Figures du peuple en lutte. Des pionnières du cinéma arabe aux réalisatrices postrévolutionnaires (Tunisie / Égypte / Liban, 1967-2020)

Mathilde Rouxel

▶ **To cite this version:**

Mathilde Rouxel. Figures du peuple en lutte. Des pionnières du cinéma arabe aux réalisatrices postrévolutionnaires (Tunisie / Égypte / Liban, 1967-2020). Art et histoire de l'art. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2020. Français. NNT : 2020PA030072 . tel-03425456

HAL Id: tel-03425456
https://theses.hal.science/tel-03425456

Submitted on 10 Nov 2021

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.

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
École doctorale 267 – Arts et médias – EA 7343 LIRA

FIGURES DU PEUPLE EN LUTTE.

Des pionnières du cinéma arabe aux réalisatrices postrévolutionnaires (Tunisie / Égypte / Liban, 1967-2020)

Mathilde Rouxel

Thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles

Présentée et soutenue publiquement le 18 décembre 2020.

VOLUME 1. Texte.

Sous la direction de :
Nicole BRENEZ, Professeure des universités, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Rapporteurs :
Fabienne LE HOUÉROU, Directrice de Recherches, CNRS Iremam – MMSH
Thierry ROCHE, Professeur des universités, Université Aix-Marseille

Président de jury :
Antoine DE BAECQUE, Professeur des universités, École Normale Supérieure Ulm

Jury :
Cécile BÖEX, Maîtresse de Conférences, École des Hautes Études en Sciences Sociales
Nicole BRENEZ, Professeure des universités, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Antoine DE BAECQUE, Professeur des universités, École Normale Supérieure Ulm
Fabienne LE HOUÉROU, Directrice de Recherches, CNRS Iremam – MMSH
Thierry ROCHE, Professeur des universités, Université Aix-Marseille
Viola SHAFIK, Lectrice, Université de Munich

Remerciements

Ce long travail de recherche n'aurait jamais pu aboutir sans l'aide, le soutien et l'accompagnement de certaines personnes.

Je tiens d'abord à remercier Nicole Brenez, qui a dirigé cette thèse, pour m'avoir accompagnée dans ce travail en m'incitant à pousser plus loin mon regard et à chercher dans l'histoire le ressort essentiel de la puissance des images qui m'ont habitées pendant ces années de recherche. Je la remercie également profondément pour avoir facilité à l'époque de mon master ma rencontre décisive avec Jocelyne Saab, sans laquelle l'intérêt que j'ai porté au sujet de cette thèse ne serait sans doute jamais advenu de cette manière.

Je dédie d'ailleurs cette thèse à celle qui a transformé tant mon parcours de vie que mon regard sur le monde. Je tiens à exprimer mon immense gratitude à l'égard de Jocelyne Saab, qui dans mon quotidien a su donner du sens à ce qui n'en avait pas, et qui a ouvert pour moi des horizons jusque-là inaccessibles à mon regard. Je la remercie pour les milliers d'histoires qu'elle m'a généreusement partagées, qui l'ont rendue la bien-aimée responsable de la tendresse infinie que je ressens aujourd'hui pour Le Caire, de la passion qui me lie à Beyrouth, et du respect infini que j'éprouve pour tous les cinéastes qui se sont battus pour continuer à faire du cinéma dans la région.

Je souhaite aussi dédier cette thèse à d'autres réalisatrices décédées au cours de mes années de recherche : Asma El-Bakry (2015), Nabiha Lotfy (2015), Ateyyat El-Abnoudy (2018), et consacre une pensée particulière à Kalthoum Bornaz (2016) que j'ai eu la chance de fréquenter et pour laquelle j'avais développé un réel sentiment d'amitié.

Cette thèse ne serait pas ce qu'elle est sans l'aide et l'amitié d'Ahmed El-Shebiny, à qui je tiens tout particulièrement à exprimer ma profonde gratitude. Je lui sais gré d'avoir pris le temps de parcourir avec moi les allées des souks du Caire à la recherche d'une littérature qui pourrait m'inspirer. Je le remercie pour le travail de décryptage de longue haleine que nous avons réalisé sur une vingtaine d'ouvrages, minutieusement, méthodiquement et avec une curiosité partagée qui m'a fait croire en mon travail. Je le remercie aussi pour toutes les portes qu'il m'a ouvertes, et pour sa persévérance à me faire avancer. Je tiens surtout à lui exprimer ma plus grande reconnaissance pour ces longues discussions sur l'Égypte, son histoire, sa culture et le sentiment populaire qui l'anime, qui m'ont

beaucoup décillé sur la réalité des choses. Je le remercie pour l'amitié que nous avons su développer malgré les bouleversements de la vie et pour sa solidarité inébranlable.

Je voudrais également remercier avec une chaleur toute particulière Jad Dani Ali Hassan, qui a accompagné cette thèse dans tout son déroulement avec intérêt et implication. Je le remercie pour l'aide qu'il m'a apportée à chaque étape de cette recherche, pour sa promptitude à trouver les informations qui m'étaient inaccessibles et pour sa bienveillance à toute épreuve. Je respecte par ailleurs profondément son parcours et ses combats, qui sont pour moi très inspirants. J'admire sa curiosité sans lacunes et son incroyable érudition sur ce qui fait la beauté et la décadence de son pays, le Liban, et ne saurai jamais assez le remercier pour m'avoir longtemps donné l'impression d'y être un peu chez moi.

Je remercie Ahmad Al-Trabosli pour m'avoir fait confiance et pour m'avoir permis de rencontrer quelques personnes-clé dans le cheminement de ma recherche. Je suis encore sensible à ces premières années d'amitié où je m'identifiais à la passion et à la soif de faire et de découvrir qui l'animaient. Je remercie aussi Achraf Ismaïl pour avoir été là, souvent au bon moment, pour échanger autour du cinéma, de la vie, et pour donner du sens à mes déplacements. Sa présence a compté pour moi bien plus qu'il ne pourrait paraître.

Je souhaite à toutes ces personnes susmentionnées de pouvoir aller au bout de leurs rêves et de réaliser les films qu'elles construisent dans leurs imaginaires ; j'admire la passion qui les anime et ce filtre de beauté cinématographique qu'elles savent poser sur les choses et les gens.

Je remercie pour le temps qu'elles m'ont consacré et leur intérêt pour mon travail les réalisatrices Kalthoum Bornaz, Nadia Kamel, Hala Galal, Hala Lotfy, May Kassem, Reine Mitri, Sonia Chamkhi, Arab Loutfi, Amal Ramsis, Heiny Srour, Rania Stephan, Youmna El-Khattam, Alia Bialy, Sirine Fattouh, Hinde Boujemaa, Salma Baccar, Myriam El-Hajj, Fériel Ben Mahmoud, Tahani Rached, Chantal Partamian, May El-Hossamy, Moufida Fedhila, Soula Saad, Imen Delil, Nadia El-Fani, Jocelyne Saab.

Je remercie également tous ceux qui m'ont rendu service et qui m'ont accordé du temps pour discuter de mon sujet :

Asmaa Yehia El-Taher, Mohammed Hammad, Mohamad Soueid, Nahla Chahal, Mona Gweiba, Hady Zaccak, Marianne Khoury, Alia Baccar Bournaz, Tahar Chikhaoui, Seif El-Bakry, Christa Dupke, Solange Poulet, Habib Ayeb, Nada Rezq, Yves Gonzales-Quijano, Mohamad El-Hadidi, Marie Pierre-Bouthier.

Je souhaite exprimer ma réelle reconnaissance à l'égard de celles et ceux qui ont eu la patience de relire avec une attention rigoureuse de ce massif tapuscrit : Louise Sampagnay, Claire Saint-Dizier, Nicolas Preud'homme et Esther Rouxel. Je remercie Louise Sampagnay pour la révision de mes traductions depuis l'anglais, et Victor Salama pour celles que j'ai réalisées depuis l'arabe. Je les remercie tous cinq profondément pour le soutien qu'ils m'ont apporté dans les derniers instants d'écriture et pour leurs encouragements.

Merci à Anne-Lucie Oudin, qui m'a fait confiance durant toutes ces années et qui a poussé plus loin ma curiosité de la région moyen-orientale et nord-africaine et m'a donné envie d'explorer, d'analyser et de comprendre mieux des territoires aux dynamiques et aux stratégies politiques complexes d'une façon qui a contribué à faciliter la compréhension des enjeux de ce travail de thèse.

J'honore Vincent de Lavenne pour avoir subi sans broncher les innombrables versions de mon plan de thèse et de m'avoir encouragée à ne pas douter. Sa présence quasi-quotidienne dans ma vie m'a assurée une confiance sur laquelle j'ai toujours démesurément compté, sans jamais en essuyer le moindre reproche.

Je remercie Enrico de Angelis pour tout ce qu'il m'a fait découvrir de l'univers arabophile et arabophone au sens large, d'un côté et de l'autre de la Méditerranée, et pour sa patience infinie devant la naïveté de mes interprétations du monde comme de mes doutes existentiels.

Je remercie Marion Vialaret de m'avoir toujours permis de faire de paroles en l'air des réalités concrètes, d'une balade en voiture à l'inauguration d'une nouvelle vie.

Je remercie Sylvain Lavau pour son soutien à travers les années et les tempêtes. Je n'ai pas la générosité de tes mots mais je n'ai pas oublié combien tu as compté.

Je voudrais par ailleurs exprimer ma reconnaissance particulière à Rita Bassil, à qui je dois beaucoup parce qu'elle m'a fait confiance, déjà lorsque j'étais très jeune. Cette confiance a suscité chez moi beaucoup d'admiration. Grâce à Rita, j'ai pu connaître le Liban autrement, mais j'ai surtout eu accès à une autre façon, très inspirante, de comprendre et de naviguer dans le flux irrépressible de la vie au quotidien.

Je remercie pour leur patience, leur amitié et leur canapé les infaillibles Pauline Collinet, Roxane Toulouse, Clara Boulanger, Claire Saint-Dizier, Sylvain Lavau, Vincent de Lavenne. Je remercie Ophélie Morand pour avoir été au cours de ces dernières années la co-thésarde la plus idéale – drôle, patiente et philosophe – que j'aurais pu espérer.

Je n'aurais pas appris autant durant ces six années de recherche sans l'amitié et la bienveillance continue de Samah, Ahmad, Hassan, Ibrahim, Jad, Rami, Nabil et Dany au Liban, Ahmed, George, Meedo, Essam A., Khaled A., Khaled M., Essam H. et Nada en Égypte, Imen, Oussama et Soufiane à Tunis.

Je voudrais aussi remercier ceux qui sont là depuis si longtemps et qui me sont particulièrement chers au quotidien : Cléa, Arthur, Jocelin, Jean, Manon, Marion M.-P., Nicolas, Yannick.

Je ne voudrais pas oublier ceux qui sont arrivés en route et dont l'impact n'a pas été anodin : Clément, Gary, Azul, Victor, Mazen.

J'éprouve par ailleurs une reconnaissance particulière à l'égard d'Abdelatif Belhaj, qui a su, tout en comprenant mon parcours et mes aspirations, m'arracher un peu à cette thèse pour m'emmener ailleurs – géographiquement, naturellement, mais aussi intellectuellement et émotionnellement. Je le remercie pour sa générosité dans le partage et pour sa confiance.

Merci, évidemment, à Esther Rouxel, pour m'avoir aidé à retranscrire toutes les voix que j'ai enregistrées ici et là, pour sa persévérance et pour sa réalité de mère hors-pair. Merci à Didier Rouxel, qui m'a transmis la curiosité de la recherche scientifique, et sans lequel je n'aurais jamais pu vivre toutes les expériences bouleversantes que j'ai vécues ces six dernières années. Merci à Romain Rouxel d'être la personne qu'il est, juste et droite, critique, humble, et tolérante, qui a toujours été pour moi le remarquable miroir inversé de mes excès impulsifs.

Je remercie aussi mes grands-parents, qui m'ont toujours soutenue malgré la distance géographique et les questionnements qu'a pu soulever le choix de cette thèse. Je voudrais aussi adresser ma gratitude aux inspirants Jean-Christophe et Sylvie Rouxel, des esprits libres qui ont voulu et su tracer autrement le chemin de leur vie. Je souhaite remercier particulièrement Sylvie, qui, de modèle, est devenue pour moi une amie – que je ne consulte pas suffisamment, mais à laquelle je pense souvent.

Pour finir, je souhaite remercier celles qui m'offrent la perspective de poursuivre mon engagement au-delà de ce travail de thèse, soit principalement deux jeunes femmes d'exception : Carol Mezher et Jinane Mrad. Merci de rendre les rêves possibles.

Sommaire général

Remerciements **1**
Sommaire général **6**
Résumé **14**
Abstract **15**
Note sur la translittération **16**
Avertissement **17**
Lexique **18**
Remarques préliminaires **19**
INTRODUCTION **21**
1. Trois nations, trois histoires et trois cinématographies qui se rejoignent dans la nécessité de lutter 21
2. 1967 : Apparition d'un cinéma fait par les femmes 27
3. Une histoire à réécrire 36

PARTIE 1 : ANALYSER LES IMAGES DU PEUPLE CRÉÉES PAR LES FEMMES ARABES : QUESTIONS MÉTHODOLOGIQUES……44

CHAPITRE 1. Figures du peuple dans le monde arabe. **46**
1. Enjeux d'une définition en perpétuelle redéfinition 46
1.1. Définir le peuple 46
1.2. La révolution dans le monde arabe 49
1.3. L'idée de nation, appliquée au monde arabe 57
2. 1967 : rupture identitaire, redéfinition populaire 78
2.1. Le mythe politique du « peuple arabe » du point de vue de ceux qu'il concerne 78
2.2. Le basculement de juin 1967 84
2.3. Le cinéma comme instrument de contestation 86
CHAPITRE 2. Le cinéma des femmes arabes en question. Inscription historique et discussion critique **89**
1. Une lecture féministe des films : un corpus de films égaré dans les définitions théoriques 95
1.1. Des films féministes ? 95
1.2. Une réalisation féministe ? 101
2. Le « Tiers cinéma » 107

2.1. Le « Tiers cinéma », un concept-clé ? Analyse d'une réalité de terrain à partir de l'exemple égyptien 110
2.2. Le Tiers cinéma comme contre-cinéma : un échec arabe ? 120
3. Limites des théories en question 128
3.1. Un binarisme au détriment de la démarche révolutionnaire des cinéastes 128
3.2. Le « cinéma national » et l'identité en question 137

PARTIE 2 : PENSER LES FILMS DANS LEUR CONTEXTE ET CHERCHER L'IMAGE LIBRE……149

CHAPITRE 3. Trois industries pour un seul peuple arabe (1896-1967) 150
1. Une industrie populaire arabe 151
2. L'Égypte 154
2.1. Chronologie d'une histoire du cinéma 155
2.2. Les femmes aux avant-postes de l'industrie dès les années 1920 162
3. Le Liban 165
3.1. Les débuts d'une industrie 166
3.2. Le cinéma classique égyptien, une inspiration par-delà les frontières 170
4. La Tunisie 180
4.1. Chronologie d'une histoire du cinéma 180
4.2. Un cinéma national qui pose la question des femmes 186
5. Conclusion 193
CHAPITRE 4. Penser le cinéma des femmes dans l'interstice des systèmes théoriques : trouver l'image. 196
1. Un cinéma d'avant-garde 198
2. Le documentaire comme dissidence 202
2.1. Le documentaire et ses enjeux 202
2.2. Des films plus proches des idées 210
3. Le documentaire en Tunisie, en Égypte et au Liban depuis 1967 213

PARTIE 3 : DES FILMS SURGIS DANS LES SOUBRESAUTS DE L'HISTOIRE. HISTOIRES POPULAIRES ET RÉCITS DES PEUPLES……221

1. Survivances et effondrement du nationalisme arabe (années 1970-1990) 222

2. Les soulèvements populaires de 2005 et de 2011, une occasion de redéfinir l'identité 226

CHAPITRE 5. Au lendemain des indépendances, les prémices d'un « nouveau cinéma arabe » et émergence des femmes dans la création 228

1. Un « nouveau cinéma arabe », dans le sillage des autres cinémas révolutionnaires 228

2. Des créatrices en dissidence 239

2.1. Un cinéma égyptien qui peine à se redéfinir, quelques femmes en subversion 239

2.2. Un cinéma qui se mobilise au Liban dans l'antichambre de la guerre civile 247

2.2.1. Discuter l'histoire en train de s'écrire : émergence des images de femmes en Tunisie 260

CHAPITRE 6. Les années 1980 et 1990 : deux décennies difficiles pour la création féminine 268

1. Un contexte général moins propice à l'innovation cinématographique 268

2. Davantage de moyens financiers pour faire des films : création et politique économique 271

2.1. En Égypte et en Tunisie, une dissidence dans la standardisation 271

2.2. Asma El-Bakry, une cinéaste à part 301

2.3. Un Liban en pleine reconstruction 310

3. Des icônes pour une conception différente de la nation 326

3.1. Documenter l'engagement des héros du peuple 326

3.2. Fictions d'icônes au cinéma 339

4. Jouer avec le levier politique du patrimoine 342

4.1. Ancrer le national dans un héritage en déperdition 342

4.2. Patrimoine et coutumes, symbole du patriarcat : critiques et remises en question 351

5. Conclusion 355

CHAPITRE 7. Mutation des formes et des techniques au tournant des années 2000 357

1. Bouleversement idéologique et technologique au tournant des années 2000 (avant 2011) 363

1.1. De nouvelles propositions documentaires 363

1.2. Un moyen de continuer à faire de la fiction 380

1.3. Renouveau manifeste d'un « documentaire de création » 389

1. Rassemblements populaires et écritures cinématographiques de la révolte. De nouvelles façons de filmer les peuples 396

2.1. Liban, un déplacement politique des lignes motivé par la mobilisation du peuple 399

2.2. Les soulèvements de 2011 en Égypte et en Tunisie 411
2.3. Un cinéma à la première personne 421
3. Reconfiguration sociale et stéréotypage 429
3.1. Un typage nouveau pour une identité nouvelle 431
3.2. Une récurrence des types aux confins du stéréotype 435
3.3. Une schématisation dommageable 442
3.4. Questionner la transition démocratique en s'affranchissant des figures typiques : l'enfance symbolique d'une Tunisie en mutation 444
3.5. Conclusion 453
4. Filmer après les révolutions 454
4.1. Continuer à discuter la réalité du terrain 454
4.2. Sortir de la politique ? 461
4.3. Une fascination pour les luttes du passé… dont le traitement dépasse la seule jeunesse . 467
Conclusion 477

PARTIE 4 : MODES DE FIGURATION DU PEUPLE EN LUTTE……..482

CHAPITRE 8. Peuple habitant 487
1. Redessiner les frontières 490
1.1. Recomposer un pays en morceaux : *Lettre de Beyrouth,* Jocelyne Saab (1978) 490
1.2. Baliser le terrain de la résistance : *Le Sahara n'est pas à vendre*, Jocelyne Saab (1978) 495
1.3. Cerner l'ennemi : *Aux frontières*, Danielle Arbid (2002) 504
2. Peuples d'Égypte 511
2.1. Dévoiler l'immuable dans une nation en mouvement : *Cheval de boue* / *Le Sandwich*, Ateyyat El-Abnoudy (1971 / 1975) 512
2.2. Montrer l'envers du décor : *Égypte, la cité des morts*, Jocelyne Saab (1978) 518
2.3. Se débattre dans les marges : *Ces filles-là*, Tahani Rached, 2009 522
2.4. Réfléchir la norme : *Um ġāyib*, Nadine Salib, 2015 524
2.5. Faire communauté : *Āl-ǧāmaʿya*, Reem Saleh, 2018 528
3. Vivre sur le territoire 530
3.1. Documenter un monde qui s'effondre : *Beyrouth, jamais plus* / *Beyrouth, ma ville*, Jocelyne Saab (1976/1982) 532
3.2. Pertes de repères des populations déplacées : *Beyrouth ! À défaut d'être mort*, Tahani Rached (1983) 536

3.3. Réfugié au sein de son propre pays : *En cette terre reposent les miens*, Reine Mitri (2015) 541

3.4. Lutter pour la propriété publique : *Free Waves*, May Kassem, 2016 551

CHAPITRE 9. Peuple revendicateur 556

1. La parole commune 557

1.1. Se réunir sous la bannière de l'idéologie : *L'Heure de la libération a sonné*, Heiny Srour, 1974 557

1.2. Penser ensemble l'absurdité du contrôle : *Mamnūʿ*, Amal Ramsis, 2011 562

1.3. Écrire ensemble une mythologie populaire : *Pousses de Printemps*, Intissar Belaid, 2014 567

2. La foule 573

2.1. Capter l'émotion des foules : *Iran, l'utopie en marche*, Jocelyne Saab, 1981 574

2.2. Écouter la clameur du peuple : *Reverse-Shot*, May Kassem, 2016 582

3. Expressions individuelles en deça du corps populaire : pallier à la vulnérabilité 590

3.1. Se résigner pour ne pas perdre espoir : *Aḥlām mumkina*, Ateyyat El-Abnoudy, 1981 .. 592

3.2. Chercher la force : *Vulnérable*, Reine Mitri, 2009 598

3.3. Déplacer le combat : *C'était mieux demain*, Hinde Boujemaa, 2013 603

3.4. Trouver sa place dans le mouvement de l'histoire : *Nihāyāt saʿīda*, Nada Riyadh, 2016 609

CHAPITRE 10. Peuple historien 616

1. L'Histoire racontée par son peuple 616

1.1. Dépasser la sidération : *Parce que les racines ne meurent pas*, Nabiha Lotfy, 1977 617

1.2. Raconter l'injustice : *Chère N.*, Chantal Partamian, 2006 623

1.3. Changer de parole : *Terrains vagues*, Rania Stephan, 2005 627

2. Raconter pour se retrouver 631

2.1. Créer des paraboles : *Géographies*, Chaghig Arzoumanian, 2015 632

2.2. Lutter contre l'oubli : *Šuʿūr akbar min āl-ḥub*, Mary Jirmanus Saba, 2017 637

3. (Ré)écrire l'histoire 644

3.1. Inscrire le progrès dans le sillage des luttes passées : *Fatma 75*, Selma Baccar, 1976 . 646

3.2. Donner à voir l'invisible : *Leila et les loups*, Heiny Srour, 1984 653

3.3. Interroger l'énergie de la jeunesse : *74, la reconstitution d'une lutte*, Rania et Raed Rafei, 2012 659

Conclusion 664

CONCLUSION GÉNÉRALE 666
1. Un corpus protéiforme et en pleine expansion 667
2. Un besoin d'archiver 670

VOLUME 2. Annexes……672

Sommaire du Volume 2 674
SOURCES 677
1. Archives institutionnelles 677
1.1. En Europe 677
1.2. En Tunisie 677
1.3. Au Liban 677
1.4. En Égypte 677
2. Archives privées 678
2.1. Archives personnelles d'Ateyyat El-Abnoudy 678
2.2. Archives personnelles de Asma El-Bakry 678
2.3. Archives personnelles de Kalthoum Bornaz 678
2.4. Archives personnelles de Samir Farid 678
2.5. Archives personnelles de Jocelyne Saab 678
BIBLIOGRAPHIE 679
1. Théories et méthodologies 679
1.1. Identité, nation, territoire 679
1.2. Études féministes 680
1.3. Esthétique 680
1.4. Philosophie et théorie politique 681
1.5. Histoire, archives, philosophie de l'histoire 682
1.6. Art et politique 683
2. Histoire et esthétique du cinéma 683
2.1. Généralités 683
2.2. Cinéma et éthique 684
2.3. Histoire du cinéma des femmes 684
2.4. Études sur le documentaire 685
2.5. Tiers cinema 686
2.6. Cinémas politique, cinémas d'avant-garde 688

3. Histoire et sociologie du monde arabe 689
3.1. Généralités 689
3.2. Histoire des peuples 690
3.3. Sur l'art 692
3.4. Histoire de la Tunisie 693
3.5. Histoire du Liban 694
3.6. Histoire de l'Égypte 694
3.7. Les « printemps arabes » 695
4. Philosophie arabe 696
5. Cinéma arabe 697
5.1. Histoires générales 697
5.2. Cinéma des femmes 701
5.3. Cinéma libanais 705
5.4. Cinéma égyptien 707
5.5. Cinéma tunisien 708
ANNEXES 710
Annexe 1 : Dossier de presse du film *Laïla, Fille du désert* de Bahiga Hafez, un film réalisé par une femme au sein de l'industrie égyptienne. 710
Annexe 2 : Manifeste du Groupe du Nouveau Cinéma du Caire (1968) 713
Annexe 3 : Une d'un hebdomadaire libanais menaçant Jocelyne Saab après la diffusion de son film *Les Enfants de la guerre* (1976) à la télévision française. 713
CHRONOLOGIE 721
FILMOGRAPHIE RAISONNÉE 730
Index en ligne 731
Bibliographie 731
Catalogues de festivals consultés (archives) 732
Catalogues institutionnels consultés 732
Égypte 733
Liban 805
Tunisie 907
BIOGRAPHIES ET ENTRETIENS 972
Nabiha Lotfy (1937 – 2015) 973
Ateyyat El-Abnoudy (1939-2018) 979
Kalthoum Bornaz (1945-2016) 986
Selma Baccar (1945 ; -) 991

Heiny Srour (1945 ; -) 996
Tahani Rached (1947 ; -) 1002
Jocelyne Saab (1948-2019) 1010
Néjia Ben Mabrouk (1949 -) 1017
Randa Chahal Sabbag (1953-2008) 1021
Arab Loutfi (1953, -) 1025
Nadia El-Fani (1960 ; -) 1030
Rania Stephan (1960 ; -) 1034
Nadia Kamel (1961 ; -) 1041
Hala Galal (1966 ; -) 1046
Sonia Chamkhi (1968 ; -) 1051
Reine Mitri (1970 ; -) 1055
Hinde Boujemaa (1971 ; -) 1059
Amal Ramsis (1972 ; -) 1062
Hala Lotfy (1973 ; -) 1066
May Kassem (1975 ; -) 1072
Feriel Ben Mahmoud (1976 ; -) 1076
Moufida Fedhila (1977 ; -) 1080
May El Hossamy (1980 ; -) 1082
Chantal Partamian (1984 ; -) 1085
TABLE DES ILLUSTRATIONS 1092

Résumé

À l'exception de quelques productions conduites au sein de l'industrie égyptienne florissante des années 1930, les premiers films réalisés par des femmes dans les pays arabes ont été tournés à partir de 1967 en Tunisie, en Égypte et au Liban. Notre thèse part de ces cinéastes pionnières pour proposer une écriture de l'histoire du cinéma de ces trois pays jusqu'à aujourd'hui. Cette histoire se développe au prisme des films créés par des réalisatrices, suivant l'hypothèse que les conditions sociales dans lesquelles celles-ci se sont formées et les conditions de production et de diffusion dans lesquelles elles ont longtemps été contraintes à travailler leur ont offert la possibilité d'un regard neuf, souvent subversif, parfois dissident. Nous nous intéressons à ces images spécifiques pour interroger les transformations successives de la figure du peuple dans son rapport à l'histoire. Surgie en réponse à la défaite des armées arabes contre Israël durant la guerre des Six Jours de 1967, cette mobilisation créative a vite été étouffée par les dictatures qui se sont verrouillées en Égypte et en Tunisie et par les lendemains d'une guerre civile de quinze ans au Liban. Elle s'anime d'un souffle nouveau avec la généralisation des outils numériques et l'avènement des mouvements révolutionnaires qui ont conduit au départ en 2005 des troupes syriennes occupant le Liban depuis la fin de la guerre civile en 1990 et à l'effondrement des régimes de Ben Ali et Moubarak en Tunisie et en Égypte en 2011. Traversant l'histoire et les frontières, les films que nous interrogeons s'approchent des peuples en marge pour donner à voir d'autres visages et à entendre d'autres voix.

La présente thèse a ainsi la double ambition de proposer une autre lecture de l'histoire du cinéma de la Tunisie, de l'Égypte et du Liban et d'éclairer l'apport d'une partie de cette filmographie à l'esthétique du cinéma engagé. Il s'agit donc à la fois de nommer et de réfléchir à des films souvent ignorés des histoires du cinéma arabe et absents des histoires du cinéma mondial, et de saisir les enjeux spécifiques à chaque époque en partant de la parole singulière des réalisatrices.

Mots-clés : Guerre des Six Jours de 1967 ; peuple ; nationalisme arabe ; décolonisation ; guerres d'indépendance ; dictature égyptienne ; dictature tunisienne ; guerre civile libanaise ; révolutions arabes de 2011 ; cinéma documentaire ; cinémas des femmes ; cinéma arabe ; esthétique ; production cinématographique ; cinéma alternatif ; censure.

Abstract

Aside from a few productions conducted within the flourishing Egyptian industry of the 1930s, the first films made by women in Arab countries were shot from 1967 onwards in Tunisia, Egypt and Lebanon. My thesis starts from these pioneering filmmakers and subsequently proposes a new framing of the history of cinema in these three countries up to the present day. This history is developed through the prism of films created by women directors, following the hypothesis that the social conditions in which they were trained, and the conditions of production and distribution in which they were long forced to work offered them the opportunity of a new, often subversive outlook, even a dissident one. I am focusing on these specific images in order to question how the figure of the people transformed in its relation to history. Emerging in response to the defeat of the Arab armies against Israel during the Six Day War of 1967, this creative mobilization was quickly stifled by the dictatorships that locked Egypt and Tunisia, and by the aftermath of a fifteen-year civil war in Lebanon. It was given a new lease of life with the generalization of digital tools and the revolutionary movements that led to the departure in 2005 of the Syrian troops which had been occupying Lebanon since the end of the civil war in 1990 and to the collapse of the regimes of Ben Ali and Mubarak in Tunisia and Egypt in 2011. Crossing history and borders, the films I examine approach peoples on the margins to show other faces and hear other voices.

Thus, the present thesis' aim is twofold: to propose another reading of the history of cinema in Tunisia, Egypt and Lebanon, and to shed a new light on part of this filmography's contribution to the aesthetics of engaged cinema. It is therefore a question of naming and reflecting on films that have often been overlooked in the history of Arab cinema and absent from the history of world cinema, and of identifying the specific issues of each period through the singular voice of women directors.

Keywords: Six Day War of 1967; people; Arab nationalism; decolonization; wars of independence; Egyptian dictatorship; Tunisian dictatorship; Lebanese civil war; Arab revolutions of 2011; documentary cinema; women's cinemas; Arab cinema; aesthetics; film production; alternative cinema; censorship.

Note sur la translittération

Les termes arabes adoptés par le français (fedayin, infitah, jihad, etc.) ainsi que tous les noms propres sont retranscrits selon la transcription couramment en usage.

Pour le reste des termes arabes retranscris dans cette thèse (concepts, citations, titres de film, etc.), nous employons le système de translittération fondé sur la norme DIN-31635 (« translittération *Arabica* »).

Avertissement

Les titres mentionnés dans le cours de cette thèse sont cités de la sorte : Titre en français (Titre original *(généralement en arabe)* / Titre en anglais *(si existant),* date de la première projection) lors d'une première mention, puis dans le reste du texte uniquement le Titre en français avec, lorsque cela est nécessaire, un rappel de la date de la première projection.

La version française du titre utilisée est la version choisie lors de la diffusion des films dans l'espace francophone.

Lorsqu'il n'existe pas de version française du titre, ils sont cités ainsi : Titre original (Titre en anglais *(si existant)* / « traduction du titre arabe en français », date de la première projection) lors d'une première mention, puis seulement le Titre original avec, lorsque cela est nécessaire, un rappel de la traduction du titre en français et de la date de la première projection.

Tous les films cités dans le corps du texte sont présentés de la même façon dans la filmographie raisonnée en annexe, avec toutes les informations techniques disponibles.

Lexique

Termes arabes utilisés de façon récurrente dans ce volume :

āl-sīnimā āl-šabab : le jeune cinéma.

āl-sīnimā āl-jedid : le nouveau cinéma.

āl-sīnimā āl-baḍila : le cinéma alternatif.

āl-jamāʿaẗ āl-film : les ciné-clubs.

āl-šaʿb : le peuple.

āl-niẓām : le système, le régime.

āl-ṭawra : la révolution.

āl-niḍāl : la lutte.

āl-intifāḍa : le soulèvement.

āl-istiqlāl : l'indépendance.

āl-jamāhīr : les masses.

ḥaraka waṭanya : mouvement national.

āl-aḥdāṯ : les émeutes.

āl-tamarud : la rébellion.

āl-qabīla : la tribu.

āl-raʾīs : le président.

fedayin : celui qui se sacrifie pour quelque chose ou quelqu'un. Désigne les combattants palestiniens ne reconnaissant pas Israël et qui s'y opposent par les armes.

kifāya : ça suffit, assez. Terme utilisé pour désigner un mouvement civil d'opposition à Hosni Moubarak né en Égypte en 2004.

āl-infitāḥ : l'ouverture. Désigne la politique de libéralisation économique d'Anouar Al-Sadate.

āl-nakba : la catastrophe. Référence à l'exode des Palestiniens après l'instauration de l'État d'Israël en 1948.

āl-naksa : la rechute. Référence à la défaite des armées arabes contre l'armée israélienne lors de la Guerre des Six Jours en 1967.

āl-nahḍa : la renaissance. Désigne un mouvement de renaissance culturelle arabe à la fin du XIX^{e} siècle.

umma īslāmīa : communauté des musulmans.

āl-bilād āl-šām : le Levant.

Remarques préliminaires

Cette étude s'intéresse à la manière dont les images que les femmes font en Tunisie, en Égypte et au Liban depuis 1967 parviennent à se saisir des peuples qui habitent les territoires qu'elles traversent. Rapidement, nous constatons que ces réalisatrices tentent d'extirper ces peuples des grandes dénominations idéologiques – celle, bien sûr, du peuple national, mais aussi celle du « peuple arabe », longtemps brandi comme un outil pour la libération. Il est ainsi difficile d'adopter sans s'interroger la dénomination classique du territoire qui nous intéresse, ce « monde arabe » ou ce « Moyen-Orient » au cœur de notre filmographie, qui essentialise les peuples qui occupent ces espaces alors même que les films que nous analysons tentent de déconstruire ce processus de globalisation.

Nous excluons la possibilité de passer par la cartographie géopolitique qui a donné à l'Asie occidentale le nom de Moyen-Orient, puisque la Tunisie est un pays central de notre corpus. La littérature scientifique francophone n'offre pas l'astuce anglosaxonne de l'acronyme MENA (Middle-East North-Africa, « Moyen-Orient Afrique du Nord ») qui permet de rassembler deux régions aux influences culturelles plus ou moins similaires. Dans tous les cas, ces dénominations géographiques ne nous semblent pas pertinentes pour notre travail, qui cherche davantage à étudier la circulation des images et des idées à travers tout le territoire plutôt que poser sémantiquement de nouvelles frontières.

Dans le même temps, il nous semble problématique de nier le rapport de force qui s'impose dès lors que l'on nomme *arabe* tous les territoires où la langue et la culture arabe dominent ; cette domination s'est en effet souvent imposée au prix d'une marginalisation des autres identités culturelles et d'un mépris parfois violent de leurs revendications politiques et sociales. De fait, comment parler de « monde arabe » alors même que les images que nous regardons dans cette thèse nous amènent à rencontrer les peuples sahraoui, kurde, ainsi que, en raison de leurs liens avec l'histoire régionale, arménien, perse ?

Comme le rappelle l'anthropologue Franck Mermier, « l'expression "monde arabe" est communément employée pour désigner l'ensemble des pays composant la Ligue des États arabes qui, créée en 1945, rassemble aujourd'hui 22 pays »[1] et ne permet pas de rendre compte de la « pluralité

[1] Franck Mermier, « Le livre dans l'espace arabe », *Histoire et civilisation du livre*, n° 8, Martin Lyons, Jean-Yves Mollier, « Pour une histoire transationale du livre », 2012, p. 131.

de cet ensemble composite »[2]. Pour pouvoir dépasser les frontières nationales et rendre aux communautés la singularité de leurs pratiques religieuses ou de leur métissage linguistique, Mermier laisse de côté le « monde arabe » au profit d'une autre dénomination qui est la sienne dans tout son travail récent, celle d'« espace arabe ». Cette conception permet d'outrepasser les délimitations politiques, tracées au début du XXe siècle sans considération pour l'unité culturelle des territoires, mais ne permet pas de saisir la diversité effective de cette région. Confrontée au même refus d'uniformiser un espace qu'aujourd'hui tout divise, Leyla Dakhli propose pour sa part un usage au pluriel des termes :

> Quand *au* monde arabe, notre conscience – bienvenue – de la complexité des espaces et de leurs histoires différenciées nous enjoint à le mettre au pluriel. Aujourd'hui, il y a *des* mondes arabes, que l'on peut séparer et caractériser, et que parfois tout sépare. Mais *le* monde arabe, au singulier, ne serait plus qu'une fiction que l'on laisserait à quelques nostalgiques.[3]

Ces propositions ne répondent pas au problème que nous nous posons, puisqu'elles échouent à inclure dans leur désignation la pluralité des mondes *non-arabes* qui partagent ce même territoire. L'idée toutefois que le « monde arabe », hérité des grandes idéologies nées des indépendances, du panarabisme et du nationalisme arabe, n'« existe plus », comme le suggère le titre de l'ouvrage dans lequel Dakhli écrivait ces mots, intitulé *Le Monde arabe existe-t-il (encore) ?* et publié en 2019 par l'Institut du Monde Arabe, nous semble pertinente. Notre étude s'étend de 1967 à 2020, et réfléchit l'évolution de ces idéologies nationales, culturelles et populaires. Devant l'impasse d'une dénomination juste, nous utilisons donc l'expression « monde arabe » lorsqu'elle survient dans un contexte où cette idéologie nationaliste arabe est claire, voire domine les images ou les démarches que nous analysons, et celle, non moins floue et globalisante mais rendant à chacun sa spécificité nationale, de « pays arabes » lorsque le contexte n'offre plus au « monde arabe » son espace pour exister.

[2] *Ibid.*
[3] Leyla Dakhli, « Introduction », *Le Monde arabe existe-t-il (encore) ?*, Paris, Institut du Monde Arabe / Seuil, 2019, p. 8.

INTRODUCTION

1. Trois nations, trois histoires et trois cinématographies qui se rejoignent dans la nécessité de lutter

Les jeunesses tunisienne et égyptienne, comme la jeunesse libanaise quelques années auparavant, ont respectivement au début de l'année 2011 et en 2005 eu le sentiment d'entrer dans l'histoire en renversant, dans chaque cas, une situation politique douloureuse et subie. Dans la rue, le peuple s'est attaqué au système, « *āl-niẓām* », qui désigne le régime politique en place et qui, dans les pays en question, a étouffé tout pluralisme politique et règne en maître sur un peuple impuissant. Analysant les lendemains des soulèvements de 2011, le politologue Georges Fahmi écrit d'ailleurs que « dans la région arabe, il n'y a jamais vraiment eu de distinction entre l'État et le régime »[4]. Il poursuit :

> Ceci s'explique principalement par le fait que les États-nations dans la région ont été mis en place soit par les élites, soit par les pouvoirs coloniaux. Le mot « État » en arabe est utilisé comme équivalent de « régime » et ne renvoie pas aux institutions étatiques comme c'est le cas dans les pays occidentaux. […] Il est remarquable que durant ces soulèvements [en 2011], le peuple n'ait pas appelé au démantèlement des institutions étatiques malgré leur faiblesse et leur incapacité à remplir leurs fonctions, mais s'est focalisé sur le renversement des régimes politiques.[5]

[4] Georges Fahmi, « The Post-2011 Rise of the Arab Right-Wing », in Fawwaz Traboulsi, Wael Gamal, Gennaro Gervasio, Wessam Saada, Georges Fahmi, *Developments in the Arab Region and the Impact of International. Between Populist Trends and Alternative Voices*, Beyrouth, Arab Forum for Alternatives, 2020, p. 31. Notre traduction. Citation originale : *"In the Arab region, there has hardly been any distinction between the state and the regime*".

[5] Georges Fahmi, « The Post-2011 Rise of the Arab Right-Wing », in Fawwaz Traboulsi, Wael Gamal, Gennaro Gervasio, Wessam Saada, Georges Fahmi, *Developments in the Arab Region and the Impact of International. Between Populist Trends and Alternative Voices*, *op. cit.,* p. 32-33. Notre traduction. Citation originale : "*This is mainly attributed to the fact that nation states in the region were established either by ruling elites or colonial powers. The word "state" in Arabic is used as an equivalent to the regime and not state institutions as is the case in Western countries. […] It is noteworthy that in those uprisings, the people did not call for the dismantling of state institutions even though they were weak and incapable of performing their duties, but focused on toppling political regimes"*.

Il faut garder cette précision à l'esprit pour mesurer en quoi et comment la transformation des régimes politiques dans ces trois pays a affecté la création des images et des figures qu'elles produisent.

Les mobilisations populaires du 14 mars 2005 au Liban, qui suivent l'assassinat à la voiture piégée de Rafic Hariri, conduisent au retrait des troupes syriennes qui occupent le territoire libanais depuis la signature des accords de Taëf en 1990. Lourde d'une mémoire difficile à construire, la dernière génération de cinéastes libanais manifeste souvent une douleur qui l'habite : celle d'avoir été impuissante durant la guerre, ayant été trop jeune pour agir. Une deuxième souffrance s'exprime désormais : celle d'être trop jeune pour comprendre ce qui est devenu un tabou dans les familles : la disparition d'un passé glorieux. Dans le cinéma de ces jeunes artistes, les mobilisations de 2005, puis la guerre qu'Israël mène contre le Hezbollah libanais dans le sud du Liban et dans la banlieue de Beyrouth en 2006, deviennent une occasion de s'engager par l'image, et de gagner finalement sa place esthétique et politique, dans la lignée d'une cinématographie libanaise engagée forte de l'Histoire et des croyances idéologiques qui l'ont engendrée.

Le renversement des dictatures de Ben Ali en Tunisie puis de Moubarak en Égypte par une jeunesse arabe enflammée par la colère et le désespoir provoque le même engouement nouveau pour l'image dans ces deux pays - image-témoin, image-archive, mais aussi image qui a offert aux cinéastes leur voix, plus qu'elle n'en a été porteuse elle-même.

Les images de ce qui a rapidement été baptisé les « Printemps arabes » par des Occidentaux sont nombreuses. La jeunesse tunisienne tient haut les caméras numériques pour demander d'une voix forte la transformation d'un pays qu'une dictature de plusieurs dizaines d'années avait cristallisée. Comme au Liban en 2005, des milliers de voix individuelles s'élèvent pour exiger que l'on mette fin à leur misère. Pour ces jeunesses qui n'ont jamais connu d'alternative à la terreur[6], ces mobilisations populaires sont chargées d'une grande force symbolique. Ces jeunes générations ont par ailleurs l'avantage de maîtriser un outil difficilement appréhendable par les autorités et qui s'avère être un outil fédérateur de certains groupes sociaux : Internet. Qu'il s'agisse de la blogosphère

[6] Les histoires des trois pays se rejoignent sur ce point, qu'il s'agisse de la guerre et de l'occupation étrangère dans le cas du Liban (1975-2005) ou d'une dictature sombre et sans souplesse dans les cas tunisiens (1987-2011) et égyptiens (1981-2011).

libanaise, politiquement enflammée dès le début des années 2000[7], ou des réseaux sociaux du printemps arabe[8], chaque individu y est allé de son histoire, de son témoignage, de sa lutte.

Le cinéma témoigne du même mouvement tourné vers l'individu, qu'il combatte seul l'ordre établi par des actes susceptibles de subvertir le quotidien, ou bien qu'il soit partie prenante d'une foule revendiquant à ses côtés que justice soit rendue et que soient prises des responsabilités. Dans les films de ces générations écartées de l'histoire et manipulées jusque dans leur mémoire, le problème posé concerne ainsi d'abord la bulle qui enferme l'individu. Au Liban, les cinéastes en quête d'identité questionnent leurs parents sur le traumatisme de la guerre, interrogent les relations qu'ils entretiennent avec leur fratrie, racontent l'engagement de leurs aïeux ou dénoncent les difficultés que vivent les individus constituant son entourage immédiat. En Tunisie, comme en Égypte, ils reprochent aux générations précédentes l'immuabilité des traditions, s'inquiètent du retour du religieux ou racontent la mémoire d'un passé glorieux mais qui ne peut constituer, pour eux-mêmes, un programme pour l'avenir.

Percevant cette nouvelle forme d'engagement comme la résurgence d'une histoire régionale de la mobilisation dont ont aussi témoigné les années post-1967, l'ambition à l'origine de ce travail a donc consisté à interroger le cinéma engagé des jeunes Tunisiennes, des Libanaises et des Égyptiennes à la lumière à la fois de l'histoire de leur pays et des images des femmes qui les ont précédées.

Le choix de ces trois pays s'est aussi avéré historiquement pertinent en ce qu'il permettait à la fois de questionner trois histoires régionales arabes et trois histoires du cinéma bien distinctes (l'industrie flamboyante de l'Égypte ; l'héritage – maîtrisé ou non – des institutions françaises au Maghreb ; l'influence égyptienne et la création cinématographique au Moyen-Orient). Nous n'établissons pas que l'histoire de la Tunisie et celle de son cinéma éclairent intégralement l'histoire et le cinéma du Maghreb, ni que l'histoire et le cinéma du Liban sont un parfait condensé des problématiques auxquelles se voit confronté le Moyen-Orient arabe. Toutefois, il nous semble que le choix de ces deux pays, reliés par une Égypte jouant souvent un jeu en décalage des lignes politiques qui traversent le Maghreb comme le Machrek, permet d'établir des liens méthodologiques et

"[7] Voir Pamela Chrabieh Badine, « Mémoires de guerre et blogosphère libanaise », in Franck Mermier, Christophe Varin (dir.), *Mémoires de guerres au Liban (1975-1990),* Paris, Sindbad / Actes Sud, 2010.

[8] Voir Laurent Bonnefoy, Myriam Catusse (dir.), *Jeunesses arabes. Du Maroc au Yémen : loisirs, cultures et politiques*, Paris, La Découverte, 2013.

politiques entre l'Afrique et l'Orient arabe. Une réflexion de Roy Armes, historien du cinéma arabe et africain, confirme la pertinence d'un tel choix :

> Au-delà des nombreuses divisions du monde arabe, un sentiment partagé d'engagement apparaît chaque fois que le cinéma a été appelé à jouer son rôle dans la lutte pour l'indépendance et contre la violence.[9]

Ainsi, si l'impossibilité de s'exprimer librement, les pressions économiques et sociales exercées par les États politiques et subies par les populations libanaise (la fin de la guerre civile est signée en 1990), égyptienne (trente ans de dictature de Moubarak à partir de 1981 et la montée de l'intégrisme) et tunisienne (la dictature de Ben Ali à partir de 1987) ont appauvri la vitalité du cinéma de ces trois pays, il semble néanmoins qu'il n'ait jamais tout à fait étouffé sa voix politique. La chute des *rūa'sā'*[10] en 2005 et 2011 en a par ailleurs appelé le renouveau.

La question du vocabulaire en usage, alors que l'on questionne la permanence des résistances et dissidences dans les images au fil des décennies, mérite d'être posée. Les concepts de « peuple » (« *šaʿb* »), de « révolution » (« *ṯawra* »), de « lutte » (« *niḍāl* »), qui vont encadrer le déroulement de notre étude, appartiennent au vocabulaire de la gauche – et particulièrement, dans les années 1960-1970 sur lesquelles s'ouvre notre thèse, au vocabulaire marxiste utilisé partout dans le monde. Comme l'explique Wessam Saada, « la région arabe ne connaissait pas la gauche dans sa forme partisane avant l'établissement de la Troisième Internationale (Comintern) »[11]. Sans s'imposer, les doctrines communistes inspirent : les partis et les factions de gauche promouvant le nationalisme arabe (le nassérisme, les partis Baath en Syrie et en Irak, le mouvement nationaliste arabe) émergent

---

[9] Roy Armes, *Dictionnaire des cinéastes arabes du Moyen-Orient,* traduit de l'anglais par Marie-Cécile Wouters, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 81. Cette remarque intervient après une longue démonstration au cours de laquelle il souligne l'intérêt et la pertinence d'une comparaison entre les cinématographies du Maghreb et du Moyen-Orient pour comprendre leur histoire du cinéma respective. Ces deux cinématographies sont d'ailleurs liées plus ou moins intimement à l'industrie cinématographique égyptienne, première à proposer un véritable cinéma arabe et à inonder de ses productions les pays arabes de toutes les régions.

[10] Pluriel arabe de *raʾīs*, chef d'État. Rafic Hariri, premier ministre libanais, est assassiné en 2005, ce qui conduit au départ des forces syriennes occupantes ; Zine El-Abidine Ben Ali et Hosni Moubarak démissionnent sous la pression du peuple au début de l'année 2011.

[11] Wessam Saada, « The Potential Rise of a Populist Trend in the Arab Region », in Fawwaz Traboulsi, Wael Gamal, Gennaro Gervasio, Wessam Saada, Georges Fahmi, *Developments in the Arab Region and the Impact of International. Between Populist Trends and Alternative Voices*, *op. cit.*, p. 25. Notre traduction. Citation originale : "*The Arab region did not know the left in its partisan shape except after the establishment of the Third International (Comintern)*".

après les indépendances et adoptent les politiques de nationalisation de la propriété privée et les réformes agraires promues par la gauche marxiste[12]. Les penseurs arabes du Liban, d'Égypte ou de Tunisie de cette période ont fait leurs études en France et ont lu les commentateurs européens de Marx ; la vision communiste que l'on retrouve tant dans les rangs du Front de Libération d'Oman et du Golfe Arabe (F.L.O.G.A.) chez les Dhofaris que dans ceux du Front Populaire de Libération de la Palestine (F.P.L.P), ou encore, à l'autre bout du monde arabe, dans ceux du Front Polisario au Sahara Occidental, émane des idées qui circulent d'une lutte à l'autre (Cuba, Vietnam, Algérie, etc.), internationalement.

Les idéologies communistes – déjà fortement altérées par la révolution islamiste en Iran en 1979 et par l'invasion soviétique qui a engendré la guerre contre les moudjahidines en Afghanistan entre 1979 et 1989 – se sont définitivement effondrées dans le monde arabe après la chute de l'U.R.S.S. en 1990. Pourtant, dans les pays arabes, le vocabulaire de la lutte s'est pérennisé de génération en génération, principalement dans la perspective de défendre le droit de retour des Palestiniens, mais aussi dans certains discours islamistes anticolonialistes[13]. Une fois la bataille remportée, comme c'est le cas en Tunisie en 2011, c'est avec les penseurs des Lumières que certains universitaires tentent de trouver les concepts-clés qui leur permettent de penser la transition démocratique de leur pays[14].

---

[12] Ces idéologies, reprenant à leur compte les principes de gauche qui se développaient à l'échelle internationale, ont d'emblée fustigé les représentants de l'ancienne gauche – les communistes, seuls partisans d'une gauche arabe sous le colonialisme. Voir Wessam Saada, « The Potential Rise of a Populist Trend in the Arab Region », in Fawwaz Traboulsi, Wael Gamal, Gennaro Gervasio, Wessam Saada, Georges Fahmi, *Developments in the Arab Region and the Impact of International. Between Populist Trends and Alternative Voices*, *op. cit.*, p. 25.

[13] À titre d'exemple, les discours et les écrits politiques de partis politiques religieux dans la région comme ceux du Hamas (fondé en 1987) dans les territoires palestiniens ou ceux de Hassan Nasrallah, le chef du Hezbollah (créé en juin 1982 mais reconnu publiquement en 1985) au Liban ont adopté jusqu'à aujourd'hui une rhétorique basée sur le lexique de la résistance et de la lutte contre l'impérialisme et l'Occident. Ces mouvements politiques, dont les principes rejoignent les discours de nombreux imams partageant les mêmes idéologies, se sont construits dans la lignée d'écrits antérieurs ayant pris pour sujet la construction d'une identité locale ayant pour socle la considération pour le peuple et des principes d'égalité. En effet, les idées communistes ont rejoint les préceptes islamistes dans les écrits de certains penseurs arabes, ou plus largement musulmans à partir des années 1960, qui proposaient d'organiser des groupes d'opposition sur des principes tirés de l'islam (citons pour exemple les écrits de l'Iranien Ali Chariati, qui ont eu une grande influence dans le déclenchement de la révolution iranienne et dans la formation, par la suite, de groupes comme le Hezbollah, ou ceux du Palestinien Abdallah Azzam, principal théoricien de l'islam radical et organisateur de la participation arabe à la guerre d'Afghanistan dans les années 1980). Voir à ce sujet Toby Matthiensen, « Migration, Minorities, and Radical Networks : Labour Movements and Opposition Groups in Saudi Arabia, 1950-1975 », *IRSH*, n° 59, International Instituut voor Sociale Geschiednis, 2014, p. 473-504, Thomas Hegghammer, « Abdallah Azzam, l'imam du jihad », in Gilles Kepel, Jean-Pierre Milelli (dir.), *Al-Qaida dans le texte*, Paris, PUF, 2005, p. 113-137, ou les premiers ouvrages de Gilles Kepel, par exemple *Intellectuels et militants de l'Islam contemporain*, Paris, Seuil, 1990.

[14] Un exemple est à ce titre marquant, celui du colloque « Arts, littérature et démocratie » organisé par l'Unité de Recherche *Poétique théorique et pratique* de l'Institut Supérieur des Études Appliquées en Humanités de Zaghouan les 11, 12 et 13

Compte-tenu de la porosité géographique de ces concepts et de leurs usages, il n'est pas hors de propos, lorsqu'il s'agit de définir les termes-clés pour analyser les images qui nous occupent, d'invoquer dans cette thèse à la fois des penseurs arabes (Albert Houari, Anouar Abdel-Malek, Sadik Al-Azm, Edward Said) et des penseurs occidentaux (Giorgio Agamben, Michel Foucault, Arlette Farge, Régis Debray). Si les seconds s'inspirent rarement des premiers, l'héritage de la philosophie européenne contemporaine dans les écrits arabes de ces cinquante dernières années est toujours aussi manifeste[15].

« Politique », terme aussi polysémique que l'est celui de *peuple,* désigne l'ensemble des événements relatifs à l'organisation d'une société et aux pratiques de pouvoir, mais renvoie

février 2016 à l'École Normale Supérieure de Tunis auquel nous avons participé ; l'événement a été présenté par le président de l'Université Tunis El Manar Kameleddine Gaha dans sa conférence inaugurale comme un outil de réflexion sur la transition démocratique tunisienne. Plusieurs universitaires tunisiens invités à participer ont choisi de penser cette transition à partir de philosophes européens – notamment à partir de Diderot, que Kamaleddine Gaha a lui-même convoqué dans sa communication intitulée « Corps, énergie et liberté chez Diderot ». Radhouane Briki, dans sa communication intitulée « Hâtons-nous de rendre la philosophie populaire », s'inspirait aussi de *Jacques le Fataliste* de Diderot pour réfléchir à la construction de la démocratie tunisienne, alors que Houcine Bouslahi envisageait le pouvoir du corps du peuple rassemblé sur la place publique dans la continuité d'une réflexion sur les rassemblements du Bardo et de la Kasbah à Tunis à partir de l'analyse qu'a faite Mikhail Bakhtine du carnaval rabelaisien. De même, Mohamad Zine El Abidine, par ailleurs ministre tunisien des Affaires culturelles du 27 août 2016 au 27 février 2020, prenait pour levier la philosophie des Lumières en France pour définir la « démocratisation » dans sa communication intitulée « Démocratisation de la Tunisie après la révolution du 14 janvier. Nuance entre démocratie et démocratisation ». Ces réflexions font écho à d'autres colloques organisés dans les premières années post-révolutionnaires en Tunisie, notamment le colloque international organisé par l'Université de Sousse les 22-23-24 janviers 2015 sous le titre « La philosophie des Lumières aujourd'hui. Bilan et perspectives », auquel Mohamed Zine El Abidine et Radhouane Briki et Houcine Bouslahi ont également participé. Cette manifestation scientifique proposait de soulever les questions suivantes : « qu'est-ce qu'on peut retenir des Lumières pour mieux comprendre et expliquer le présent ? Chaque époque n'a-t-elle pas ses propres Lumières ? » (voir descriptif du colloque disponible en ligne. Consulté le 21 avril 2020. URL : http://www.tunisiefocus.com/culture/colloque-a-sousse-la-philosophie-des-lumieres-revisitee-108972/). Nous pointons avec insistance ces sujets et modes de réflexion afin de souligner la prégnance d'une influence occidentale dans la pensée académique tunisienne lorsqu'il s'agit de parler d'art et de philosophie politique. Une observation similaire peut être faite au Liban, où la plupart des penseurs et docteurs en histoire de l'art ou en philosophie esthétique convoquent les philosophies contemporaines de Gilles Deleuze, Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman, Roland Barthes, Walter Benjamin, Jacques Derrida, Giorgio Agamben pour appuyer leurs réflexions et leurs analyses d'œuvres ou de situations politiques libanaises ou arabes. Voir par exemple la thèse de Ghada Rahal Sayegh, « Images d'après : l'espace-temps de la guerre dans le cinéma au Liban, du "Nouveau cinéma libanais" (1975) aux pratiques artistiques contemporaines (de 1990 à nos jours) », thèse dirigée par Laurence Schifano, soutenue le 20 décembre 2013 à l'université Paris Ouest Nanterre La Défense, disponible en ligne. Consultée le 2 mai 2020. URL : https://bdr.u-paris10.fr/theses/Internet/2013PA100214.pdf.

[15] Dans son ouvrage *Thinking Past and Terror,* écrit à la suite de l'attentat du 11 septembre 2001 à New York, la philosophe américaine Susan Buck-Morss appelait à renverser la tendance et à apprendre à penser les grands mouvements culturels et politiques arabes à la lumière des grands penseurs islamistes de la région (elle cite notamment Taha, Gannouchi, Shariati et Qutb. Voir Susan Buck-Morss, *Thinking Past Terror: Islamism and Critical Theory on the Left*, Londres, Verso, 2006 [2003], p. vii). Aucune des réalisatrices de notre corpus ne s'étant réclamées d'une pensée de l'islam comme fondement culturel de leurs valeurs et de leur art, nous avons préféré nous appuyer sur les concepts à partir desquels elles réfléchissaient leur travail et leur rapport au monde, même si leur définition s'inspirait des notions développées par les philosophes occidentaux ; la très grande majorité des cinéastes de notre corpus ont d'ailleurs fait tout ou partie de leurs études en Europe ou en Amérique du Nord, et beaucoup ont travaillé pour ou avec des organismes occidentaux.

également aux luttes de représentativité. *La* politique caractérise tout ce qui a trait au collectif et définit les rapports internes entre les individus ou les groupes sociaux. *Le* politique, en réponse, peut s'imposer comme une contre-force qui résisterait à cette administration biopolitique du vivant par la politique[16]. Aussi, en partant du principe que l'art relève *du* politique en ce qu'il est un langage qui permet – aussi – de contester, et en soutenant qu'il *dit* lui-même inévitablement quelque chose du politique en tant que rapports internes à une communauté, il s'agit dans cette étude de questionner les rapports de la création à l'appartenance populaire. Nous soutenons que l'œuvre d'art ouvre un passage du privé au public et qu'en cela elle sert le peuple : proposant un régime d'expression autre que les usages habituels, sa portée agit en effet sur d'autres sphères publiques et par le biais d'autres réseaux. Une œuvre renouvelle ainsi les modes de perception du peuple qui, en y participant ou en la visionnant, trouve des outils pour se transformer ou s'enrichir. Le cinéma, ainsi, pourrait agir comme une forme de politique participative, elle aussi individuante donc désaliénante. L'art solidarise la réalisation de soi et l'enrichissement de la vie commune, en ce que la pluralité des expériences de chaque réception singulière permet l'instauration avec autrui d'un dialogue qui, de par la particularité du médium artistique, naît moins d'un partage d'opinions que d'une rencontre devant l'œuvre. Filmer leurs peuples permet aux cinéastes d'y trouver une place et de mêler leurs voix à celles des foules.

2. 1967 : Apparition d'un cinéma fait par les femmes

Comme 1948 dont elle se fait l'écho, 1967 est une date clé pour la redéfinition des peuples arabes. Après la création de l'État d'Israël et l'échec des armées arabes à défendre le territoire palestinien en 1948, toute la fierté des dirigeants arabes, engagés dans la création d'une tierce voie politique après Bandung (1955) au cœur de la guerre froide, se dissipe dans la défaite qui a opposé en juin 1967 l'armée d'Israël aux armées égyptiennes, syriennes et jordaniennes. Les flottes aériennes arabes se font bombarder au sol et l'armée israélienne remporte en six jours une victoire qui coûte à la Cisjordanie, à la Syrie et à l'Égypte des hommes, des avions, mais également de larges parcelles de territoire. Les peuples arabes, qui se voyaient d'avance victorieux, subissent un électrochoc politique. Affaiblis, les États arabes reviennent sur leurs engagements vis-à-vis du peuple palestinien ; livrés à eux-mêmes, les militants de toute la région doivent penser leur activisme différemment. Faire des images et faire du peuple palestinien une réalité s'impose comme une

[16] Voir Alain Brossat, *La Résistance infinie,* Paris, Lignes et Manifeste, 2006, p. 37.

évidence. Face aux politiques toujours plus totalitaires des États de la région, l'idée de l'image nécessaire dépasse rapidement la seule cause palestinienne pour surgir de la même façon dans les marges ou dans les zones de guerre. Elle vise à défendre toutes sortes de communautés d'individus que l'on ne voit jamais, ces *autres peuples* que l'on dissimule.

Peu nombreuses, les femmes sont bien présentes dans le paysage cinématographique arabe à partir de 1967. La défaite a éveillé l'indignation et l'engagement de beaucoup de cinéastes ; même Tahani Rached, réalisatrice égyptienne ayant émigré au Canada en 1966 reconnaît que « la guerre de 1967 a été le grand choc » qui a fait naître son intérêt envers la Palestine et pour les luttes de la région : « ça fait partie des questions qui m'ont toujours touchée, interrogée, que j'ai suivies »[17].

Jusqu'au milieu des années 1980, les femmes cinéastes se sont principalement révélées dans la réalisation de documentaires. Moins coûteux, le documentaire répond par ailleurs, dans l'urgence de l'événement, à l'impératif de témoigner qui a pu motiver la plupart des films réalisés.

Ces réalisatrices font souvent le portrait de classes démunies, souvent peu éduquées, portées par les us et coutumes de territoires aux attaches culturelles fortes et donc difficilement appréhendables en elles-mêmes à partir de nos grilles de lectures traditionnelles, puisque ce n'est pas au titre de l'anthropologie que nous questionnons ces images. Toutefois, l'hétérogénéité des influences culturelles de ces femmes cinéastes nous permet à nous, chercheurs occidentaux en études cinématographiques, d'appréhender ces images sans trop souffrir du complexe culturel posé par la dialectique Nord/Sud. Nous souhaitons faire la distinction entre deux dimensions : d'une part la spécificité des différents événements qui ponctuent l'histoire des films que nous analysons (et qui font que chaque film est issu de dynamiques, de situations et d'un contexte particuliers), et d'autre part ce que les images nous disent d'une expérience commune de la lutte. S'il est nécessaire dans le cadre de notre étude de situer ces films historiquement et géographiquement afin d'éclairer les événements dans l'urgence desquels ils naissent, la présente thèse pense toutefois tirer sa légitimité d'une compréhension de ces images en regard de la connaissance d'autres dissidences et d'autres modalités de résistance. Nous postulons ainsi la validité d'une réflexion issue de notre héritage culturel propre et de notre compréhension des écrits des penseurs arabes quant à la volonté dont témoignent les films de rendre visible l'ignoré ou l'exclu. En effet, considérant les bornes chronologiques de notre corpus (1967-2020), qui incluent les expériences internationalistes de la

[17] Entretien de l'autrice avec Tahani Rached réalisé au Caire le 13 janvier 2016 en français.

gauche et la généralisation d'Internet, il serait dangereux de ne pas tenir compte de la circulation des textes à travers les territoires et, par là, d'ignorer la porosité des cultures.

Nous considérons de ce fait que ces films sont d'abord nés d'une nécessité de révolte qui se rattache à l'expérience commune du sentiment d'injustice avant d'être géographique et historique. Nous les analysons comme films politiques, tout en établissant que c'est précisément le regard des réalisatrices sur ces peuples en lutte qui nous importe, et non la sociologie de ces figures de l'histoire.

Nous ne prenons donc pas la violence des obstacles qu'une femme, en raison de son sexe, devrait avoir à surmonter comme premier axe pour analyser la position des réalisatrices qui s'emparent des caméras dans les pays arabes au tournant des années 1970 et par la suite. Nous établissons au contraire qu'une telle expérience doit être interrogée au cas par cas. Nous reconnaissons en revanche que toute production cinématographique indépendante souffre dans cette région de nombreuses difficultés matérielles, parfois de blocages politiques ou de rejet radical de la part d'une certaine frange du spectatorat, et que le cinéma fait par les femmes appartient dans sa très grande majorité à cette catégorie de production.

Écarté de nombreux circuits de distribution mais aussi de la plus grande partie des études menées sur le cinéma arabe, le premier cinéma des femmes est méconnu, oublié et parfois même matériellement laissé à l'abandon voire perdu. Ce sont ces raisons qui nous amènent aujourd'hui à l'inscrire dans une perspective historique allant jusqu'en 2020 et dans un spectre d'analyse historique qui puisse le réfléchir dans une histoire générale du cinéma arabe – de fiction ou de documentaire.

Toutefois, dès que les moyens le permettent, les femmes se lancent elle aussi dans la réalisation de films de fiction. Il est intéressant de remarquer que les premiers projets de ce type ont des formes hybrides. *Fatma 75* (1975) de Selma Baccar propose déjà un développement esthétique entre le documentaire et la fiction, n'hésitant pas à mettre en scène l'histoire pour l'écrire et la raconter. Quelques années plus tard, Heiny Srour tourne *Leila et les loups* (*Laīla w āl-ḍi'āb / Leila and the Wolves,* 1984) au Liban et en Syrie. Elle y retrace l'histoire de la lutte des femmes palestiniennes dans le mouvement de la résistance à l'oppresseur ; c'est aussi une fiction, mais qui s'attache à recréer de l'archive pour soutenir le discours tenu par le sujet du film.

Les difficultés rencontrées pour financer les films de fiction provoquent de nombreux retards dans la sortie des films. Néjia Ben Mabrouk met plus de huit ans à produire *La Trace* (*Āl-sāma*, 1988) ; Heiny Srour, elle aussi, met plus de six ans à achever *Leila et les loups*. Pourtant, au fil des années

1980, les productions se multiplient. En Tunisie, les organes d'État encouragent la production des films, soutenus par ailleurs par des fonds internationaux, notamment français. Au Liban, la fin de la guerre au tournant des années 1990 incite également des réalisatrices à se saisir des rares studios encore en fonctionnement pour réaliser les histoires qu'elles ont écrites. Le cas de l'Égypte est encore aujourd'hui un cas unique : malgré les crises successives que connaissent ses studios, l'industrie du cinéma prospère toujours dans la production de longs-métrages de fiction. Quelques femmes y trouvent une place. Elles y réalisent des films grand public, mais qui jouent parfois avec des codes inhabituels, parfois scandaleux ; Ines El-Degheidi, connue pour ses films « féministes », a soulevé de nombreux débats. Son œuvre appelle à l'émancipation des femmes, mais la réalisatrice a toujours conservé sa place privilégiée au sein de l'industrie nationale. Aujourd'hui, les cinémas indépendants imposent aussi leurs films de fiction dans le paysage cinématographique régional - et ce notamment grâce au numérique et à la facilitation de l'accès aux technologies et aux instruments. Ces films, s'ils ne sont pas soutenus par les institutions nationales, sont toutefois généralement financés par des organes extérieurs, qui dictent nécessairement des consignes justifiant les versements. Ces directives transforment, même inconsciemment, le rapport des cinéastes à leur film et à la production, à la réalisation et à la distribution de celui-ci. Pour ces raisons spécifiques, nous considérons que le cinéma documentaire, moins coûteux, plus capable, aussi, d'être produit dans l'indépendance la plus totale, dispose de plus d'outils pour contester l'oppression des systèmes sur les peuples.

Directement ou indirectement, le cinéma prend toujours position par rapport au monde. Une image filmée transmet toujours quelque chose de la réalité sociale. Lorsqu'elle se donne la politique comme objet (les rapports de domination et de pouvoir, les relations qu'entretiennent entre eux peuples, communautés, individus) et qu'elle critique l'ordre établi ou promeut un engagement explicite envers une cause, cette image devient politique. Toutefois, toutes les formes de cinéma politique « *ne se valent pas* », comme le note Emmanuel Barot dans son essai *Camera Politica* :

> [Elles] *ne se valent pas* : non pas au sens où une hiérarchie normative et extérieure permettrait de les évaluer à l'aune d'une conception préalablement rigidifiée du politique et de l'art, mais au sens où elles sont loin d'assumer artistiquement tous les tenants et les aboutissants du concept de « politique » lui-même dont elles se prétendent pourtant faire leur affaire, concept dont la complexité est justement une dimension constitutive.[18]

[18] Emmanuel Barot, *Camera politica, dialectique du réalisme dans le cinéma politique militant*, Paris, Vrin, 2009, p. 13.

Les films de fiction que les femmes ont commencé à réaliser au tournant des années 1980 dans les pays qui nous intéressent ont tous à voir avec le politique. Ils sont tous écrits dans la continuité d'un cinéma de la dénonciation et de la révolte nécessaire contre l'ordre établi. La forme qu'ils proposent, pourtant, est naturellement plus conventionnelle. Les cinéastes ne disposant pas d'industries cinématographiques solides dans leurs pays d'origine, ils et elles dépendent des financements extérieurs (souvent mis à disposition par des institutions occidentales) pour réaliser leurs longs-métrages et les diffuser ; la problématique qui découle de ces questions d'indépendance et de liberté de création feront l'objet d'un rapide questionnement dans le déroulement de notre étude. Les conventions liées à la forme attendue du cinéma de fiction éloignent de fait les réalisatrices de la captation sensible qui caractérise la plupart des documentaires engagés réalisés dans la région, capable de figurer le peuple et le politique dans ses contradictions existentielles. À la suite de René Viénet, qui s'exclamait au tournant des années 1970 dans son film *La Dialectique peut-elle casser des briques ?* (1973) qu'« on ne lutte pas contre l'aliénation avec des moyens aliénés », nous affirmons que les codes narratifs, symboliques et idéologiques imposés à la production de films de fiction dans les pays arabes avant l'émergence des caméras numériques ont aliéné les réalisatrices et les réalisateurs et ont travesti, pour reprendre les termes de Barot, « les tenants et les aboutissants du concept de "politique" » figurés dans le film.

Notre étude se veut prioritairement historique. Il nous semble toutefois incontournable de nous pencher sur quelques films en particulier, qui incarnent le plus grand nombre d'aspects de ce que nous définissons comme cinéma politique, conduit par des caméras de lutte et en dissidence dans les mains de réalisatrices engagées. Nous nous intéressons donc dans la dernière partie de notre étude à un corpus de trente-et-un films qui proposent d'autres regards sur les peuples, les *gens*, les individus et leur relation à l'espace et à l'histoire. Afin de pouvoir comparer ce qui est comparable, nous nous attachons donc uniquement dans cette analyse finale à des films documentaires, écartant la fiction qui nous semble interagir avec le politique de façon différente. Les documentaires que nous allons évoquer permettent, dans leurs simples thématiques, de saisir rapidement l'engagement des cinéastes auprès de certaines communautés (qu'il s'agisse pour elles de soutenir une cause politique ou bien d'offrir une tribune et un visage aux plus démunis ou aux classes opprimées par la société). Les situations-limites mises en images dans ce procédé de saisie du réel qu'est la forme documentaire – celles d'un lendemain de massacre, celles d'un siège, celles d'un bouleversement sociétal violent ayant plongé tout un pan de la population dans une intraitable misère – n'ont pas à être scénographiées devant la caméra pour porter par elles-mêmes l'ampleur du message exprimé à la

fois par le sujet et par la réalisatrice à leur spectateur. Le discours des réalisatrices induit par la construction de l'image dans le film documentaire à partir de la captation d'un présent historiquement situé et du montage qui s'ensuit nous intéresse davantage en raison de la tension qu'il incarne. Cette tension survient dans la distance qui s'impose entre l'idéologie et la quête de témoignage historique. Elle porte les réalisatrices à créer elles-mêmes des peuples qu'elles matérialisent concrètement dans l'image afin de traduire l'identification communautaire ou l'énergie propres des individus ou masses qu'elles filment.

Les images produites par ces femmes, souvent victimes de censure, proposent un contre-discours sur la société dans laquelle elles s'ancrent. À vif, elles débordent rapidement le simple cadre de l'information ou de la dénonciation pour s'offrir comme instrument d'émancipation. Proches de leurs sujets, sensibles aux détails que l'histoire officielle ignore ou tente d'étouffer, ces cinéastes transforment le rôle des images. Ces dernières ne sont plus là pour appuyer un discours préétabli mais engagent au contraire la parole de leurs sujets, inédite, *inouïe* puisqu'inécoutée, dans l'histoire collective. Les films qui nous intéressent répondent ainsi à la définition que donne Nicole Brenez du cinéma d'avant-garde :

> Vis-à-vis de ce fonctionnement symbolique, que fait le cinéma d'avant-garde, par opposition au cinéma de la domination chargé d'assurer la bonne marche du contrôle social ? Il refuse aveuglément l'angle mort, il cherche le frontal, la confrontation, le corps à corps. […] Il récuse les définitions et les découpages légués par l'ordre qu'il conteste. Il refuse une supposée « bonne distance » avec son sujet, avec son problème. Il pulvérise les distinctions mutilantes entre rationalisation et émotion. Il trouve mille façons de crier, mille façons d'argumenter en images et en sons, mille façons de penser la cruauté sociale. Il travaille.[19]

Dans cette étude réalisée sur le « traitement du Lumpenproletariat dans le cinéma d'avant-garde », Brenez définit par la suite quatre gestes principaux, que les films que nous souhaitons étudier nous semblent suivre de bout en bout :

1. Décrire et contester l'ordre symbolique ;
2. Identifier et différencier (donner un visage aux « sans visage » selon l'expression d'Arlette Farge) ;

[19] Nicole Brenez, *Traitement du Lumpenprolétariat par le cinéma d'avant-garde*, Biarritz, Atlantica-Séguier, 2006, p. 26.

3. Interroger la définition du pauvre ;
4. Métamorphoser le cinéma lui-même, au sens où celui-ci ne se considère pas comme extérieur à des rapports de force symboliques, donc et au minimum (un minimum déontologique), refuse son propre statut de régulateur social, de pacifiant voire d'émollient politique, et pour contribuer à changer l'ordre des choses, commence par pulvériser l'ordre du discours.[20]

L'objectif du cinéaste d'avant-garde est de proposer une autre image de la réalité, de remplacer l'image dominante par une diversité infinie d'images, qui soient capables de dire autre chose, autrement. C'est tout le programme, finalement, des collectifs pour un cinéma Jeune, Alternatif ou Nouveau qui se développent au tournant des années 1970 et que nous analysons dans le fil de notre étude. Il peut paraître étonnant que les femmes soient les grandes absentes des manifestes que nous avons retrouvés. Certes, elles n'étaient pas alors cinéastes, ni critiques ; elles se dressaient toutefois là, elles aussi, dans les groupes de gauche prêts à réagir au lendemain de la défaite, et auraient pu, malgré tout, ajouter leur pierre à l'édifice officiel du renouveau. Seule Nabiha Lotfy, active puisque diplômée de l'Institut Supérieur du Cinéma du Caire depuis 1963, signe aux côtés de Sami Salamouni, Ghalib Chaath et Samir Farid le manifeste du « Jeune Cinéma » (« *sīnimā āl-šabab* ») publié en Égypte en 1968[21]. Comment comprendre alors les films réalisés par ces femmes que personne n'attendait ? Elles n'ont pas pu prendre part aux réflexions précédant le développement de ce nouveau cinéma arabe, et n'ont donc pu participer à l'élaboration des règles qui ont construit ce qui devait être un nouveau regard ; dans quelle lignée peut-on alors considérer leurs œuvres ?

Yves Thoraval note que ces collectifs rassemblaient de très jeunes cinéastes, très éduqués, bourgeois et inégalement politisés[22]. Cette spécificité de classe se manifeste également dans le cas des réalisatrices qui nous intéressent, à une exception près : Ateyyat El-Abnoudy a grandi dans un village de paysan dans la région du Delta du Nil – celle-là même qu'elle est retournée filmer à maintes reprises durant sa carrière de cinéaste. Leur position, notamment face à leur sujet, nous semble pourtant plus particulière que celle de leurs homologues masculins. Dans le même ouvrage sur le traitement filmique du Lumpenproletariat, Nicole Brenez écrit : « Soit un état social, il détermine les images », signifiant par extension « qu'aux classes dominantes correspondent des images dominantes »[23]. Ce qui nous intéresse dans la position de ces femmes cinéastes est avant tout leur

[20] *Ibid.*
[21] Yves Thoraval, *Regards sur le cinéma égyptien, 1895-1975,* Paris, L'Harmattan, 2000 [1974], p. 87.
[22] *Ibid.*
[23] Nicole Brenez, *Traitement du Lumpenprolétariat par le cinéma d'avant-garde*, *op. cit.,* p. 26.

capacité à proposer des contre-discours qui s'opposent non seulement aux images dominantes de l'industrie cinématographique, qu'attaquent et condamnent en premier lieu les collectifs de cinéma contestataires que nous avons évoqués (Jeune, Nouveau ou Alternatif), mais qui vont également au-delà de ces dites images contestataires. Quelle que soit la classe sociale dont elles sont issues, les femmes sont subordonnées dans la société. Leur statut, comme le rôle qui leur est assigné, leur confère de la vie une expérience marginale de celle des hommes – cette dernière étant dominante dans les représentations.

D'autre part, cette position de dominée a perduré au cours du développement des idéaux du « Troisième cinéma » dans les pays arabes. Reformulant la pensée de Ranjana Khanna, Anthony R. Gueratne expose justement en introduction de l'ouvrage *Rethinking Third Cinema* (2003) qu'il dirige avec Wimal Dissanayake la « double marginalisation » des femmes – tant comme cinéastes que comme actrices politiques – par les piliers du « Troisième cinéma », visiblement plus intéressés par la lutte des classes en tant que telle que par les formes d'oppression propres à cette même lutte. Selon l'auteur, les femmes se sont retrouvées « historiquement moins capable de "répondre aux attentes" des revendications du Troisième cinéma »[24], parce qu'elles n'avaient pas le même pouvoir ni le même accès aux ressources que leurs homologues masculins. Selon Ranjana Khanna, l'usage extensif par les femmes du cinéma documentaire est donc un moyen de participer à la fois à la lutte nationale et de contester cette double marginalisation dont elles sont victimes. Par-delà la contre-information proposée par un cinéma qui tente de mettre en lumière des réalités alternatives, le cinéma documentaire des femmes arabes construit, tant sur la forme que sur le fond, un discours subversif qui permet, comme la théoricienne Gayatri Spivak l'appelait de ses vœux, de rendre la parole aux subalternes[25].

Travaillant elle aussi sur cette question, Stefanie Van de Peer écrit en introduction de son ouvrage *Negotiating Dissidence. The Pioneering Women of Arab Documentary* (2017) que

> la réalisation d'un film est souvent, dans le monde arabe, une question d'idéalisme et d'activisme, particulièrement pour les femmes réalisatrices de documentaires. Malgré les nombreuses difficultés

[24] Anthony R. Guneratne, « Rethinking Third Cinema, Introduction » in Anthony R. Guneratne, Wimal Dissanayake, *Rethinking Third Cinema*, New York, Routledge, 2003, p. 17. Notre traduction. Citation originale : "*historically been less capable of "living up" to the political demands of Third Cinema*".

[25] Gayatri Spivak, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, traduit de l'anglais par Jérôme Vidal, Paris, Amsterdam, 2006 [1988].

pratiques et idéologiques, les femmes ont trouvé le moyen de procéder à un traitement subtil de la dissidence dans leurs films, et de la compenser[26].

Cette dissidence est au cœur de la problématique qui nous intéresse. Quelles motivations incitent ces femmes à s'emparer des caméras ? Que cherchent-elles à montrer ? Probablement, comme l'écrit Ella Shohat[27], travaillent-elles elles aussi à la reconstruction d'une identité arabe qu'Anouar Abdel-Malek présentait en 1970 comme une quête[28] : ces pionnières appartiennent à cette jeunesse heurtée par l'effondrement du panarabisme et par l'échec de la résistance. Dans un entretien accordé au quotidien français *Libération*, Elias Sanbar, intellectuel palestinien alors réfugié à Beyrouth expliquait ainsi l'impact de la défaite sur sa génération : « Jusque-là, j'étais mondialiste, j'avais participé aux manifestations contre les guerres d'Algérie et du Vietnam. La défaite de 1967 nous a recentrés sur notre propre histoire »[29]. Par-delà la défaite, en quoi consistait l'entreprise des générations qui ont suivi ? Pour elles, il s'agissait de reforger l'image même de l'identité arabe dans une forme d'expression cinématographique que les artistes, hommes et femmes, se sont mis au défi de repenser. Dans un entretien réalisé à la fin des années 1990, la cinéaste tunisienne Kalthoum Bornaz racontait :

> Une phrase de Karl Marx sur les Arabes m'avait profondément troublée. Il disait : « Ils [les Arabes] ne peuvent pas se représenter eux-mêmes, ils doivent être représentés »… Il y avait là matière à s'interroger et il fallait bien s'avouer que notre propre représentation par nous-mêmes était fréquemment conforme à celle de l'Occident : image orientaliste, misérabiliste, sans humour ni poésie.[30]

---

[26] Stefanie Van de Peer, *Negotiating Dissidence. The Pioneering Women of Arab Documentary*, Edinburg University Press, 2017, p. 1. Notre traduction. Citation originale : "*Filmmaking in the Arab world is often a matter of idealism and activism, especially for women making documentaries. In spite of many practical and ideological difficulties, women have found ways to supply and subtly negotiate dissidence into their films."*

[27] Ella Shohat, « Post-Third-Worldist culture. Gender, nation and the cinema », in *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Features*, Alexander and Mohanty, eds., 1996, repris dans Anthony R. Guneratne, Wimal Dissanayake, *Rethinking Third Cinema*, *op. cit.*, p. 51-77.

[28] Anouar Abdel-Malek, *La Pensée politique arabe contemporaine,* Paris, Seuil, 1970.

[29] Antoine de Gaudemar, « Elias Sanbar, intellectuel palestinien, est retourné pour les premières élections libres à Haïfa, sa ville natale, que sa famille avait fuie en 1948. Retour en Palestine », *Libération,* 30 juillet 1996, Paris, cité par Dima El-Horr, *Mélancolie libanaise. Le cinéma après la guerre civile,* Paris, L'Harmattan, 2016, p. 51.

[30] Propos recueillis par Hamadi Guerroum, in Abdelkrim Gabous, *Silence, elles tournent ! Les femmes et le cinéma en Tunisie*, Tunis, Cérès, 1998, p. 114.

Les images de leurs sujets que donnent à voir ces femmes incitent à reposer la question de la définition du peuple. Quels sont les peuples que ces cinéastes cherchent à construire à travers leurs images ? Tendue entre l'idée que la réalisatrice projette sur le peuple qu'elle filme et la définition que décide de se donner lui-même ce peuple, l'image surgit et donne à voir une réalité qui dépasse les définitions idéologiques pour aller se loger dans le geste anodin du quotidien, dans la surprise de l'émotion ou dans le mouvement solidaire d'une communauté qui connaît les termes de son équilibre. Les films que nous souhaitons étudier postulent tous l'existence d'un peuple, que les images sont là pour confirmer – un peuple en quête de reconnaissance, comme c'est le cas du peuple palestinien ou du peuple sahraoui ; un peuple en attente de légitimation, comme le sont ceux qui vivent dans les marges des grandes nations, ou bien un peuple qui cherche à redéfinir les termes de sa désignation, et qui s'inscrit de ce fait davantage dans la dissidence et dans la contestation.

3. Une histoire à réécrire

Stefanie Van de Peer le souligne dans son ouvrage : la plupart des films documentaires réalisés par des femmes dans les pays arabes sont centrés sur des figures habituellement marginalisées, invisibles. Les femmes – celles qui travaillent, celles qui nourrissent, celles qui attendent le retour des hommes partis au front, celles qui servent, celles que la société rejette – ainsi que les enfants comptent parmi les sujets les plus traités dans les films de notre corpus. Sans doute, en réalité, parce qu'ils sont parmi les plus précaires. En effet, qu'il s'agisse de films soutenant une lutte révolutionnaire ou dépeignant une réalité sociale dramatique, ce sont souvent les femmes qui, flanquées de leurs enfants, qui sont les premières laissées pour compte. Dans les films de ces femmes réalisés sur la guerre civile libanaise qui a ravagé le pays pendant plus de quinze ans, détruisant sans distinction les vies de tous les citoyens, les hommes sont là aussi, dans toute leur détresse, toute leur souffrance. Dans les campagnes ou les abords délaissés des villes égyptiennes, quand la misère frappe, les femmes sont là pour filmer la vie qui malgré tout résiste, quelle que soit son incarnation.

L'écriture de fiction a, pour sa part, ce pouvoir tout particulier de brouiller la frontière de l'invention et du réel, et porte ainsi en puissance une capacité de contestation et d'expression critique qui sait se jouer du verrouillage politique de l'expression populaire. Les films que les femmes réalisent au cœur des industries de leurs pays respectifs (lesquelles sont plus ou moins solides ou soutenues depuis l'étranger) offrent un répertoire de contestations singulières. Celles-ci,

malheureusement fortement orientées par les attentes des organismes finançant la réalisation des films, sont néanmoins à l'origine de créations parfois audacieuses, personnelles, dissidentes.

Lorsqu'elles se plient à l'exercice de l'écriture de fiction, les femmes n'échappent toutefois pas à la standardisation que s'impose une industrie longtemps balbutiante et souvent prête à se plier aux impératifs consensuels indispensables à une reconnaissance internationale fortement convoitée. Dans un article analysant les films produits en Tunisie dans les années 1990, le critique tunisien Tahar Chikhaoui revient sur les difficultés rencontrées par le chercheur dès lors qu'il souhaite analyser le cinéma tunisien (mais nous affirmons que le problème est similaire dans les cas libanais et égyptien, si tant est qu'il ne concerne pas l'ensemble des pays arabes) : la faiblesse de l'industrie, le manque de moyens et la formation insuffisante des techniciens rendent souvent les films fragiles du point de vue de leur construction et de leur esthétique. Chikhaoui écrit :

> Il serait quelque peu artificiel, voire franchement vain, de vouloir analyser le cinéma tunisien, d'un point de vue strictement esthétique. La raison, simple et terrible, en est la fragilité de la production. L'approche n'a de sens, donc, que si la question du cinéma tunisien est posée d'une manière plus globale. Interroger les films dans leur matière même, dans leur forme d'expression esthétique, ne mènerait pas très loin. Quel que soit [sic.] la limite du film envisagé, tout se ramène à la question lancinante de la faiblesse de la production. Comment donc réfléchir sur une cinématographie dont le rythme de production est de deux films par an sans en interroger les œuvres dans ce qui les rattache au contexte général et qui puisse aider à cerner la question ?[31]

Les limites de ces films de fiction portent en effet en elles-mêmes l'aliénation des cinéastes décidés à rester dans leur pays d'origine pour créer et l'oppression dont ils et elles sont victimes. Les films se plient aux impératifs du marché du film international ; ils n'assument pas l'affirmation d'une spécificité nationale. La création en matière de fiction est limitée par la rareté des infrastructures qui permettraient le développement d'une réelle industrie du cinéma, et étouffée par une censure souvent sévère et violemment restrictive. Ainsi, même lorsque la création cinématographique cherche à s'engager, à placer sans artifice l'histoire d'un « sans visage »[32] au cœur d'un récit composé de toutes pièces, à suggérer sans l'énoncer la possibilité d'un changement de perspective, elle

[31] Tahar Chikhaoui, « Le cinéma tunisien des années 90, permanences et spécificités », *Horizons Maghrébins*, n°46, « Le droit à la mémoire », Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002, p. 113.
[32] Voir Arlette Farge (dir.), *Sans visages. L'impossible regard sur le pauvre,* Paris, Bayard Culture, 2004.

parvient rarement à dépasser les frontières des discussions communes et permises dans l'espace public.

Cette incapacité à confondre pleinement le cinéma et le politique place le film dans l'équilibre instable entre récits fictifs et expériences collectives. C'est bien cet équilibre instable qui, précisément, caractérise un cinéma méconnu, mal considéré. Les cinématographies arabes sont souvent jugées par les critiques peu capables de prendre toute la mesure de l'audace que l'acte de créer porte en lui-même, et ce malgré l'hypocrisie des stratégies souvent mises en jeu pour permettre au film d'exister. C'est une histoire politique du cinéma de ces trois pays que nous cherchons à écrire, relue à la lumière de la riche histoire des cinémas des femmes. Dans les fictions que nous traverserons au fil de notre travail, nous chercherons à élucider les modalités de ce déploiement en profondeur du cinéma vers le politique. Dans cette optique, nous observerons de façon privilégiée la manière dont les réalisatrices se réapproprient la parole du peuple.

Nous voyons aussi comment celles-ci remettent en question la légitimité des autorités politiques qui exercent leur domination sur les actions de chaque citoyen, jusque dans le geste créateur. Qu'ils soient de fiction ou documentaires, nous ne considérons pas les films comme des ressources susceptibles d'expliquer le social et le politique au sein des trois pays dont nous proposons une histoire alternative du cinéma ; c'est bien plutôt au regard des réalisatrices que nous nous intéressons principalement, ainsi qu'à leur capacité à mettre en image leur perception du monde et à exprimer leur insoumission. Sans postuler *a priori* une dimension politique à l'ensemble des films que les femmes ont réalisés en Tunisie, en Égypte et au Liban depuis 1967, nous tentons de voir comment le politique s'élabore dans la matière ou dans l'interstice des techniques en processus dans la création cinématographique. Les films sont producteurs de sens, par le geste des cinéastes et par l'oscillation des images elles-mêmes entre ce qu'on leur fait dire et ce qu'elles disent malgré elles. C'est dans cette faille que nous tentons de nous engouffrer pour comprendre ce qui est figuré de ces peuples qui se rencontrent sans se mélanger au fil des films et des histoires territoriales.

Nous refusons d'établir, par la lecture des images que nous avons choisies, des « portait[s]-type d'une nation et d'une époque »[33]. Notre objectif est de comprendre le peuple à travers ce qui est quotidien, de ce qui est ancré dans les corps, de ce qui meut et émeut les corps individuels au sein du collectif. Comme l'écrit l'historienne Arlette Farge,

[33] C'est ce que se refuse également à faire Arlette Farge, de qui nous tirons l'expression (Arlette Farge, *La Vie fragile. Violence, pouvoirs et solidarités en France au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1986, p. 8).

> L'écart, le singulier, l'atypique entrent en scène et deviennent une des aunes à partir de laquelle se mesure et se dessine la complexité du social.[34]

Ainsi, dans une première partie, nous tenterons d'abord de présenter la complexité à laquelle on se trouve confronté dès lors que l'on tente de définir le « peuple » dans le monde arabe. Nous nous attelons ensuite à dresser une synthèse des études et des théories ayant jusqu'ici pris en considération ces films de femmes des pays arabes, apparus dans le contexte de la décolonisation et portant souvent haut les couleurs de la résistance. Les rares analyses déjà faites des films que nous choisissons d'étudier adoptent généralement une approche postcoloniale. Elles ont aussi souvent été orientées vers une lecture féministe (Stefanie van de Peer, Viola Shafik, Ella Shohat) dont la presse spécialisée témoigne dès les années 1970 (Monique Martineau-Hennebelle, Yvonne Mignot-Lefebvre). Nous exposons ces conceptions récurrentes en interrogeant leur pertinence en regard de notre corpus. Nous établissons dans quelle mesure nous adhérons aux thèses qui, au fil des décennies, ont porté sur ces films, et nous proposons notre propre grille d'analyse, moins géo-centrée et s'écartant des considérations féministes traditionnellement invoquées pour se recentrer sur l'image et ses figures.

Nous souhaitons retracer une histoire du cinéma avant 1967 des trois pays étudiés, puis poursuivre la chronologie en relisant les histoires du cinéma nationales à la lumière des films que les femmes commencent à réaliser après la défaite. En dressant dans un second temps un panorama globalement chronologique de la création cinématographique en Tunisie, en Égypte et au Liban et son rapport au peuple, nous pouvons distinguer les différentes phases de l'expression du politique dans l'image. Nous commençons donc par établir le contexte historique (politique et culturel) dans lequel sont apparues, chacune à son époque, ces créations cinématographiques. Nous souhaitons ainsi mieux saisir les enjeux idéologiques d'une image différente, dissidente, ainsi que les conditions de sa marginalisation. La place que les femmes occupent dans la société en général, mais aussi plus particulièrement en tant qu'étudiantes dans les universités (les départements de réalisation n'étaient alors que très rarement ouverts aux femmes) a naturellement conduit ces dernières à faire des images autrement, à filmer d'autres réalités, d'autres paysages sociaux, d'autres angles sur les

[34] *Ibid.*

territoires qu'elles avaient ciblés. Elles assument le geste consistant à se saisir de la parole et de l'image lorsque tout, politiquement, semble s'effondrer autour d'elles.

Nous établissons le cinéma comme le plus démocratique des arts, en ce qu'il est le plus *fréquenté*, le plus à même de plaire à un pan de population plus large que les autres arts, et, surtout, parce qu'il parle du peuple. Le processus d'identification au cinéma est un processus quasi-systématique qui permet d'ouvrir de nouveaux débats et de proposer d'autres chemins, alternatifs, aux vies de chaque spectateur. Nous ne choisissons pas, ainsi, de penser le cinéma comme une traduction des pratiques et des phénomènes sociaux, mais comme témoin des mutations sociales et politiques à l'œuvre. Interroger la parole cinématographique des femmes de 1967 à aujourd'hui a pour objectif d'établir comment, même sous un régime politique qui réduit les libertés, le cinéma peut signaler entre les lignes la possibilité d'une autre vie. C'est en employant les outils d'une politique participative laissant à l'expérience du spectateur et du citoyen sa libre opinion qu'il peut le faire. En étudiant l'esthétique à l'œuvre dans ces films de femmes, nous tentons de définir le pouvoir du cinéma dans la description de ce qui est ou non représentatif du peuple, « arabe » ou « national », au moment de la création de l'œuvre.

Établir une telle structure historique pour expliquer l'émergence de ces réalisatrices et de leurs films, offrir aux idées qu'ils portent un système de pensée dans lequel s'inscrire doit en effet nous permettre, dans une dernière partie, de sortir de la chronologie historique pour voir les images pour elles-mêmes. Les œuvres sur lesquelles nous finissons par axer notre analyse filmique correspondent en partie à ce que Lizelle Bisschoff et David Murphy ont baptisé les « classiques perdus » (« *lost classics* »)[35]. Un « classique perdu » est un film « esthétiquement et thématiquement marquant […] souvent absent des discussions critiques »[36]. Le projet développé par Bisschoff et Murphy grâce au programme de projections « Africa's Lost Classics » proposé au festival Africa in Motion de la Filmhouse d'Edinburgh à partir de 2006, et qui à son tour a amorcé le travail sur l'ouvrage qu'ils ont codirigé, *Africa's Lost Classics: New Histories of African Cinema* (2014), partage les objectifs qui ont inspiré notre étude : « dépasser ce qui pourrait être décrit comme des "biais" géographiques [et sociologiques] dans la façon dont l'histoire du cinéma africain [et arabe] a été construite »[37]. Nous nous attachons donc en dernière instance à détacher notre analyse des images

[35] Lizelle Bisschoff, David Murphy (dir.), *Africa's Lost Classics: New Histories of African Cinema*, New York, Routledge, 2014, p. 8.

[36] *Ibid.* Notre traduction. Citation originale : "*aesthetically and thematically significant […] often absent from critical discussion".*

[37] *Ibid.* Notre traduction. Citation originale : "*to overcome what might be described as geographical 'biases' in the ways that African film history has been constructed".*

de ce regard historique rétrospectif. Nous refusons de nous limiter à une lecture passive des images fondée sur leur inscription historique ou sociologique. Nous souhaitons au contraire regarder ces figures du peuple au plus près de leur émotion – il s'agira de s'essouffler, pleurer, jouir, se soulever, résister et lutter avec elles. Nous cherchons à saisir ce que l'image projette au-delà du contexte dans lequel elle s'inscrit, de l'idéologie qui la construit ou qui construit son sujet, et par-delà la place à partir de laquelle sa créatrice crée, quitte à voir nos attentes s'effondrer et même au risque de devoir laisser une place à l'étonnement.

Les films de notre corpus sélectif final nous semblent pertinents car ils déconstruisent les histoires officielles, défiant également les nouvelles lectures de l'histoire bâties par ces nouveaux États-nations en quête d'unification identitaire. L'histoire que ces films écrivent repose sur les fondements rigoureux d'une exigence critique qui sera au cœur de notre analyse. Ces films ont d'abord pour objectif de susciter chez le spectateur une interrogation mobilisatrice, de provoquer en lui un trouble, conduisant, plutôt qu'à l'adhésion des foules, à une remise en question de l'ordre établi et à l'ouverture d'une nécessaire conversation avec les images et les réalités qu'elles illuminent. Depuis sa position d'individu isolé, le spectateur découvre avec ces films la nécessité de l'action collective, puisque bien avant les idées qui peuvent être esquissées à l'écran, c'est plutôt l'humanité de ceux qui composent ces peuples qui traverse le film. Si leur émancipation n'appartient qu'à elles, ces figures de lumière savent aussi, grâce au regard de la cinéaste et à sa caméra, rendre à l'humain son universalité. Existant par-delà toute frontière grâce à la circulation du film, leurs yeux, leurs bouches, leurs mains agrandis sur l'écran de projection disent une vérité sur la condition de l'homme moderne, proposent de redonner au monde une définition, montrent les luttes nécessaires qui l'habitent, ces révoltes passées ou présentes qui reviennent cycliquement, traçant derrière elles l'histoire de leurs victoires et de leurs échecs.

Le cadre général dans lequel l'analyse de ces figures s'inscrit est en effet la question du commun de la lutte. Nous nous appliquons à saisir dans la démarche des réalisatrices dans cette conquête d'espaces et d'autonomie dans lesquels ces films sont saisis, fugaces et fragiles, les visages de ceux qui s'affirment dans le monde. Nous suivons les cinéastes dans les interstices arrachés aux négociations menées en amont – et parfois en aval – des œuvres et rendus perceptibles par le langage filmique. Les peuples qui traversent tous les films que nous choisissons d'analyser de près ont un point commun : ils s'affirment dans la lutte. Nous souhaitons nous pencher sur des films de réalisatrices dont les inquiétudes poétiques et politiques se rejoignent. Nous faisons le choix d'images rares, négligées, quitte à ce que les résultats de nos analyses se fassent aux dépens des images propagées et célébrées à travers l'histoire ; ces dernières ont déjà été trop vues, trop discutées.

Les objectifs de cette thèse sont multiples. En effet, nous cherchons dans un premier temps à nommer des films peu cités dans l'histoire du cinéma arabe, pour tenter de les inscrire dans le mouvement et les luttes de l'histoire populaire et cinématographique. Nous espérons par ailleurs donner accès à des textes critiques en arabe, jusqu'ici non traduits, car ils nous semblent éclairants pour comprendre certains moments charnières de l'histoire du cinéma arabe de ces cinquante dernières années. Enfin, nous avons l'ambition de montrer l'importance pour l'histoire du cinéma arabe et mondial de films documentaires qui se distinguent par leur expérimentation formelle et par l'originalité de leur mise en récit.

Afin de poursuivre ces objectifs, nous avons choisi de développer notre recherche en dix chapitres, eux-mêmes organisés selon quatre grandes parties. Dans une première partie, nous cherchons à cerner les grandes notions qui balisent le trajet conceptuel de notre travail. Une première partie contextualise théoriquement le corpus choisi pour cette thèse. En revenant dans un premier chapitre sur les différentes apories définitionnelles et idéologiques posées par les notions de « peuple », de « nation » et de « révolution » dans les pays arabes depuis les luttes de décolonisation, nous montrons l'envergure de la rupture engagée par la défaite des peuples arabes contre Israël suite à la guerre de 1967, et expliquons pourquoi cette notion s'impose comme première borne chronologique de notre corpus. Un second chapitre nous permet ensuite d'exposer les différentes théories au prisme desquelles ces films sont habituellement pensés. En effet, ces films sont principalement étudiés à partir de deux systèmes d'analyse dont nous soulignons les apports et les limites : les études féministes et la question du « Tiers cinéma ».

Dans une deuxième partie, nous ancrons historiquement ces films dans leur contexte de production et nous expliquons l'intérêt que présente à nos yeux un cinéma politique ou d'avant-garde documentaire. Un troisième chapitre revient ainsi sur les fondements de l'industrie cinématographique en Égypte, au Liban puis en Tunisie, alors que le chapitre 4 tente de définir non pas un cadre théorique mais un éventail de concepts que les images étudiées dans la dernière partie de cette thèse sous-tendent. La troisième partie de notre travail est centrée sur les cinémas réalisés par des femmes dans ces trois pays. Retraçant l'histoire de l'industrie en Tunisie, en Égypte et au Liban à partir des productions féminines de 1967 à nos jours, nous distinguons trois grandes périodes qui occupent trois différents chapitres : le chapitre 5 s'intéresse aux pionnières et aux films fondateurs d'une histoire du cinéma des femmes (de 1967 au milieu des années 1980), le chapitre 6 se penche sur des années difficiles pour la production politique (du milieu des années 1980 à la fin des années 1990) ; le chapitre 7 se concentre sur la rupture épistémologique et esthétique amenée

par la généralisation des caméras numériques au début des années 2000, jusqu'à la période postrévolutionnaire que nous observons aujourd'hui.

Après avoir repensé cette histoire des films, nous nous intéressons à certaines formes qui, émergeant au cœur de la riche filmographie que nous avons établie en troisième partie, nous disent, chacune à leur manière, une réalité du peuple – qu'il soit national, arabe, palestinien, en lutte pour sa libération ou enfermé dans les marges de sa propre société. Nous analysons dans cette partie trente-et-un films, qui parfois résonnent thématiquement et que nous avons réfléchis à partir de trois concepts. Le chapitre 8 s'intéresse donc au peuple habitant son territoire ; il rencontre ainsi trois types de peuples : les peuples dont les films tentent de légitimer leur appartenance territoriale, les peuples enfermés dans les marges de leur propre société (en l'occurrence, la société égyptienne), et les peuples qui tentent d'échapper à la spoliation de leur terre (celle du Liban dans ce cas précis, pays dont le territoire est constamment arraché aux peuples qui l'occupent). Le neuvième chapitre étudie les peuples revendicateurs, à titre individuel ou collectif. Le dernier chapitre de cette thèse rassemble sous le concept d'une nouvelle écriture de l'histoire, par des peuples que nous nommons « historiens », des films qui semblent répondre au programme que nous nous sommes fixé dans cette étude : écrire l'histoire de l'ombre, celle des figures de la marge, pour reconfigurer un autre rapport à la mémoire et permettre de faire émerger un nouvel espoir pour les luttes à mener.

PARTIE 1
ANALYSER LES IMAGES DU PEUPLE CRÉÉES PAR LES FEMMES ARABES : QUESTIONS MÉTHODOLOGIQUES

Nous avons choisi d'axer notre problématique sur la question de la représentation du peuple à travers les films réalisés par des femmes à partir de la défaite de 1967. Cette problématique nous a conduit en Égypte, en Tunisie et au Liban, où émerge très rapidement suite à la guerre des Six jours une production de films politiques destinée à soutenir le peuple palestinien, ou à faire la lumière sur la précarité des peuples restés en marge des politiques nationales. À reprendre l'histoire à rebours, le Liban, la Tunisie et l'Égypte sont trois pays qui ont témoigner du pouvoir de la foule : rassemblés par centaines de milliers, voire par millions, les Libanais réclamaient en 2005 le départ des troupes syriennes occupant le territoire depuis les accords de Taëf marquant la fin de la guerre civile libanaise en 1990, et les Tunisiens et les Égyptiens, en 2011, se sont battus pour obtenir la démission de dictateurs en poste depuis des dizaines d'années. La victoire de ces peuples, quel que soit le résultat politique contemporain, a marqué l'histoire des images dans la région, mais a aussi transformé le rapport au national, au populaire, à l'unité et au bien commun.

La conception du peuple, depuis les guerres d'indépendance, a été profondément repensée au fil de ces cinquante dernières années. D'une rhétorique populaire, le terme a été repris dans la discussion courante pour désigner les marges précaires de la société, puis pour symboliser une unité populaire. Le terme de « révolution », lui aussi, a été récupéré par le peuple : les jeunes générations ne réfléchissent plus dans la dynamique politique anticoloniale dans laquelle étaient leurs parents et leurs grands-parents. Le premier chapitre de cette partie est là pour tenter de cerner ces évolutions et de les réfléchir dans le contexte d'un monde arabe en perpétuelle mutation.

Ces définitions nous permettent par ailleurs de commencer à dessiner une certaine réalité locale. Nous nous apercevons alors rapidement que les films sur lesquels nous avons le programme de nous pencher dans le reste de cette thèse doivent être considérés à la lumière de ces réalités historiques. En relisant les analyses déjà réalisées sur ce même corpus de films, nous constatons qu'il est généralement réfléchi à partir de deux systèmes de pensées : les études féministes et celles qui

tentent de définir les spécificités d'un Tiers cinéma dans l'histoire postcoloniale. Nous nous attardons sur ces deux grilles de lecture afin d'essayer, à notre tour, de cerner ces films qui nous occupent dans la suite de ces pages, en essayant de saisir les apports et les limites de chacune des théories afin de définir plus aisément l'objet de notre recherche et nos attentes par rapport à ce riche corpus de films.

CHAPITRE 1. Figures du peuple dans le monde arabe.

Tout se passe en fait comme si ce que nous appelons peuple était en réalité non pas un sujet unitaire, mais une oscillation dialectique entre deux pôles opposés : d'une part l'ensemble du Peuple comme corps politique intégral, de l'autre le sous-ensemble de peuple *comme multiplicité fragmentaire de corps besogneux et exclus ; là une inclusion qui se prétend sans restes, ici une exclusion qui se sait sans espoir ; à un bout, l'état total des citoyens intégrés et souverains, à l'autre la réserve – cour des miracles ou camp – des misérables, des opprimés, des vaincus […]. [Le peuple] est ce qui existe depuis toujours et qui doit, néanmoins, se réaliser : il est la source pure de toute identité et doit cependant sans cesse se redéfinir et se purifier à travers l'exclusion, la langue, le sang, le territoire. Ou bien, à l'opposé, il est ce qui manque par essence à soi-même et dont la réalisation coïncide par conséquent avec sa propre abolition ; il est ce qui, pour être, doit se nier soi-même, avec son contraire (de là les apories spécifiques du mouvement ouvrier, tourné vers le peuple tout en visant son abolition). Tour à tour étendard sanglant de la réaction et drapeau incertain des révolutions et des fronts populaires, le peuple contient, en tout cas, une scission plus originelle que celle d'ami-ennemi, une guerre civile incessante qui le divise plus radicalement que tout le conflit et, à la fois, en maintient l'unité et le constitue plus solidement que n'importe quelle identité. Et même, à bien y regarder, ce que Marx appelle lutte des classes, et qui, tout en restant substantiellement indéfini, occupe une place aussi centrale dans sa pensée, n'est pas autre chose que cette guerre intestine qui partage chaque peuple et ne prendra fin que lorsque, dans la société sans classe ou dans le règne messianique, Peuple et* peuple *coïncideront et qu'il n'y aura plus, précisément, aucun peuple.*[38]

Giorgio Agamben, « Qu'est-ce que le peuple ? », 1995.

1. Enjeux d'une définition en perpétuelle redéfinition

1.1. Définir le peuple

« Qu'est-ce qu'un peuple ? », s'interrogeait le philosophe Giorgio Agamben en 1995. La réponse qu'il propose souligne la polysémie du terme tel qu'il s'est construit dans l'histoire des nations d'Europe et dans les langages politiques respectifs de ces dernières :

> Toute interprétation du sens politique du mot « peuple » doit partir du fait singulier que, dans les langues européennes modernes, il désigne toujours également les pauvres, les déshérités, les exclus.

[38] Giorgio Agamben, « Qu'est-ce que le peuple ? » (1995), in *Moyens sans fins,* Paris, Payot & Rivages, 2002, p. 41-42.

> *Un même mot recouvre aussi bien le sujet politique constitutif que la classe qui, de fait sinon de droit, est exclue de la politique*.[39]

En arabe aussi, la notion de *šaʿb* se réfère « tant dans le langage courant que dans le vocabulaire politique, aussi bien [à] l'ensemble des citoyens en tant que corps politique unitaire […] qu'[aux] membres des classes inférieures »[40]. Pour Agamben, cette ambiguïté sémantique reflète « une amphibiologie inhérente à la nature et à la fonction du concept de *peuple* »[41], concept polaire qui ne renvoie pas à un référent unique mais recouvre au contraire la relation complexe entre deux extrêmes.

> En fait, le « peuple » porte depuis toujours en lui la fracture biopolitique fondamentale. Il est ce qui ne peut être inclus dans le tout dont il fait partie et il ne peut appartenir à l'ensemble dans lequel il est inclus depuis toujours.[42]

Les images qui nous intéressent dans cette étude mettent en tension cette fracture dont parle Agamben. Dans le sillage des idéologies nationales brandies aux premières heures des républiques arabes libérées du colonialisme, l'idée du peuple s'est redéfinie avec la volonté de combler le fossé creusé entre le Peuple et le *peuple*. Cet effort passe notamment par la mise en place de politiques socialistes inspirées du marxisme et des grandes utopies communistes, beaucoup discutées dans les cercles révolutionnaires de la Tricontinentale dans lesquels la plupart des pays arabes s'inscrivaient. Au lendemain des indépendances, la référence aux « peuples arabes » est en effet au centre de tous les discours et documents officiels, théoriques et politiques émis par les gouvernements arabes. Néanmoins, la notion de « peuple », par essence kaléidoscopique comme nous a permis de le penser Agamben, recouvre par ailleurs une pluralité de subtilités spécifique au monde arabe, qui a cru en son union sans jamais savoir la réaliser.

---

[39] Giorgio Agamben, « Qu'est-ce qu'un peuple ? », *op. cit.*, p. 39. Souligné par l'auteur dans le texte original.
[40] *Ibid.*
[41] *Op. cit.*, p. 41.
[42] *Ibid.*

> En arabe moderne, le mot *šaʿb* (« peuple ») se réfère à des réalités diverses. Au Maghreb, la genèse des peuples (reconnus actuellement comme tels) est intimement liée à la période de lutte contre la colonisation, puis aux conditions d'émergence de l'État-nation. Au Moyen-Orient, la connotation est plus complexe puisque le terme était couramment employé dans les années 60 par ceux qui refusaient le projet nassérien de nation arabe, donc l'idée même d'État, ou du moins du grand État arabe. Cette contestation était marquée dans les discours par l'opposition « le peuple arabe » / « les peuples arabes » qu'on retrouvait également dans l'opposition « communauté arabe » / « communautés des peuples arabes » - le terme de communauté (*'umma*), renvoyant ici implicitement à la communauté des croyants. Ainsi l'usage du terme de « peuple », lorsqu'il ne désignait pas l'ensemble des Arabes, faisait-il bien souvent figure de contestation en ce qu'il impliquait la reconnaissance des nations constituées au moment des décolonisations et contredisaient l'idée du panarabisme. On retrouvait également cet emploi du mot *šaʿb* comme référence identitaire fédératrice chez ceux qui s'opposaient aux États locaux, comme les Kurdes ou les Arméniens, et bien sûr les Palestiniens qui ont longtemps été le *šaʿb* par excellence.[43]

En esquissant le tableau de ses nuances, la sociologue Sophie Caratini souligne bien là toute la complexité symbolique de cette notion dans la langue arabe moderne. Au temps de ce tournant historique que représentent les luttes d'indépendance, les masses (le *peuple*) se sont rassemblées pour clamer leur union au nom d'un peuple (le Peuple) digne de conduire seul sa nation. Toutefois, si ces masses s'unissent d'abord contre le colon dominateur, le glissement sémantique du Peuple au *peuple* s'opère promptement dans toute la région puisqu'une fois le colon parti, la masse des pauvres, des déshérités et des exclus s'est à nouveau retrouvée marginalisée. L'union alors de cette masse, si le *peuple* veut résister, se construit en opposition avec ces classes politiques ayant imposé sans tarder leur domination et qui, selon l'État, représentent le Peuple.

Le seul dénominateur commun de toutes ces définitions est, pour le Peuple comme pour le *peuple*, le marqueur indélébile que constitue une appartenance communautaire, à un corps, à une voix. Marqueur identitaire fort, le « peuple » dans le monde arabe est brandi pour affirmer une force dans l'union, pour revendiquer sa différence, pour protester contre l'oppression. Le peuple existe parce qu'il partage, bâtit, élabore et conserve une mémoire collective. Il s'affirme dans l'espace, en cultivant sa terre, en descendant dans la rue ou en avançant sur les lignes de front, les armes à la main, déterminé à recouvrer ses territoires. Il se révolte cycliquement, contre les forces occupantes,

[43] Sophie Caratini, « Système de parenté sahraoui. L'impact de la révolution », *L'Homme,* n° 154-155, « Question de parenté », Paris, éditions EHESS, avril-septembre 2000, p. 436.

contre les régimes au pouvoir et il se saisit de son indépendance, en 1952 en Égypte, en 1943 au Liban, en 1956 en Tunisie. Rassemblé, il s'affirme d'une voix.

En 2005, au Liban, après l'assassinat du Premier ministre libanais Rafic Hariri, le peuple libanais s'est réuni pour protester contre la présence militaire syrienne dans le pays qui avait débuté quinze ans plus tôt (1990-2005). Dans les images de ces manifestations ayant traversé l'histoire, le peuple dans la rue affirme avec fierté son unité malgré ses différences, se réjouissant qu'enfin une communauté, celle du peuple libanais, puisse émerger du deuil de quinze années de sanglante guerre civile (1975-1990). Pourtant, durant cette période des mois de février et mars 2005, les rues de Beyrouth étaient occupées en alternance par ces populations qui réclamaient un changement, et par d'autres groupes, favorables à la présence syrienne au Liban. Uni, le peuple l'est dans les images, selon les figures que l'on filme. Il l'est dans les mots que l'on choisit, dans les slogans qui se font entendre. Les troupes syriennes sont parties. Dans l'action, on a parlé de « Printemps de Beyrouth » (*rabīʿ baīrūt*), de « Soulèvement pour l'Indépendance » (*intifāḍat āl-istiqlāl*). Les historiens ont opté pour « révolution du Cèdre »[44] (*ṯawraẗ āl-arz*). Un an et demi plus tard, en août 2006, l'armée israélienne bombarde le Sud du Liban et Beyrouth. Devant cette nouvelle catastrophe, c'est un autre peuple qui s'unit, solidaire et solide, en dépit du malaise et de la faiblesse des autorités officielles. Ce sont aussi d'autres images qui surgissent.

En 2011, une autre vague de révolutions a réveillé les peuples arabes. Partie de Tunisie en décembre 2010, une série de soulèvements populaires a remué la plupart des pays du Maghreb et du Moyen-Orient – souvent pour le pire. Toutefois, deux peuples sont parvenus à renverser l'ordre des choses : la Tunisie et l'Égypte ont, coup sur coup, su faire plier leurs gouvernants et provoquer un changement de régime. Certes, dans le cas de l'Égypte, ce vent de liberté qui a accompagné les prises de parole collective a vite porté un nouveau coup d'État. Celles qu'on a appelées les « Révolutions arabes » se sont malgré tout immédiatement inscrites dans l'histoire et dans la mémoire collective des peuples et de leurs images.

1.2. La révolution dans le monde arabe

La notion de peuple charrie avec elle d'autres notions aux frontières floues. Les mots ont leur propre histoire, lourde de pièges qui appellent à rester prudents devant le concept qu'ils sous-

[44] Voir notamment Samir Frangié, *Voyage au bout de la violence*, Beyrouth/Arles, L'Orient des livres/Actes Sud, 2012.

tendent. Le terme de « révolution » a changé de sens au cours des événements survenus dans la région. Nicolas Dot-Pouillard note ainsi que :

> Le peuple ou les « masses » (al-Jamâhîr) peuvent […] être des acteurs parfois marginaux de la révolution, du moins dans les premiers temps : le coup d'État des « officiers libres » égyptiens, en juillet 1952, et la proclamation de la République un an plus tard, tout comme celui d'Adbel Karim Qassem en Irak en juillet 1958, trouvent leur autolégitimation dans une « révolution » qui, si elle n'est pas l'œuvre, directement, des « masses populaires », n'en doit pas moins marquer l'avènement d'une rupture radicale avec l'ordre ancien.[45]

C'est là le paradoxe de ces « révolutions nationales » initiales, menées et pensées par des élites militaires bien avant qu'elles ne deviennent la cause du peuple. Au Liban avec la révolution du Cèdre de 2005, puis en 2011 dans le reste du monde arabe en « révolution », le terme est repris par les manifestants – ce même peuple qui, cette fois, conteste le pouvoir souverain.

Pour le sociologue Hamit Bozarslan, l'histoire moderne du monde arabe se divise en plusieurs cycles historiques. Le premier cycle démarre en 1919, un an après la chute de l'empire Ottoman. Il s'inscrit dans la continuité du mouvement d'occidentalisation du tournant du XX^{e} siècle, et se fonde sur une politique de « changement de civilisation »[46]. Le second cycle débute avec la constitution de l'État d'Israël en 1948. Au lendemain des indépendances, deux tendances politiques s'imposent du Maghreb au Machrek : les très populaires gauche marxiste-léniniste et nationalisme arabe d'un côté ; de l'autre, l'antiimpérialisme et le socialisme arabe, dominant au sein de *l'intelligentsia* militaire et civile. Une autre intuition émerge et tend à s'imposer également, sensible aux théories développementalistes porteuses de modernité développées au tournant de la décennie 1960 en Occident. En prônant « la réforme comme voie d'accès à l'universel par le progrès »[47], le Moyen-Orient œuvre à une « sortie de la tradition » impliquant concomitamment une entrée dans la société moderne.

---

[45] Nicolas Dot-Pouillard, « Les révolutions arabes entre césures et remembrances : tiers-mondisme, question palestinienne et utopies chiliastiques », *L'Année du Maghreb*, n° 8, « Un printemps arabe ? », Paris, CNRS éditions, 2012, disponible en ligne. Consulté le 10 octobre 2018. URL : https://journals.openedition.org/anneemaghreb/1393

[46] Hamit Borzarslan, *Sociologie politique du Moyen-Orient*, Paris, La Découverte, 2011, p. 13.

[47] *Op. cit.,* p. 24.

Deux ruptures, celle de la reconnaissance d'Israël par l'Égypte et celle de la victoire de la révolution islamique en Iran en 1979, déstabilisent la logique des cycles de trois décennies. Entre 1979 et 2010, trois cycles historiques décennaux s'imposent, « résultat d'une accélération de l'histoire qui provoque des discontinuités quasi "intergénérationnelles" »[48]. Les promesses de ceux au pouvoir après les indépendances n'ont pas été tenues, les espoirs ont été déçus, trahis. Cette époque est aussi celle de la lutte contre l'occupant soviétique en Afghanistan (qui met à mal les promesses marxistes-léninistes jusque-là défendues) et de la transformation des régimes socialistes baathistes de la Syrie et de l'Irak en régimes coercitifs. Ces batailles mènent au développement d'une voie islamiste, voire jihadiste, qui conquiert de plus en plus les classes populaires et sonne le glas de la gauche arabe dans les années 1990. Le cycle suivant s'enclenche avec la fin de la guerre du Liban, débutée quinze ans auparavant, et l'apparition d'une série de nouveaux conflits – notamment la guerre du Golfe (1990-1991) qui ravive le sentiment d'agression de l'Occident contre la région, et plus particulièrement contre l'islam. Cette idée se voit renforcée par les guerres en ex-Yougoslavie entre les Serbes orthodoxes, les Croates chrétiens et les Bosniaques musulmans (1992-1995), au Tadjikistan (1992) et en Tchétchénie, dont le régime russe réprime dans le sang les velléités indépendantistes (1994-1996). En Algérie, où débute à partir de 1991 une guerre civile qui a fait 160 000 victimes en dix ans, les islamistes s'organisent pour s'opposer aux pouvoirs politiques en place, perçus comme corrompus et illégitimes. Cette tendance est aussi très présente à la même époque en Égypte, sous Moubarak. Le dernier cycle précédent les « révolutions » s'ouvre avec l'attentat du 11 septembre 2001 à New York et se poursuit par l'intervention américaine en Irak en 2003, qui annonce la multiplication des attentats-suicides dans la région.

Ce que partagent les nationalistes arabes et les mouvements islamistes est le refus des frontières géographiques qui leur ont été imposées. Si les premiers ont développé l'idéologie panarabe que nous avons discutée, les seconds se réfèrent au concept historique de la « *umma* » – plus précisément ici de la « *umma īslāmīa »,* idée islamique d'une communauté unie et sans frontières. Nicolas Dot-Pouillard, réfléchissant sur le chiliasme commun à ces deux types de pensée révolutionnaire, va plus loin :

[48] *Op. cit.*, p. 15.

> Le chiliasme commun […] joue à plein […] : au lieu même d'une utopie qui résonne d'abord comme un retour au peuple, dépositaire d'une pureté originelle, ou au moins condition de cette pureté révolutionnaire. La mystique du peuple : tous la partagent.[49]

En 2011, nulle utopie chiliastique. La révolution attendue passe par la réforme ; le peuple, revendiqué partout dans les slogans, est un peuple national. Les sujets de ce peuple, rassemblés, ne portent pas de modèle alternatif au pouvoir en place. Faire chuter le régime signifie mettre fin à un *statu quo*, à une situation politique figée – depuis vingt-trois ans dans le cas tunisien, depuis trente ans dans le cas égyptien – et qui repose sur la corruption des élites et le musèlement des masses. Rassemblées sur les places publiques, ces dernières réclament le droit à la parole : elles exigent un retour de la liberté d'expression, la possibilité de voter, l'inscription de leurs droits dans une nouvelle constitution. Loin du bouleversement radical que représente le « Grand soir » dans l'imaginaire communiste et socialiste du XIX^e^ siècle, lors duquel l'ordre social existant serait appelé à se régénérer enfin, les révolutions de 2011 cherchent à prendre en main le système existant pour le rendre plus juste et plus démocratique. La campagne et les élections présidentielles sont le sujet du film de la Tunisienne Sonia Chamkhi qui avec *Militantes…* (*Munāḍalāt*, 2012) met en avant les femmes de la société civile et des nouveaux partis politiques émergeants qui se proposent de représenter le peuple au sein du nouveau système mis en place à la suite de la dictature de Ben Ali.

Partie de Sidi Bouzid, ville située à l'intérieur du pays, après l'immolation d'un jeune vendeur de légumes, Mohamed Bouazizi, dont la police venait de confisquer la marchandise, la révolution tunisienne a d'abord été nourrie par la colère du prolétariat dans les régions marginalisées où sévissent de profondes inégalités. En 2010 en Tunisie, 42 % de la population a moins de vingt-cinq ans[50] et le chômage touche plus d'un tiers des jeunes diplômés. Le mécontentement qui a donné lieu aux premières grandes manifestations à partir du 17 décembre 2010 s'inscrit dans le sillage de révoltes antérieures, notamment celles du mouvement du bassin minier de Gafsa[51] en 2008 et de Ben Gardane en août 2010. Toutefois, en 2010, le geste désespéré du jeune vendeur Bouazizi pousse d'autres jeunes à se suicider en signe de protestation, et révolte les populations des villes du centre du pays (Menzel Bouzaiane, Meknassy). À l'appel des militants syndicaux, la révolte touche la capitale

[49] Nicolas Dot-Pouillard, « Les révolutions arabes entre césures et remembrances : tiers-mondisme, question palestinienne et utopies chiliastiques », *L'Année du Maghreb,* « Un printemps arabe ? », *op. cit.*

[50] Laurent Bonnefoy, Myriam Catusse, « Introduction », in Laurent Bonnefoy, Myriam Catusse (dir.), *Jeunesses arabes. Du Maroc au Yémen : loisirs, cultures et politiques*, Paris, La Découverte, 2013, p. 23.

[51] Karine Gantin, Omeyya Seddik, « Révolte du "peuple des mines" en Tunisie », *Le Monde diplomatique,* juillet 2008, p. 11.

Tunis le 27 décembre, puis gagne l'ensemble du territoire tunisien (Meknassi, Sfax, Sousse[52] puis Gabès, Kasserine[53]). Suite à une tentative infructueuse de remaniement du gouvernement à la fin de l'année 2010, les affrontements entre les forces de l'ordre et les manifestants prennent un tournant dramatique aux premiers jours de janvier. Les 8 et 9 janvier 2011, une vingtaine de civils[54] sont tués par balle à Kasserine, Thala et Regueb. Le soir du 13 janvier, le président Zine El-Abidine Ben Ali annonce qu'il ne se représentera pas aux élections présidentielles de 2014. Le lendemain, il limoge le gouvernement et annonce des élections anticipées, mais la contestation ne faiblit pas pour autant. L'armée, déployée dans les rues de Tunis pour faire respecter l'état d'urgence et le couvre-feu annoncés le jour-même, refuse de suivre Ben Ali et protège les manifestants. Le président tunisien fuit le pays pour l'Arabie Saoudite, dans l'espoir de revenir prochainement à la tête de l'État, mais le président du Parlement Fouad Mebazaa est proclamé dès le lendemain matin président par intérim de la République tunisienne. Des élections présidentielles sont prévues ; elles doivent se tenir soixante jours plus tard.

Ces guerres trouvent instantanément un écho dans les pays voisins : la Tunisie comptait en 2014 près d'1,8 million de réfugiés ayant fui la Libye[55], alors qu'au Liban, on recensait la même année plus d'un million de Syriens ayant trouvé refuge dans les plaines de la Bekaa, dans le nord et dans le sud du pays, dont la frontière se trouve à deux heures de voiture de Damas[56]. Dépassé par la situation, le pays a fermé sa frontière à la fin de l'année 2014, alors que les autorités estimaient à plus d'1,2 million le nombre de réfugiés syriens – pour un pays comptant quatre millions de Libanais[57].

Les lendemains de la révolution égyptienne ont été moins glorieux qu'en Tunisie. Après dix-huit jours d'occupation de la place Tahrir au centre du Caire pour protester contre la corruption,

---

[52] AFP, « Job protests escalate in Tunisia », *Al-Jazeera*, 28 décembre 2010, disponible en ligne. Consulté le 4 juin 2020. URL : https://www.aljazeera.com/news/africa/2010/12/201012272048533919 30.html

[53] Jacques Serieys, « 2011 : Révolution démocratique tunisienne et chute de Ben Ali (article et 50 documents) », *Midi insoumis, populaire et citoyen,* 01 juin 2020, disponible en ligne. Consulté le 4 juin 2020. URL : http://www.gauchemip.org/spip.php?article11257

[54] Le journal *Le Monde* compte au moins vingt-trois morts. Voir Isabelle Mandraud, « Les heurts en Tunisie font au moins vingt-trois morts », *Le Monde*, 9 janvier 2011, disponible en ligne. Consulté le 22 avril 2020. URL : https://www.lemonde.fr/afrique/article/2011/01/09/tunisie-nous-marchons-vers-l-inconnu_1463104_3212.html#ens_id=1245377

[55] Carlotta Gall, « Libyan Refugees Stream to Tunisia for Care, and Tell of a Home That Is Torn Apart », *New York Times*, 9 septembre 2014, disponible en ligne. Consulté le 22 avril 2020. URL : https://www.nytimes.com/2014/09/10/world/africa/libya-refugees-tunisia-tripoli.html?_r=0

[56] Leo Dobbs, « Le nombre de réfugiés syriens au Liban dépasse désormais un million », UNHCR, 3 avril 2014, disponible en ligne. Consulté le 25 avril 2020. URL : https://www.unhcr.org/fr/news/stories/2014/4/533c330ac/nombre-refugies-syriens-liban-depasse-desormais-million.html

[57] Paul Khalifeh, « Le Liban ferme ses frontières aux réfugiés syriens », *RFI*, 19 octobre 2014, disponible en ligne. Consulté le 25 avril 2020. URL : http://www.rfi.fr/fr/moyen-orient/20141019-le-liban-ferme-frontieres-refugies-syriens

contre l'état d'urgence permanent et contre les abus perpétrés par les forces de police égyptiennes, dans la continuité de mouvements civils comme le mouvement « *kifāya* » (« ça suffit ») créé en 2004 et qui appelait au boycott du scrutin électoral de 2005. De ces mouvements civils du début des années 2000 sont nés plusieurs mouvements de jeunes Égyptiens opposés au régime, notamment le Mouvement de la Jeunesse du 6 avril, créé en 2008[58] ; il appelle à manifester lors du jour de la police, célébré chaque année en souvenir de l'insurrection de la police égyptienne qui avait abouti au départ des forces d'occupation britanniques en 1952. Les Frères Musulmans encouragent et soutiennent les manifestations. Le gouvernement coupe les réseaux téléphoniques, et procède à des arrestations en masse des manifestants. Le 28 janvier, les Frères Musulmans appellent à une passation de pouvoir dans le calme. Les manifestants, qui au départ comptaient dans leurs rangs principalement des militants et des jeunes, sont rejoints par les classes populaires. Elles réclament également le départ du président, exigent une plus grande liberté d'expression ainsi que de meilleures conditions de vie. La foule rassemble des dizaines de milliers de personnes au Caire et à Alexandrie. La police tire à balles réelles. Le 31 janvier 2011, Hosni Moubarak annonce la formation d'un nouveau gouvernement, mais l'armée annonce qu'elle juge les revendications populaires légitimes : elle ne fera pas usage de la force à l'encontre du peuple rassemblé dans les grandes villes d'Égypte. Le 2 février 2011, le gouvernement organise une contre-manifestation comptant plusieurs centaines de milliers de personnes place Moustapha-Mahmoud, tandis que place Tahrir où sont toujours rassemblés les manifestants, des « baltaguias » sont envoyés par le régime à dos de cheval et de dromadaire pour molester les manifestants. Les 8 et 9 janvier, des grèves se déclenchent dans tous les secteurs et les manifestations s'amplifient. Le 11 février 2011, Moubarak est contraint à la démission ; l'armée annonce l'organisation d'élections libres.

L'immense territoire égyptien (un million de kilomètres carrés pour quatre-vingt-dix millions d'habitants en 2011) a vu se multiplier les associations issues de la société civile. Les partis islamistes, opprimés jusque-là par le régime de Moubarak, reviennent également sur le devant de la scène : ainsi, Mohamed Morsi, représentant des Frères Musulmans, est élu au deuxième tour à 51,73 % le 17 juin 2012. Rapidement, il dissout le Parlement, s'attribue certains des pouvoirs législatifs[59] et propose en décembre 2012 un projet de constitution largement dominé par les

[58] Adresse Internet du blog du mouvement du 6 avril (en anglais et en arabe) : http://6aprilmove.blogspot.com. Consulté le 4 juin 2020.

[59] Voir le texte traduit en français de la « Déclaration constitutionnelle du Conseil suprême des forces armées » du 17 juin 2012 par lequel Morsi s'octroie certains pouvoirs législatifs. Ce texte est disponible en ligne sur la digithèque de matériaux juridiques et politiques (MJP) de l'Université de Perpignan. Consulté le 4 juin 2020. URL : https://mjp.univ-perp.fr/constit/eg2012a.htm

principes islamistes[60]. Le texte est soumis à référendum, que les opposants laïques au pouvoir estiment irrégulier – ce qui leur vaut d'être sujets à une enquête[61]. Des manifestations menées contre le régime sont violemment réprimées. Le 28 avril 2013, cinq activistes fondent le mouvement « *tamarud* » (« rébellion ») avec l'objectif d'obtenir pour le 30 juin 2013 signatures afin de réclamer des élections anticipées. Le 29 juin 2013, le porte-parole du mouvement, Mahmoud Badr, annonce que le mouvement a rassemblé plus de vingt-deux millions de signatures[62] et que les listes ont été remises à la Haute Cour constitutionnelle. Le lendemain, des centaines de milliers voire des millions de personnes descendent dans la rue pour exiger le départ du président Morsi. Les manifestations battent leur plein durant plusieurs jours. Le 3 juillet 2013, l'armée égyptienne met fin aux fonctions de Mohamed Morsi et prend position dans les rues du Caire.

En 2017, avec le recul et suite aux élections législatives égyptiennes de 2015, les chercheurs en sciences politiques Mahmoud Abou Kassem, Mona Amer, Akram El-Alphy et Sarah Ben Néfissa qualifient cette prise du pouvoir par l'armée de « coup d'État contre Mohamed Morsi, légitimé par [la] mobilisation populaire »[63] là où Vincent Romani préfèrerait parler dès 2014 de « transition dictatoriale »[64]. Les Frères musulmans sont fortement réprimés. Le général Abdel Fattah al-Sissi, nommé en 2012 ministre de la Défense par le président Mohamed Morsi, choisit de faire du magistrat Adli Mansour le président de la République par intérim le jour même où a lieu le coup d'État. Le 27 janvier 2014, Mansour est promu maréchal de l'armée égyptienne. Il fait preuve d'une grande brutalité dans la répression des Frères musulmans[65]. Le 26 mars, il démissionne de ses fonctions et

[60] Voir le texte traduit en français de la « Constitution de la Seconde République » du 22 décembre 2012 sur la digithèque MJP de l'Université de Perpignan disponible en ligne. Consulté le 4 juin 2020. URL : https://mjp.univ-perp.fr/constit/eg2012.htm

[61] AFP, « Égypte : les leaders de l'opposition laïque visés par une enquête », *Le Point*, 27 décembre 2012, disponible en ligne. Consulté le 25 avril 2020. URL : https://www.lepoint.fr/monde/egypte-les-leaders-de-l-opposition-laiques-vises-par-une-enquete-27-12-2012-1606391_24.php

[62] Nada Hussein, « Egypt's 'Rebel' campaign gathered 22 mn signatures, says spokesman », *Ahram Online*, 29 juin 2013, disponible en ligne. Consulté le 20 juin 2020. URL : http://english.ahram.org.eg/NewsContent/1/64/75244/Egypt/Politics-/Egypts-Rebel-campaign-gathered--mn-signatures,-say.aspx

[63] Mahmoud Abou Kassem, Mona Amer, Akram El-Alphy, Sarah Ben Néfissa, « Dépolitisation de l'urne et politisation de l'électeur en Égypte : quelques enseignements des élections législatives égyptiennes 2015 », *Confluences Méditerranée*, n° 102, 2017, p. 181.

[64] Vincent Romani, « Transition dictatoriale en Égypte », *Relations,* n° 774, septembre-octobre 2014, p. 30-31.

[65] Les massacres de Rabaa et Nahda sont sans doute les plus marquants de cette période. Voir Belkacem Benzenine, « Symbolique et portée politiques du geste de *Rabia* en Égypte », *Mots. Les langages du politique,* n° 110, « Le Geste, emblème politique », 2016, disponible en ligne. Consulté le 25 avril 2020. URL : https://journals.openedition.org/mots/22255 ou Ismaïl Alexandrani, « Au Sinaï, une "sale guerre" qui ne dit pas son nom », *Le Monde Diplomatique,* septembre 2014, disponible en ligne. Consulté le 25 avril 2020. URL : https://www.monde-diplomatique.fr/2014/09/ALEXANDRANI/50786

annonce sa candidature à l'élection présidentielle de 2014[66]. Il est élu le 28 mai 2014 avec 96% des suffrages ; l'ONG Human Rights Watch dénonce les fraudes ayant eu lieu durant cette élection[67]. Le pays est à nouveau sous le joug d'une dictature répressive et totalitaire depuis 2013.

La situation libanaise en 2005 était différente, en ce qu'elle désignait encore comme un ennemi externe le peuple réuni dans la rue après l'attentat qui avait tué le premier ministre Rafic Hariri le 14 février 2005. Ce peuple réclamait le départ des troupes syriennes, soutenues par une partie de l'État, qui forçaient l'application des règles de Bachar Al-Assad au pays du Cèdre. Des revendications similaires aux doléances tunisiennes et égyptiennes se sont fait entendre en 2011, alors que le peuple libanais réuni réclamait la chute du régime confessionnel dans lequel il vivait. Ces revendications ont ressurgi en 2015, lorsqu'une crise politique a provoqué l'arrêt du ramassage des ordures et la fermeture de la plus grande décharge du Liban, sans qu'aucune solution alternative ne soit envisagée par l'État : rassemblés place Riad el-Solh devant les bâtiments du Parlement, les Libanais s'insurgeaient à nouveau contre l'incurie des hommes politiques, fustigeant l'inaptitude d'un gouvernement communautaire. Poussée à son comble, à la veille d'une crise économique désastreuse, la situation s'aggrave de nouveau à la fin de l'année 2019 : le 17 octobre, des Libanais issus de toutes les classes sociales et de toutes les communautés se rassemblent à nouveau pour s'opposer au pouvoir en place. Qualifié de *ṯawra* (« révolution ») par une masse populaire s'autoproclamant *āl-šaʿb* (« le peuple »), ces rassemblements refusent tout *leader*, et les revendications circulent à l'horizontale. L'heure n'est plus aux coups d'État militaires : le peuple attend qu'émerge la personnalité politique qui le représentera le mieux et qui sera alors en mesure de se hisser légitimement à la tête de l'État pour changer les orientations politiques et sociales d'un pays en train de sombrer. Les factions politiques traditionnelles, indéboulonnables, n'ont pas laissé les indépendants trouver leur place et, comme en 2015, les manifestations sont violemment réprimées ; les slogans sont récupérés par les groupes politiques hérités de la guerre civile, qui ont démissionné durant les manifestations du gouvernement auquel ils participaient. Sans pour autant être confrontés au coup d'État militaire qu'a vécu l'Égypte, les Libanais se sont vu eux aussi confisquer leur révolution par l'instauration d'un gouvernement sans consultation populaire au mois de janvier 2020.

[66] Reuters, « La démission de Sissi remise au président », *Le Figaro*, 26 mars 2014, disponible en ligne. Consulté le 25 avril 2020. URL : https://www.lefigaro.fr/flash-actu/2014/03/26/97001-20140326FILWWW00337-la-demission-de-sissi-remise-au-president.php

[67] « Rapport mondial 2015 : Égypte. Événements de 2014 », *Human Rights Watch*, 2015, disponible en ligne. Consulté le 25 avril 2020. URL : https://www.hrw.org/fr/world-report/2015/country-chapters/268115

Entre ces deux moments révolutionnaires – les grandes idéologies des années 1970 et les soulèvements populaires des années 2000 –, le Liban a essuyé une guerre de quinze ans. Elle s'est achevée par un *statu quo* qui a permis aux chefs de guerre de prendre le pouvoir et de s'imposer comme seules figures visibles dans le paysage politique libanais jusqu'à aujourd'hui. L'Égypte, quant à elle, a subi des années d'inflation, de terrorisme et de corruption sous le régime dictatorial de Hosni Moubarak, dirigeant unique pendant trente ans. En Tunisie, la dictature de Ben Ali resserre l'étau sur le peuple tunisien, privé de toute liberté d'expression et entravé dans sa liberté de pensée pendant vingt-trois ans. Les troubles à l'ordre établi sont rares : le sociologue tunisien Radhouane Abdelali parle de « trois agitations sociales majeures »[68] dans l'histoire moderne de la Tunisie avant la révolution de 2011. Ces trois événements, les plus marquants de l'histoire tunisienne après l'indépendance, ont tous lieu sous l'ère Bourguiba entre 1980 et 1985. Après les émeutes de Gafsa en 1980 et le soulèvement du secteur éducatif en 1981, l'histoire a particulièrement retenu les « émeutes du pain » (« *aḥdāṯ al-ḫobz* ») survenues en 1983-1984 qui ont, elles aussi, d'abord éclaté dans le sud du pays (Douz, Gabès, Kébili, El Hama, Kasserine) avant de toucher Tunis[69]. Sous Ben Ali, aucun mouvement d'ampleur n'a pu émerger. Le peuple et sa force se sont exprimés autrement, dans les images – sans armes, et non pas dans un corps commun, mais à travers tout ce qui dessine l'identité du peuple : ses coutumes, ses arts traditionnels, son héritage politique et culturel. Voilà autant d'éléments brandis à l'unisson lorsqu'il s'agit de parler d'une voix commune, lorsque le moment est de nouveau propice à la révolte.

1.3. L'idée de nation, appliquée au monde arabe

1.3.1. Une définition stratégique et arbitraire

« *Jamais nous ne répéterons le passé […]. Nous nous débarrasserons du passé en reprenant nos droits sur le canal de Suez […]. Ô citoyens : quand nous construirons le grand barrage, nous construirons aussi le barrage de l'honneur, de la liberté, et de la dignité ; nous nous débarrasserons des barrages de la dégradation et de l'humiliation et l'Égypte entière fera front […]. L'Égypte entière se battra jusqu'à sa dernière goutte de sang*. »

Gamal Abdel Nasser, 1956.[70]

[68] Radhouane Abdelali, *Les Émeutes fondatrices de la révolution tunisienne (1978-1984)*, Paris, Publibook, 2012, p. 25.
[69] *Op. cit.,* p. 47.
[70] Gamal Abdel Nasser, discours prononcé à l'occasion du quatrième anniversaire de la révolution à Alexandrie, cité par Fadi A. Bardawil, *Revolution and Disenchantment: Arab Marxism and the Binds of Emancipation*, Durham, Duke University

Dans son introduction à *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema* (1994), Wimal Dissanayake écrit :

> Le colonialisme est une forme de violence et de domination, un état d'esprit, une pratique culturelle, un discours polyvalent et une idéologie expansionniste. La relation entre le colonialisme et le nationalisme est complexe, ambiguë et polymorphe. Le nationalisme, quant à lui, élargit simultanément le champ et la profondeur du colonialisme, constitue la résistance la plus palpable à celui-ci, subvertit ses impératifs et ses calculs et tend à le reproduire par des biais plus ou moins subtils.[71]

Pour Nasser, dont une citation issue du discours d'anniversaire de la révolution de 1952 à Alexandrie en 1956 – cette prise de parole annonça l'assaut du Canal de Suez – ouvre ce chapitre, le nationalisme est une arme de résistance. S'imposant comme nation indépendante, l'Égypte, et à sa tête son *ra'īs,* réclament le droit du peuple égyptien à disposer de lui-même ainsi que de son territoire : le discours de 1956 de Nasser réclamait en effet le départ des troupes britanniques et françaises qui contrôlaient le canal de Suez, percé à Port Saïd sous la houlette d'ingénieurs français au milieu du XIXe siècle. Dans leur étude intitulée « De l'État-nation au monde transnational. Du sens et de l'utilité du concept de diaspora » publiée en 2001, les politistes Dominique Schnapper, Jacqueline Costa-Lascoux et Marie-Antoinette Hily expliquent :

> Depuis la fin du XVIIIe siècle et la Révolution française, les États-nations ont eu pour principe d'organisation et de légitimité la coïncidence entre le peuple – ou, en d'autres termes, la collectivité historique, ou « l'ethnie », ou le « groupe ethnique » – et l'organisation politique. C'est au nom de ce principe qu'ont été menés tous les mouvements de revendication nationaliste. […] C'est au nom de ce

---

Press, 2020, p. 27. Notre traduction. Citation originale : "*We will never repeat the past. . . . We will get rid of the past by regaining our rights in the Suez Canal. . . . O citizens—when we build the high dam we also build the dam of honor, freedom, and dignity, and we get rid of the dams of degradation and humiliation and declare all of Egypt one front. . . . All of Egypt will fight until its last drop of blood.*".

[71] Wiman Dissenayake (dir.), *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, p. ix. Notre traduction. Citation originale : "*Colonialism is a form of violence and domination, a state of mind, a cultural practice, a multivalent discourse, and an ideology of expansion. The relationship between colonialism and nationalism is complex, ambiguous and multifaceted. Nationalism, on the other hand, simultaneously extends the range and depth of colonialism, offers the most palpable resistance to it, subverts its imperatives and determinations, and serves to reproduce it in subtle and not so subtle ways".*

> principe que furent menés les mouvements d'indépendance des pays d'Amérique, d'Afrique ou d'Asie contre les puissances européennes impériales aux XIX[e] et XX[e] siècles. Étant donné le droit reconnu aux peuples à disposer d'eux-mêmes, les divers peuples ou collectivités historiques avaient le droit de ne pas être soumis à des dirigeants étrangers, de choisir leurs dirigeants à l'intérieur de leur propre peuple. Le droit à l'autodétermination de chaque collectivité historique était reconnu comme légitime, moralement et politiquement.[72]

De ces tracés artificiels dessinés par les colons, les peuples en lutte pour leur indépendance ont fait une force. Nationaliste arabe ou patriotisme local, l'idéologie des peuples arabes revendique une arabité dont ces derniers ont – pour la plupart, fondamentalistes islamiques exceptés – accepté les frontières. Le peuple arabe est national. Toutefois, l'idée du peuple se construit à travers les différences culturelles et les hybridités ; cela renvoie à ce qu'écrivait en 1990 Homi Bhabha dans l'ouvrage de Jonathan Rutherford, *Identity: Community, Culture, Difference* (1990) :

> Le concept du peuple n'est pas « donné » comme une partie essentielle, déterminée par la classe sociale, unitaire, homogène de la société *antérieure à la politique ;* « le peuple » est là comme un processus d'articulation politique et de négociation politique face à toute une gamme de lieux sociaux contradictoires. « Le peuple » existe toujours comme une forme d'identification multiple, dans l'attente d'être créé et construit.[73]

Cette réflexion résonne face à notre corpus. Elle reflète d'abord l'idée d'une « nation arabe » qu'ont partagée plusieurs peuples du Maghreb et du Moyen-Orient jusqu'à la fin des années 1970, et que les frontières nationales auraient appauvrie en matière de circulation des idées et d'hybridité des cultures. Elle fait toutefois aussi écho, en négatif, au refus de cette histoire commune posée comme socle idéologique de ces nations fraîchement définies. Ce refus a mené, souvent, à une opposition radicale, indépendantiste, armée ; elle a pu aussi mener, plus simplement, à la

---

[72] Dominique Schnapper, Jacqueline Costa-Lascoux, Marie-Antoinette Hily, « De l'État-nation au monde transnational. Du sens et de l'utilité du concept de diaspora », *Revue Européenne des Migrations Internationales,* vol. 17, n° 2., 2001, p. 11.

[73] Homi Bhabha, propos recueillis par Jonathan Rutherford, in « The Third Space. Interview with Homi Bhabha », in Jonathan Rutherford, *Identity: Community, Culture, Difference*, Londres, Lawrence & Wishart, 1990, p. 220. Notre traduction. Citation originale : "*The concept of a people is not 'given', as an essential, class-determined, unitary, homogeneous part of society* prior to a politics*; 'the people' are there as a process of political articulation and political negotiation across a whole range of contradictory social sites. 'The people' always exist as a multiple form of identification, waiting to be created and constructed".*

perpétuation d'une culture singulière propre à une *communauté*, parallèlement à la *nation* à laquelle les individus propres participent en tant que citoyens. Dans l'atmosphère de l'époque, la définition identitaire affiliée au Tiers monde porte également en elle la réflexion sur la problématique d'une éventuelle proximité avec l'Afrique, par-delà les frontières arabes ; même lorsqu'il s'agit de cinéma, des critiques idéologiquement panarabes n'hésitent pas à poser la question de l'héritage culturel des pays voisins. C'est un programme qui a perduré à travers l'histoire, puisque Samir Farid, critique de cinéma égyptien que l'on compte parmi les signataires du premier manifeste pour un cinéma « nouveau » en Égypte, écrit encore en 2012 que « pour confirmer que les pays arabes sont à la fois arabes et africains, il est nécessaire de documenter les relations entre la culture arabe et la culture de l'Afrique noire »[74] – ce qui a peu été fait, mais qu'il pose justement comme programme à suivre pour mieux saisir la place de l'ensemble de ces pays arabes dans la communauté internationale. Les définitions sont brumeuses, et les lignes tracées par les traités occidentaux pour délimiter des frontières trop profondes pour être aisément écartées d'une réflexion globale sur l'idée de nation.

Étudiant au début des années 1960 l'« âge libéral » du monde arabe (1798-1939), l'historien libano-britannique Albert Hourani explique comment le XIX[e] siècle a vu l'influence européenne s'établir au cœur de la pensée arabe. Celle-ci s'est notamment imposée *via* les nouveaux modèles d'écoles qui participent de l'importation et de la diffusion de nouvelles normes régissant la vie des hommes et des femmes en société[75]. Selon l'auteur, ces nouvelles idées ont conduit à trois formes de nationalisme, qui se sont chronologiquement succédées. La première a été religieuse. La seconde a hérité de la colonisation européenne le « patriotisme territorial, un sens de la communauté reliant tous ceux qui partagent le même morceau de terre, ancré dans l'amour envers cette terre elle-même »[76], qui a recours à l'histoire pour se légitimer – en se référant par exemple aux Pharaons en Égypte ou aux Phéniciens au Liban ou en Tunisie. Le troisième, « et le plus fort » des trois types de nationalisme s'est bâti sur des réalités ethniques ou linguistiques, « sur l'idée selon laquelle tous ceux qui parlent la même langue constituent une seule nation et doivent former une unité politique indépendante »[77].

---

[74] Samir Farid, *Qāmous mouġrijy āl-sīnīmā fi maġrib (Dictionnaire des réalisateurs marocains),* édité à l'occasion du premier Festival de Cinéma Africain de Louxor, 2012.

[75] Albert Hourani, *Arabic Thought in the Liberal Age (1798-1939),* New York, Cambridge University Press, 1983 [1962], p. viii.

[76] *Op. cit.*, p. 342. Notre traduction. Citation originale : « *territorial patriotism, a sense of community with all who shared the same defined piece of land, rooted in love for that land itself*. »

[77] *Ibid*. Notre traduction. Citation originale : "*The third, and in the event the strongest, of the three kinds of nationalism was ethnic or linguistic, based on the idea that all who spoke the same language constituted a single nation and should form one independent political unit*".

Ce flou régnant autour de l'identité culturelle a perduré bien après la fin des empires coloniaux et a déplacé les problématiques vers des questions éminemment politiques, capables de rassembler toute une région, du Golfe à l'Atlantique. La question palestinienne est fondamentalement panarabe. Immédiatement après la création de l'État d'Israël en 1948, de nombreux peuples de la région se sont sentis concernés par le déplacement forcé des Arabes de Palestine. Le Fatah est fondé au Koweït en 1959, et mène ses premières actions en 1965 à partir de la Jordanie. Le Front Populaire pour la Libération de la Palestine (F.P.L.P.) naît au Liban d'une scission du Mouvement des Nationalistes Arabes (M.N.A.), conduit par des étudiants de l'Université Américaine de Beyrouth. L'Organisation de Libération de la Palestine (O.L.P.) est liée à l'Égypte par son premier dirigeant, Ahmed Shouqairi, proche de Gamal Abdel Nasser. Après avoir été chassée de Jordanie en 1970, l'O.L.P. d'Arafat installe son siège au Liban, où elle reste jusqu'à l'invasion israélienne de Beyrouth en 1982 ; elle part ensuite s'installer à Tunis. Après la défaite des armées arabes face à Israël en 1967, les militants se recentrent sur la révolution palestinienne, qui devait conduire, pour ses partisans, à retrouver le monde arabe lui-même[78].

La présente thèse fonde une partie de sa méthodologie sur l'étude de trois nations aux frontières récentes. Avant la colonisation franco-britannique de la région, la délimitation des territoires était incertaine, puisque tous étaient placés sous influence ottomane jusqu'à la chute de l'Empire ottoman en 1918.

Dans le cas tunisien, une frontière séparant la Libye et la Tunisie a été tracée en 1910, alors que du côté algérien, les discussions entamées en 1901 entraînent en 1928 le tracé d'une frontière provisoire inaugurée par Lucien Saint, général de France en Tunisie – la convention fixant une frontière définitive n'a été signée qu'en 1983, après plusieurs revendications territoriales de la part du président tunisien Habib Bourguiba[79].

En Égypte, ce sont les colons britanniques qui signent des accords avec l'Empire ottoman pour tracer la frontière occidentale de l'Égypte sur le 25e méridien est. Le tracé est officialisé lors de la conférence de Berlin de 1885, où les puissances européennes établissent le partage de l'Afrique[80].

[78] Nicolas Dot-Pouillard, « Les révolutions arabes entre césures et remembrances : tiers-mondisme, question palestinienne et utopies chiliastiques », *L'Année du Maghreb, op. cit.*
[79] Nicole Grimaud, *La Politique extérieure de l'Algérie (1962-1978)*, Paris, Karthala, 1984, p. 179.
[80] Yves Lacoste, « Sahara, perspectives et illusions géopolitiques », *Hérodote,* n° 142, « Géopolitique du Sahara », 3e trimestre 2011, p. 34.

L'accord est renégocié en 1925 par l'Italie, qui occupe la Libye à partir de 1911[81]. La frontière sud avec le Soudan est dessinée en 1899 après un accord égypto-britannique[82].

Les frontières du Liban, quant à elles, ont été tracées sous le mandat français qui, en 1920, fait le choix de séparer de la Syrie un « État du Grand Liban. » Ce territoire était un État autonome mais faisant pleinement partie de la Syrie jusqu'en 1926. À cette date, la première constitution est proclamée, et le territoire prend le nom de République libanaise[83]. Après le tracé de ces frontières, les indépendances ont laissé place à des régimes souvent autoritaires, éloignés des individus et de leurs besoins. Ces pays et leurs peuples expérimentent jusqu'à aujourd'hui le trouble que Wimal Dissanayake repérait en Asie :

> Les événements du monde moderne se déroulent à une telle vitesse que les indicateurs politiques et les marqueurs cognitifs qui, par le passé, nous permettaient de naviguer dans les eaux troubles de la nation se révèlent complètement inefficaces aujourd'hui. Nous avons des nations sans État et des États sans nation.[84]

Pour ces nations fraîchement constituées, indépendantes depuis peu, la notion de frontière n'a pas pu fragmenter leur culture commune ni entamer la fascination de leurs peuples respectifs envers ce que tous ces pays partagent de coutumes, de modèles et d'histoire. Cet intérêt transnational dépasse toutefois la simple appartenance à une même aire culturelle proprement *arabe* : les questions qui motivent la création et qui rendent nécessaire l'information sont longtemps d'abord des questions politiques. Parmi ces questions, au lendemain des indépendances, domine justement celle de la construction d'une nation forte, indépendante, moderne, aux ambitions *tierces* dans le monde bipolaire de la guerre froide.

---

[81] Jean Célérier, « Les frontières de la Libye et l'accord franco-italien », *Annales de géographie*, n° 249, 1935, p. 329, disponible en ligne. Consulté le 4 juin 2020. URL : https://www.persee.fr/doc/geo_0003-4010_1935_num_44_249_11040

[82] Un document official américain retrace tout l'historique de cette frontière. Voir International Boundary Study, « Sudan-Egypt (United Arab Republic) Boundary », *The Geographer*, n° 18, Washington, Office of the Geographer, Bureau of Intelligence and Research, 27 juillet 1962.

[83] Voir Xavier Baron, *Histoire du Liban. Des origines à nos jours*, Paris, Tallandier, 2017.

[84] Wimal Dissanayake (dir.), *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema*, *op. cit.,* p. x. Notre traduction. Citation originale : "*Events in the modern world are taking place at such a rapid velocity that the political signposts and cognitive markers that in the past enabled us to navigate this troubled terrain of nationhood are proving to be less than helpful today. We have nations without states, and states without nations*".

Dans les années 1970, la cinéaste Jocelyne Saab se disait « internationaliste »[85]. Si elle a toujours rejeté les étiquettes partisanes – celles du communisme ou du socialisme durant les années de guerre civile puis, à un moment ultérieur de l'histoire de la société libanaise, celles du 8-mars ou du 14-mars –, Jocelyne Saab revendiquait avoir cru, dans sa jeunesse, en l'internationale révolutionnaire. Ses opinions l'ont poussée à s'imposer, très jeune et sans formation en journalisme, comme reporter de guerre pour le prestigieux Magazine 52 de France 3. L'évolution de la situation politique l'ont conduite en Libye, où elle a rendu compte des conséquences de la Marche Verte et du soutien populaire dont bénéficiait le colonel Mouammar Kadhafi, arrivé au pouvoir en 1969 par un coup d'État militaire. Kadhafi est soutenu par une population mécontente des alliances diplomatiques du régime pro-occidental du roi Abdulhamid al-Bakkush, et humiliée par la défaite de 1967[86]. Créé en 1964 au sein de l'armée, le mouvement dit des « officiers libres », qui estimait impossible qu'advienne une révolution populaire, organise le renversement de la monarchie et porte le colonel Kadhafi, alors âgé de vingt-sept ans, à la tête de l'État libyen. Kadhafi s'est rapidement distingué par sa politique volontariste panarabe et panafricaine et par son soutien financier à la lutte des Palestiniens. Le 2 août 1972, l'Union des Républiques arabes est proclamée. Il s'agit d'une union totale entre la Libye et l'Égypte, à l'image de la République Arabe Unie qui rassemblait sous un même drapeau l'Égypte et la Syrie (et pour un court moment, le Royaume mutawakkilite du Yémen du Nord) entre 1958 et 1961[87]. Toutefois, les ambitions de Kadhafi inquiètent le président égyptien Anouar al-Sadate : il refuse finalement la fédération, qui devait entrer en vigueur en 1973. En réaction à ce rejet égyptien, Kadhafi lance une « marche de l'unité » à laquelle participent 50 000 Libyens. Partant de la frontière entre la Libye et la Tunisie, cette marche devait mener jusqu'au Caire. L'échec de cet événement panarabe pousse Kadhafi à formuler publiquement le souhait de démissionner de ces fonctions, mais le peuple libyen refuse sa démission. Jocelyne Saab, envoyée à Benghazi, documente cette période dans une série de courts reportages pour la télévision française[88].

Avec Kadhafi renaît l'espoir d'un rêve arabe et d'un peuple uni ; la même année, Sadate conduit la guerre d'Octobre qu'il présente comme victorieuse, puisqu'elle permet à l'Égypte de récupérer le Sinaï occupé par Israël depuis 1967. Le 6 octobre 1973, alors que la majorité des Israéliens célèbrent Yom Kippour, une coalition arabe menée par la Syrie et l'Égypte organise une

[85] Entretien de l'autrice avec Jocelyne Saab réalisé à Paris le 30 novembre 2018 en français.

[86] François Burgat, André Laronde, *La Libye*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 56-58.

[87] Voir Pierre Rondot, « L'union des républiques arabes », *Études*, janvier 1972, p. 43, disponible en ligne. Consulté le 22 avril 2020. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4418677/f1.image

[88] *Interview de* Kadhafi (10 minutes, 1973) ; *La Marche Verte* (10 minutes, 1973) ; *Kadhafi, l'homme qui venait du désert* (60 minutes, 1973).

offensive éclair contre Israël. L'armée israélienne est déstabilisée, mais les ponts aériens américains et les livraisons d'armes permettent à l'État hébreu de regagner du terrain à partir du 14 octobre 1973. Réagissant à ce soutien américain, les États de l'Organisation des Pays Exportateurs de Pétrole (O.P.E.P.)[89], réunissant principalement les pays du Golfe arabo-persique, prennent la décision unilatérale de hausser de 70 % le prix du baril de pétrole brut et de réduire de 5 % la production pétrolière jusqu'à l'évacuation des territoires occupés et jusqu'à ce que soient reconnus les droits des Palestiniens. Cet effort interarabe représente un espoir pour les nationalistes arabes, qui sortent de cette guerre avec le sentiment que l'État d'Israël est plus vulnérable qu'il n'y paraît et que l'union arabe fait la force. Leur attitude confiante et optimiste transparaît particulièrement dans les reportages que Jocelyne Saab réalise pour la télévision française sur les lignes de front en Égypte et sur le Golan syrien durant la guerre d'Octobre : à l'écran, les voix des soldats et des dirigeants s'unissaient pour évoquer la reconquête de la dignité arabe face à l'invincible ennemi israélien.

Toutefois, si cette quête d'une identité arabe est un motif régulier des images de femmes dans les années 1970-80[90], les velléités internationalistes affirmées dans ces films ne se trouvent pas limitées par les impératifs idéologiques qui sous-tendent le nationalisme – en tout cas chez une cinéaste comme Jocelyne Saab, qui est envoyée en Irak en 1974, pour couvrir la guerre menée par Saddam Hussein contre les Kurdes. Il s'agit là d'un autre peuple sans État, présent dans la région depuis l'Antiquité et longtemps marginalisé par les pays du Moyen-Orient. Le 14 juillet 1958, le coup d'État du général Abdel-Karim Kassem renverse la monarchie ; est proclamée une constitution selon laquelle l'État irakien garantit aux Kurdes leurs droits nationaux au sein de l'entité irakienne, compte tenu du fait que la nation irakienne est « partie intégrante de la nation arabe »[91]. Les relations entre les Kurdes et le régime irakien se dégradent à partir de 1961, et le renversement du général Kassem au profit du baathiste Abdel Salam Aref en 1963 ne calme pas les hostilités avec le Parti Démocratique Kurde (P.D.K.) qui, sous la houlette de Moustafa Barzani, revendique l'autonomie (*ḥukum ḏāti*) du peuple kurde (il représente en 1970 deux millions d'habitants). En 1970, une rencontre entre Barzani

[89] L'Organisation des pays exportateurs de pétrole (O.P.E.P.) fut créée le 14 septembre 1960 lors de la Conférence de Bagdad. Elle réunit en 1973 l'Arabie Saoudite, l'Iran, l'Irak, le Koweït, le Venezuela, le Qatar, l'Indonésie, la Libye, Abou Dhabi, l'Algérie, le Nigéria et l'Équateur.

[90] Nous parlons ici principalement des images que Jocelyne Saab réalise dans toute la région dans le cadre de son travail de reporter pour la télévision française, puis par la suite dans un travail qu'elle mène indépendamment (*Le Sahara n'est pas à vendre,* 1978, *Égypte, la cité des morts,* 1978), mais cette réflexion s'applique également aux images que la Libano-égyptienne Nabiha Lotfy a faites des Palestiniens (*Parce que les racines ne meurent jamais*, 1977), que la Libanaise Heiny Srour a faites des Dhofaris (*L'Heure de la libération a sonné*, 1974) ou des Palestiniens (*Leila et les loups,* 1984), ou que l'Éyptienne Tahani Rached fait des Libanais (*Beyrouth ! À défaut d'être mort,* 1983).

[91] Article 2 de la Constitution provisoire de la République d'Irak de 1958, cité par Chris Kutschera, *Le Mouvement national kurde*, Paris, Flammarion, 1979, p. 200.

et Saddam Hussein, alors vice-président de la République d'Irak, permet la signature d'un accord entre le P.D.K. et le régime baathiste, le second légalisant le premier et lui concédant un partage du pouvoir exécutif avec la nomination d'un vice-président kurde, la reconnaissance du caractère binational de l'Irak et de la langue kurde comme langue officielle du pays, la création d'une région kurde et la promesse d'une intégration des peshmergas (combattants kurdes) dans l'armée irakienne[92]. Le statut de la province de Kirkouk et du district de Sinjar, revendiqués par les Kurdes, reste pourtant en suspens durant près de quatre ans, au cours desquels le régime baathiste poursuit sa politique de peuplement arabe autour de Krikouk et Sinjar, et finit par annuler les concessions promises aux Kurdes en adoptant en mars 1974 une « loi d'autonomie » qui relance le conflit. Au cours de cette deuxième insurrection, les Kurdes d'Irak sont soutenus par l'Iran du Shah Mohammad Reza Pahlavi. Jocelyne Saab est envoyée par le Magazine 52 aux premiers temps du conflit pour rendre compte de la situation. Elle raconte :

> Je pars au Kurdistan irakien réaliser un reportage pour le magazine « 52 minutes ». Délibérément, je franchis une frontière en voiture et me fais kidnapper, afin de ramener des images. La censure officielle intervient, l'ambassade d'Irak entretient alors d'excellents rapports avec la France et demande que les images de l'enlèvement soient retirées. J'ai vu ces images à l'INA. Le reportage est diffusé sans elles.[93]

Devant l'injustice dont fait preuve l'État baathiste, Jocelyne Saab prend parti pour les Kurdes. Bien qu'il ait été censuré, son reportage *Irak : La guerre au Kurdistan*, diffusé en 1974 dans le Magazine 52 ne met pas en exergue l'armée irakienne, mais laisse une large place à la parole de la résistance kurde, qui n'abandonne aucune de ses revendications. Les positions idéologiques de la cinéaste, loin de s'ancrer dans une attitude partisane rejoignant la défense par les régimes d'une « nation arabe » forte, s'attachent à la liberté des individus à revendiquer leur autonomie identitaire.

Ce sont des principes politiques et non des stratégies diplomatiques que Jocelyne Saab défend : ainsi, lorsque l'Iran se soulève en 1979 contre le Shah Mohammad Reza Pahlavi, alors qu'au

[92] Jean-Pierre Viennot, « Le problème kurde. Le malheur d'une nation sans État », *Le Monde diplomatique,* avril 1970, p. 11.
[93] Propos recueillis par Nicole Brenez le 20 décembre 2015, in Nicole Brenez, « Jocelyne Saab, les voies multiples de la censure », *Each Dawn a Censor Dies*, 15 mars 2016, disponible en ligne. Consulté le 22 avril 2020. URL : http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/each-dawn-a-censor-dies-by-nicole-brenez/2016/03/15/jocelyne-saab-les-voies-multiples-de-la-censure/

Liban la guerre fait rage sans espoir de sortie. Rafic Boustani, le journaliste qui accompagnait Jocelyne Saab sur le tournage du film *Iran : l'utopie en marche* (1981), nous expliquait :

> La révolution iranienne nous a tous surpris. Tout le monde était content, bien entendu, de la chute du Shah. Les Forces Libanaises étaient avec le Shah, mais la gauche libanaise était totalement pour la chute du Shah. À l'époque, la gauche libanaise ne voyait pas tout à fait que Khomeiny allait l'emporter. Les débuts de la révolution en Iran étaient essentiellement marqués par des partis qui se disaient de gauche. On ne parlait pas là-bas de gauche, et si on voulait les classer aujourd'hui on parlerait de démocrates musulmans, à l'image de Bani Sadr et de ses soutiens. La révolution apparaissait comme une grande victoire – d'autant qu'il est une chose à ne pas oublier : le Shah d'Iran était un très bon ami et soutien d'Israël.[94]

Accompagnée par le journaliste Rafic Boustani et son chef opérateur habituel Hassan Naamani, Jocelyne Saab met en lumière le poids de la religion – qui finira inéluctablement par l'emporter sur le politique – dans les discours qui s'imposent au peuple dans la sphère publique ; toutefois, on peut aussi voir poindre dans ce titre l'espoir d'une révolution réussie au Moyen-Orient.

Sillonner ainsi la région a été une caractéristique spécifique du parcours de Jocelyne Saab, qui a réalisé plus d'une dizaine de projets en Égypte au fil de sa carrière puis, à la fin de sa vie, deux vidéos en Turquie. Particulièrement extrêmes et intenses du fait de la longue et prolixe carrière de la cinéaste, les pérégrinations de Saab permettent toutefois de mettre en lumière les voyages et la curiosité de ses consœurs – celles qui lui étaient contemporaines mais aussi celles issues des générations qui lui ont succédé. Ces femmes cinéastes ont souvent tenté de dépasser les frontières physiques et imaginaires tracées par leur nation d'origine pour concevoir leur propre identité à partir d'une appartenance culturelle et généalogique élargie.

Ce déplacement et cette curiosité envers les grandes figures arabes de l'histoire ou pour les coutumes locales ou régionales sont donc envisagés, dans le cadre de notre étude, comme des éléments caractéristiques reliant les filmographies qui nous intéressent. Les femmes dans leurs films s'intéressent à ce qui les rassemble – la danse (Selma Baccar, Kalthoum Bornaz, Jocelyne Saab), la musique (Randa Chahal, Heiny Srour, Sonia Chamkhi), les fêtes traditionnelles (Sophie Ferchiou,

[94] Entretien de l'autrice avec Rafic Boustani réalisé à Paris le 1e décembre 2018 en français.

Ateyyat El-Abnoudy, Arab Loutfi). Jusqu'à aujourd'hui, les réalisatrices s'emparent des caméras pour filmer ce qui les révolte, débordant toujours les frontières pour rendre compte d'autres luttes, dans l'héritage de leurs aînées. Les plus jeunes partent toujours filmer le combat des Palestiniens (Amal Ramsis), ou cherchent à soutenir les pays voisins en faisant des images à partir d'eux – qu'il s'agisse de filmer des contrées en révolte ou de découvrir leurs peuples (Hind Meddeb, Katia Jarjoura).

Symboliquement et significativement, les films que les Tunisiennes, les Égyptiennes ou les Libanaises produisent déploient sans exotisme différents problèmes rencontrés dans la région, comme s'il s'agissait pour les réalisatrices de (re)présenter des difficultés rencontrées localement, dans leur pays d'origine. Partant, il nous intéresse de montrer deux dimensions : d'une part, cette simplicité des femmes cinéastes à pouvoir, sans hésitation, voyager d'un territoire à l'autre tout en sachant tourner la caméra vers les voisins réfugiés dans leurs frontières – les travailleurs syriens venus reconstruire le Liban après la guerre dans le film *Joker* de May Kassem en 1998, les Libyens réfugiés en Tunisie dans *Réfugiés des deux rives* de Selma Baccar en 2012, les Syriens échappant à la guerre civile qui ravage leur pays, parqués dans des tentes de fortune au Liban dans *Un dollar par jour* (*One Dollar A Day*) en 2016 de Jocelyne Saab –, et d'autre part, cette volonté infaillible des réalisatrices de comprendre les apories rencontrées dans chaque situation filmée.

1.3.2. Une idée de la nation qui nie et opprime d'autres peuples

D'autres peuples occupent une place singulière dans les pays arabes. Tous ceux que nous citons ici se croisent dans notre corpus. Certains assument leur position de « minorité nationale » au sein d'un État-nation aux frontières et aux politiques établies ; d'autres revendiquent une identité indépendante et s'opposent à une assimilation politique au sein de frontières qu'ils ne reconnaissent pas.

Les bouleversements liés au processus de décolonisation au tournant des années 1960 conduisent à de violents mécontentements. Qu'ils agissent en réaction contre un nouveau découpage territorial problématique comme dans le Sahara par le Maroc, ou contre une nouvelle autorité contestée comme celle du Sultan d'Oman par les Dhofaris au moment des accords passés avec les Britanniques sur l'exploitation du pétrole au sud de la péninsule omanaise, les contestataires prennent le nom de peuple pour s'opposer aux forces qui les oppressent.

Le Sahara occidental, ancienne colonie espagnole et dont les territoires sont aujourd'hui occupés par le Maroc, est inscrit depuis 1963 sur la liste de l'Organisation des Nations Unies des « territoires non autonomes », « en voie de décolonisation », ce sur quoi s'appuie la population autochtone pour prétendre au droit à l'autodétermination[95]. Le peuple sahraoui est représenté par le Front Polisario, qui proclame le 27 février 1976 depuis l'exil la création de la République arabe sahraouie démocratique (R.A.S.D.), qui appelle à une « révolution nationale » passant par une révision profonde du pacte social, sur les modèles d'autogestion des révolutions algérienne et libyenne[96]. Le peuple sahraoui en exil dans le désert s'est organisé en camps. Il propose un nouveau modèle de société fondé sur les principes de l'égalité de toutes et tous, conduisant à la fin des pratiques esclavagistes, des distinctions tribales et de caste. Ces principes se déploient à partir de l'idée paradoxale selon laquelle il était nécessaire d'enraciner les idées importées que portent la notion de « démocratie » dans le système tribal bédouin[97]. Le peuple sahraoui naît donc de la disparition de la « tribu » comme structure organisationnelle de la société. Comme pour en éradiquer le phénomène, le terme *qabīla* (« tribu ») a donc disparu du vocabulaire révolutionnaire. L'influence capitaliste ou socialiste dominante parmi les élites arabes et les révolutionnaires sahraouis instruits en Espagne ou au Maghreb a participé à cette mutation sociale, qui portait en elle l'espoir d'une libération collective.

La création de cette nouvelle identité nationale va par ailleurs de pair avec l'affirmation d'un territoire revendiqué : le peuple sahraoui se bat pour son indépendance et le retour sur ses terres. Il vit au sein du camp l'expérience de l'autonomie politique et met en pratique les principes révolutionnaires[98].

En 1980, Arnold Hottinger écrivait :

> La situation du peuple sahraoui évoque celle du peuple palestinien. Il s'agit de deux communautés de réfugiés vivant en dehors de leur territoire ou État qui se sont décidés au retour vers la terre d'origine. Ce sont également deux « peuples » qui servent d'instruments politiques, non seulement à leurs chefs,

[95] Julien Dedenis, « Le Sahara occidental : un territoire revendiqué… territoires imaginés ? », *L'Information géographique,* vol. 75, n°3, « Géographie des conflits », 2011, p. 42-50, disponible en ligne. Consulté le 20 juillet 2020. URL : https://www.cairn.info/revue-l-information-geographique-2011-3-page-42.htm

[96] Sophie Caratini, « Système de parenté sahraoui. L'impact de la révolution », *L'Homme*, n° 154-155, « Question de parenté », Paris, éditions EHESS, avril-septembre 2000, p. 432.

[97] *Ibid.*

[98] Julien Dedenis, « Le Sahara occidental : un territoire revendiqué… territoires imaginés ? », *L'Information géographique,* « Géographie des conflits », *op. cit.*

> imposés par les armes, mais aussi à des forces politiques qui les dépassent : front du refus, politique soviétique pour les Palestiniens, ambitions maghrébines algériennes, panislamisme de Kadhafi, et déjà intentions déstabilisatrices des soviétiques pour les Sahraouis.[99]

L'auteur ajoute pourtant que contrairement aux Palestiniens, la création d'un « peuple » pour les Sahraoui est une entreprise délibérément politique : il y voit « un instrument d'agitation », un « élément de manipulation » qu'il redoute, comme il redoute déjà l'entreprise du peuple palestinien, en ce qu'elle est selon lui « à l'origine de trente ans d'instabilité au Proche-Orient »[100]. Si l'argument et ses conclusions sont discutables, la réflexion de Hottinger reste intéressante en ce qu'elle souligne la puissance politique du mot « peuple » comme concept, et comme véritable levier de discussion politique. En effet, reconnaître l'existence du « peuple » accorde aux individus qui portent la société sahraouie le droit de bâtir à leur tour une nation, sur un territoire national délimité et à l'intérieur duquel tout Sahraoui pourrait circuler librement. C'est le sujet du film que Jocelyne Saab tourne en 1977, *Le Sahara n'est pas à vendre* (*Āl-ṣaḥrāʾ lātunbāʿ / The Sahara Is Not For Sale*, 1978) ; avec habileté, elle parvient à tracer les contours d'un peuple en devenir, unifié sur des principes de vie et des idéologies politiques, auquel il ne manque que le territoire pour affirmer son indépendance.

Le Dhofar au milieu des années 1960 était un territoire fortement sous-développé et peu peuplé, situé au Sud d'Oman. Très périphérique, il est un grand oublié des luttes d'indépendance, des nouvelles constructions nationales et de l'unité arabe, qui s'est principalement faite autour de la Palestine. Armé par les officiers de l'intelligence militaire irakienne[101], un groupe de 140 jeunes combattants dhofaris se rassemble en 1965 à Basra. Ils créent le Front de Libération du Dhofar. Leur objectif est de renverser le sultan et d'expulser les troupes britanniques. Ils déclarent l'indépendance du Dhofar et la guerre au sultanat de Mascate le 9 juin 1965. Leur propos s'articule aux idées directrices qui forgeaient le nationalisme arabe et les luttes anticoloniales de cette époque. L'historien Abdel Razzaq Takriti reproduit dans son ouvrage – l'une des rares études développées sur la question (*Monsoon Revolution: Republicans, Sultans and Empires in Oman (1965-1976)*, 2013) – une partie du communiqué de 1965 appelant à la lutte armée :

---

[99] Arnold Hottinger, « La lutte pour le Sahara occidental », *Politique étrangère*, vol. 45, n° 1, mars 1980, p. 176.
[100] *Ibid.*
[101] Abdel Razzaq Takriti, *Monsoon Revolution: Republicans, Sultans and Empires in Oman, 1965-1976*, Londres, Oxford University Press, 2013, p. 1.

> Oh peuple arabe du Dhofar, une avant-garde révolutionnaire a émergé parmi vos rangs, qui croit en Dieu et en la patrie. Considérant la liberté de sa patrie comme un principe, il a levé les bannières de la libération pour se libérer du règne des sultans tyranniques Al Bu Saïd dont les Sultanats ont été connectés avec les colons de l'invasion coloniale britannique.[102]

Selon l'auteur, le choix de ces termes, explicitement influencé par les heures de gloire du panarabisme et de la Tricontinentale, est nouveau dans le vocabulaire du territoire du Dhofar, jusqu'ici resté à distance des intrigues politiques de la région[103]. L'insurrection qui a grondé dans cette région aux confins du Golfe a pourtant été l'une des plus menaçantes pour la stabilité des États de la péninsule. Abdel Razzaq Tarkiti présente d'ailleurs ce mouvement comme une véritable révolution :

> Durant onze ans au Dhofar, un pourcentage substantiel de la population a vécu indépendamment des autorités anglo-sultaniques, a contrôlé un large territoire, créé ses propres institutions, institué des réformes sociales, et mis en œuvre un changement radical. La génération qui a vécu au Dhofar pendant cette période a vécu ces événements comme une révolution – et il est vrai qu'elle a atteint chaque dimension civique, sociale, économique et intellectuelle de leur vie.[104]

D'inspiration marxiste, l'organisation de cette nouvelle société était caractérisée par un égalitarisme exemplaire, l'idée principale étant que la libération des peuples passe par l'émancipation des femmes. Sur les bancs de l'école, mais aussi dans les rangs des armées, les femmes – souvent jeunes – sont parmi les plus actives du Front de Libération du Dhofar. Au sein de ce qu'elles ont baptisé les « territoires libérés », les autorités révolutionnaires ont complètement renouvelé l'espace civique, abolissant l'esclavage et les classes sociales en créant une unité identitaire dépassant l'identité tribale, en supprimant les cheikhs et en développant la culture et la langue dhofari.

---

[102] *Ibid.* Notre traduction. Citation originale : "*Oh Arab People of Dhufar, a revolutionary vanguard from amongst your ranks has emerged, believing in God and in the homeland. Taking the freedom of the homeland as its principle, it has raised the banner of liberation from the rule of the tyrannical Al Bu Said Sultans whose Sultanates has been connected with the colons of British colonialist invasion.*"

[103] *Ibid.*

[104] *Op. cit.,* p. 6. Notre traduction. Citation originale : "*For eleven years in Dhufar a substantial percentage of the population lived independently of the Anglo-Sultanic authorities, controlled a large territory, created their own institutions, instituted social reforms, and implemented radical change. The generation living in Dhufar at the time experienced these events as a revolution, and indeed it touched every civic, social, economic and intellectual facet of their lives.*"

Pourtant, en 1976, les Dhofaris sont vaincus par l'armée du Sultan, et la région est rattachée au reste d'Oman. C'est la fin d'une utopie. Heiny Srour a suivi la guérilla, accompagnée de Michel Humeau, son chef opérateur, son ingénieur du son Jean-Louis Ughetto et son assistant réalisateur Is'hac Ibrahim Souleily, sur une distance de plus de 400 kilomètres. Elle propose dans *L'Heure de la libération a sonné* (*Sāʿaẗ āl-taḥrīr daqāt / The Hour of Liberation Has Come*, 1974) un portrait à vif d'une guérilla organisée pour construire un nouvel ordre social.

D'autres peuples acceptent les limites géographiques de l'État dans lequel ils vivent, tout en s'attachant à promouvoir et à défendre leur culture d'origine. La problématique de la diaspora traverse aussi notre champ d'étude et notre corpus. Le cas de la diaspora arménienne, très importante au Liban, est spécifiquement traité dans notre thèse.

« Les Arméniens, un vieux peuple dont la présence est attestée dès l'Antiquité, ont une histoire bimillénaire où ont alterné les phases de dépendance et d'indépendance », écrit l'historienne Anahide Ter Minassian[105]. Cette « communauté »[106], largement déplacée après le génocide de 1915 qu'elle a subi en Turquie durant les dernières heures de l'Empire ottoman, s'est réfugiée en nombre dans les pays voisins du Moyen-Orient. Il s'agit pour la plupart des rescapés de paysans anatoliens demeurés sur leurs terres ancestrales. Au Liban, les Arméniens ont été relativement bien accueillis. Ils ont su s'intégrer très rapidement au tissu social, ne souffrant pas d'une isolation communautaire exercée par le reste de la société. Toutefois, l'héritage culturel est transmis avec une pérennité tenace, de génération en génération, grâce au maintien des traditions. Il l'est aussi grâce à l'instauration par l'État libanais de nombreuses institutions, notamment des universités arméniennes, à l'image de l'université Hagazian de Beyrouth. En raison de la structure de l'État libanais, qui a permis aux Arméniens de s'intégrer à tous les niveaux de la société sans pour autant se départir de leur appartenance communautaire, leur position au Liban semble privilégiée par rapport à celle qu'ils

[105] Anahide Ter Minassian, « Les Arméniens au 20e siècle », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 67, Juillet-Septembre 2000, p. 135.

[106] L'anthropologue Martine Hovanessian insiste sur la valeur politique du terme « communauté » appliqué à la diaspora arménienne. Elle écrit : « L'usage des concepts relatifs à la désignation du lien collectif (ethnie, collectivité, communauté, peuple, identité nationale, etc.) nécessite une critique constante. Il dévoile les attentes qui varient selon la position occupée par les acteurs dans la stratification communautaire et sociale. Le terme « communauté » par exemple, abondamment utilisé par les représentants arméniens et la presse interne, rend compte d'un démarquage ethnique homogène favorisant en retour le pouvoir de décision des notables. ». Nous considérerons ainsi les images de la diaspora au Liban à la lumière de cette « critique constante » de « l'usage des concepts relatifs à la désignation du lien collectif » afin de mieux saisir l'enjeu des problématiques soulevées par ces peuples en déplacement. Voir Martine Hovanessian, « L'élaboration d'un sens communautaire : complexité de la réalité arménienne », *Hommes & Migrations*, n° 1158, « Mémoire multiple », 1992, p. 30.

occupent dans d'autres pays de la région[107]. Néanmoins, il faut noter que cette stratégie de préservation d'une identité culturelle distincte est commune à toutes les diasporas arméniennes à travers le monde. Comme le souligne l'anthropologue Martine Hovanessian, la signification politique de l'émergence de cette « grande diaspora » est évidente, « puisqu'elle reste la conséquence d'une question nationale non résolue qui aurait évolué vers la recherche d'une solution politique et territoriale »[108]. Entre 1917 et 1923, la question nationale arménienne disparaît de la scène internationale, les Arméniens formant alors une communauté d'apatrides, dépourvue de tout statut juridique, ce qui incite leurs déplacements. Ainsi, « les modes d'existence et d'affirmation d'un récit national dans la diaspora arménienne rendent compte d'une "personnification de la nation" »[109], qui nous intéresse en ce qu'elle s'impose au sein d'une communauté détachée de son territoire. Cette nation autrement personnifiée répond ainsi différemment aux logiques de revendication d'une appartenance territoriale stricte.

Il est surprenant de constater les contrastes en matière de lecture historique, dus à la construction de mythologies différentes d'un peuple à l'autre. Alors que nous interrogions la réalisatrice libano-arménienne Chantal Partamian au sujet du rapport qu'elle entretient à sa propre identité, elle nous a invitée à reconsidérer la manière dont s'est construite l'identité « arabe », aux dépens d'autres singularités culturelles très présentes dans la région ; elle nous a en outre encouragée à reconsidérer l'oppression et les velléités indépendantistes à la lumière d'une autre chronologie :

> Je suis aussi obsédée par les questions de nationalisme. On est tous un seul peuple, mais un seul peuple de quoi ? Je comprends les problèmes d'impérialisme et de colonisation. Mais pourquoi ne parle-t-on que du mandat français et de la colonisation britannique ? C'est vrai que pour la Tunisie et l'Égypte, l'impact a été plus fort que chez nous ; pour la Palestine aussi. Mais pourquoi ne parle-t-on pas de quatre cent ans d'impérialisme ottoman ? Si on veut parler d'impérialisme, nous, en tant que « gens de gauche », artistes, etc., prenons l'Histoire dès le début. Il y a des choses qui se sont passées qui ont facilité toute cette machine qui fonctionne jusqu'à aujourd'hui. On ne peut pas décider de ne remonter dans l'Histoire que jusqu'à 1900, il faut remonter un peu plus en arrière, et plus encore si l'on a

[107] Nicola Migliorino note qu'on trouve des Arméniens dans tout type de secteur de la société, de l'économie et même de la politique, puisque la communauté a déjà compté des membres au gouvernement. Voir Nicola Migliorino, *(Re)constructing Armenia in Lebanon and Syria: Ethno-Cultural Diversity and the State in the Aftermath of a Refugee Crisis*, 2008, Oxford/New York, Berghahn Books, p. 4.

[108] Martine Hovanessian, « La diaspora arménienne et l'idée nationale : de l'exil commémoré aux formes actives de l'appartenance », *CEMOTI, Cahiers d'Études sur la Méditerranée Orientale et le monde Turco-Iranien*, vol. 30, 2000, p. 86.

[109] *Op. cit.,* p. 90.

> vraiment envie d'être critique. La première chose que m'a apprise mon grand-père maternel, qui est de la montagne au Liban, est que la guerre civile entre les druzes et les chrétiens n'était pas une guerre civile entre les druzes et les chrétiens. Il y avait les paysans chrétiens en bas, les féodaux druzes en haut, et la taxation de l'empire ottoman qui a tenté de brouiller les lignes et de faire en sorte que les gens se battent entre eux pour diviser et conquérir le territoire – d'autant plus que l'empire, en 1860, était en déclin. C'est une question de politique. Si on veut en parler de ces questions-là, parlons-en vraiment ; sans nier l'impact de la colonisation de l'Ouest, il est malgré tout important de reconnaître que les difficultés de nos systèmes ne commencent pas en 1920 ou en 1940.[110]

La question de la reconnaissance des luttes des uns et des autres peuples de la région doit être mise en perspective de l'idéologie très répandue du panarabisme et des mythes qu'elle a forgé, développés par Nasser puis portés par d'autres dirigeants – et chefs de guerre – comme Mouammar Kadhafi. Les trajectoires des peuples se croisent mais ne se rencontrent pas toujours ; les Kabyles ou Berbères du Maghreb, comme les Kurdes en Syrie ou en Irak, ou, dans une moindre mesure, les Arméniens au Liban, se confrontent à des États et des peuples qui se définissent comme arabes et excluent de fait les différences identitaires, culturelles et historiques. Ces derniers ont pourtant prétendu longtemps vouloir unifier les masses, qu'il s'agisse pour eux de créer une « troisième voie » (qui est la rhétorique dominante jusque dans les années 1970) ou simplement de se positionner autrement sur l'échiquier international (ce qui a dominé au moment des révolutions et par la suite). Lorsqu'elle s'exprimait auprès de nous à ce sujet en 2016, Chantal Partamian insistait encore :

> La culture arabe est une culture qui s'est beaucoup enrichie au contact des autres cultures des pays où elle a été propagée. C'est pour cette raison que beaucoup de gens d'Afrique du Nord sont en train de redécouvrir leurs origines amazighes. Ce n'est pas une coïncidence de vouloir s'extirper de cette culture arabe qui est aussi une culture qui a été forcée et qui a copié beaucoup de choses. La culture arabe n'est singulière que par ses inspirations diverses, mais elle peut être décortiquée. Pourtant elle a imposé forme d'hégémonie dont parlent très peu de gens.[111]

[110] Entretien de l'autrice avec Chantal Partamian réalisé à Beyrouth le 2 juillet 2016 en français.
[111] *Ibid.*

Cette perspective est à considérer dès lors que l'on cherche à saisir dans les films ce qui déborde de l'histoire officielle, pour nous raconter une histoire au plus près des peuples qui vivent sur ces territoires aux frontières souvent floues. Les idéologies panarabes ayant poussé beaucoup de cinéaste à se saisir des caméras au tournant des années 1960, c'est un discours de résistance qui accompagne habituellement les documents qui soutiennent les luttes régionales, qu'elles soient nationales ou rattachées à des singularités symboliques, comme celles que porte la Palestine. Pour d'autres pourtant, qui habitent les mêmes espaces, ces discours sont perçus comme hégémoniques et doivent être critiqués pour ce qu'ils portent en eux de suprématiste.

La question arménienne et la place qu'elle s'est faite au sein de la société et de l'histoire du Liban est ainsi au cœur de plusieurs films réalisés par les plus jeunes générations de cinéastes libanaises. Problématique chère à une jeunesse en quête d'identité, pour une génération née dans le conflit civil ou juste après, elle permet aux cinéastes de déplacer ou d'amplifier la question de la mémoire à une histoire plus vaste, et plus facile, du moins au premier abord, à appréhender. Les films courts que Chantal Partamian tourne en Arménie font écho aux difficultés qu'elle traverse au Liban, le nom de Partamian étant associé à une histoire parallèle de celle des Libanais. Questionnant la trajectoire de ses ancêtres, Chaghig Arzoumanian plonge immédiatement dans le vif du sujet et dessine avec *Géographies* (2016) la généalogie de son histoire familiale, l'arrivée au Liban de ses premiers ancêtres et ce qu'ils ont vécu.

L'idée de Georges Corm selon laquelle les diasporas sont, au même titre que les « minorités nationales », des entités fabriquées par l'État-nation en tant que forme supérieure de pouvoir[112] nous semble également pertinente dans le cadre de notre sujet. En effet, comme les minorités nationales, les diasporas forment un groupe qui échappe à la conception systémique d'une culture pensée comme « nationale ». Là encore, les enjeux de la diaspora nous incitent à réfléchir la question palestinienne, notamment au Liban, si on la considère en regard de la diaspora arménienne très implantée dans le pays. Il est ainsi intéressant de constater que pour Bassma Kodmani-Darwish, la question du nécessaire retour en Palestine des réfugiés palestiniens au Liban se trouve fortement dévaluée si l'on parle à leur sujet de « diaspora » : le terme minimise l'existence d'une « question palestinienne » et conduit à penser leur présence au Liban et ailleurs selon l'idée d'une permanence, contre laquelle se bat pourtant toujours le peuple palestinien[113]. De très nombreux films s'intéressent à la place des réfugiés au Liban. Beaucoup sont réalisés par des Palestiniens et des Palestiniennes du

[112] Voir Georges Corm, *L'Europe et l'Orient,* Paris, La Découverte, 1991.
[113] Bassma Kodmani-Darwish, *La Diaspora palestinienne,* Paris, PUF, 1997.

Liban (Maï Masri, Carol Mansour, Nadine Naous). Toutefois, nous n'inclurons pas ces films à notre corpus, les préoccupations identitaires et l'émotion liée à celles-ci n'étant pas du même ordre que celles des Libanais et des Libanaises eux-mêmes. En effet, la question palestinienne est une problématique centrale de l'engagement politique au Liban. Après la guerre, l'impossibilité de construire une mémoire collective a poussé les jeunes générations à interroger leurs familles ; du côté chrétien, beaucoup sont horrifiés du rôle qu'ont joué leurs parents, leurs oncles, leurs proches pendant le conflit. Des cinéastes comme Reine Mitri (*En cette terre reposent les miens /Li qubūrun li haḏihi āl-arḍ / In This Land Lay Graves of Mine*, 2015 ; *Paradis perdu / Āl-fardaūs āl-mafqūd / Lost Paradise*, 2018), Éliane Raheb (*C'est ça le Liban ! / Haydā lubnān / This Is Lebanon*, 2007) ou Myriam El-Hajj (*Trêve / Hudna / A Time to Rest,* 2015) posent cette question en creux, en *négatif* dans leurs films ; l'histoire des Palestiniens se dessine en effet dans une généalogie tant de la négation de leur souffrance que de l'ignorance des atrocités qu'ils ont aussi commises. Cette histoire commune à celle des Libanais, terre d'accueil des Palestiniens et victimes à leur tour des attaques israéliennes, s'exprime dans ces films par les archives, les paroles recueillies, et les histoires arrachées à un passé dissimulé, plongé dans l'oubli d'une injuste amnistie, que seuls les témoins d'une guerre fratricide de quinze ans peuvent aujourd'hui raconter.

1.3.3. La nation au Moyen-Orient : une notion aux frontières symboliques difficiles à limiter

Comme le rappelle justement Krishna Sen, « l'idée de la nation […] racle toujours contre l'identification globalisée du Tiers monde »[114]. Pourtant, l'idée de la nation est fondamentale lorsque l'on cherche à comprendre la construction idéologique des peuples – que ces peuples se soient libérés, ou qu'ils soient encore engagés dans le processus de lutte pour leur existence et leur indépendance. Pour Benedict Anderson, la lutte pour l'indépendance des pays colonisés et les années qui suivirent l'indépendance ont marqué la défaite de l'État colonial en transformant l'image de la nation imaginée. Dans son ouvrage *Imagined Communities*, l'historien et politologue irlandais présente trois paradoxes qui sous-tendent la notion de « nation » :

1. La modernité objective des nations dans le regard des historiens vs. leur ancienneté subjective dans le regard des nationalistes.

[114] Krishna Sen, « What's "oppositional" in Indonesian cinema? », in Anthony R. Guneratne, Wimal Dissanayake, *Rethinking Third Cinema, op. cit.*, p. 154.

2. L'universalité formelle de la nationalité comme concept socio-culturel – dans le monde moderne, chacun peut, doit, va « avoir » une nationalité, de la même façon qu'il ou elle « a » un genre – vs. la particularité irrémédiable de ses manifestations concrètes, de sorte que, par définition, la nationalité « grecque » est *sui generis*.
3. Le pouvoir « politique » des nationalismes vs. leur pauvreté philosophique, voire leur incohérence.[115]

Anderson poursuit en écrivant que « contrairement à la plupart des autres –ismes, le nationalisme n'a jamais produit ses propres grands penseurs : pas de Hobbes, de Tocqueville, de Marx ou de Weber »[116]. Ces paradoxes idéologiques nous intéressent en ce qu'ils sont à l'œuvre, ou en processus, dans la constitution des peuples que filment les réalisatrices de notre corpus. Qu'il s'agisse des États-nations nouvellement constitués – la Tunisie, l'Égypte, le Liban –, en mutation – l'Iran, la Libye – ou des peuples en attente de nation – les Palestiniens, les Kurdes, le Front Polisario, les Dhofaris -, le discours politique diffusé massivement sur la nation et le nationalisme n'a jamais su dépasser les incohérences et les paradoxes pointés par Anderson dans cet extrait. La question que nous posons peut alors se formuler ainsi : comment les réalisatrices de notre corpus ont-elles joué avec ces paradoxes et l'imaginaire qu'ils transportent avec eux afin de donner du peuple qu'elles filment l'image d'une communauté unie ou d'un groupe en quête de redéfinition face au discours dominant ?

Il faut s'attarder sur la définition que donne Benedict Anderson de la nation, qu'il perçoit comme une « communauté politique imaginée – et imaginée comme à la fois intrinsèquement limitée et souveraine »[117]. En rappelant que les systèmes de références qui ont précédé l'émergence des nations étaient les communautés religieuses et le royaume dynastique, l'auteur nous renvoie aux origines de ce concept de nation : enfant de l'époque des Lumière, il a pour but la création d'un nouvel ordre après que la révolution française a su détruire la légitimité de l'ordre divin et la hiérarchie du

---

[115] Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, édition revue, Londres/New York, Verso, 2006 [1983], p. 5. Notre traduction. Citation originale : "*(1) The objective modernity of nations to the historian's eye vs. their subjective antiquity in the eyes of nationalists. (2) The formal universality of nationality as a socio-cultural concept – in the modern world everyone can, should, will 'have' a nationality, as he or she 'has' a gender – vs. the irremediable particularity of its concrete manifestations, such that, by definition, 'Greek' nationality is sui generis. (3) The 'political' power of nationalisms vs. their philosophical poverty and even incoherence".*

[116] *Ibid.* Notre traduction. Citation originale : "*unlike most other isms, nationalism has never produced its own grand thinkers: no Hobbses, Tocquevilles, Marxes, or Webers".*

[117] *Op. cit.*, p. 6. Notre traduction. Citation originale : *"it is an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign".*

royaume dynastique[118]. Appliquée au monde arabe, la nation s'oppose donc de fait à *l'umma,* la communauté des musulmans – un concept encore en discussion jusqu'à aujourd'hui, particulièrement au sein des branches les plus extrémistes de l'islam – et apparaît donc comme un symbole structurel fort du colonialisme. Une identité nationale semble toutefois pouvoir se construire par-delà ces complexes inamovibles de la notion d'État-nation, imposée aux communautés anciennement colonisées par les puissances européennes. En effet, comme le précise Anderson, la communion entre les membres d'une nation dépend d'une image créée pour faire peuple. La question du langage, articulé, plastique ou symbolique, est essentielle pour faire communauté. Elle permet en tout cas de faire l'expérience globale du commun comme système – ce qui sous-entend la persistance de marges, qu'elles soient constituées par des minorités ethniques, des classes sociales paupérisées ou par l'affirmation de formes actives de dissidence.

Dans son article « The Global in the Local », Arif Dirlik écrivait déjà que

> la répudiation postmoderne des métarécits des Lumières et de la téléologie de la modernité a permis la réémergence du local comme lieu de résistance et de lutte de libération. C'est la lutte pour la présence historique et politique de groupes effacés ou marginalisés par la modernisation […] qui a dynamisé cette conscience postmoderne et qui a produit la notion contemporaine du local. Cette dernière doit se distinguer d'un localisme « traditionnel » – ne serait-ce que parce que de telles luttes sont elles-mêmes emplies de la modernité qu'elles rejettent.[119]

En d'autres mots, le global, la mondialisation, la modernité marque et transforme le local, que certaines images tentent de rattacher à la tradition, l'authenticité, l'usage.

Qui veut se détacher du discours sur la nation pour trouver le peuple dans l'occupation de son territoire, dans la généalogie de son histoire, dans son expression verbale et dans sa présence

---

[118] Benedict Anderson, *Imagined communities, op. cit.*, p. 7.

[119] Arif Dirlik, « The Global in the Local », in Rob Wilson, Wimal Dissayanake, *Global/local: Cultural Production and the Transnational Imagery,* Durham, N. C., Duke University Press, 1996, p. 35, cité par Krishna Sen, « What's "oppositional" in Indonesian cinema? », in Anthony R. Guneratne, Wimal Dissanayake, *Rethinking Third Cinema, op. cit.,* p. 156. Notre traduction. Citation originale : *"The post-modern repudiation of Enlightenment metanarratives and the teleology of modernity has allowed the reemergence of the local as a site of resistance and the struggle for liberation. It is the struggle for historical and political presence of groups suppressed or marginalized by modernization . . . that has dynamized this postmodern consciousness and has produced the contemporary notion of the local, which must be distinguished from 'traditional' localism if only because such struggles are themselves informed by the modernity that they reject".*

corporelle ne doit pas pour autant créer une nouvelle opposition binaire entre le national et le local. Dana Polan mettait en garde contre ce risque lorsqu'elle écrivait qu'il était nécessaire d'éviter

> d'opposer de manière binaire une globalité abstraite à un localisme concret […] [cette opposition] conduit souvent à des positions politiques douteuses – comme celles que l'on trouve dans les nouvelles études culturelles consuméristes […] où les utilisateurs locaux subvertissent l'idéologie dominante à leurs propres fins. [120]

En nous intéressant aux images que montrent les réalisatrices de Tunisie, d'Égypte et du Liban des peuples en marge des imageries nationales, nous ne cherchons pas à opposer une soi-disant « réalité » du terrain à l'idéologie officielle dispensée par les autorités et les acteurs-clés de la société. Nous recherchons simplement dans la figuration du « local » ce qui motive l'imaginaire collectif pour qu'un groupe commence à se penser peuple ou partie du peuple.

2. 1967 : rupture identitaire, redéfinition populaire

2.1. Le mythe politique du « peuple arabe » du point de vue de ceux qu'il concerne

Au regard de ce que nous avons exposé, il semble que la meilleure définition d'un peuple ne puisse émaner que de ceux qui se réclament du peuple. Nous nous attachons donc à éclairer la situation historique spécifique de la pensée arabe produite et publiée dans les pays arabes au tournant des années 1970 pour comprendre le cadre au sein duquel les nouvelles pratiques de figuration et de mobilisation par l'image qui nous intéressent ont commencé à émerger. Nous suivons donc de près les réflexions conduites au lendemain de la défaite de 1967 par les penseurs arabes eux-mêmes, à la fois juges et parties d'une situation de catastrophe ayant conduit à l'effondrement d'une idéologie régionale – et qui fait trop douloureusement écho à l'échec des révolutions à travers le monde. Ces réflexions sont influencées. Elles le sont beaucoup par l'Occident, où les penseurs ont

[120] Dana B. Polan, *Power & Paranoia. History, Narrative, and the American Cinema, 1940-1950,* New York, Columbia University Press, 1986, p. 258, citée par Krishna Sen, « What's "oppositional" in Indonesian cinema? », in Anthony R. Guneratne, Wimal Dissanayake, *Rethinking Third Cinema, op. cit.*, p. 156. Notre traduction. Citation originale : "*putting abstract globality into binary opposition with a concrete localism . . . [which] often leads to dubious politics – as in the new consumerist cultural studies […] where local users subvert dominant ideology to their own immediate ends".*

généralement étudié, mais aussi par les révolutionnaires cubains ou vietnamiens qui proposent ou se battent pour une vision « tierce » de la société.

En 1967, avant la défaite arabe contre Israël durant la guerre dite des « Six Jours », Abdallah Laouri publie chez François de Maspero à Paris *L'Idéologie arabe contemporaine* ; il y écrit :

> Utilisant une image, on pourrait dire que les Arabes sont depuis trois quarts de siècle à la recherche de quelque chose : d'eux-mêmes, de leur passé, d'une raison universelle, d'une expression adéquate. Usant d'une formulation abstraite, disons plutôt que la problématique arabe se ramène aux notions d'authenticité, de continuité, d'universalité et d'expression.[121]

Selon lui, et il s'agit là de la thèse de l'ensemble de son livre, « les Arabes se définissent par rapport à un Autre qui est l'Occident »[122] et définissent de fait leur passé nécessairement en fonction du rapport qu'ils entretiennent avec les Occidentaux. Se pose alors une question qui fut maintes fois posée par les intellectuels arabes au cours des décennies succédant aux indépendances nationales : celle de l'existence d'une pensée politique arabe contemporaine.

Dans la même étude, Laroui affirme plus loin que « c'est dans l'État national que la définition de soi va prendre l'aspect d'une recherche frénétique »[123] tout en remarquant par ailleurs que « la quête d'une authenticité perdue devient le drapeau hissé, à des fins diverses et simultanément, par le Pouvoir et les Intellectuels opposants et [que] d'elle naît une nouvelle idéologie : le socialisme international »[124]. Ce dernier est notamment prôné par le chantre égyptien du panarabisme, Gamal Abdel Nasser. C'est dans le tiraillement de ces complexités idéologiques que se construit à partir des années 1950 le mythe du peuple arabe comme outil principal de lutte contre ce qu'Olivier Carré définissait en 1972 comme « l'expérience originale de la dénationalisation arabe »[125] dans une étude de l'œuvre du poète palestinien Mahmoud Darwish. Cette conséquence est due à la persistance de la colonisation occidentale dans la région par le biais d'Israël. Elle pousse parallèlement les artistes

[121] Abdallah Laroui, *L'Idéologie arabe contemporaine*, Paris, François de Maspero, 1967, p. 4.
[122] *Ibid.*
[123] *Op. cit.,* p. 51.
[124] *Op. cit.,* p. 56.
[125] Olivier Carré, « Le Chant d'une résurrection dans la mort : un poète galiléen de la Croix, Mahmud Darwish », *Parole et société*, n° 2, « Proche Proche-Orient », 1972, p. 115.

arabes à chanter l' « indélébile nationalité arabe »[126] pour surmonter le sentiment permanent de la perte de leur identité que les cycles de violence successifs ont provoquée.

Dans ce contexte idéologique et philosophique brumeux, la défaite de 1967 marque une violente rupture. La guerre manquée des armées arabes (égyptienne, jordanienne et syrienne) contre Israël, que nous discutons plus longuement dans la suite du texte, conduit à ternir les idéologies arabes et abîme les cohésions nationales et panarabes.

En 1970, Anouar Abdel-Malek réfléchit à la question de l'« identité nationale-culturelle du monde arabe »[127] et propose de penser l'unité arabe en termes de « nation à deux paliers »[128]. Ainsi, s'il existe bien une « région » ou un « monde arabe », il convient de ne pas oublier que « tous les peuples du monde arabe, cependant, et surtout ceux dotés d'une tradition nationale antérieure à la conquête arabe, se reconnaissent comme Arabes, mais également comme Égyptiens, Marocains, Irakiens, Syriens, etc. »[129].

Comme le suggérait déjà Hourani en parlant de cette même question identitaire au XIXe siècle[130], Abdel-Malek pose la langue arabe comme principal « instrument d'unification des cultures de certains peuples et nations qui ont été brassés par l'Islam et son empire, depuis les premières conquêtes »[131], « c'est-à-dire que la communauté de la langue recouvre, en réalité, une communauté de culture, et un sentiment très net de cette communauté parmi les peuples des différents pays arabes »[132] qui témoignent et revendiquent un « fond culturel stable »[133] et « une histoire commune ou connexe depuis le VIIe siècle »[134]. La langue arabe est aussi la langue de l'Islam – la langue de Dieu. Les tenanciers de la « primauté de l'arabisme », tel Çati' Al-Huçri, élargissent néanmoins l'appartenance à l'arabisme « à tous ceux qui se rattachent aux pays arabes et parlent la langue arabe, qu'ils soient Égyptiens, Koweitiens, Marocains, Musulmans ou Chrétiens, *Sunnites, Dja'farîtes* ou Druzes, Catholiques, Orthodoxes ou Protestants »[135]. Cette inclusion au sens large a pour objectif idéologique de rappeler que « les États arabes existant actuellement ne sont pas

[126] *Ibid.*
[127] Anouar Abdel-Malek, *La Pensée politique arabe contemporaine*, *op. cit.,* p. 8.
[128] *Op. cit.,* p. 23.
[129] *Op. cit.*, p. 24.
[130] Voir Albert Hourani, *Arabic Thought in the Liberal Age (1798-1939)*, *op. cit.*
[131] Anouar Abdel-Malek, *La Pensée politique arabe contemporaine*, *op. cit.,* p. 8.
[132] *Op. cit.,* p. 9.
[133] *Ibid.*
[134] *Op. cit.,* p. 23.
[135] Çati' Al-Huçrî, « Primeauté de l'arabisme », in. Anouar Abdel-Malek, *La Pensée politique arabe contemporaine, op. cit.,* p. 202.

constitués et multipliés par la volonté de leurs habitants, ni selon des exigences naturelles, mais plutôt au terme de longs marchandages et manœuvres qui se sont déroulés entre les États impérialistes, voulant garantir leur propre intérêt » et que « les Arabes sont une seule *ummah* [sic.] »[136].

Anouar Abdel-Malek souligne d'ailleurs en ce sens la présence d'un deuxième facteur qui, alors qu'il écrit ces pages en 1970, lui semble particulièrement important pour définir l'identité nationale culturelle arabe : la « lutte de libération nationale et l'œuvre de renaissance qui l'accompagne »[137]. Finalement, il apparaît rapidement que les deux facteurs principaux définis par Anouar Abdel-Malek sont ceux défendus avant tout par les partis au pouvoir dans le monde arabe après les indépendances : c'est le programme du panarabisme de Nasser et ceux des partis Baath syrien ou irakien. Il s'agit de pour Nasser et ces partis de s'affirmer unanimement contre les influences, les pressions et les sollicitations de l'Occident. La solution qu'apportent ces idéologies nouvelles à la question de savoir « comment faire pour amorcer un nouveau départ » ou « comment agir pour continuer d'être soi-même, dans un monde dominé par "l'autre" »[138] consiste à unir un peuple à son territoire afin de pouvoir se dresser massivement contre un ennemi commun – l'impérialisme.

L'homme arabe est donc défini, à cette époque-là, comme « l'homme de la reconquête de l'identité. Identité de la communauté nationale et, dans ce cadre, celle de sa subjectivité propre, déchirée à la mesure de l'humiliation de tous »[139]. Comme le dit Nasser dans un discours intitulé « Les lendemains de l'indépendance » et publié en 1962 au Caire :

> Dans le monde arabe, tout gouvernement national qui reflète la volonté de son peuple et sa lutte, dans le cadre de l'indépendance nationale, est un pas vers l'unité, en ce sens qu'il élimine toute opposition entre ce gouvernement et les vœux ultimes de l'unité. [140]

[136] *Op. cit.,* p. 202-203.
[137] Anouar Abdel-Malek, *La Pensée politique arabe contemporaine, op. cit.,* p. 9.
[138] *Op. cit.,* p. 20.
[139] *Op. cit.,* p. 28.
[140] Gamal 'Abd Al-Naçer, « Les lendemains de l'indépendance », in Anouar Abdel-Malek, *La Pensée politique arabe contemporaine, op. cit.,* p. 119.

Libérées à la fin des années 1950 de la tutelle impériale, les masses se politisent et adoptent cette idéologie qui appelle à une nouvelle renaissance arabe. En 1960, l'historien, sociologue, écrivain et homme politique algérien Moustafa Lacheraf se réjouit du fait que ce phénomène « ne se déroule plus dans la conscience de l'élite, pas plus qu'il ne se déploie dans ses poèmes, mais qu'il [soit] maintenant exprimé par la bouche du peuple »[141] : avec la libération de « la domination étrangère [qui] a entouré chaque peuple d'un mur qui le sépare des autres peuples », « des courants puissants jaillirent du cœur des masses orientales et musulmanes, où qu'elles soient » et « l'héroïsme est devenu un effort, une lutte et une contrainte dont le moteur a été l'instinct de conservation »[142].

Toutefois, la défaite de 1967 et la débâcle politique qui s'ensuit n'a-t-elle pas mis à mal l'équilibre de cette dialectique instaurée entre ces deux pôles ? « Pour assurer les objectifs de l'étape nationalitaire », précise toujours en 1970 Abdel-Malek, « la lutte et le travail – en un mot, l'effort – constituent l'instrument sans lequel rien n'est possible »[143]. Or, « les procès du Caire dévoilèrent la corruption, l'incapacité – la trahison des dirigeants de l'appareil politique et militaire »[144] et « très rapidement, il fallut se rendre à l'évidence : la thèse dite de la solution politique ne trouvait plus d'écho au sein de l'appareil militaire, qui se ralliait tout entier à la voie de la lutte armée, de la guerre prolongée, au diapason du peuple »[145]. Néanmoins, l'optimisme d'Abdel-Malek, qui y voyait la continuation historique de l'idéologie nationale (panarabe) s'est très vite trouvé contredit par l'histoire. Bien que les révolutions socialistes de 1969 au Soudan puis en Libye, ainsi que l'implantation du socialisme révolutionnaire d'Aden au Dhofar dans le Sud d'Oman ou l'affirmation du Front Polisario dans le Sahara occidental au début des années 1970 puissent alors apparaître comme « autant de jalons dans la longue marche arabe »[146], le déclenchement de la guerre du Liban en 1975 et sa rapide internationalisation marquent l'aboutissement d'une désescalade de l'engagement solidaire du peuple arabe démarrée après 1967. En effet, la conception d'une « nation arabe à double palier », après la défaite, provoque une paralysie des systèmes étatiques. La plupart des États arabes se voient ainsi contraints de se replier sur eux-mêmes et favorisent dès lors une construction proprement nationale.

---

[141] Moustafa Lacheraf, « Transformation de l'héroïsme arabe » in Anouar Abdel-Malek, *La Pensée politique arabe contemporaine, op. cit.,* p. 62.
[142] *Ibid.*
[143] Anouar Abdel-Malek, *La Pensée politique arabe contemporaine, op. cit.,* p. 27.
[144] *Op. cit.,* p. 33.
[145] *Op. cit.,* p. 34.
[146] *Op. cit.,* p. 31.

Les deux États dont les armées ont été écrasées dans les combats contre Israël en juin 1967 – la Jordanie et l'Égypte – sont d'ailleurs les plus prompts à retirer leur soutien à la cause palestinienne et à tenter de restaurer une stabilité politique et économique dans leurs pays respectifs. En Jordanie, le roi Abdallah, dont l'autorité sur le territoire se trouve menacée par la présence et par l'activité armée des *fedayin* de l'O.L.P., lance en septembre 1970 une grande offensive contre les Palestiniens. Le massacre, baptisé « Septembre noir », fait entre 3500 (sources jordaniennes) et 10 000 morts, plus de 110 000 blessés (sources palestiniennes) et des milliers de déplacés. L'instauration d'une politique de libéralisation économique (dite l'*infitah*, « ouverture ») conduisant à la privatisation partielle du secteur économique égyptien accompagne l'arrivée au pouvoir d'Anouar Al-Sadate en Égypte en 1970. Ce choix stratégique marque un changement de cap radical dans la politique internationale du pays (abandon de l'alliance de l'Égypte avec l'U.R.S.S. au profit des États-Unis, négociations avec Israël) et achève d'étouffer les dernières braises des grandes idées panarabes défendues par Nasser.

À la fin des années 1950, Çati' Al-Huçrî écrivait : « Nous sommes arabes. Nous devons nous rappeler toujours, à l'époque où nous vivons, que nous sommes arabes, unis par les souffrances et les espoirs, soudés par les catastrophes et les douleurs, forgés en un même creuset par les injustices et les revers du temps »[147]. En 1969, le Front National de la République du Sud-Yémen édite un Manifeste politique sur la deuxième Conférence de Solidarité avec les Peuples arabes (tenue au Caire), dans lequel il affirme :

> La disparition du danger sioniste [perçu comme une base pour les forces de l'impérialisme] ne peut être obtenue qu'au moyen d'une révolution armée qui polarise toutes les masses populaires arabes, car ce sont elles qui sont vraiment intéressées à cette révolution et aux changements qu'elle pose, et le peuple palestinien occupe le poste d'avant-garde de ces masses populaires arabes.[148]

En 1970 encore, avant le basculement que nous venons de souligner, Abdel-Malek a le sentiment que « tout converge, objectivement, inexorablement, pour approfondir la radicalisation du cours politique, tout autant que des dizaines de millions de jeunes qui montent, où la percevoir mieux

[147] Çati' Al-Huçrî, « Primauté de l'arabisme », *op. cit.,* p. 205.
[148] Front national de la République du Sud Yémen, 1970 (1969), « Manifeste politique sur la deuxième Conférence de Solidarité avec les Peuples arabes (Le Caire, 25-28 janvier 1969) », in Anouar Abdel-Malek, *La Pensée politique arabe contemporaine*, *op. cit.* p. 330.

que dans les rangs de ceux qui luttent, qui prennent les couleurs de la résistance palestinienne »[149]. Lui aussi, au regard de l'histoire, semble s'être trompé.

2.2. Le basculement de juin 1967

Dans cette guerre-éclair qui se déroule du 5 au 10 juin 1967, les armées arabes attaquées par l'armée israélienne sont défaites, parfois, comme dans le cas de l'armée syrienne, sans avoir véritablement pu combattre. L'échec de la résistance arabe contre l'ennemi sioniste provoque l'effondrement du panarabisme et l'effritement progressif de la solidarité entre les peuples arabes ; la nécessité de repenser l'identité arabe et ses attentes s'impose avec urgence. Heurtés, les penseurs arabes prennent un recul radical par rapport aux positions idéologiques suivies jusqu'alors, et accusent tant leurs gouvernements que leur propre appareil intellectuel et scientifique. Ces derniers seraient en effet, selon ces penseurs, en retard face au progrès occidental, et seraient donc indirectement responsables de la domination des pays occidentaux et d'Israël sur les pays arabes. Le philosophe syrien Sadik Al-Azm est l'un des penseurs les plus radicaux et critiques sur cette question. Il publie en 1968 à Beyrouth *1967. Autocritique après la défaite.* En colère contre l'arrogance qu'il perçoit dans les positions arabes, il écrit :

> Bien que chacun d'entre nous sache intimement que la responsabilité de la défaite nous incombe au bout du compte, nous persistons à essayer (dans ce que nous disons, pensons, écrivons, et déclarons) de sauver la face, de protéger les apparences, de nous en remettre aux émotions seules et de ne nous préoccuper que de la bienséance, de la morale, de flagorneries et de sensibleries, plutôt que de réaliser le travail nécessaire : appeler les choses par leur nom, déterminer où sont les responsabilités, dire à ceux qui ont échoué « vous avez échoué » et à ceux qui sont incompétents « vous êtes incompétents »[150].

[149] Anouar Abdel-Malek, *La Pensée politique arabe contemporaine*, *op. cit.* p. 38.

[150] Sadik Al-Azm, *Self-Criticism After the Defeat*, traduit de l'arabe par George Stergios, Londres, Saqi, 2011 [1968], p. 31. Notre traduction. Citation originale : *Although every one of us knows deep down that the responsibility for the defeat, in the end, belongs to us, we persistently attempt in what we say, think, write, and declare to save face, protect appearances, defer to emotions, and concern ourselves with proprieties, morale, flattery and sensitivities, instead of doing the necessary work of calling things by their names and fixing responsibilities where they belong, saying to the ones who failed "you failed" and to those who re incompetent "you are incompetent"*.

Fouad Ajimi, dans la préface de l'édition anglaise de l'ouvrage d'Al-Azm, explique en effet que la réaction arabe face à cette nouvelle catastrophe témoigne d'un véritable processus de déresponsabilisation : « Dieu » aurait abandonné les Arabes le 5 juin 1967[151]. Al-Azm s'agace aussi de l'usage du terme « *nakba* » (« catastrophe », terme désignant habituellement les conséquences de la création de l'État d'Israël en 1948 pour les populations palestiniennes) lorsque l'on veut parler de cette guerre : pour lui, on a ici affaire à l'expression de l'incapacité qu'ont les Arabes à confronter leurs responsabilités et à accepter leurs torts – ce qui par ailleurs semble constituer pour le penseur l'une des grandes raisons pour lesquelles les Arabes se sont fait écraser[152]. Plutôt que de blâmer une fois encore les effets du colonialisme et de la colonisation, Al-Azm appelle à une autocritique, seule susceptible de mettre en œuvre la « lutte pour l'efficacité » prônée par Régis Debray, que cite le philosophe syrien[153].

Malgré les difficultés qu'éprouvent les intellectuels arabes à se remettre en cause de manière radicale, la magie politique s'est brutalement évanouie[154]. Le temps de la révolution militaire passe. Six ans après la défaite de 1967, l'Égypte signe d'ailleurs le préambule d'une paix inéquitable avec Israël : la « victoire » prétendue de la guerre de 1973 (dite « du Kippour ») apparaît vite comme le premier terme d'un accord de paix signé en 1978, qui fait table rase de toutes les idéologies nassériennes concernant l'union des peuples arabes. En récupérant le Sinaï au cours d'une guerre qui par ailleurs cause des pertes considérables dans l'armée égyptienne, Anouar Al-Sadate souhaite restaurer la fierté du peuple égyptien et maîtriser les outils d'une négociation unilatérale avec Israël. Autrefois puissance influente dans un Tiers monde en pleine mutation, l'identité de l'Égypte doit se redéfinir face aux pressions d'un peuple affaibli. En 1970 déjà, Anouar Abdel-Malek percevait déjà qu'« au cœur même des trois "continents oubliés", la reconquête de l'identité imposait progressivement à *l'intelligentsia* autochtone un travail sur soi, une prospection du terrain national, une analyse de plus en plus objective et rigoureuse de la société et de la pensée nationale »[155].

Le milieu des années 1970 marque le passage d'un cycle à l'autre. Si l'on assiste d'un côté à la fin de la guerre du Viêtnam et à la libération du Mozambique, les régimes latino-américains sombrent pour leur part dans de violentes dictatures. Alors qu'il se trouve submergé par les migrations de réfugiés palestiniens chassés de Jordanie durant le sanglant mois de septembre 1970, le Liban connaît dès le début de cette décennie les prémices d'une guerre qui durera plus de quinze ans. Dans

[151] Fouad Ajami, « Foreword », in Sadik Al-Azm, *Self-Criticism After the Defeat*, *op. cit.* p. 9.
[152] Sadik Al-Azm, *Self-Criticism After the Defeat*, *op. cit.* p. 45.
[153] *Op. cit.,* p. 55.
[154] Fouad Ajami, « Foreword », in Sadik Al-Azm, *Self-Criticism After the Defeat*, *op. cit.,* p. 9.
[155] Anouar Abdel-Malek, *La Pensée politique arabe contemporaine*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 7.

son « Message aux peuples du monde » (rédigé en 1966 mais diffusé par Fidel Castro en mai 1967) adressé à la Tricontinentale, le Che appelle à la résistance par la création d'un « deuxième ou troisième Viêtnam du monde »[156], et ce afin de contrer l'impérialisme. Ses volontés sont étouffées par les défaites successives essuyées sur les trois continents. Les idéologies se transforment. Pour Denise Brahimi, « l'année 1967 serait le moment où prend fin ce qu'on pourrait appeler la période des indépendances » [157], qui laisse sa place au « désenchantement national » tel que le définit l'essayiste tunisienne Hélé Béji dans son ouvrage du même titre[158].

L'année 1967 est désignée dans le monde arabe sous le terme de « *naksa* » (littéralement, « la rechute »). Le mot renvoit à la fois à la défaite face à Israël, à l'exode de 300 000 Palestiniens qui doivent quitter leurs foyers de Cisjordanie, de Jérusalem-Est ou de Gaza, mais également – et surtout, selon Bassma Kodmani, – à « l'interruption brutale du grand dessein de l'État arabe progressiste, nationaliste et moderniste qu'incarnaient le nassérisme et le baassisme »[159]. Durant plus de vingt-cinq ans, suite à la « *nakba* » (la « catastrophe » originelle de la perte de la Palestine en 1948-1949), les Arabes – peuples et États – ont tenté de s'unir pour contrer la conquête sioniste des territoires. La question, à partir de 1967, se pose en termes de recomposition de l'échiquier politique. Le 30 juin 1967, le Fatah (mouvement de résistance palestinien mené par Yasser Arafat depuis 1959) tient une conférence clandestine et décide de résister. Selon l'essayiste libanais Samir Frangié, « la défaite de juin 1967 met fin aux pratiques "légalistes" de l'O.L.P. d'Ahmad Choukeyri et permet l'éclosion d'un mouvement de masse armé, incarné dans les organisations de *fedayin* qui se sont développées après 1967 »[160]. Ainsi, afin de « libérer les énergies palestiniennes et arabes bloquées par cette crise de la résistance »[161], le recours au terrorisme s'impose. Il se développe rapidement à l'échelle régionale et internationale dans le but d'affaiblir le mythe de l'invincibilité d'Israël.

2.3. Le cinéma comme instrument de contestation

Comment le cinéma se saisit-il de ce devoir d'émancipation ? Tahar Cheria'a, ministre de la culture tunisien et fondateur en 1966 des Journées Cinématographiques de Carthage (J.C.C.) écrit que

---

156 Ernesto Che Guevara, *Message à la Tricontinentale*, La Havane, Secrétariat exécutif de l'OSPAAAL, 1967, p. 7.
157 Denise Brahimi, *Cinémas d'Afrique francophone et du Maghreb*, Paris, Nathan universités, 1997, p. 11.
158 Hélé Béji, *Le Désenchantement national. Essai sur la décolonisation,* Paris, La Découverte, 1982.
159 Bassma Kodmani, « Al-Naksa », *Manière de Voir/Monde diplomatique*, Hors-Série, « Palestine. Un peuple, une colonisation », février-mars 2018, p. 17.
160 Samir Frangié, « Lutte armée », *Palestine. Un peuple, une colonisation, op. cit.,* p. 20.
161 *Ibid.*

le cinéma arabe « sera militant, sera d'abord un acte culturel, aura d'abord une valeur sociale et politique… ou il ne sera rien »[162]. Pourtant, la position privilégiée du cinéaste, capable par l'image d'influer sur les mentalités, conduit à une censure telle que le critique de cinéma égyptien Kamal Ramzi affirme pour sa part : « le film égyptien (et arabe en général) est né ligoté par des chaînes […], assiégé, contrôlé d'une manière qui l'obligea à prendre le droit chemin, évitant de traiter des sujets qui risquent de l'exposer à l'interdiction et à la censure »[163].

Dès ses débuts, l'industrie cinématographique arabe est très amplement dominée par les productions égyptiennes. Introduit dans l'Empire Ottoman en 1908, le cinéma se développe plus largement sous la tutelle coloniale, après 1918. Plus autonome, plus avancée et plus peuplée que les autres États de la région, l'Égypte parvient à partir des années 1930 à mettre en place une industrie moderne[164]. L'inauguration des studios « Misr » au Caire en 1935 marque le début de l'incontestable hégémonie sur le reste des pays arabes d'une institution qui s'autoproclame rapidement « Hollywood sur Nil ». Une industrie est née.

Le paysage cinématographique arabe est lui aussi bousculé par la défaite de 1967. Si la direction politique de l'ensemble du « monde arabe » semble avoir changé d'orientation, il est remarquable que les plus jeunes ne semblent pas désengagés pour autant. Pour cette jeunesse, auprès de laquelle le nassérisme reste une idéologie qui suscite l'enthousiasme, il s'agit désormais de s'organiser autrement pour continuer le combat. Beaucoup s'engagent, parfois par la lutte armée ; les intellectuels, eux aussi, tentent à leur façon d'intervenir. Comme l'écrit Dima El-Horr dans son ouvrage sur le cinéma libanais, « dans cette atmosphère tendue du Liban, ainsi que dans toute la région [au tournant des années 1970], une prise de conscience collective s'amorce et s'exprime dans les milieux intellectuels libanais et arabes installés au Liban, qui souhaitent exposer leur discours progressiste par le truchement de l'image, du théâtre, de la musique »[165]. Une avant-garde créatrice s'impose contre le capital, les bourgeois et l'impérialisme.

Le cinéma et les arts sont mis au service de la lutte, à défaut de pouvoir compter sur les pouvoirs issus de l'indépendance, trop faibles pour maintenir le combat et vite accusés d'être des traîtres à la nation arabe. Dans le monde arabe, concomitamment et sous l'influence des actions menées et des manifestes qui paraissent en Amérique latine, des collectifs de cinéastes s'organisent : au Caire, en Syrie, en Palestine, les termes de « jeune cinéma » (*sīnimā āl-šabab*), de « nouveau

[162] Khémais Khayati, *Cinémas arabes : topographie d'une image éclatée*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 51.
[163] *Ibid.*
[164] Yves Thoraval, *Les Écrans du croissant fertile, Irak, Liban, Palestine, Syrie*, Paris, Séguier, 2003, p. 12.
[165] Dima El-Horr, *Mélancolie libanaise. Le cinéma après la guerre civile, op. cit.*, p. 51.

cinéma » (*sīnimā āl-jadid*) ou de « cinéma alternatif » (*sīnimā āl-baḍila*) font leur apparition et imposent une nouvelle manière de faire du cinéma, à contre-courant de celle des industries. Ce cinéma, à nouveau, négocie avec ses ambitions nationales : héritage d'une avant-garde qui, de nouveau, est à la fois européenne (Nouvelle Vague française en particulier) et « tiers-mondiste », notamment latine américaine, le nouveau cinéma arabe dialogue avec des manières de faire qui contestent le système traditionnel. Grâce à cette porosité culturelle, qui défie toute essentialité nationaliste réductrice, de nouvelles images du peuple surgissent. Par les images des cinéastes, le peuple est réfléchi autrement ; en elles, il se manifeste différemment.

Un phénomène au cœur de cet engouement nous intéresse tout particulièrement. Le vent de critique, insufflé par 1967 et sans doute exacerbé par l'influence des mouvements de protestation qui ont soulevé la jeunesse aux quatre coins du monde en 1968, laisse une place libre dans divers secteurs de la lutte ; ce sont les femmes qui l'ont occupée. Parmi ces secteurs, on compte donc le cinéma.

CHAPITRE 2. Le cinéma des femmes arabes en question. Inscription historique et discussion critique

> Femme Arabe et… cinéaste. Situation viable ? Alors questions :
> Y a-t-il un cinéaste arabe qui ait provoqué une explosion de colère méprisante pour avoir affirmé devant des militants marxistes – ne riez pas – son désir d'être cinéaste un jour ?
> Y a-t-il un cinéaste arabe qui ait été obligé de cacher à sa famille qu'il voulait réaliser des films ?
> Y a-t-il un cinéaste arabe qui se soit vu traiter de fou par X nombre de producteurs pour avoir osé proposer d'aller filmer une guérilla ? […]
> Voici quelques échantillons de réactions. […]
> Un jeune algérien : « Ce n'est pas possible qu'elle ait pu faire ce film. Une femme ne peut pas faire des films, surtout pas des films politiques » (ton tranquillement incrédule). […]
> Un cinéaste irakien (dégoûté) : « Cette séquence sur les enfants est bien trop longue » (avec un hochement de tête pour dire : quand une femme se mêle de politique voilà ce que ça donne)
> Une militante psyché-po : « C'est un film d'homme, c'est plein de fusils ». Sa camarade renchérissant : « Ce n'est pas par hasard que nous parlons, nous, de "libération" alors que les femmes du Tiers monde parlent, elles, d'"émancipation" ».
> Je fais timidement remarquer que nous disons toujours « *taharor* » (libération) et jamais « *intilaq* » (émancipation). En vain. Je suis une féministe sous-développée ! […]
> Les pires furent parfois ceux dont j'étais politiquement proche dans les milieux du cinéma arabe. Témoin de leur animosité, un ami me dit : « Tu as tout fait pour les mettre contre toi : tu as fait un film politique alors que c'est leur chasse gardée, en plus tu es jeune, tu n'es ni borgne ni bossue. Tu ne leur laisses rien pour se consoler ? »[166]

Rebecca Hillauer ouvre son emblématique *Encyclopedia of Women Arab Filmmakers* (2006) par une série de questions : « femmes arabes réalisatrices – est-ce qu'elles existent ? […] Qui sont ces femmes ? Qu'est-ce qui les pousse à faire du cinéma ? Quelles sont leurs expériences, dans une profession encore fortement dominée par les hommes – et de surcroît dans des sociétés profondément patriarcales ? »[167]. Ces questions pourraient sembler naïves, s'il n'apparaissait pas que

[166] Heiny Srour, « Femme, Arabe... et Cinéaste », in Des femmes de Musidora, *Paroles… elles tournent*, Paris, éditions Des Femmes, 1976, p. 225-226.
[167] Rebecca Hillauer, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers,* American University Press of Cairo, Cairo, 2006 [2001], p. 3. Notre traduction. Citation originale : "*Arab women filmmakers – do they exist? (…) Who are these women? What drives them? What are their experiences, in a profession still heavily dominated by men – and in strongly patriarchal societies?*".

l'ouvrage de Hillauer, publié pour la première fois en 2001[168], fait figure de pionnier pour une histoire – *au féminin* – du cinéma arabe. Pratiquement absentes des grands dictionnaires des cinémas d'Afrique ou du Moyen-Orient[169], les femmes sont pourtant aux avant-gardes de la création filmique tant au Maghreb qu'au Moyen-Orient depuis les années 1970.

Les années 1970 marquent aussi, en Occident, les débuts d'une analyse critique féministe de la création[170]. Les historiennes, en particulier, se sont intéressées aux figures de femmes effacées ou écartées de la grande Histoire, trop souvent écrite par des hommes. Il s'agissait pour elles de rendre aux femmes leurs justes lauriers, et de réécrire une histoire au féminin, une *HER-story*, destinée à équilibrer l'*HIS-story* traditionnelle[171]. Dans cette optique, l'universitaire américaine Ella Shohat a tenté en 1996 d'analyser dans un article intitulé « Post-Third-Worldist culture. Gender, nation and the cinema » les premiers films de femmes arabes au prisme du genre et du féminisme[172]. Ainsi, si pour elle, « les œuvres des féministes tiers-mondistes ont refusé l'universalisation eurocentrée d'une essentielle "féminité", et même du "féminisme" »[173] en soi tel qu'il fut entendu de manière générale en Occident, elle prétend malgré tout retrouver dans les cinémas des femmes nés après

---

168 La première version de ce texte fut publiée en allemand en 2001 : *Freiräume – Lebenstraüme. Arabische Filmemacherinnen, ARTE* Edition, Unkel am Rhein, 2001.

169 Les ouvrages de Roy Armes font références sur cette question : *Dictionary of African Filmmakers*, Indiana University Press, 2008 ; *Dictionnaire des cinéastes du Maghreb*, éditions de L'Association des Trois Mondes, Paris, 1996 ; *Les Cinémas du Maghreb, images postcoloniales*, L'Harmattan, Paris, 2006 ; *Dictionnaire des cinéastes du Moyen-Orient*, *op. cit.* ; *African Filmmaking, North and South of the Sahara,* Indiana University Press, 2006. D'autres ouvrages encyclopédiques moins exhaustifs rencontrent encore davantage ce problème : Blandine Stefanson, *World Cinema : Africa*, The University of Chicago Press, Chicago, 2014 ; Férid Boughedir, *Le Cinéma africain de A à Z*, éditions OCIC, Bruxelles, 1987. Même lorsqu'il s'agit d'historiennes du cinéma, la difficulté d'un accès aux sources limite les références : Denise Brahimi, *50 ans de cinéma maghrébin,* Paris, Minerve, 2009 ; *Cinémas d'Afrique francophone et du Maghreb*, Nathan université, Pars 1997.

170 Dans les années 1970-1980 se développent en Europe ou aux États-Unis de très nombreuses réflexions sur la question d'une essentialité féminine (ou non) dans le travail de création, notamment cinématographique : Des femmes de Musidora, *Paroles…elles tournent,* éditions des femmes, Paris, 1976 ; Molly Haskell, *La Femme à l'écran : de Garbo à Jane Fonda (From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies)*, éditions Seghers, Paris, 1974 ; Claire Johnston, « Women's cinema as counter-cinema », *Notes on Women's Cinema*, Londres, 1974 ; Laura Mulvay, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen* n°16, Londres, automne 1975, p.6-18 ; *Les Femmes et le cinéma,* La Revue du cinéma Image et Son n°283, Paris, éditions de la Ligue Française de l'Enseignement et de l'Education Permanente, avril 1974 ; *Le Cinéma au féminisme,* CinémAction n° 9, dirigé par Monique Martineau, Paris, 1979 ; Jacqueline Aubenas, « Les femmes et le cinéma », *Les Cahiers du GRIF*, n°7, « Dé-pro-ré créer »,1975, p. 45-47 ; E. Ann Kaplan, *Women and film. Both sides of the camera,* New York, éditions Methuen, Inc., 1983 ; Teresa de Laurentis, "Aesthetic and Feminist Theory Rethinking Woman's Cinema", *New German Critique*, n° 34, Durham, Duke University Press, hiver 1985, p. 154-175 ; Emile Breton, *Femmes d'images,* Paris, éditions Messidor, 1984 ; Paule Lejeune, *Le Cinéma des femmes,* Paris, éditions Atlas-Lherminier, 1987.

171 Kate Swift, Casey Miller, *Words and Women: A New Language in New Times*, New York, HarperCollins, 1991 [1976].

172 Ella Shohat, « Post-Third-Worldist culture. Gender, nation and the cinema », in Anthony R. Guneratne, Wimal Dissanayake, *Rethinking Third Cinema*, *op. cit*.

173 Ella Shohat, *op. cit.,* p. 52. Notre traduction. Citation originale : « *Post-Third-Worldist feminist works have refused a Eurocentric universalizing of 'womanhood', and even of 'feminism'* »,

l'indépendance des pays arabes un « travail féministe »[174]. Cette lecture occidentalisée d'une production féminine arabe se veut néanmoins prudente, puisqu'Ella Shohat précise rapidement son souhait d'inscrire ce « travail féministe » localement, voire nationalement, dans la mesure où, selon elle, « toute discussion sérieuse d'un cinéma féministe doit engager la question du "national" »[175]. Cet article est en définitive primordial puisqu'il discute de films inconnus de la plupart des travaux universitaires s'intéressant au cinéma arabe. Il nous semble cependant nécessaire de prendre aujourd'hui du recul vis-à-vis de ces recherches, certes pionnières, mais guidées par une forme de militantisme qu'il s'agirait dorénavant de dépasser. En nous intéressant aux premières cinéastes égyptiennes, tunisiennes et libanaises, dont l'analyse des œuvres reste encore trop souvent en marge des études cinématographiques, nous chercherons ici à (re)penser la création féminine dans ces régions en pleine mutation dans les années 1970[176].

La citation du texte d'Heiny Srour en ouverture de ce chapitre est lumineuse sur ce point. Libanaise juive francophone ayant conduit un doctorat en anthropologie à Paris, elle a bénéficié, comme elle l'a dit elle-même, d'une liberté de découvrir d'autres approches au monde – ce qui, naturellement, a façonné son identité politique. Le postulat très féministe qu'elle affirme dès ses premières productions cinématographiques et dans ses écrits rejoint les préoccupations d'autres cinéastes, à l'image de Selma Baccar. Avec elle et l'historienne du cinéma Magda Wassef, Heiny Srour cosigne d'ailleurs un manifeste « Pour la libre expression de la femme arabe »[177], publié à Paris en 1978 dans la revue *CinémArabe.* Il est toutefois loin d'être partagé par toutes les premières cinéastes du monde arabe, qui généralement s'inquiètent davantage de la lutte anti-impérialiste ou de la lutte des classes. En outre, ces cinéastes tendent à rejeter catégoriquement toute velléité de se faire porte-parole d'une cause qui ne résonnerait qu'au féminin. À l'écart d'une perspective féministe, leur travail s'intéresse souvent aux marges, aux oubliés de la société. On y trouve des femmes, beaucoup de femmes – mais c'est pour embrasser une cause souvent bien plus large que les cinéastes s'adressent à elles, celle du quotidien trivial des paysans du delta du Nil ou celle de la résistance palestinienne ;

[174] *Ibid.,* p. 53. Notre traduction. Citation originale : "*Feminist work"*.

[175] *Op. cit.,* p. 54. Notre traduction. Citation originale *: "Any serious discussion of feminist cinema must therefore engage the complex question of the 'national'".*

[176] Si certains films de notre corpus datent des années 1980, nous nous sommes attachée à n'évoquer que des cinéastes ayant commencé leur carrière cinématographique dans les années 1970. Il s'agit bien dans tous les cas de la première génération de cinéastes. Nous limitons notre corpus aux années 1980 en raison de la transformation des perspectives des cinémas des femmes à cette époque-là, engagée par l'arrivée sur le marché d'une nouvelle génération d'artistes et cinéastes femmes, généralement issue des grandes écoles de cinéma européennes.

[177] Heiny Srour, Selma Baccar et Magda Wassef, « *For the Self-Expression of Arab Women* », *Cineaste*, vol. 9, nº 4, automne 1979, p. 37.

celle de l'éducation des jeunes filles dans les campagnes tunisiennes ou celle des déportations des Libanais du Sud pendant la guerre civile.

La totalité des pionnières qui ouvrent notre étude – à l'exception de Nabiha Lotfy, qui a étudié à l'Université Américaine de Beyrouth avant de se former au Caire – ont achevé leurs études en Occident et avant tout en Europe à la fin des années 1960 : Heiny Srour, Selma Baccar, Jocelyne Saab, Randa Chahal Sabbagh, Kalthoum Bornaz à Paris, Ateyyat El-Abnoudy en Égypte puis à Londres, Néjia Ben Mabrouk à Bruxelles. Cette tradition s'est maintenue au fil des générations. Malgré l'ouverture et le développement des écoles de cinéma dans la région, à partir des années 1960 en Égypte et des années 1980-90 au Liban et en Tunisie, les réalisatrices ont continué à se former en Europe. Jusqu'à aujourd'hui encore, la plupart d'entre elles sont francophones – même en Égypte –, ce qui atteste de milieux familiaux souvent aisés, cultivés et soucieux de perpétrer cette distinction. Comme l'admet Heiny Srour en toute honnêteté, sans cette position sociale privilégiée, le cinéma serait demeuré hors de sa portée :

> Jetant derrière moi un regard incrédule, je me dis souvent « je l'ai échappé belle. Pourvu que ça continue… »
> Car que serait-il arrivé par exemple si j'étais née dans une famille un peu moins aisée que la mienne ? […] Que serait-il arrivé si j'étais née non pas à Beyrouth mais dans l'atmosphère étouffante des villes de province ? Je me compare souvent à cette femme de lettres libanaise née dans une nombreuse famille provinciale terrorisée à distance par son grand frère pourtant émigré dans un lointain pays arabe. […]
> J'ai donc pu, grâce au hasard encore, échapper au terrible déterminisme qui pèse sur l'écrasante majorité des femmes arabes. Dans cet îlot de relative mixité qu'est Beyrouth, j'ai pu assez librement capter l'incroyable brassage d'idées qui a lieu dans la capitale. Et donc contrairement à la plupart de mes sœurs arabes, je ne dois mes convictions politiques ni à un grand frère, ni à un père, ni à un mari, ni à un « petit ami ». L'obstacle des convenances sociales que j'ai rencontrées au cours de mon développement intellectuel est certes énorme par rapport aux Occidentales. Mais il est relativement minime si je me compare au reste des femmes arabes de ma classe. Quant à celles qui sont d'une classe moins aisée… elles sont rapidement mises en marge de l'histoire.[178]

« Pour autant, il n'est pas question de tomber dans une forme de romantisme théorique : les "minorités", les "marges" du savoir, ne possèdent pas par essence un privilège de vérité, ou un "super-

[178] Heiny Srour, « Femme, Arabe... et Cinéaste », in Des femmes de Musidora, *Paroles… elles tournent*, *op. cit.*, p. 232.

pouvoir" de vision »[179], écrivait Elsa Dorlin dans l'ouvrage *Sexe, race, classe, pour une épistémologie de la domination* qu'elle dirigeait en 2009. Cette réflexion légitime le travail des cinéastes de notre corpus, qui ne partagent pas la classe sociale des sujets qu'elles filment ; ce qui nous intéresse dans le rapport de ces cinéastes à leur sujet ne relève pas d'une forme d'essentialisme mais d'un partage d'expérience sensible doublé d'une réflexion critique. Comme l'écrit encore Elsa Dorlin, « penser la domination impose de réfléchir une posture épistémologique, mais celle-ci n'est pas réductible à la seule explication empathique d'une expérience donnée »[180].

La remarque d'Elsa Dorlin vaut également pour nous chercheurs, qui, depuis d'autres rives, en Europe ou aux États-Unis, étudions ces films. La majorité des lectures critiques qui ont déjà été faites ces tentes dernières années du cinéma des femmes dans les pays arabes vient du monde anglo-saxon (Royaume-Uni, États-Unis) ou de la France. Par ailleurs, les chercheurs d'origine ou de culture arabe qui intègrent certains de ces films dans leur corpus d'analyse enseignent généralement dans des universités européennes ou américaines. Après les années 1980, peu de critiques de cinéma écrivant en langue arabe se sont intéressés aux productions spécifiquement féminines. Dans le cas tunisien, dont la plupart des écrits ont d'ailleurs d'abord été publiés en français, le mythe national de la femme tunisienne émancipée ou à émanciper[181] a conduit certains critiques (Nouri Bouzid et Férid Boughedir en tête) à interroger cette place des femmes dans la création cinématographique – même si, au bout du compte, ils ont surtout interrogé leur représentation dans les films tunisiens que leur activité propre en tant que réalisatrices. En Égypte ou dans le *bilād āl-šām* (« Levant »), plus arabophone, les écrits d'Ibrahim Al-Ariss et de Samir Farid à la fin des années 1970 et au courant des années 1980 ont proposé des éclairages spécifiques sur une certaine production féminine en hausse depuis le milieu des années 1970. Ces quelques rares textes ont posé des jalons importants pour notre analyse mais semblent être restés très isolés, si l'on considère du moins les sources sur lesquelles nous avons travaillé.

L'histoire du cinéma des femmes arabes reste à écrire. Regarder de près les études portant sur les films de notre corpus nous paraît indispensable : la manière dont ils ont été abordés leur confère, suivant les approches adoptées, une place singulière dans l'histoire du cinéma arabe. Les approches inspirées par les études féministes en particulier, mais aussi par les théories

[179] Elsa Dorlin (dir.), *Sexe, race, classe, pour une épistémologie de la domination*, Paris, PUF, 2009, p. 14.
[180] *Ibid.*
[181] Comme nous le développons plus largement dans la suite de notre étude, il apparaît généralement dans la critique de cinéma tunisienne que l'institution du Code du Statut Personnel (C.S.P.) en 1956 a eu un impact indéniable sur le cinéma tunisien, qui pendant des années a mis des figures de femmes en avant de leurs récits.

du « Tiers cinéma », semblent prévaloir. Pour justifier le choix d'une approche différente, il est nécessaire de connaître ce qui a été écrit. Les différentes approches à ces films qui appartiennent aussi à notre corpus font l'objet de ce chapitre.

Établir un inventaire des études menées sur ces films – qui attisent aussi notre curiosité – est fondamental à nos yeux puisque cela permet de mieux envisager dans quelle histoire ces productions ont été intégrées et pensées jusqu'ici. En outre, nous pourrons d'autant mieux constater les lacunes d'un champ de recherche encore trop peu exploré pour l'instant. Comprendre ce qui a intéressé critiques et chercheurs dans ces films réalisés par des femmes nous fournit en effet des clés pour tenter de combler ces manques en proposant une approche complémentaire. Nous nous attardons sur l'origine et le lieu d'exercice des auteurs et autrices de ces textes, afin d'ouvrir des pistes de réflexion quant au(x) lieu(x) où se situe leur parole. Nous tentons d'avoir une compréhension critique des textes qui nous précèdent afin d'essayer, en changeant de perspective, d'aller plus loin dans l'observation des détails de l'image.

Afin de bien saisir les enjeux de ces textes, nous nous attardons également, lorsque cela se révèle nécessaire, sur des écrits invoqués par les auteurs que nous analysons. Ces écrits sont principalement des écrits de référence sur une approche féministe (Laura Mulvay, Pam Cook, Claire Johnston) et postcoloniale du cinéma (Gabriel Teshome Habte, Paul Willemen, Jim Pines), deux catégories problématiques qui croisent certaines grandes questions posées par les films de notre corpus. Réaliser ce panorama critique nous permet de développer les bases de la méthodologie qui est la nôtre dans la dernière partie de cette thèse, une méthodologie prête à se détacher d'un cadre de réflexion socio-historique pour se rapprocher de l'image et des émotions qu'elles portent et génèrent.

Par-delà l'étude de ces lectures féministes des films réalisés par les femmes dans le monde arabe, nous interrogeons, dans la suite de ce chapitre, les théories du « Tiers cinéma », considérant, en accord avec la révision tardive de la définition que donnait Octavio Getino du Tiers cinéma, que « la valeur d'une théorie est toujours dépendante du terrain dans lequel la praxis est réalisée »[182]. Le terrain de ce Tiers cinéma est celui de la « révolution tricontinentale », qu'appellent de leurs vœux les intellectuels issus de l'aire s'étant définie comme le Tiers monde lors de la conférence de Bandung de 1955. La révolution cubaine, l'indépendance de l'Algérie mais aussi la guérilla qui tient en échec

[182] Cité par Anthony R. Guneratne, « Rethinking Third Cinema, Introduction » in Anthony R. Guneratne, Wimal Dissanayake, *Rethinking Third Cinema*, *op. cit.*, p. 11. Notre traduction. Citation originale : "*the value of a theory is always dependent on the terrain in which the praxis is carried out".*

les Américains au Viêtnam sont les moteurs d'une idéologie qui résonne dans tous les secteurs de la vie sociale, y compris dans celui de la création.

Inspirée par les figures iconiques d'Ho Chi Minh, de Che Guevara et de Frantz Fanon, l'idée d'établir les fondements d'un « Tiers cinéma » s'est cristallisée par la publication de manifestes appelant à un cinéma de la « faim » (Glauber Rocha), à un cinéma de « guérilla » (Fernando Solanas et Octavio Getino) ou à un cinéma « imparfait » (Julio García Espinosa). Les questions soulevées par ces théories concernent principalement les films pionniers – les documentaires de Nabiha Lotfy, Heiny Srour, Ateyyat El-Abnoudy, Jocelyne Saab ou Selma Baccar – réalisés avant le durcissement des dictatures tunisienne et égyptienne ; avant l'enlisement et l'internationalisation de la guerre civile libanaise, et bien avant l'explosion du numérique qui a transformé les modèles de production et de diffusion. Bien que notre étude couvre cinquante ans d'histoire du cinéma des femmes, il est toutefois nécessaire de poser la question du Tiers cinéma dans la mesure où elle est soulevée elle-même par les analystes contemporains du cinéma des femmes issues de l'ancienne Tricontinentale – d'Afrique, d'Asie ou d'Amérique latine. Réfléchissant les créations récentes des femmes de ces régions, ces études s'appliquent à inscrire ces filmographies dans une historiographie qui, à notre avis, les place à un endroit trop spécifique, réduisant par là même la portée des films.

1. Une lecture féministe des films : un corpus de films égaré dans les définitions théoriques

1.1. Des films féministes ?

La relation des femmes à l'audiovisuel dans les pays du Tiers monde a intéressé certains critiques, hommes et femmes, dès les années 1980. Monique Martineau-Hennebelle[183], Yvonne Mignot-Lefebvre[184] et Djamila Sahraoui[185] ont ainsi enquêté en 1982 pour savoir comment

[183] Co-fondatrice avec Guy Hennebelle de la revue de cinéma CinémAction, qui explorait les liens du cinéma avec la société et qui s'intéressait à d'autres formes de cinéma que les formes traditionnelles, classiques et dominantes, Monique Martineau-Hennebelle a beaucoup écrit sur les cinémas du Sud. Elle est nommée en 1991 Chef du Service des rencontres audiovisuelles (Département Ressources et communication) à l'Institut National de Recherche Pédagogique (I.N.R.P.).

[184] Sociologue au Centre National de la Recherche Scientifique (C.N.R.S.) et enseignante à l'Institut d'Étude du Développement Économique et Social, Université Paris 1 à la fin des années 1980, Yvonne Mignot-Lefebvre étudiait principalement les technologies de communication et d'information dans les pays du Sud.

[185] Djamila Sahraoui est une réalisatrice et scénariste algérienne. La plupart de son œuvre, fictive et documentaire, interroge la société algérienne et son histoire.

les femmes, caméra au poing, ont « rendu compte et reconstruit le réel »[186]. Les trois autrices distinguent les films réalisés dans les pays industrialisés de ceux produits dans les pays du Tiers monde. Elles évoquent les difficultés bien supérieures qu'éprouvent les réalisatrices issues de la deuxième catégorie de pays quand il s'agit d'accéder aux machines, ce qui induit un traitement frontal plus rare des questions spécifiques à l'oppression féminine.

> Le féminisme transparaît donc de manière incidente dans des films relevant de la deuxième tendance (lutte d'indépendance et de libération, immigration, exode rural et misère paysanne au Sahel, lutte contre les latifundiaires, etc.). Certaines réalisatrices, méfiantes à l'égard de la sororité occidentale, considèrent d'ailleurs souvent l'opposition Nord/Sud et l'exploitation des pays du Tiers monde par les pays industrialisés et les multinationales comme prioritaires ; la libération des peuples doit entraîner automatiquement celle des femmes.[187]

Elles distinguent toutefois deux périodes, l'une allant de 1970 à 1978 et qui propose une production ciblant « le champ de la politique générale, des innovations sociales et mouvements sociaux divers (minorités en particulier) »[188] ; l'autre démarrant au tournant des années 1980, qui semble témoigner d'une « intégration des "*feminist issues*" dans les films traitant de thèmes d'ordre général »[189].

La généralisation des thèmes féministes portés par les films – principalement de fiction – et le succès des études féministes à partir des années 1980 ont conduit beaucoup de spectateurs de cinémas de femmes à questionner leur portée féministe. Les rares études portant sur les films réalisés par des femmes dans les pays arabes choisissent précisément ce prisme d'analyse. C'est le cas par exemple de l'ouvrage de Stefanie Van De Peer[190], publié en 2017 sous le titre *Negotiating Dissidence. The Pioneering Women of Arab Documentary.* L'autrice s'inscrit dans la veine de ses aînées – notamment Viola Shafik[191] –, qui ont parfois tenté d'envisager les films réalisés par les femmes dans

[186] Monique Martineau-Hennebelle, Yvonne Mignot-Lefebvre, Djamila Sahraoui, « Les femmes et l'audio-visuel d'intervention sociale et politique (pays industrialisés et pays du Tiers monde) », *Tiers monde*, tome 23, n°91, Paris, Armand Colin, 1982, p. 617.
[187] *Op. cit.,* p. 618.
[188] *Ibid.*
[189] *Ibid.*
[190] Stefanie Van De Peer, *Negotiating Dissidence. The Pioneering Women of Arab Documentary*, *op. cit.*
[191] Viola Shafik, *Popular Egyptian Cinema: Gender, Class, Nation,* Le Caire, The American University in Cairo Press, 2007. De père égyptien et de mère allemande, Viola Shafik a étudié le cinéma arabe en Allemagne. Sa thèse, *Arab Cinema : History and*

les pays arabes au prisme de la critique féministe et des études de genre. Elles se sont ainsi référées aux grandes théories de la seconde vague féministe de la fin des années 1970 concernant la construction patriarcale de l'industrie cinématographique, dont le système a été conçu pour satisfaire le désir des hommes[192]. Ces concepts ont été particulièrement développés par des théoriciennes comme Laura Mulvey[193], Pam Cook[194] ou Claire Johnston[195], qui par conséquent appelaient à considérer la réalisation féminine comme étant capable de déconstruire ces codes.

Pour Pam Cook, cette résistance au système dominant passe par l'affirmation de la sphère privée comme politique. Dans une défense du cinéma « personnel » (« *personal filmmaking* ») en ce qu'il est un possible levier de dissidence, Pam Cook considère comme avant-garde la réalisation par les femmes de films offrant une fenêtre sur l'espace qui accueille la plus vaste partie de l'histoire des femmes – et, plus particulièrement, de l'histoire de leur oppression : l'espace domestique. Les films appartenant à cette catégorie avant-gardiste ont été nombreux en Europe à partir des années 1970 ; ils l'ont aussi été dans les pays arabes, plus systématiquement à partir des années 1990 et surtout des années 2000, où la figure individuelle de la réalisatrice s'impose comme centre du sujet du film, comme nous le voyons dans la suite de notre étude. En affirmant que le personnel est politique, Pam Cook extrait le cinéma féministe du complexe marxiste qui considère que l'expression personnelle est un concept bourgeois et individualiste et qu'il est à ce titre inapte à défier l'idéologie dominante. Le cinéma « personnel » que peuvent proposer les femmes, loin des modes de production industriels, propose un produit en marge du système dominant :

> Historiquement, […] la production artisanale s'oppose à la fois à l'organisation économique capitaliste de l'industrie cinématographique et à la structure du travail au sein de l'industrie (en termes de hiérarchie et d'organisation).[196]

Cultural Identity est l'une des sommes les plus importantes publiée sur ce sujet. Elle est également réalisatrice et a réalisé ses films en Allemagne et en Égypte.

[192] *Op. cit.*, p. 186.

[193] Laura Mulvay, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », in Leo Braudy, Marshall Cohen (dir.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York, Oxford University Press, 1999, p. 833-844.

[194] Pam Cook, Claire Johnston, "The Place of Woman in the Cinema of Raoul Walsh", in Phil Hardy (dir.), *Raoul Walsh*, Londres, Edinburgh Film Festival/BFI Publishing, 1974, p. 92-109.

[195] Claire Johnston, « Women's Cinema as Counter-Cinema », in Bill Nichols (dir.), *Movies and Methods*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1976.

[196] Pam Cook, « The Point of Self-Expression in Avant-Garde Film », in *Catalogue British Film Institute Productions 1977-1978*, Londres, BFI Publishing, 1978, p. 53. Notre traduction. Citation originale : "*Historically […]artisanal production stands in opposition both to the capitalist economic organization of the film industry and to the structure of labour within the industry (in terms of its hierarchy and organization)".*

De son côté, Claire Johnston revendiquait en 1973 une conception – de dimension néo-marxiste – du cinéma des femmes comme contre-cinéma :

> Tous les films et toutes les œuvres d'art sont des produits : produit, dans l'analyse finale, d'un système existant de relations économiques. Un film est également un produit idéologique – le produit de l'idéologie bourgeoise. L'idée que l'art est universel et donc potentiellement androgyne est au fond une notion idéaliste : l'art ne peut être défini comme discours sans une conjoncture particulière – dans le cas du cinéma des femmes, l'idéologie bourgeoise et sexiste du capitalisme dominé par les hommes. […] Tout révolutionnaire doit défier la représentation de la réalité : il n'est pas suffisant de discuter de l'oppression des femmes au sein du texte du film : il faut aussi interroger le langage du cinéma / la représentation de la réalité afin qu'une rupture entre idéologie et texte puisse avoir lieu.[197]

Johnston attend donc des cinéastes féministes qu'elles révèlent l'absence de fidélité des représentations filmiques de la réalité en la confrontant à leurs propres représentations. Les réalisatrices doivent repenser les codes de la mise en scène, de l'éclairage, du jeu, de la prise de vue, voire de l'équipement lui-même[198] pour poser les fondements d'un contre-cinéma – défini cette fois par le prisme du genre. Pour certaines cinéastes formées en Europe, cette conception résonne avec leur travail ; Heiny Srour écrivait ainsi que l'arrivée tardive et l'installation progressive des femmes derrière les caméras ont été rendues possibles par la « chute des idoles patriarcales » après la défaite de juin 1967[199].

---

[197] Claire Johnston, « Women's Cinema as Counter-Cinema », in Bill Nichols (dir.), *Movies and Methods*, *op. cit.*, p. 210-211. Notre traduction. Citation originale : *"All films and all works of art are products: products of an existing system of economic relations, in the final analysis. Film is also an ideological product – the product of bourgeois ideology. The idea that art is universal and thus potentially androgynous as basically an idealist notion: art can only be defined as a discourse within a particular conjuncture – for the purpose of women's cinema, the bourgeois, sexist ideology of male dominated capitalism. (…) Any revolutionary must challenge the depiction of reality: it is not enough to discuss the oppression of women within the text of the film: the language of the cinema/depiction of reality must also be interrogated, so that a break between ideology and text is affected".*

[198] Voir Eileen McGarry, « Documentary Realism and Women's Cinema », in *Women and Film*, vol. 2, n° 7, été 1975, p. 50-59, cite par Elizabeth Ann Kaplan, « Aspect of British Feminist Film Theory. A Critical Evaluation of Texts by Claire Johnston and Pam Cook », in *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, N°2, 1976 (1974), p. 52-55, disponible en ligne. Consulté le 16 juillet 2017. URL : http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/jc12-13folder/britfemtheory.html#n4

[199] Heiny Srour, « Femme, Arabe... et Cinéaste », in Des femmes de Musidora, *Paroles… elles tournent*, Paris, éditions Des Femmes, 1976, p. 239.

C'est dans cette même dynamique que s'inscrit Ella Shohat[200] en choisissant de travailler sur un corpus de films issus du monde arabe. Elle écrit ainsi que

> les histoires féministes du Tiers monde peuvent être considérées féministes si elles sont perçues en conjonction avec le travail de résistance réalisé par ces femmes au sein de leur communauté et de leur nation. Toute discussion sérieuse sur le cinéma féministe doit par conséquent engager la question complexe du « national ». Les films du Tiers monde sont souvent produits dans le cadre des codes légaux de l'État-nation, souvent dans les langues (hégémoniques) nationales, recyclant les intertextualités nationales (littérature, récits oraux, musique), projetant les imaginaires nationaux. […] La position géopolitique des États-nations du Tiers monde implique toujours que leurs cinéastes ne peuvent pas s'approprier l'essence du pouvoir national.[201]

La dimension « féministe » qu'elle perçoit dans ces films est donc d'abord liée à leur potentiel de résistance face à des systèmes d'autorité – patriarcaux –, ceux des États-nations qui se sont constitués dans le Tiers monde après les indépendances. Cette résistance est aussi celle qui nous intéresse, bien que nous ne souhaitions pas envisager la « nation », telle qu'elle s'impose, uniquement comme un système aux « contours masculinistes »[202] — ce que fait Shohat — mais plutôt comme une pression s'imposant non seulement aux femmes mais aussi aux marges, aux exclus, aux réfugiés ou aux précaires. La dissidence inhérente aux images faites par les femmes ne nous intéresse donc plus seulement en tant qu'elle est susceptible de déployer de nouveaux outils pour la libération des femmes, mais surtout parce qu'elle permet de poser un autre regard sur le commun, entendu à la fois au sens de *banal* et de *collectif.*

---

[200] Ella Habiba Shohat est professeure de *cultural studies* et de *women's studies* à l'Université de New-York. Elle est née en Israël de parents irakiens. Elle écrit en préambule de son ouvrage *Le Sionisme du point de vue de ses victimes juives : les juifs orientaux en Israël*, Paris, La Fabrique, 2006, p. 7 : « Je suis née en Israël de parents juifs qui avaient dû quitter l'Irak, après des années de formation passées à Bagdad, où ma sœur aînée avait vu le jour. Nous parlions arabe à la maison, mais mes frères et sœurs, comme moi-même, avons été scolarisés en hébreu ». Ella Shohat a beaucoup écrit sur le cinéma moyen-oriental, notamment les cinémas arabe et israélien. Ses travaux s'inscrivent dans le champ des études postcoloniales.

[201] Ella Shohat, « Post-Third-Worldist culture. Gender, nation and the cinema », in Anthony R. Guneratne, Wimal Dissanayake, *Rethinking Third Cinema, op. cit.*, p. 54. Notre traduction. Citation originale : "*Third World feminist histories can be understood as feminist if seen in conjunction with the resistance work these women have performed within their communities and nations. Any serious discussion of feminist cinema must therefore engage the complex question of the « national ». Third-Worldist films are often produced within the legal codes of the nation-state, often in (hegemonic) national languages, recycling national intertexts (literatures, oral narratives, music), projecting national imaginaries. (…) The geopolitical positioning of Third-World nation-states continues to imply that their filmmakers cannot assume a substratum of national power.*"

[202] *Ibid.*

Lindsey Moore[203] développe aussi une approche féministe postcoloniale du cinéma des femmes arabes dans son ouvrage *Arab, Muslim, Woman : Voice and Vision in Postcolonial Literature and Film*[204], suivant l'idée que l'approche postcoloniale permet de penser le cinéma des femmes arabe en dehors des paradigmes des sociétés et des récits nationaux auxquels ces réalisatrices appartiennent. Moore travaille spécifiquement sur les figures de la « femme arabe musulmane » dans les créations artistiques et tente de montrer l'impact des créations féminines sur les transformations que connaissent ces figures. L'auttrice revient ainsi sur la légitimité de la critique du « féminisme », notion contestée dans les pays arabes car souvent perçue comme un label associé à l'interventionnisme occidental et « à des connotations ambivalentes d'individualisme »[205] qui ne s'inscrirait pas dans l'idéologie des premières femmes cinéastes.

Selon Moore, cette méfiance à l'égard du féminisme dans les pays arabes est toutefois influencée par une critique paternaliste et doit donc être réévaluée. Elle remarque en particulier que dans les pays arabes, le « cinéma des femmes reste sujet à des contraintes phénoménales dans les institutions nationales qui sont dominées par des hommes et qui ont de faibles infrastructures »[206] ; écarté des projets nationaux, le cinéma des femmes doit donc être pensé dans une perspective « postnationaliste »[207] qui se concentre sur les identités marginales – et notamment sur les femmes. Ce monde postnationaliste que les réalisatrices tenteraient d'illustrer correspondrait ainsi à un idéal esthétique plus proche d'une neutralité de genre plutôt que de constituer une réponse à des injonctions proprement « féministes », au sens occidental du terme du moins.

En effet, il apparaît très vite que les individus que montrent les femmes cinéastes dans leur volonté de rendre une part de dignité aux « sans parts »[208] ne sont pas systématiquement des femmes filmées pour leur discours féminin. Samir Farid en 1981 faisait déjà cette remarque, opposant le cinéma à la littérature : selon lui, les autrices de romans dans les pays arabes exploitent davantage que les cinéastes les sujets basés sur la relation entre les hommes et les femmes qui mettent en avant la situation d'esclavage dans laquelle se retrouvent les femmes. Le manichéisme qui découle de ces histoires rappelle à Samir Farid le cinéma d'Hollywood, que les femmes, lorsqu'elles prennent la

[203] Lindsey Moore est professeure en littérature anglaise à l'université de Lancaster au Royaume-Uni.
[204] Voir Lindsey Moore, *Arab, Muslim, Woman: Voice and Vision in Postcolonial Literature and Film,* Londres, Routledge, 2008.
[205] Lindsay Moore, *Arab, Muslim, Woman: Voice and Vision in Postcolonial Literature and Film*, *op. cit.*, p. 7. Notre traduction. Citation originale : "*ambivalent connotations of individualism".*
[206] *Op. cit.*, p. 13. Notre traduction. Citation originale : "*Women's cinema remains subject to phenomenal constraints in national institutions that are male-dominated and have a weak infrastructure".*
[207] *Op. cit.,* p. 22.
[208] Voir Jacques Rancière, *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle,* Paris, Fayard, 1987.

caméra, rejette tant dans la forme que dans le fond de leurs films. Les femmes, dans leur cinéma, ne sont ni des anges ni des démons ; elles sont juste des individus appartenant à une société[209].

Ceux qui intéressent ces cinéastes sont les opprimés, les déclassés, ceux jetés en marge d'un système violent et injuste. Cette volonté d'étendre la solidarité des femmes à tout un groupe opprimé est perçue par Florence Martin comme « féministe humaniste (ou huma-féministe) »[210] ; le lien entre les femmes et leur sujet, selon cette notion, correspond avant tout à une lutte commune contre l'oppression. L'approche aux films que nous proposons s'éloigne ainsi d'une lecture essentialiste du cinéma féminin, et rejoint ce qu'écrivait Akram Zaatari dans un article de 1999 pour un numéro de la revue *Al-Raida* sur les femmes arabes et le cinéma :

> Plutôt que de ramener la qualité des productions à des différences de genre, ce qui risque de conduire à des conclusions superficielles – et souvent trompeuses, telles que celles décrivant le travail des femmes comme sensible, politique, féminin –, la question nous semble mieux posée lorsqu'elle concerne la relation de l'artiste au pouvoir.[211]

1.2. Une réalisation féministe ?

Puisque la plupart des histoires du cinéma – outre le fait qu'elles soient écrites par des hommes – propose une perspective très occidentalisée des lectures des œuvres du Sud[212], il nous semble important de nous attarder sur la parole des réalisatrices elles-mêmes afin de justifier la nécessité d'une nouvelle interprétation de ces films fondamentaux. Même si elles se sont emparées de leurs caméras dans les années 1970, comme l'ont fait aux États-Unis, en France ou en Allemagne des réalisatrices pour qui s'est rapidement posée la question du féminisme et du militantisme par

[209] Samir Farid, *Fī āl-sīnīmā āl-ʿarabī (Sur le cinéma arabe)*, Beyrouth, Dār āl-ṭāliʿa lilṭabāʿa w āl-nashour, 1981, p. 87.
[210] Florence Martin, « Paroles et musiques. Les audaces des documentaristes maghrébines », *Diogène*, vol. 1, n° 245, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, p. 142.
[211] Akram Zaatari, « Female Identity and Power Relations », in Samira Aghacy, Mohammad Soueid, Akram Zaatari (dir.), *Arab Women in Cinema*, Al-Raida, vol. 16, n° 86-87, automne/été 1999, Beyrouth, Lebanese American University Press, p. 2. Notre traduction. Citation originale : "*Far from associating production qualities with the different genders, which may lead to superficial – often misleading – conclusions such is describing women's work as sensitive, political, feminine, the question is better posited when it designate the artist's relation to power".*
[212] Certains parlent encore en 2004 de « Tiers monde » *cf*. Anthony R. Guneratne, Wimal Dissanayake, *Rethinking Third Cinema*, *op. cit*.

l'image, les femmes arabes n'ont que rarement considéré leur travail comme susceptible de défendre spécifiquement la cause des femmes.

Bien que Penda Mbow note dans son article « Femmes et images : la production culturelle chez les Africaines » que « comme les Européennes, [les Africaines] ont pu bénéficier des luttes féministes des années 1960 et surtout des différentes conférences dédiées aux femmes sur le plan international »[213], il est dangereux de généraliser cette perspective militante à toutes les femmes actives de la société. Si la figure forte d'Hoda Shaarawi, considérée dans tout le monde arabe comme la mère du féminisme arabe, a en effet libéré de nombreuses femmes[214], il est rare que celles s'étant saisies par la suite de l'image aient fait du droit des femmes un combat. En tout cas, la question des conditions de vie des femmes n'est qu'un aspect parmi d'autres d'une réalité sociale et populaire que l'artiste a pour rôle de mettre en lumière. C'est notamment le cas de l'Égypte, immense pays dont toutes les régions ne profitent pas à égal bénéfice du processus de modernisation de la société promu par Nasser ; ou encore le cas du Liban, en proie à une désastreuse guerre civile à partir de 1975.

Comme le dit Heiny Srour à Rebecca Hillauer qui l'interroge à ce sujet, « la libération des femmes [au Moyen-Orient] est un luxe pour ceux qui sont toujours en vie »[215]. Dans la Tunisie de Bourguiba, pays alors en paix et en plein essor économique, la question du féminisme se pose ainsi avec plus de légitimité que dans des sociétés en guerre. Le choix de la Tunisie, de l'Égypte et du Liban permet ainsi de questionner la création cinématographique dans trois contextes politiques et sociaux très variés : la Tunisie progressiste des années 1960-70 n'est pas abattue comme le furent les idéologies égyptiennes ou libanaises par la défaite arabe de 1967 contre Israël. En Égypte, la mort de Nasser sonne le glas d'un panarabisme auquel plus personne ne croyait. L'arrivée de Sadate au pouvoir en 1970 marque le début d'une nouvelle ère. Dans un pays qui s'ouvre de plus en plus au monde occidental, et qui fait de sa capitale une véritable vitrine au détriment des marges de sa société laissées dans l'ombre, un cinéma qui se veut engagé ne peut plus soulever les mêmes problématiques que celles dont il s'emparerait sous un régime se considérant proche du peuple (comme c'est le cas en Tunisie). Les Libanais, quant à eux, subissent le contrecoup du conflit israélo-palestinien, et s'engagent dès 1975 dans une guerre civile sanglante qui trouve son origine dans les dissensions

[213] Penda Mbow, « Femmes et images : la production culturelle chez les Africaines », *CLIO. Femmes, Genre, Histoire,* n° 19, 2004, p. 118.

[214] Hoda Shaarawi (1879-1947) est une figure forte du féminisme égyptien et arabe. Une anecdote marquante pour l'histoire du féminisme arabe relate qu'à sa descente de train au Caire alors qu'elle venait d'assister en 1923 à Rome à une conférence féministe internationale, elle arracha son voile devant une foule de femmes médusée.

[215] Propos d'Heiny Srour retranscrits par Rebecca Hillauer in. Rebecca Hillauer, *op. cit.* p. 7. Notre traduction. Citation originale : "*Women's liberation is a luxury for those who are still alive*".

entre les communautés chrétiennes et la présence palestinienne sur le territoire libanais. Trois mondes différents qui, du Maghreb au Machrek, ont pourtant donné simultanément naissance à un cinéma au féminin.

> Il existait à l'époque une fabuleuse tradition du grand reportage avec des équipes de tournage présentes dans les 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 les changements sociaux, de dénoncer ou de fournir des bases pour l'action, tout cela était très présent quand j'ai commencé. L'effervescence des années 60 continuait d'agiter une grande partie de la jeunesse dans le monde[216].

Jocelyne Saab, qui confesse ici son admiration pour les grands reporters des années 1960, n'a pas eu de formation à l'image. Libanaise, elle a achevé à Paris les études d'économie qu'elle avait engagées à Beyrouth. Comme le note également Rebecca Hillauer[217], la plupart des réalisatrices pionnières dans le monde arabe étaient autodidactes ; les seules écoles de cinéma se trouvaient de toute façon au Caire ou en Europe. Bien qu'elle soit partie au Canada à la fin de son adolescence, c'est également par l'expérience que Tahani Rached, cinéaste égyptienne, s'est formée au cinéma. Après quelques courts-métrages, d'autres réalisatrices comme la Tunisienne Selma Baccar ou l'Égyptienne Ateyyat El-Abnoudy ont fini par suivre une formation, à Paris pour la première, au Caire puis à Londres pour la seconde. La Libanaise Nabiha Lotfy, pour sa part, a fait partie de la première promotion de l'Institut Supérieur de Cinéma du Caire.

Le cinéma des années 1970 se faisait par ailleurs plus concret à l'échelle mondiale, s'inscrivant dans un rapport plus étroit avec la société. Les productions indépendantes fleurissaient, de plus en plus nombreuses. C'est de toute évidence exclusivement dans cette catégorie que se rangent les premiers films réalisés dans ces années-là par les femmes. C'est sans doute pour cette raison qu'à la différence des cinéastes européennes, qui se lancent sur le marché à la même époque,

---

[216] Propos de Jocelyne Saab recueillis par Olivier Hadouchi, in Olivier Hadouchi, « Conversation avec la cinéaste Jocelyne Saab », CriticalSecret, mars 2013, disponible en ligne. Consulté le 15 mars 2016. URL : http://www.criticalsecret.net/olivierhadouchi-conversations-avec-la-cineaste-jocelyne-saab-several-conversations-with-filmmaker,106.html. Consulté le 15 mars 2016.

[217] Rebecca Hillauer, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers, op. cit.* p. 16.

les femmes de ces trois pays n'évoquent jamais une impression de discrimination, au contraire. Ainsi, la Tunisienne Selma Baccar se souvient :

> Je ne pratique plus maintenant, mais même les dernières années où j'ai travaillé, j'étais à l'aise, je n'ai jamais senti que j'avais plus de difficultés que les hommes à faire ce que je voulais faire. Au contraire : peut-être même que parfois j'ai même joui de certains petits privilèges par le fait que j'étais femme parce que j'avais une autre manière de demander les choses, de faire mon travail, par le fait que je suis très exigeante avec moi-même. Tout ça me facilitait la tâche, je pense. Je suis toujours allée jusqu'au bout des choses[218].

La question de la discrimination agace aussi Jocelyne Saab, qui rétorque à un journaliste l'interrogeant sur sa pratique (féminine) du reportage pendant la guerre du Liban : « 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 »[219]. Le fait d'être une femme, dans son cas, lui a même ouvert quelques portes : intrigués par le personnage, des hommes politiques de grande influence comme Mouammar Kadhafi ou Yasser Arafat ont accepté de s'entretenir avec elle, parfois de manière exclusive[220]. Elle est la seule journaliste de télévision à être montée à bord du bateau qui transportait Arafat du Liban à la Grèce en 1982[221]. Par-delà les inégalités auxquelles elles font face dans le travail, les premières femmes cinéastes de ces trois pays arabes sont également promptes à se défendre de proposer un cinéma féministe, ou du moins féminin. À l'exception d'Heiny Srour, que nous avons abondamment citée, et de Selma Baccar, qui avec *Fatma 75* s'engage catégoriquement dans les rangs des combattantes pour les droits des femmes, la plupart des réalisatrices de cette époque rejettent cette étiquette du fait de sa dimension réductrice. Ateyyat El-Abnoudy annonce ainsi d'emblée :

---

[218] Entretien de l'autrice avec Selma Baccar réalisé à Tunis le 2 janvier 2016 en français.

[219] Plateau « Raconter la guerre », « Les mercredis de l'information », TF1, 28 octobre 1981, présenté par Jean-Marie Cavada, émission préparée par Roger Pic, retranscrit par Mathilde Rouxel, in Mathilde Rouxel, *Jocelyne Saab, la mémoire indomptée*, éditions Dar An-Nahar, Beyrouth, 2015, p. 266.

[220] Rebecca Hillauer cite Jocelyne Saab : « Ils voulaient savoir qui j'étais, d'où je venais, à quoi je ressemblais. Soudainement, ils avaient devant eux une femme qui pouvait réfléchir, et qui était une intellectuelle, qui était différente de l'image qu'ils avaient des femmes. J'étais donc reçue comme un homme », in Rebecca Hillauer, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers, op. cit.* p. 5. Notre traduction. Citation originale : "*They wanted to know who I was, where I came from, what I looked like. Suddenly they had a woman before them who could think, and was an intellectual, who was different from the image they had of women. So I was received in fact like a man*".

[221] Ses images ont été montées dans un document intitulé *Le Bateau de l'exil* et disponible en consultation à l'INA (France).

> Je ne veux pas être labélisée comme une réalisatrice de films de femmes, parce que je fais des films sur la vie, et les femmes ne sont qu'une partie de cette vie. Je fais des films sur les gens que je connais, avec lesquels je suis liée (en termes de classe sociale) – de petites gens, des gens, pauvres. Je filme leurs luttes pour la vie, leur joie, leurs rêves. J'apprends toujours d'eux, de ce qu'ils font et de leur sagesse vis-à-vis de la vie. Je donne une voix à mon peuple. C'est pour ça qu'ils m'appellent « la cinéaste des pauvres »[222].

Pour El-Abnoudy, qui a grandi parmi les travailleurs, définir son cinéma par sa seule proximité avec les mères, les épouses, les filles et les femmes libres et indépendantes constituerait une violente réduction qu'elle refuse d'accepter – et ce en dépit du fait que la plupart de ses films aient pour sujet principal une ou plusieurs femmes.

Tahani Rached, de la même façon, s'irrite de constater sans cesse qu'on ne lit son travail qu'au prisme de la présence de femmes dans l'image ; c'est un hasard, nous confie-t-elle[223], qui l'amène à ne trouver que des femmes comme personnages forts de ses films. Le contact est manifestement plus aisé, et la confession plus facile ; de même, l'empathie qu'éprouvent les réalisatrices pour la condition de certains individus (souvent femmes et enfants) est peut-être davantage exacerbée que chez les cinéastes hommes. Ces derniers s'identifient manifestement moins aux douleurs et difficultés liées à la nécessité de tenir un foyer en période de misère, voire en temps de guerre. C'est pourtant avant tout pour éclairer les injustices et donner la parole à ceux que l'on oublie que ces premières cinéastes font du cinéma. C'est sans doute aussi par volonté d'entendre une autre voix ; la réalisatrice tunisienne Néjia Ben Mabrouk, par exemple, estimait au début des années 1980 que les hommes « utilisaient [les femmes], utilisaient notre image pour faire des films à leur goût » ; du côté des femmes, « il y avait un silence terrible ». En prenant le point de vue d'une jeune fille du Sud dont le rêve et la lutte sont de partir faire ses études à l'étranger, elle estime avoir fait un film « politique » : « c'est l'analyse de toute une société »[224], dit-elle.

---

[222] Rebecca Hillauer, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers, op. cit.*, p. 11. Notre traduction. Citation originale : "*I don't want to be labeled as a women's filmmaker because I make films about life, and women are only a part of this life. I make films about people who I know, who I relate to (class-wise speaking) – humble and poor people. About their struggle to life about their joy, and about their dreams. I still learn from them, from what they are doing and of their wisdom about life. I give the floor to my people to speak out. That is why they call me 'the poor people's filmmaker'*".

[223] Entretien de l'autrice avec Tahani Rached réalisé au Caire le 20 janvier 2016 en français.

[224] Françoise Wera, « Entretien avec Néjia Ben Mabrouk », *Ciné-Bulles*, vol. 8, n°3, 1989, p. 22.

Qu'il s'agisse de l'Égypte, du Liban ou de la Tunisie, les premiers films réalisés par des femmes s'attachent à dépeindre une actualité socialement ou politiquement problématique et tentent d'éclairer les parts d'ombre, délibérément mises à l'écart des discours principaux ; ils épousent le devenir des événements qu'ils accompagnent et rappellent que les protagonistes de l'Histoire ne se déclinent pas tous au masculin. Les femmes, en effet, sont très présentes dans les films de ces réalisatrices, tant dans leurs images documentaires que dans leurs récits de fiction. Quelques images fondamentales circulent de manière récurrente dans ces œuvres – des portraits de femmes fortes, des moments de prises de décision, une responsabilité incontestable assumée avec poigne par celles qui sont à l'écran. Cette filmographie transnationale forme un chapelet de séquences de vie, autonomes par elles-mêmes mais qui dressent, ensemble, une certaine image des femmes arabes, ouvrant par là la possibilité d'écrire une histoire complexe, nuancée.

Saisir l'énergie qui anime ces corps de femmes, partout présents et toujours actifs dans les films, permet surtout de représenter la collectivité dans laquelle ces corps s'inscrivent activement. C'est d'ailleurs bien là le projet général de ces femmes cinéastes, qui prennent fait et cause pour ceux que le cinéma traditionnel a condamnés à l'invisibilité – les oubliés des marges sociales et les inégalités auxquels ils sont confrontés. En filmant les révoltes et les aspirations qui donnent vie à ces corps et à ces esprits, le cinéma permet la jonction entre la forme singulière du témoignage et du portrait et l'énergie collective d'un peuple en survie ou en lutte. Dans cette perspective, le premier cinéma des femmes apparaît comme une véritable résistance, qui prend toute son ampleur lorsqu'on se souvient des mots de Wassyla Tamzali, avocate et féministe algérienne, alors responsable du programme des droits des femmes à l'UNESCO :

> Faire un film est une course d'obstacles. Faire un film dans un pays arabe est encore plus difficile. Faire un film dans un pays arabe, lorsqu'on est une femme arabe, est presque impossible. Et faire un film dans un pays arabe, pour une femme arabe qui choisit de parler de sa condition de femme dans une société arabe, c'est un authentique exploit[225].

Il est également important de préciser qu'il ne s'agit en aucun cas, dans le cadre de notre étude, de classer les films réalisés par ces femmes au sein d'une catégorie spécifique, ni de présenter

[225] Wassyla Tamzali, citée par Anaïs Mit, « Cinéma et question des femmes au Moyen-Orient », *Les Clés du Moyen-Orient*, 13 mars 2014, disponible en ligne. Consulté le 15 mars 2016. URL: http://lesclesdumoyenorient.fr/2014-13-03/cinema-et-question-des-femmes-au-moyen-orient/

un quelconque *mouvement* ou *vague* cinématographique que les femmes auraient lancé en faisant du cinéma. Ces films nous intéressent car ils nous semblent d'une part conduire une bataille sur deux fronts, politique et esthétique ; d'autre part, l'innovation formelle qu'ils proposent permet en soi de procéder à une relecture différente de l'histoire des peuples figurés par ces réalisatrices.

2. Le « Tiers cinéma »

Si la question d'un Tiers cinéma a commencé à intéresser les académiciens, c'est parce que celui-ci est apparu dans la continuité d'une vague de transformations sociales et politiques qui a déferlé bien au-delà des seuls rivages tiers-mondistes. Comme l'expose en 1986 le livret de la quarantième édition du Festival International du Film d'Édimbourg,

> Avec les changements politiques et économiques majeurs que traverse tant la sphère euro-américaine que ce que l'on considère comme « Tiers monde » depuis la fin des années 1970, le problème des spécificités culturelles (la nécessité de comprendre quels processus socio-historiques spécifiques sont en cours dans l'élaboration de produits culturels) et la question de savoir en quoi, précisément, l'existence sociale surdétermine les pratiques culturelles ont pris une importance nouvelle et centrale. La complexité des changements de dynamique entre les différences intra et internationales et les relations de pouvoir ont révélé le caractère inadéquat des modèles d'analyse simplistes fondés sur l'existence d'une oppression de classe dans le pays d'origine et d'une oppression impérialiste à l'étranger. […]
>
> Les activistes culturels extérieurs à la sphère euro-américaine, prenant bonne note de cette théorie émergée dans les années 1970 et de ses réalisations concrètes, ont poursuivi leur propre travail tout au long de cette période, formulant tant en pratique qu'en théorie – dans la mesure où il est possible de distinguer l'une de l'autre – une approche sophistiquée aux questions de domination/subordination, de centre/périphérie et, de manière primordiale, de résistance/hégémonie. Ce travail revêt une importance considérable aujourd'hui, non seulement en raison de sa capacité à éviter les impasses des théories culturelles des années 1970, mais aussi et avant tout parce qu'il a ouvert la voie à d'autres pratiques cinématographiques : un cinéma qui n'est plus fasciné par les miroirs des couples conceptuels que sont la domination *vs.* l'indépendance ou le

> commerce *vs.* l'art, mais un cinéma fondé sur une compréhension de la relation dialectique entre existence sociale et pratique culturelle.[226]

Le cinéma des femmes s'impose comme cinéma d'opposition ; à ce titre, il s'inscrit donc souvent dans les analyses postcoloniales qui réfléchissent ces films comme se situant dans la lignée du « Tiers cinéma ». Ce dernier émerge en Amérique latine et dans le reste du monde à la fin des années 1960. La question de l'existence d'un « Tiers cinéma » révolutionnaire dans le monde arabe doit toutefois être posée, d'autant que le concept ne semble pas pouvoir s'appliquer sur l'ensemble de la période que nous étudions. Nous nous interrogeons donc sur la nécessité de recourir au concept de « Tiers cinéma » pour lire les films de notre corpus.

Le concept de « Tiers cinéma » comme cinéma de décolonisation a été posé par Fernando Solanas et Octavio Getino en Argentine à la fin des années 1960. Il appelle à considérer le cinéma comme une arme dont il faut se saisir dans le cadre des luttes nationaliste et révolutionnaire. Pour Ella Shohat toutefois, cette émancipation des peuples et des images qui en sont faites à ce moment-là n'a rien de féministe :

> De plus, les cinémas révolutionnaires tiers-mondistes dans des pays comme la Chine, Cuba, le Sénégal et l'Algérie n'étaient généralement pas façonnés par un imaginaire féministe anticolonial. Toutefois, ils peuvent être considérés comme des mouvements d'avant-garde dans le cadre du repositionnement des femmes. Alors qu'on peut très nettement discerner un agenda féministe dans le cinéma du premier monde, les films du Tiers monde, au contraire, ne font pas figurer la participation des femmes de manière centrale. Leur multiplication depuis les années 1980 correspond à l'essor mondial que connaissent les créations indépendantes de femmes. Ce sont les nouvelles technologies de

[226] Cité par Paul Willemen, « The Third Cinema Question: Notes and Reflections », in Jim Pines, Paul Willemen (dir.) *Question of Third Cinema*, Londres, British Film Institute, 1989, p. 1-2. Notre traduction. Citation originale : "*With the major political and economic changes experienced in both the Euro-American sphere and in the so-called Third World since the late 70s, the issue of cultural specificity (the need to know which specific social-historical processes are at work in the generation of cultural products) and the question of how precisely social existence overdetermines cultural practices have taken on a new and crucial importance. The complexity of the shifting dynamics between intra- and inter-national differences and power relations has shown simple models of class domination at home and imperialism abroad to be totally inadequate. (…) Cultural activists outside the white Euro-American sphere, while taking note of 70s theory and its genuine achievements, have continued their own work throughout this period, formulating both in practice and in theory – in so far as these can be separated – a sophisticated approach to questions of domination/subordination, centre-periphery and, above all, resistance/hegemony. This work is of fundamental importance today, not only because of its ability to unblock the dead-ends of 70s cultural theories, but also and primarily because it opens out onto new practices of cinema: a cinema no longer captivated by the mirrors of dominance/independence or commerce/art, but grounded in an understanding of the dialectical relationship between social existence and cultural practice.*"

> communication vidéo à bas coût qui ont facilité cette croissance – et non un changement structurel dans le système patriarcal et néocolonial exerçant son influence sur l'économie de la production cinématographique.[227]

Selon elle, le système dans lequel s'inscrivent ces créations cinématographiques au sein du monde arabe – car ce qui est applicable pour les pays ayant achevé leur révolution comme la Chine, Cuba, le Sénégal ou l'Algérie l'est aussi pour les pays indépendants depuis peu et qui nous intéressent – n'a jamais donné davantage de place à ces femmes qui voulaient faire des images ; c'est bien seulement leur besoin de s'exprimer qui les ont incitées à s'emparer des caméras. Or, si elles sont de plus en plus nombreuses à le faire, c'est avant tout parce qu'il est beaucoup plus aisé de faire un film aujourd'hui qu'en 1970. Ainsi, les grands principes du Tiers cinéma n'ont rien de féministe dans leur énonciation. Ranjana Khanna, dans son ouvrage *Algeria Cuts: Women and Representation, 1830 to the Present* (2007) note toutefois avec pertinence que « la formulation théorique du Troisième cinéma, inspirée par le travail de Fanon autant que par la révolution cubaine, autonomise et dynamise un cinéma qui s'intéresse à la figure des femmes dans la décolonisation, mais elle le limite en même temps »[228].

Les films de femmes arabes restent pourtant souvent envisagés dans la perspective conceptuelle du Tiers cinéma. En revenant plus en détail sur cette notion et ses enjeux, nous interrogerons la pertinence de son emploi dans le cadre de l'analyse des images de femmes depuis la fin des années 1960.

---

[227] Ella Shohat, « Gender, Nation, and Race in Film and Video », in Nelly P. Stromquist, *Women in the Third World: An Encyclopedia of Contemporary Issues*, New York, Routledge, 2013 [1998], p. 135. Notre traduction. Citation originale : "*Furthermore, Third Worldist revolutionary cinemas in places such as China, Cuba, Senegal and Algeria were not generally shaped by an anti-colonial feminist imaginary. Yet, they can be considered vanguard movements in the repositioning of women. While a pronounced feminist agenda in First World cinema can be discerned, Third World films, in contrast, present the participation of women as far from central. Their growing production since the 1980s corresponds to a worldwide burgeoning movement of independent work by women. New low-cot technologies of video communication – not structural changes in the patriarchal and neocolonial system that exerts influence over the film production economy – facilitated this increase.*"

[228] Ranjana Khanna, *Algeria Cuts: Women and Representation, 1830 to the Present,* Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 105. Notre traduction. Citation originale: "*The theoretical formulation of third cinema, inspired by the works of Fanon as well as by the Cuban revolution, is both empowering and limited for a cinema concerned with the figure of women in decolonization.*"

2.1. Le « Tiers cinéma », un concept-clé ? Analyse d'une réalité de terrain à partir de l'exemple égyptien.

Évaluer l'époque de la production de ces films est un moment incontournable de notre étude. L'émergence des films qui nous intéressent est concomitante à celle, ailleurs dans le monde et notamment en Occident – plus grand producteur de concepts – d'autres formes révolutionnaires de cinéma. Les années 1960 et 1970 sont des années de contestations sociales, anticapitalistes, féministes, antiracistes, antiguerre, contre les élites ; des mouvements collectifs se créent, dans la société civile mais aussi parmi les artistes, pour donner forme à ces revendications. Les caméras perdent du poids ; la vidéo, qui arrive des États-Unis et s'implante progressivement en France au début des années 1970, participe au développement d'une nouvelle forme de cinéma militant. Les images abondent, critiques, formellement brutes, sans maquillage.

Ces mouvements, qui accompagnent les mobilisations de 1968 et des années suivantes, ne se sont pas développés dans l'indifférence des jeunes cinéastes de la rive Sud de la Méditerranée, bien au contraire. Étudiants à Paris pour la plupart, leur besoin de témoigner s'est incontestablement nourri de cet engouement pour le documentaire qui a occupé les années 1960 et 1970 en Europe. Très vite, il s'est agi d'essayer de tenter de réfléchir de nouvelles formes cinématographiques, dans leur mouvement politique et esthétique, et de développer pour les expliquer des concepts riches de sens. Dans cette configuration, les femmes ont une position motrice. Elles permettent en effet de repenser cette définition de cinéma d'opposition, de dissidence ou de lutte dans le contexte de la région qui nous intéresse – les territoires du Moyen-Orient et de l'Afrique du Nord.

La question du « Tiers cinéma » est au cœur d'abondantes études sur la création postcoloniale, publiées dans des revues principalement anglo-saxonnes ou par les presses d'université nord-américaines et britanniques. Ces ouvrages ou ces articles proposent une définition conceptuelle souvent stratégique de cette notion. Cette définition stratégique nous intéresse, mais nous avons choisi de dérouler d'abord la description des enjeux historiques de la notion de « Troisième cinéma » en s'attardant sur une étude qui dissèque depuis l'intérieur ses fondements.

Une somme a été publiée en arabe en 2012 sur le Tiers cinéma. La publication est égyptienne, et propose un large déroulé chronologique sur l'émergence de la notion de Tiers cinéma, son opposition aux premiers et deuxième cinémas, eux aussi longuement définis et étoffés d'exemples. Cette histoire cinéphile du Troisième cinéma a été écrite par la cinéaste Ateyyat El-Abnoudy.

« Mère du documentaire égyptien »[229], fille de paysans de la région du delta du Nil, Ateyyat El-Abnoudy est une cinéaste dissidente de la première heure sortie diplômée de l'Institut Supérieur de Cinéma du Caire avec un documentaire social, *Cheval de boue* (*Ḥiṣān āl-ṭīn / Horse of Mud*, 1971). Le film a remporté de nombreux prix dans les festivals internationaux et a jeté les bases d'un « réalisme poétique » qui a dominé dans le cinéma d'Ateyyat El-Abnoudy comme un manifeste. *Āl-sīnimā āl-ṯaliṯa* (« *Le Troisième cinéma* »)[230] que nous prenons pour référence pour exposer l'histoire et les enjeux du Tiers cinéma dans le monde arabe, est un ouvrage qu'elle écrit et publie en 2012, au lendemain de la révolution de 2011 et quelques années avant sa mort[231].

Pour introduire l'ouvrage, le critique de cinéma Kamal Ramzi inscrit ce Troisième cinéma, qu'il considère un grand tournant dans la réflexion sur le cinéma[232], dans une histoire qui va jusqu'à l'époque de la publication, au lendemain de la révolution, alors que les caméras se sont allégées et démocratisée et qu'il est devenu possible pour tout le monde de faire des films[233]. Dans ces pages, nous nous attardons particulièrement sur l'histoire qu'El-Abnoudy raconte du nouveau cinéma qui se développe spécifiquement en Égypte au tournant des années 1970. L'exemple égyptien est en effet pertinent, puisque l'Égypte a déjà, à cette époque-là, une industrie cinématographique très installée à laquelle il est facile de s'opposer esthétiquement et politiquement. L'ouvrage d'El-Abnoudy est de ce point de vue une ressource importante, non pas pour raconter l'histoire de l'émergence du cinéma alternatif, qui naît de rencontres successives entre les différentes jeunesses arabes créatrices de cette époque, mais pour souligner avec l'autrice l'échec de la prétendue radicalité du « nouveau cinéma arabe » tel qu'il est revendiqué, qui s'impose de fait difficilement comme « Tiers cinéma ».

Pour introduire le Troisième cinéma, Ateyyat El-Abnoudy commence par définir les caractéristiques et l'histoire des deux premières catégories. Elle explique qu'aux débuts de l'industrie, le cinéma était une sorte de « magie »[234] dont seuls les artistes connaissaient les secrets ; le métier était alors plein de difficultés techniques liées à l'équipement coûteux et volumineux (caméra, bobines, laboratoires de développement des films, sans compter les décors en studio). Ces difficultés ont poussé les recherches, centrées sur la nécessité de trouver le moyen de créer à budget réduit, et dans des conditions naturelles (travail sur la sensitivité des pellicules pour les rendre plus

[229] Stefanie Van de Peer, *Negotiating Dissidence*, *op. cit.,* p. 28. Notre traduction. Citation originale : "*Ateyyat El Abnoudy, also called 'mother of Egyptian documentary'".*
[230] Ateyyat El-Abouny, *Āl-sīnīmā āl-ṭoulaṭa (Le Troisième cinéma)*, Le Caire, Āl-majliss āl-qa'ala li-ṭaqāfa, 2012 (en arabe).
[231] Dans cette sous-partie, nous paraphrasons largement le texte d'El-Abnoudy : nous y voyons en effet l'opportunité de donner accès à un lectorat non-arabophone à une partie d'un texte rare et important pour la critique de cinéma arabe contemporaine.
[232] Kamal Ramzi, « Préface », in Ateyyat El-Abnoudy, *Āl-sīnīmā āl-ṭoulaṭa, op. cit.,* p. 9.
[233] *Ibid,* p. 10.
[234] Ateyyat El-Abouny, *Āl-sīnīmā āl-ṭoulaṭa, op. cit.,* p. 15. Notre traduction. Citation originale : "سحر"

sensibles à la lumière naturelle, équipement son synchronisé avec l'image). Ces évolutions techniques ont aussi poussé au développement de revues spécialisées sur le cinéma, destinées à expliquer ces avancées, et à l'ouverture d'écoles pour former des experts et des techniciens du métier. Ateyyat El-Abnoudy insiste qu'il était impossible de réaliser ces avancées sans une solide expérience préalable et sans avoir jamais développé de théorie sur l'industrie du cinéma[235]. C'est ainsi selon elle pour cette raison qu'Hollywood a imposé et conservé son hégémonie industrielle et culturelle, diffusant notamment ses modèles de production et de distribution, mais aussi celui des *star-system,* à travers le monde entier. Les films issus de ce modèle sont les films du premier cinéma.

Le deuxième cinéma est un cinéma *d'auteurs.* Il désigne le cinéma indépendant aux tendances plus sociales (le cinéma réaliste italien, la Nouvelle vague française mais aussi le cinéma de Satyajit Ray en Inde). C'est un cinéma qui dépend d'un budget limité, et qui se libère de la guerre des studios ; ces réalisateurs n'hésitent pas à filmer en prise directe, dans la rue, et mettent en scène des héros ordinaires.

Ateyyat El-Abnoudy présente le « Tiers monde » comme l'ensemble des pays qui souffraient du néo-colonialisme ou qui étaient sous le contrôle de dictatures militaires[236]. Simples consommateurs des premier et deuxième cinémas, ces pays ont toujours souffert du contrôle du capitalisme international, du moins jusqu'à la naissance du Troisième cinéma.

À l'issue de ce long retour historique, Ateyyat El-Abnoudy évoque le « Tiers cinéma » tel qu'il a été défini par des inventeurs : Octavio Getino et Fernando Solanas, qui avec *L'Heure des Brasiers* en 1968 proposaient un type de cinéma radicalement différent, et dont l'objectif premier était de rendre le spectateur conscient des mécanismes d'oppression des systèmes. Elle présente le Troisième cinéma tel que le définit le manifeste de Solanas et Getino comme « une alternative directe aux premier et deuxième cinémas »[237], basée sur l'idée que le film doit porter un contenu scientifique, politique et social. Ce n'est pas nécessairement un cinéma produit par le « Tiers monde », mais se présente comme une réaction face aux premier et deuxième cinémas – et ne s'opposent pas, de fait, aux premier et deuxième mondes. Il a été créé pour détruire « la mentalité coloniale »[238] et pour le remplacer par une production culturelle authentique et différente. C'est une arme, qui ne sert pas

[235] *Op. cit.,* p. 16.
[236] *Op. cit.,* p. 17.
[237] *Op. cit.,* p. 374. Notre citation. Citation originale : "بديل مباشر للسينما الأولى والسينما الثانية"
[238] *Ibid*. Notre citation. Citation originale : "العقلية الاستعمارية"

seulement de libérer les territoires ou du travail forcé, mais qui permet également de libérer les esprits : le Troisième cinéma a un rôle dans la société.

Selon l'opinion d'Ateyyat El-Abnoudy, le « Tiers cinéma » n'a pas pu réellement se développer, « même dans les pays du Tiers monde », pour plusieurs raisons. La première d'entre elles est sans doute l'échec de la résistance contre le colonialisme et la dictature[239]. Une deuxième raison peut être l'évolution du discours politique au cours des années 1970, après le départ des troupes coloniales et le contrôle par le gouvernement national du discours démocratique ; les questions soulevées à l'époque concernaient moins les pressions coloniales que le développement d'une indépendance économique et de la modernisation de la société[240]. En troisième lieu, Ateyyat El-Abnoudy suppose que l'échec du Troisième cinéma était aussi dû au public lui-même, fatigué des discours politiques et curieux de plus de divertissement. Le développement massif de la télévision dans ces années-là a favorisé la diffusion du « premier cinéma » qui devenait alors accessible gratuitement[241].

Quel a alors été l'impact du Tiers cinéma dans les pays arabes ? Ateyyat El-Abnoudy présente d'un point de vue historique les tentatives locales pour un cinéma différent, nouveau. Elle n'évoque dans son chapitre que le cas de l'Égypte, où l'émergence d'une nouvelle réflexion sur le cinéma s'est révélée la plus évidente au regard de l'histoire du pays avec cette forme d'art industriellement peu développée dans la région. D'autres tentatives, que nous avons évoqués précédemment, ont été faites notamment en Syrie ou parmi les réalisateurs palestiniens, mais le cas de l'Égypte choisi par l'autrice est en effet un excellent exemple de l'échec de cette notion dans la région, puisqu'elle a tenté de se construire en s'adossant sur les bases institutionnelles nationales, et que c'est l'institution qui, peu de temps après sa création, a marqué un coup d'arrêt au mouvement.

En Égypte, le développement de l'industrie sur le modèle d'Hollywood a fait du cinéma la deuxième plus importante ressource du pays après le commerce du coton, jusqu'à sa nationalisation par Nasser en 1961[242]. Les productions qui sortaient des studios égyptiens étaient de l'acabit de ce qui a été défini comme « premier cinéma », tant dans sa relation à la production qu'au *star system.*

Ateyyat El-Abnoudy voit dans la création en 1959 par l'État nassérien de l'Institut Supérieur de Cinéma du Caire la possibilité pour l'Égypte de créer un cinéma plus proche des réalités populaires

[239] *Ibid*.
[240] *Op. cit.,* p. 375.
[241] *Op. cit.,,* p. 376.
[242] *Op. cit.,* p. 86.

et sociales. Elle note à partir du milieu des années 1960 (la première promotion sort diplômée de l'Institut en 1963) une bataille professionnelle[243] entre les cinéastes de la première génération, traditionnellement commerciale, et les jeunes réalisateurs récemment diplômés, inspirés de la culture des année 1960 – et notamment des nouvelles formes, plus auteuristes, proposées par le « deuxième cinéma » en Europe. Ateyyat El-Abnoudy remarque que les premières promotions (diplômées à partir de 1963, soit quatre ans avant la défaite, précise-t-elle)[244], ne parviennent pas à s'intégrer à l'industrie, qui emploie toujours les techniciens et les réalisateurs de l'ancienne génération.

Un article publié en 1972 par Fouad Touhami, cinéaste égyptien de cette génération de jeunes diplômés à partir du milieu des années 1960, permet de se représenter le sentiment des nouveaux cinéastes à cette époque-là. Dans cet article publié dans un numéro consacré au « nouveau cinéma » de la revue libanaise *Āl-ṭarīq*, celui-ci confie la frustration des jeunes cinéastes, incapables d'insuffler leurs idées et leur savoir-faire au sein de l'industrie égyptienne telle qu'elle était formatée à l'époque. Pour lui, la défaite de 1967 a fait office d'élément déclencheur pour ces cinéastes ; comme la révolution des Officiers Libres en 1952, qui avait été pour la génération précédente de réalisateurs un marqueur de changement radical, la défaite constitue pour la nouvelle génération une opportunité de se rassembler et d'affirmer avec force la nécessité de faire des images autrement. En effet, selon lui,

> Les répercussions de la Seconde Guerre mondiale et l'ouverture de la communauté internationale ont eu un réel impact sur le mouvement national égyptien. Ce qui a commencé par une hâte d'expérimenter a conduit à la révolution de 1952 et à la victoire du mouvement social. La révolution de1952 est venue transformer les relations sociales existantes et la part de confiance accordée à l'État. Ce changement a été rompu en 1967. La génération qui avait grandi à l'ombre de la révolution s'est dressée contre elle après la défaite de Juin.[245]

[243] *Ibid*.
[244] *Op. cit.,* p. 88.
[245] Fouad Touhami, « Ḥawl jamāʿaẗ "āl-sīnīmā āl-jadīda" fī maṣr » (« À propos du Groupe du Nouveau Cinéma en Égypte »), *Āl-ṭarīq,* n° 7-8, Beyrouth, juillet 1972, p. 58. Notre traduction. Citation originale :
"إنعكاسات أثار الحرب العالمية و دية الإنفتاح الوطن على المجتمع العالمي، على الحركة الوطنية في مصر فندت تتطلع إلى التجريبى التي يمارسها المجتمع الإشتراكي المنتص. و قبل ١٩٥٢ قل،أت إنتفاضة وطنية و حققت بعض الإنتصارات و انهزمت في بعض الموقع. وجاءت ثورة ١٩٦٢ لتغير العلاقات لنجتمعية القائمة و في نسبة الأمين المنتشرة. و صداع هذا التغير في ١٩٦٧. فالجيل التي نمت في ظل الثورة ضدماة بهزيمة حزيران."

Fouad Touhami avance ensuite que la défaite de Juin a en quelque sorte permis l'accomplissement du rêve de Salah Abou Seif : la jeunesse a pris les caméras. L'analyse d'Ateyyat El-Abnoudy, elle-même étudiante à l'Institut Supérieur du Cinéma du Caire à la fin des années 1960, s'inscrit tout à fait dans cette idée d'une ébullition cinématographique tenue par la jeunesse dans cette période charnière de la fin des années 1960. Elle explique ainsi dans son ouvrage comment les cinéastes formés à l'Institut Supérieur de Cinéma du Caire ont cherché à s'organiser et à structurer leurs réflexions, dans le but de dépasser ce conflit générationnel et de trouver une place dans l'industrie.

En 1968, les cinéastes de la jeune génération se rassemblent pour la première fois. Ils cherchent à défendre ce désir qui leur est commun de provoquer un changement dans la façon de penser le cinéma en Égypte. Le « Groupe du Nouveau Cinéma » réunit des réalisateurs diplômés de l'Institut (Ali Abdel Khalek, Fouad Touhami, Mamdouh Choukri), des scénaristes, des critiques de cinéma (notamment Samir Farid) et des chefs opérateurs, ainsi que le réalisateur palestinien résidant en Égypte Ghaleb Chaath, alors fraîchement de retour d'Autriche où il avait étudié le cinéma. Ils signent ensemble un premier manifeste en avril 1968, dans lequel ils se positionnent clairement en contestataires du système. Dans son article de 1972, Fouad Touhami fait le récit du processus qui a conduit à l'élaboration du texte :

> La génération du nouveau cinéma ne vient pas de nulle part. Nous sommes dans la continuité des nouvelles tentatives du cinéma égyptien réalisées tout au long de son histoire. Ce que nous rejetons des générations qui nous ont précédés sont les mauvaises choses de ce que nous appelons le « cinéma d'opium ». Nous considérons que nos films sont dans la continuité des films de Kamal Salim, Salah Abou Seif, Tewfick Saleh, Kamal El-Talamsani, Youssef Chahine et Kamal Al-Sheikh. La tentative de faire un cinéma égyptien sérieux a été heurtée en plein vol, parce qu'il s'est agi parmi les artistes qui ont essayé de pratiquer un cinéma sérieux d'une tentative individuelle. Nous étions tous conscients de cette réalité ; seulement, nous ne nous étions pas encore rencontrés. Après la défaite de Juin, chaque individu en Égypte s'est senti responsable de la défaite. En raison de ces erreurs, nous avons commencé à être publiquement poussés dans les conférences politiques, où nous parlions du secteur du cinéma, à parler de la nécessité de corriger les circonstances erronées dans lesquelles se fait le cinéma égyptien. Le groupe du « nouveau cinéma » est né de cela. Nous nous sommes rencontré et nous avons publié la déclaration de 1968. Le cinéma égyptien a été dominé par des films qui n'avaient pas de caractère et qui peuvent être qualifiés de films « sans queue ni tête ». C'est pourquoi nous avons demandé que les

films égyptiens aient un caractère égyptien, qui reflète les problèmes de la société égyptienne et de l'Égyptien en tant que personne.[246]

Ce manifeste est publié par le magazine *Āl-kawākeb* édité par Dār āl-milaf au Caire[247]. L'argument de ce texte collectif est le suivant : cette idée du « nouveau cinéma » ne peut être articulée efficacement sans réfléchir à de nouvelles manières de créer d'une part ; ni d'autre part sans travailler avec la liberté de pouvoir choisir réellement des sujets contemporains et des acteurs adéquats, même s'il ne s'agit pas de professionnels. Le « nouveau cinéma » refuse à présent le *star system* et appelle le cinéma égyptien à produire des films plus proches de la « réalité révolutionnaire contemporaine »[248], participant ainsi à l'implantation dans la société « des concepts et des valeurs du socialisme »[249] : « nous voulons un cinéma combattif qui s'ancre dans le mouvement de la société et qui redéfinit l'esprit et la pensée égyptiens »[250].

Un autre point important abordé par ce manifeste concerne les moyens de production, de distribution et de projection de ce « nouveau cinéma ». En effet, selon les signataires du manifeste, il ne s'agit pas de transformer l'esthétique des films dans le cadre de l'ancien système industriel. Il faut, selon eux, « créer un nouveau système de production et de distribution qui croit en une nouvelle intellectualité »[251]. Ces cinéastes souhaitent ainsi organiser des séances de ciné-club pour diffuser le cinéma français, allemand et américain. La publication du manifeste conduit à la publication d'une chronique dans le magazine *Āl-kawākeb* intitulée : « Le magazine des hommes en colère »[252], animé par de jeunes réalisateurs et critiques de cinéma. Ateyyat El-Abnoudy explique toutefois que ces écrits n'ayant aucun succès, cette publication est arrêtée après la troisième édition.

Le manifeste a toutefois permis au Groupe du Nouveau Cinéma de parvenir à un accord avec les institutions nationales du cinéma en 1970. Ce texte déclare que l'État investit 70 % du budget de

---

246 *Op. cit.*, p. 58-59. Notre traduction. Citation originale :
"أن الجيل السينمائي الجديد في مصر ليس امتداداً لفراغ. نحن أمتداد للمحاولات الجديدة للسينما المصرية طوال تاريخها. و الذي نرفضه من الجيال التي سبقتنا هو الأشياء الغثة التي نسمية "سينيما الأفيون". أننا نعتبر ينفقن أمتدادا ليكمل سلم و صلاح أبو سيف و توفيق صالح و كمال التلمساني و يوسف شاهين و كامل الشيخ. للمحاولة الجادة في سينيما المصرية ضربت بجمعها لانها كانت محاولات فردية بين الفنانين الذي حاولوا ممارسة سينيما جادة. نحن و عينة هذا الواقع كافراد، أنما لم نكن قد ألتقينا بعد. وعلى أثار حزمة حظيرة شاعر كل فرد في مصر إنه مسؤول عن الهزيمة. فبدأنا نتعرض في مؤتمرات سياسية عما لهذا الأخطاء بالنسبة ليقطع السينيما، و إلى ضرورة أوضاع خاطئة في السينيما المصرية. من هذا المنطلق برز تجمع "السينما الجديدة". ألتقينا و أصدرنا بيان ١٩٦٨. أن الغلبة في السينيما المصرية كانت للأفلام التي لا تبعلها و التي يمكن تسميتها بسينما "البزرميط". ولهذا طالبنا بن يكون للافلام الماسية ليتابع المصرى، وان يعكس الأيقاع المصري، ومشاكللمجتمع المصري والانسان المصري."

247 Ateyyat El-Abouny, *Āl-sīnīmā āl-ṭoulaṭa, op. cit.,* p. 86.

248 *Op. cit.,* p. 88. Notre traduction. Citation originale : "لواقعنا الثوري المعاصر"

249 *Ibid.* Notre traduction. Citation originale : "المفاهيم و القيم الإشتراكية"

250 *Op. cit.,* p. 89. Notre traduction. Citation originale :
"نحن نريد سينيما مناضلة، تعميق حركة المجتمع و تريد صياغة فاكر و وجدان الإنسان المصري."

251 *Ibid.* Notre traduction. Citation originale : "خلق جهاز جديد للتوزيع و الإنتاج يومن بالفكر الجديد"

252 *Ibid.* Notre traduction. Citation originale : "مجلة الغضبين"

la production des films du groupe. Le premier film produit à la suite de cet accord est le premier film de Ali Abdel Khalek, *Chanson sur le passage* (*Uġniya ʿala āl-mamar*, Égypte, 1972)[253]. Le film remporte le grand prix du festival de Damas pour un « jeune cinéma » organisé en 1972[254], au cours duquel un autre manifeste important du Troisième cinéma dans la région est rédigé : le manifeste pour un « cinéma alternatif » (« *sīnimā āl-baḍila*»). Le Groupe du Nouveau Cinéma engage dès l'année suivante la production de leur second film, avec l'aide des institutions étatiques : il s'agit du film du Palestinien Ghaleb Chaath *Ombres sur l'autre rive* (*Āl-ẓalāl fī āl-jānb āl-aḫr*, Égypte, 1973) qui a pour sujet la situation des réfugiés palestiniens en Égypte.

Le Troisième cinéma, en somme, s'est institutionnalisé à grande vitesse. Toutefois, le film de Chaath gêne rapidement les autorités, qui acceptent mal l'analogie qu'il établit entre la défaite personnelle du personnage et la défaite historique de 1967[255]. Le film est censuré. Le ministre de la culture interdit la diffusion du film tant en Égypte qu'à l'international. Ateyyat El-Abnoudy voit là l'occasion parfaite pour l'État d'attaquer le Groupe du Nouveau Cinéma. La presse d'État, « de propagande »[256], est prompt à présenter ce film comme résultant d'un gâchis d'argent public. L'échec du film discrédite le groupe de cinéastes, qui se voit forcé d'interrompre ses activités. Ghaleb Chaath est contraint à l'exil, et Ali Abdel Khalek se plie à réaliser un cinéma plus industriel. Selon Ateyyat El-Abnoudy, le Groupe du Nouveau Cinéma n'était pas un groupe révolutionnaire. Ce n'était pas un groupe qui considérait que le cinéma devait avoir une fonction spéciale dans une société ayant souffert de son retard économique et des guerres qui l'ont ravagée. Il ne s'agissait pas d'un mouvement considérant que le cinéma devait revêtir une fonction particulière dans une société ayant souffert de son retard et des guerres qui l'avaient ravagée. Ateyyat El-Abnoudy avance que le « nouveau cinéma » n'était qu'un simple collectif, agissant dans les limites de ce qui lui était possible ; il ne s'est pas battu pour créer ses propres méthodes de production, mais tenait simplement à proposer, au sein des studios, de nouveaux sujets et de nouvelles formes de cinéma, avec la volonté d'en faire le devenir de l'industrie. En cela, l'impact de ce groupe est historiquement remarquable selon Ateyyat El-Abnoudy : il a su libérer l'industrie de la dictature du *star system*[257].

Ainsi, la mise en œuvre d'un cinéma « nouveau », « jeune » ou « alternatif », bien qu'elle soit issue d'une réflexion collective et que les films qui en sont nés soient le résultat d'un travail de groupe,

---

[253] *Op. cit.,* p. 90.
[254] À l'occasion du festival, le « manifeste pour un cinéma alternatif » ainsi que d'autres textes de réalisateurs proposant leur point de vue sur l'avenir du cinéma arabe ont été publiés dans un numéro spécial de la revue libanaise *Āl-ṭarīq*, n° 7-8, 1972 consacré au « cinéma arabe alternatif ».
[255] Atteyat El-Abnoudy, *Āl-sīnīmā āl-ṭoulaṭa, op. cit.,* p. 90.
[256] *Ibid.*
[257] *Op. cit.,* p. 91.

ne semble pas avoir su répondre aux impératifs d'un cinéma « tiers » comme il a pu être défini à l'époque au sein d'autres foyers de contestation à travers le monde.

En marge de ces manifestes, d'autres cinéastes se sont néanmoins emparés des caméras pour s'exprimer en dehors des studios. À l'instar de ce qui se joue en Europe ou aux États-Unis, l'engagement de la jeunesse dans les pays arabes (comme dans tous les pays dits du Tiers monde) a donné naissance à un véritable cinéma du peuple, de la rue – et les films réalisés par les femmes dans les années 1970-1980 en sont des marqueurs clairs. La réalisation de ces films ne s'est pas faite sur le modèle utopiste des cinémas militants tels qu'ils se sont développés en Europe ou en Amérique Latine : un mouvement comme le groupe Dziga Vertov en France concevait le cinéma engagé sur le modèle de la cellule militante, dans sa dimension collective, horizontale, démocratique[258]. En Égypte, en Tunisie et au Liban, les cinéastes qui nous intéressent travaillaient seules ou en équipe réduite, sans abolir le fonctionnement hiérarchique de réalisation : ainsi, le rôle de la réalisatrice restait prédominant par rapport à celui du reste de l'équipe. Leur travail ne répondait à aucun manifeste, et leurs revendications sociales et artistiques étaient bien plus individuelles qu'elles n'appartenaient au système élargi du collectif. Leur démarche répondait toutefois aux grandes problématiques politiques de cette période agitée, et a retenti à l'international (plus facilement, souvent, qu'à l'échelle nationale), grâce aux festivals et aux chaînes de télévision du monde entier.

Afin de retrouver la subversion sous-jacente qu'il nous intéresse d'étudier pour mieux appréhender notre corpus, il s'agit peut-être d'envisager cette problématique autrement. Nous proposons de nous attarder sur la comparaison de concepts forgés à la fin des années 1960 et au courant des années 1970, plutôt que d'essayer de comparer les pratiques cinématographiques dans leurs liens à l'industrie. Dans différents pays de la Tricontinentale (Amérique latine, Afrique, Asie), des manifestes se multiplient à cette période. Ils défendent une nouvelle idée du cinéma, et les principes édictés font écho à certaines démarches développées dans d'autres régions. Comme nous l'avons évoqué, Pam Cook ou Claire Johnston[259], au début des années 1970, discutaient par exemple la question d'un cinéma féminin ou féministe susceptible de s'imposer comme contre-cinéma. Dans leurs écrits pionniers, elles s'attachent à souligner l'importance des stratégies filmiques à l'œuvre pour se dégager des régimes de signification dominants. Les stratégies ainsi mises en place sont celles

[258] Sylvain Dreyer, *Révolution ! Textes et films engagés, Cuba, Vietnam, Palestine*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 38.
[259] Pam Cook, Claire Johnston, « The Place of Woman in the Cinema of Raoul Walsh », in Phil Hardy (dir.), *Raoul Walsh*, Londres, Edinburgh Film Festival/BFI Publishing, 1974, p. 92-109.

qui définissent les objectifs du contre-cinéma dans la ligne d'une politique de la déconstruction et non d'une esthétique de la déconstruction[260].

Ainsi définis, les principes du « contre-cinéma » semblent entrer en résonnance avec les principes filmiques des cinéastes tiers-mondistes, tels qu'ils les définissaient eux-mêmes à la fin des années 1960. Paul Willemen propose de distinguer d'une part la conception européenne d'un « contre-cinéma », et d'autre part le projet d'un Tiers cinéma, que nous avons analysé longuement :

> L'une des principales différences entre le Tiers cinéma et la notion européenne de « contre-cinéma » (*counter-cinema*) réside dans cette conscience du fait que les stratégies esthétiques à adopter varient dans le temps. Quelle que soit l'explication – et le poids des traditions modernistes dans les arts peut jouer un rôle crucial à ce niveau – et indépendamment des intentions politiques en jeu, la notion de contre-cinéma tend à conjurer une esthétique prescriptive en faisant le contraire de ce que fait le cinéma dominant. Par conséquent, la définition descriptive du cinéma dominant dictera la définition prescriptive du contre-cinéma. Les partisans du Tiers cinéma étaient tout aussi hostiles aux cinémas dominants et ont refusé de laisser l'industrie et l'idéologie de ces cinémas dominants dicter les termes selon lesquels ils allaient devoir s'opposer à eux.[261]

Présenté de cette façon, le contre-cinéma apparaît comme un simple cinéma de réaction, extrême dans ses propositions parce qu'en opposition directe à une esthétique massivement populaire et popularisée qu'il rejette. Serait contre-cinéma ce qui déconstruit la forme, nie la narrativité, renverse les codes définis comme hégémoniques. À la différence du Tiers cinéma, qui tente de proposer une alternative – formelle, narrative, idéologique – aux images dominantes, le contre-cinéma n'existerait que dans le refus et la négation de l'image dominante.

Cette précision est centrale : le contexte historico-politique dans lequel se développe chacune de ces deux formes de cinéma est différent. S'opposer au cinéma hégémonique qui part de l'Occident

---

[260] *Ibid.*

[261] Paul Willemen, « The Third Cinema Question: Notes and Reflections », in Jim Pines, Paul Willemen (dir.) *Question of Third Cinema*, *op. cit.*, p. 7. Notre traduction. Citation originale : "*One of the main differences between Third Cinema and the European notion of counter-cinema is this awareness of the historical variability of the necessary aesthetic strategies to be adopted. Whatever the explanation – and the weight of the modernist tradition in the arts may be a crucial factor here – and regardless of the political intentions involved, the notion of counter-cinema tends to conjure up a prescriptive aesthetics: to do the opposite of what dominant cinema does. Hence the descriptive definition of dominant cinema will dictate the prescriptive definition of counter-cinema. The proponents of Third Cinema were just as hostile to dominant cinemas but refused to let the industrially and ideologically dominant cinemas dictate the terms in which they were to be opposed".*

pour déferler sur les industries cinématographiques du monde entier ne requiert pas de rejeter chacun des codes qui le constitue – créer, dans les pays arabes à cette époque-là, signifie déjà contester. Cette réalité est encore plus tangible dans le cas spécifique des femmes, grandes oubliées du milieu créatif au moment des indépendances, pour lesquelles se mobiliser dans l'espace du film est un acte de résistance en soi. Nous constatons, en les regardant de plus près, que les films réalisés par des femmes en Tunisie, en Égypte et au Liban à partir de la fin des années 1960 ne répondent pas tous – loin de là – aux critères attendus du contre-cinéma.

Dans les deux cas, la création s'engage toutefois nécessairement à déployer sa dissidence dans les limites du régime de signification dominant – même si c'est en négatif qu'elle s'y inscrit. Selon Solanas,

> Pour nous, le Tiers cinéma est l'expression d'une nouvelle culture et de changements sociaux. De manière générale, le Tiers cinéma rend compte de la réalité et de l'histoire. Il est aussi lié à la culture nationale […]. C'est un moyen de conceptualiser le monde et non un genre explicite ou un personnage politique particulier qui fait qu'un film appartient au Tiers cinéma […]. Le Tiers cinéma est une catégorie ouverte, infinie, incomplète. C'est une catégorie de recherche. C'est un cinéma démocratique, national, populaire. Le Tiers cinéma est aussi un cinéma expérimental, mais il n'est pas produit dans la solitude d'un foyer ou dans un laboratoire car il effectue des recherches dans le champ de la communication. La seule exigence consiste à faire en sorte que le Tiers cinéma gagne de l'espace, partout, dans toutes ses formes… Mais il peut exister trente-six sortes de Tiers cinéma.[262]

2.2. Le Tiers cinéma comme contre-cinéma : un échec arabe ?

La proposition des « nouveaux cinéastes arabes » ne convainc toutefois pas tout le monde. La revue française des *Cahiers du Cinéma*, représentée alors par Serge Daney et Jean-Louis Comolli,

[262] Fernando Solanas, texte réimprimé dans *L'Influence du Troisième cinéma dans le monde,* éditions CinémAction, 1979, cité par Paul Willemen, « The Third Cinema Question: Notes and Reflections », in Jim Pines, Paul Willemen (dir.), *Question of Third Cinema*, Londres, British Film Institute, 1989, p. 3. Notre traduction. Citation originale : "*For us, Third Cinema is the expression of a new culture and of social changes. Generally speaking, Third Cinema gives an account of reality and history. It is also linked with national culture . . . It is the way the world is conceptualized and not the genre nor the explicitly political character of a film which makes it belong to Third Cinema . . . Third Cinema is an open category, unfinished, incomplete. It is a research category. It is a democratic, national, popular cinema. Third Cinema is also an experimental cinema, but it is not practiced in the solitude of one's home or in a laboratory because it conducts research into communication. What is required is to make that Third Cinema gain space, everywhere, in all its forms . . . But it must be stressed that there are 36 different kinds of Third Cinema".*

organise en 1978 une semaine de cinéma à Damas avec l'aide du réalisateur syrien Omar Amiralay. Le cycle est intitulé « Cinéma et Politique ». Face à la censure qui interdit la projection de plusieurs films, Serge Daney déplore la coercition exercée par les appareils d'État qui, dans les pays du Tiers monde, appauvrissent le rapport qu'entretiennent les réalisateurs aux images, et plus particulièrement leur rapport aux images de fiction. Dans un compte-rendu de ces journées pour *Les Cahiers du Cinéma*, Daney écrit que les gouvernements de ces pays « ont peur des images, savent mal les asservir à leur domination, et, faute de savoir les manipuler, trouvent plus rassurant de les interdire, de les freiner, de les raréfier »[263]. Il ajoute :

> Si le cinéma doit « marcher sur deux jambes », avançons que la jambe fiction est aujourd'hui plus faible. Il y a là des raisons profondes, historiques. Il faut, pour produire de bonnes fictions (riches, complexes, et mobilisantes), une machine de production très rodée et une société non bloquée. La fiction ne se développe pas dans n'importe quelles conditions. Elle naît de la mise en crise d'une idéologie dominante […], d'un consensus s'exprimant à travers une opinion publique. Que l'opinion publique vienne à manquer, parce que muselée, sans organes (de presse et d'autres), et tout ce qui fait la force d'une fiction, ce caractère de révélateur social, disparaît du même coup.[264]

Malheureusement, la production de fictions dans la région, qui avait suscité tant d'attentes teintées d'espoirs, ne semble effectivement pas à la hauteur des ambitions des jeunes cinéastes du « cinéma nouveau » ou du cinéma « alternatif ». Fortement dépendants des fonds pour la production, victimes de censure dès l'étape première du scénario, les longs-métrages de fiction n'ont pas le loisir ni l'espace de proposer de nouvelles formes ni de nouvelles perspectives sans être censurés – soit dès la production, comme l'a été le film *La Trace* de Néjia Ben Mabrouk ; soit après le tournage, comme ce fut le cas pour *Leila et les loups* de la Libanaise Heiny Srour.

Ces difficultés ne sont pas étrangères à notre choix de nous intéresser principalement au cinéma documentaire des femmes de notre corpus définitif, analysé en troisième partie de cette thèse. Ce qui nous semble pertinent dans la géographie de ces cinématographies est d'abord l'histoire des peuples qui occupent ces territoires, et les films nous interpellent pour ce qu'ils disent des masses et des individus, autant que de leur place dans le monde. Si les films, trop formatés par les influences et les

[263] Serge Daney, « Les journées de Damas », in Serge Daney, Patrick Rollet (dir.), *La Maison cinéma et le monde. 1, Le temps des Cahiers (1962-1981)*, Paris, P.O.L., 2001, p. 428.
[264] *Ibid.*

contraintes extérieures, ne savent plus rien dire des peuples qu'ils figurent, ces problématiques disparaissent et les questions à poser aux films se transforment.

Dans le documentaire, ces contraintes qui mettent en danger l'authenticité des films et des intentions des cinéastes sont plus aisément contournables – en tout cas jusqu'au moment de la diffusion ou de la distribution des films. Une autre caractéristique commune à ces femmes cinéastes est en effet leur expérience de la censure. Il est d'ailleurs finalement le propre de l'avant-garde que de s'y confronter ; comme l'écrit Nicole Brenez, « dans toutes les sphères de l'existence, publique, collective, privée, intime, fantasmatique, il existe des conventions, des interdits et des tabous ; or, le film d'avant-garde cherche souvent à réaliser et diffuser les images qu'une société ne veut pas voir »[265].

Dans les cas qui nous intéressent, cette censure a pu être politique : *Fatma 75*, de Selma Baccar, posait un problème au régime en ce qu'il égratignait le mythe construit par Bourguiba autour de la spectaculaire adoption du Code du Statut Personnel en 1956 qu'il avait promu. Visant l'égalité entre les hommes et les femmes, ce texte abolit la polygamie, impose le consentement des deux époux pour le mariage et crée notamment une procédure judiciaire pour le divorce. Néanmoins, en retraçant depuis le XIX[e] siècle le combat féministe mené en Tunisie par d'autres grands hommes, décriés en leurs temps, Selma Baccar écornait l'image de l'homme providentiel et visionnaire qu'était celle du *ra'is*. Le film est resté censuré jusqu'en 2006 ; c'est par chance et en cachette qu'il a pu sortir du territoire et faire le tour du monde grâce à une copie envoyée à un festival néerlandais en 1976[266]. *Le Liban dans la tourmente* (*Lubnān fī dawāma / Lebanon in Turmoil*), tourné en 1975 par Jocelyne Saab et interrogeant les origines d'un conflit qui allait se muer en guerre civile, a lui aussi été censuré dans les salles et à la télévision libanaise ; le film, encore criant d'actualité à l'heure actuelle, est toujours inédit au Liban[267]. La cinéaste avait déjà essuyé une censure en 1973 pour un documentaire intitulé *Les Femmes palestiniennes*, qui risquait visiblement d'accentuer les tensions qui entouraient la visite de Sadate en Israël, prévue peu de temps après[268]. Le premier long-métrage

[265] Nicole Brenez, *Cinémas d'avant-garde,* Paris, éditions des Cahiers du Cinéma, 2007, p. 47.

[266] Entretien de l'autrice avec Selma Baccar réalisé à Tunis le 2 janvier 2016 en français.

[267] Il a toutefois été projeté au deuxième festival international du film sur la Palestine de Bagdad en 1976 où il a gagné le prix de l'union arabe de la critique de cinéma. Voir Samir Farid, *Fi āl-sīnīmā āl-'arabi*, *op. cit.*, p. 89.

[268] Jocelyne Saab raconte cette anecdote à Nicole Brenez sur le blog hébergé par le musée du Jeu de Paume et animé par Nicole Brenez, « Each Dawn a Censor Die » : « En 1973, je réalise *Les Femmes palestiniennes* pour Antenne 2. Je voulais proposer des images de ces femmes, les combattantes palestiniennes en Syrie, qui en avaient si peu alors. Nous sommes alors juste avant la visite de Sadate en Israël, la situation est très tendue. Tandis que je monte le film dans les locaux d'Antenne 2, Paul Nahon, alors chef du service étranger de la rédaction, m'attrape par le col et me sort de la salle de montage. *Les Femmes palestiniennes* reste au marbre et n'est jamais passé à la télévision. J'en ai déposé une copie aux Archives Françaises du Film à Bois d'Arcy ». Entretien réalisé le 20 décembre 2015, relu par Jocelyne Saab, disponible en ligne.

d'Heiny Srour, *L'Heure de la libération a sonné* (1974), pour lequel la cinéaste a parcouru, à pied, plus de 400 kilomètres pour couvrir le soulèvement des Omanais et la place des femmes dans la lutte, a lui aussi été banni dans la plupart des pays arabes. Il s'agissait pourtant du premier film réalisé par une femme arabe à être sélectionné au Festival de Cannes en 1974 : il a connu un large succès d'estime dans le monde entier.

Une autre censure, plus insidieuse, s'abat par ailleurs souvent sur la création indépendante : la censure économique. Tourné en 1982, *La Trace* de Néjia Ben Mabrouk ne sort qu'en 1988 : l'arrêt brutal et inexpliqué du financement de son film par la production belge[269] empêche la cinéaste de le terminer. Un long procès, qu'elle finit par gagner, lui permet d'obtenir une copie du film, de le mener à son terme et de le projeter. Selon elle, « le problème s'est doublé parce que je suis une femme […] On accepte qu'un homme puisse refuser certaines conditions, il est sur un plan d'égalité, on se dispute puis on finit par se mettre d'accord »[270]. Le message porté par ces films dépasse la seule dénonciation du sort des femmes : c'est la société tout entière qui est attaquée et critiquée par ces créations d'un nouveau type. Concernant ses films, Ateyyat El-Abnoudy parle elle aussi de censure :

> Bien sûr, j'ai été censurée. Mes films n'ont jamais été diffusés à la télévision, et comme ils sont en 16mm, ils peuvent être projetés uniquement en ciné-clubs. Il n'y a pas de marché du film documentaire en Égypte. J'ai aussi été estampillée communiste parce que mes films s'intéressent au peuple pauvre. Si vous pensez différemment, vous êtes considéré communiste ![271]

Les obstacles rencontrés par ces cinéastes dans leur tentative de réaliser ou de diffuser un film nous éclairent sur les aspects collatéraux de la menace de censure, dénoncés par Daney dans son article. La sensibilité extrême des outils de censure, qui, pour une phrase, une séquence ou un point de vue sont prêts à mettre à mort un film avant même qu'il ait vu le jour, permet de comprendre par

---

Consulté le 17 mars 2016. URL : http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/each-dawn-a-censor-dies-by-nicole-brenez/2016/03/15/jocelyne-saab-les-voies-multiples-de-la-censure/

[269] *La Trace* est une coproduction belge, allemande et tunisienne.

[270] Françoise Wera, « Entretien avec Néjia Ben Mabrouk », *Ciné-Bulles, op. cit.*, p. 21.

[271] Propos d'Ateyyat El-Abouny recueillis par Kevin Thomas, in Kevin Thomas, « Filmmaker Puts a Face on Poverty in Egypt: Movies: Atteyat El Abnoudi uses 'poetic realism' in her films, which gracefully challenge the status quo. 'The camera is always on the same level as the people. I love their faces, I love them.' What can I do?' », *Los Angeles Times,* 21 août 1993, disponible en ligne. Consulté le 17 mars 2016. URL : http://articles.latimes.com/1993-08-21/entertainment/ca-26001_1_el-abnoudi, "*Yes, of course, I have been censored. My films have never been shown on TV, and since they are on 16 millimeters, they can be shown only in cine clubs. There is no documentary market in Egypt. I have also been labeled a communist because my films are concerned with poor people. If you think differently, you are always called a communist!*".

ailleurs la légèreté thématique caractérisant la plupart des films de fiction, tant en Tunisie qu'en Égypte ou au Liban. Si un certain éventail de questions sociales est souvent abordé au cinéma, tant par les réalisateurs que par les réalisatrices, les questions politiques sont souvent évitées, ou ne sont traitées que de façon très superficielle, voire consensuelle. Dans le cas des films réalisés par des femmes, l'exemple des films d'Inas El-Degheidi en Égypte, même s'il est presque caricatural, est très parlant : née en 1953, étudiante de l'Institut Supérieur de Cinéma du Caire, elle entre dans l'industrie du cinéma égyptien et réalise à partir du milieu des années 1980 des films à destination du grand public et traitant de sujets sociaux parfois tabous (drogue, SIDA, homosexualité, abus domestiques, grossesse hors mariage, etc.). Inas El-Degheidi est souvent décrite comme féministe et audacieuse par la critique arabe. Ses films, pourtant, séduisent rarement les cinéphiles, qui les trouvent peu sophistiqués et loin de donner des femmes une image libérée, bien que la presse arabe ne cesse de souligner le courage dont la cinéaste fait montre en se confrontant à de tels tabous[272]. En effet, ses personnages incarnent les stéréotypes traditionnels, les femmes sont séductrices mais victimes d'hommes violents, comme l'illustrent les protagonistes de *Āl-qātila* (*Lady Killer* / « *La Tueuse* », Égypte, 1992). Ce film fait le portrait d'une danseuse orientale traumatisée par le viol qu'elle a subi dans son enfance. Elle épouse un homme sadique qui la frappe, l'immole et finit par la conduire à une folie meurtrière qui se retourne contre tous les hommes. Les films d'Inas El-Degheidi s'adressent à la société égyptienne et sont vus par elle, dont la réalisatrice dénonce la violence patriarcale sans pour autant chercher à en comprendre les ressorts. Produits d'un marché de divertissement de masse, ces films grand public n'innovent pas d'un point de vue formel ou narratif. En outre, ils semblent quelque peu servir de caution à une industrie en mal de femmes[273].

La neutralité de ces films de fiction pourtant brandis comme étendards d'un cinéma engagé n'est pas seulement tapie sous les stéréotypes indéboulonnables du cinéma industriel ; on reproche aussi beaucoup aux films produits à partir des années 1990 en particulier[274] de répondre à des attentes, avouées ou implicites, d'un spectatorat occidental. C'est le cas par exemple du premier film de Moufida Tlatli, le très célèbre *Les Silences du Palais* (*Ṣamt āl-quṣūr* / *Silences of the Palace*, 1994), qui a beaucoup circulé dans les festivals internationaux. Sorti en salle, il est aujourd'hui une référence

[272] Voir les revues de presse des films in Rebecca Hillauer, « Inas El Degheidi », *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers*, *op. cit.*, p. 59-65.

[273] Nous avons été surprise, à l'occasion de rencontres faites en Égypte, d'entendre son nom cité immédiatement et systématiquement, au côté de celui de Nadia Hamza, lorsque nous en venions à discuter de la production des femmes cinéastes égyptiennes. Inas El-Degheidi et Nadia Hamza (qui, elle, réalise principalement des films d'action) sont en effet les deux femmes les plus visibles et les plus productives de l'industrie égyptienne depuis le milieu des années 1980.

[274] L'instauration du fonds d'aide au cinéma du monde du C.N.C. a transformé le rapport à l'industrie du cinéma des pays anciennement colonisés et encore francophones.

incontournable lorsque l'on parle d'un cinéma de femmes féministe dans les pays arabes[275]. Pour les historiennes du cinéma arabe Ella Shohat et Viola Shafik, le film rejoue les clichés traditionnels. D'après elles, contrairement à ce que d'autres critiques avancent, il ne s'agit pas d'un film portant sur la libération des femmes comme allégorie de la libération de la nation. Au contraire : selon Ella Shohat et Viola Shafik, le film renvoie les femmes à la servitude des limites de l'espace domestique à laquelle elles sont destinées, et ce sans jamais outrepasser les traditions qui poussent à considérer Alya, le personnage principal, comme une marginale[276]. Viola Shafik souligne par ailleurs le grand nombre d'investisseurs français ayant pris par à la production du film[277], et considère qu'il est important d'analyser le rapport de l'Europe aux films issus des pays arabes et qui dénoncent l'islam[278]. Elle cite ainsi l'Américano-Égyptienne Leila Ahmed, spécialiste des études féministes dans l'islam, qui avance que le port du voile par les femmes musulmane est devenu « une pièce maîtresse du récit occidental sur l'Islam au XIXe siècle » pour finir par se modéliser dans une sorte de « féminisme colonial »[279]. Selon Viola Shafik, le film de Moufida Tlatli est un produit de ce féminisme colonial. Elle écrit :

> *[Les Silences du Palais]* n'a pas seulement été considéré comme un « film d'art » réussi, mais aussi comme un film féministe critique sur le plan politique. Cependant, on peut avancer que la réception empreinte d'empathie de ce film et sa catégorisation en tant que « film d'art », particulièrement en Occident, sont davantage dues à une prédisposition occidentale consistant à se préoccuper de la problématique des femmes et de l'islam qu'au film lui-même.[280]

---

[275] Sélectionné notamment à la Quinzaine des Réalisateurs de Cannes en 1994, le film a reçu de nombreuses critiques très favorables, de la part de grandes revues internationales à l'image de *Télérama* (Bernard Génin : « On n'oubliera pas Amel Hedhili, étonnante Khedija. Visage à la Magnani, à la fois farouche, résigné et plein de dignité ; visage de tragédienne, dans un silence assourdissant qui a étouffé des générations de Tunisiennes. Et qui résonne encore… »), du *New-York Times* (Caryn James : « un film fascinant et abouti », citation originale : « *a fascinating and accomplished film* »), du *Guardian* (Lizzie Francke : « un premier film extraordinairement poétique », citation originale : « *Extraordinarily poetical debut* »), etc.

[276] Ella Shohat, « Gender, Nation, and Race in Film and Video », in Nelly P. Stromquist, *Women in the Third World: An Encyclopedia of Contemporary Issues*, *op. cit.* p. 138.

[277] Viola Shafik, « Samt Al-Qusur – Silences of the Palace », in Günül Dönmez-Colin (dir.), *The Cinema of North Africa and the Middle East,* Londres, Wallflower, 2007, p. 149.

[278] *Ibid.*

[279] Leila Ahmed, *Women and Gender in Islam: Historical Roots of a Modern Debate*, New Haven, Yale University Press, 1992, citée par Viola Shafik, « Samt Al-Qusur – Silences of the Palace », *in* Günül Dönmez-Colin (dir.), *The Cinema of North Africa and the Middle East, op. cit.,* p. 149. Notre traduction. Citation originale : "*centerpiece of Western narrative of Islam in the nineteenth century"* et "*colonial feminism".*

[280] Viola Shafik, « Samt Al-Qusur – Silences of the Palace », in Günül Dönmez-Colin (dir.), *The Cinema of North Africa and the Middle East, op. cit.,* p. 141. Notre traduction. Citation originale : "*it was not only considered a successful art-movie, but also a politically critical feminist film. However, it can be argued that the emphatic reception of the film and its categorization as an*

Ainsi, selon Viola Shafik, le film ne dénonce pas de grands thèmes qui pourraient faire bouger la société tunisienne, mais pointe du doigt ce qui inquiète l'Occident, auquel, selon l'historienne, le film est adressé, c'est-à-dire une société où l'islam impose sa loi. Le film, en ce sens, n'est pas particulièrement *engagé* puisqu'il ne prend pas de risques et qu'il se plie à une autre sorte de consensus : celui des bailleurs de fonds. Cette critique vaut pour la plupart des films réalisés dans la région jusqu'à aujourd'hui – principalement en ce qui concerne les films de fiction, même si le documentaire n'échappe pas à ce risque de sombrer dans le consensuel. Plus récemment, on peut citer le cas de Nadine Labaki, sélectionnée à Cannes pour chacun de ses projets depuis le début de sa carrière[281]. Elle remporte en 2018 le Grand Prix du jury du festival de Cannes pour son dernier film, *Capharnaüm* (*Kafarnūm* / *Capernaum*, 2018), que la critique aime ou rejette, en raison de son exploitation de la situation des marginaux, des travailleurs pauvres et des réfugiés au Liban. La mise en scène misérabiliste qu'elle en donne dans son film suscite également des débats : omniprésence d'une musique aux accents pathétiques, gros plans sur les visages tristes des enfants, personnages manichéens, etc.[282].

Le film a été reconnu internationalement, et il nous semble pertinent de prolonger la réflexion de Viola Shafik en supposant que *Capharnaüm* a plu notamment parce qu'il répond aux représentations que l'Occident se fait de nos jours du Moyen-Orient – un héritage de ce que l'on appelait « Tiers monde » jusqu'à l'effondrement de l'URSS et la disparition des deux blocs. Il offre donc des images d'une société en ruines, qui tient sur la brutalité généralisée de la loi de la jungle que représente une économie néo-libérale sauvage, ainsi que sur la tension qui soumet les classes les plus précaires de la société : les « sans-visages », les oubliés, les pauvres. Ces images, comme celles, dans une moindre mesure, d'Inas El-Degheidi ou de Moufida Tlatli, choquent par leur violence symbolique et réconfortent à la fois, de par la dénonciation même que font ces films (dans leur forme, qui tire souvent les ficelles cinématographiques du mélodrame, et dans leur sujet, souvent social) des injustices perçues comme inssupportables par le spectatorat auquel s'adresse ce type de cinéma. En

art-movie, particularly in the West, is more due to a Western predisposition to the issue of women and Islam than to the film itself".

281 Tous les films réalisés par Nadine Labaki ont été sélectionnés à Cannes (*Caramel* (2007)*, Et maintenant on va où ?, Capharnaüm* (2018)). Elle a rejoint la Résidence du Festival de film de Cannes en 2004, après la réalisation de son premier court-métrage en 2003 intitulé *11 rue Pasteur* (*11 šāriʿa bāstūr / 11 Pasteur Street*).

282 Jacques Morice écrit par exemple que « *Capharnaüm* baigne dans une eau bien trop crapoteuse pour échapper à la vieille complaisance du misérabilisme. Tout ou presque y est larmoyant », in Jacques Morice, « Capharnaüm », *Télérama*, 17 octobre 2018, disponible en ligne. Consulté le 4 mai 2020. URL : https://www.telerama.fr/cinema/films/capharnaum,n5603253.php

jouant avec des thématiques qui convoquent souvent un mode de représentation de sous-développement de la société ainsi qu'avec les ressorts narratifs et formels du drame social, ce type de film conforte son spectateur dans l'idée qu'il se fait de ces réalités qu'il connaît mal – que ce spectateur soit issu du public de masse local ou de celui des grands festivals internationaux. C'est une vision politique des films qui est financée ici par la « grosse machine » industrielle dans le cas des films commerciaux locaux. C'est également une dimension politique qui sous-tend le financement de films labélisés « films d'auteurs » qui obtiennent l'aide des fonds de soutien à la production des institutions européennes ou nord-américaines.

L'influence du spectatorat occidental sur le succès des films est tel qu'il se trouve aujourd'hui que d'une manière ou d'une autre, beaucoup de films se soumettent au calibrage des grands festivals internationaux[283] – que ces films soient ou non subventionnés par des institutions occidentales. En n'assumant pas de cibler avec précision les réalités à combattre, ces films perdent ainsi leur potentiel d'engagement en faveur d'une cause qui appellerait véritablement à une prise de conscience de l'injustice de certaines situations, ainsi qu'à la lutte contre les conditions de possibilité de ces-dites situations. Bien que ce constat, fréquent, ne puisse être généralisé à l'ensemble de la production de films de fiction réalisés par des femmes en Tunisie, en Égypte et au Liban depuis 1967 sans devenir dangereusement réducteur voire abusif[284], il constitue toutefois une des raisons pour lesquelles nous choisissons, en dernière partie de cette thèse, d'exclure les productions de fiction de notre corpus de films analysés dans le détail de leur pertinence formelle[285].

---

[283] Dans une « conversation » intitulée « Il n'y a pas seulement Cannes » animée par Teresa Cavina (programmatrice au festival international du film de El-Gouna en Égypte et conseillère à la programmation au festival international du film de Busan et à la Giornate degli Autori du festival international du cinéma de Venise) à l'occasion de la deuxième édition de la résidence d'écriture Films Femmes Francophones | Méditerranée, trois programmateurs de grands festivals (Mohammad Hefzy, directeur du festival international du cinéma du Caire et fondateur de la maison de production égyptienne Film Clinic, Giorgio Gosetti, directeur artistique des Giornate degli Autori du festival international du cinéma de Venise et Christophe Leparc, directeur du festival international du cinéma méditerranéen de Montpellier CineMed et programmateur à la Quinzaine des Réalisateurs du festival international du cinéma de Cannes) discutaient de la différence de calibrage des films attendus dans chacun des festivals. Sans mentionner de thématiques particulière au cours de ce débat, ils ont toutefois souligné l'importance de répondre à certaines exigences formelles pour envisager une sélection des films dans les grands festivals généraux. Ils ont désigné pour les autres productions plus fragiles ou plus expérimentales d'autres festivals, plus spécialisés (mais aussi moins visibles), auxquels se destinent les films moins calibrés. Vidéoconférence retransmise en direct le 24 avril 2020 sur Internet, retranscrite sur le site *Medium* par Alexia Gallardo, « Il n'y a pas que Cannes », *Medium,* 11 mai 2020. Disponible en ligne. Consultée le 28 mai 2020. URL : https://medium.com/paper-to-film/quelle-vie-pour-les-films-ind%C3%A9pendants-dans-les-festivals-29e231db78cd

[284] Le nombre de films de fictions réalisés par des femmes qui tentent de proposer de nouvelles visions sont de plus en plus nombreux, particulièrement en Égypte et au Liban, depuis le début des années 2010.

[285] Nous ne conserverons dans ce corpus final que les films de fiction hybrides ou expérimentaux (*Famta 75*, Selma Baccar, Tunisie, 1975 ; *Leila et les loups,* Heiny Srour, Liban, 1986). Le reste de la filmographie de fiction sera toutefois présentée et discuter dans le déroulement de cette thèse, en raison de l'importance de plusieurs films capitaux pour l'histoire du cinéma arabe et parfois véritables jalons du cinéma mondial.

La question qu'il reste à poser est donc la suivante : si les manifestes pour un cinéma alternatif n'ont pas su transformer l'industrie cinématographique des pays arabes, toujours soumise à une conception commerciale – ou du moins commercialisable – du cinéma, et que les films non-consensuels, politiquement très engagés mais parfois très classiques formellement qui composent notre corpus ne répondent pas tous à l'impératif d'expérimentation convoqué par Solanas, ne serait-il pas plus prudent d'écarter de nos analyses cette idée d'une création *tierce* qui risque de cloisonner notre regard sur les films ?

3. Limites des théories en question

3.1. Un binarisme au détriment de la démarche révolutionnaire des cinéastes

Vue de près, et appliquée à cinquante ans d'histoire des films, la notion de Tiers cinéma semble, nous le voyons, relativement inadaptée pour analyser les films qui constituent notre corpus. Il est de ce fait nécessaire de s'interroger sur la classification presque systématique de ces mêmes films par plusieurs études comme appartenant au « tiers cinéma » ; ces publications émergent à partir de la fin des années 1980 dans les pays anglophones. Plutôt que véritablement conceptuelle, cette classification qui ressurgit dans le milieu académique est stratégique et brouille les frontières entre d'une part la référence au « Tiers monde », où sont produits les films que nous évoquons, et d'autre part l'émergence de nouvelles pratiques cinématographiques, véritablement *tierces.*

Les théories postcoloniales se sont développées massivement dans le monde anglophone au cours des années 1980, et la conceptualisation du tiers cinéma s'est popularisée chez les universitaires à partir de l'ouvrage de Gabriel Teshome Habte, *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation* (1982)[286]. Très rapidement, les théories postcoloniales, qui tentaient d'analyser le développement des nations postcoloniales, s'emparent de la notion de « tiers cinéma », qui se voit limitée à la définition d'une pratique née en Afrique, en Asie et en Amérique latine et prenant pour sujets les questions raciales, de classe, de religion et d'intégrité nationale[287]. Cependant, Gabriel Teshome précise dans son ouvrage pionnier que le « Troisième cinéma » n'est pas défini par la géographie mais par sa vision socialiste de la politique. À la suite de Solanas et Getino, Gabriel

[286] Gabriel Teshome Habte, *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation,* Ann Arbor, University of Michigan Research Press, 1982.
[287] Voir Nicola Marzano, « Third Cinema Theory: New Perspectives », *KINEMA*, automne 2009.

Teshome, mais aussi Paul Willemen, Jim Pines[288] ou Mike Wayne s'attachent à maintenir cette distinction première.

> La notion de Tiers cinéma (qui, il faut insister, n'est pas celle d'un « cinéma du Tiers monde ») […] pose de nouveau et autrement la question des relations entre le culturel et le politique, et […] pose la question de savoir s'il existe vraiment une sorte de tradition cinématographique internationale dépassant à la fois les limites des cinémas industriels nationaux et celles des théories culturelles tant euro-américaines qu'anglaises.[289]

Pour Paul Willemen, les films rattachés au Tiers cinéma proposent des formes débordant les cadres traditionnels d'analyse desquels les critiques occidentaux étaient coutumiers ; ce faisant, ils imposent d'autres références, notamment « les théories de la subjectivité et les théories marxistes des années 1970, outre les œuvres de Fanon, C. L. R. James, les auteurs et activistes afro-américains, les cinéastes latino-américains et africains, les traditions culturelles et la pensée des intellectuels antillais, pakistanais et indiens etc. »[290]. Ces films « ont refusé de contrer les valeurs des prédateurs coloniaux ou impérialistes par une notion simpliste de l'identité nationale ou de l'authenticité culturelle », préférant « reconnaître la richesse des multiples strates qui composent leur propre formation historico-culturelle, en montrant comment chaque strate est façonnée par des connexions complexes entre les forces et les traditions au niveau national et international » [291].

La mise à l'écart de toute dimension géographique lorsque l'on pense la notion de Tiers cinéma est toutefois difficile et ambiguë quand on parle des pays du Tiers monde. Mike Wayne définit lui aussi le « Troisième cinéma » comme une « pratique critique »[292] ou ayant développé des

---

[288] Jim Pines, Paul Willemen, *Questions of Third Cinema*, *op. cit*.

[289] Paul Willemen, « The Third Cinema Question: Notes and Reflections », in Jim Pines, Paul Willemen (dir.) *Question of Third Cinema*, *op. cit.*, p. 3. Notre traduction. Citation originale : "*The notion of Third Cinema (and most emphatically not Third World Cinema) (…) re-pose[s] the question of the relations between the cultural and the political, and […] discuss[es] whether there is indeed a kind of international cinematic tradition which exceeds the limits of both the national-industrial cinemas and those of Euro-American as well as English cultural theories".*

[290] *Ibid.* Notre traduction. Citation originale : "*included 70s theories of subjectivity and Marxism in addition to the work of Fanon, C. L. R. James, black American writers and activists, Latin American and African film-makers, West Indian, Pakistani and Indian cultural traditions and intellectuals, etc.".*

[291] *Op. cit.*, p. 4. Notre traduction. Citation originale : "*refused to oppose a simplistic notion of national identity or of cultural authenticity to the values of colonial or imperial predators. Instead, they started from a recognition of the many-layeredness of their own cultural-historical formations, with each layer being shaped by complex connections between intra- as well as inter-national dorces and traditions".*

[292] Mike Wayne, *Political Film: The Dialectics of Third Cinema*, Londres, Pluto Press, 2001, p. 2. Notre traduction. Citation originale : "*critical practice*".

« pratiques de travail collectif et démocratique pionnières »[293] et qui, dans des situations de danger extrême, a su développer une forme de « cinéma de guérilla »[294]. Pour prouver que ce type de cinéma ne s'est pas seulement développé au sein de ce que l'on appelle peut-être abusivement Tiers monde, il prend pour exemple le film de l'Italien Gillo Pontecorvo réalisé en Algérie. Portant sur la guerre d'indépendance et intitulé *La Bataille d'Alger*, il est réalisé en 1965. Cinéaste venu du « premier monde », le film de Pontecorvo s'est toutefois vu défini lui aussi comme film du « Tiers monde » par Robert Stam et Louise Spence[295].

Cette difficulté rencontrée par les spécialistes lorsqu'ils tentent de poser les limites définitionnelles de ce cinéma « tiers » est renforcée par le choix de certains historiens comme Roy Armes de parler de « cinéma du Tiers monde » (« *Third World Cinema* »)[296]. Ce dernier brouille à nouveau les frontières définitionnelles de la notion de Tiers cinéma en tentant de les systématiser. En définitive, l'idée d'un « Troisième cinéma » semble avoir surtout été un outil efficace pour les chercheurs cherchant à se détourner de l'analyse eurocentrée de la culture internationale. C'est ce que l'on comprend des démonstrations exposées par Ella Shohat et Robert Stam en introduction de leur ouvrage *Unthinking Eurocentrism: Muticulturalism and the Media* lorsqu'ils tentent à leur tour, en 1994, de définir cette notion :

> Tant qu'elles ne sont pas considérées comme des entités « essentielles » préconstituées, mais plutôt comme des projets collectifs à forger, il nous semble que les deux notions de « cinéma du Tiers monde » et de « Tiers cinéma » conservent des usages tactiques et polémiques importants pour une pratique culturelle orientée politiquement.
>
> À des fins strictement typologiques, nous pourrions envisager des cercles définitionnels qui se chevauchent :
>
> 1. Un cercle central de films du « Tiers monde » produits par et pour les peuples du Tiers monde (peu importe où vivent ces peuples) et adhérant aux principes du « Troisième cinéma » ;
> 2. Un cercle plus large de productions cinématographiques des peuples du Tiers monde (rétrospectivement définis comme tels) – que les films adhèrent ou non aux principes du Troisième cinéma et quelle que soit l'époque de leur réalisation ;
> 3. Un autre cercle constitué de films réalisés par des peuples des Premier et Deuxième mondes en soutien aux peuples du Tiers monde et adhérant aux principes du « Troisième cinéma » ;

[293] Mike Wayne, *Political Film: The Dialectics of Third Cinema, op. cit.,* p. 3. Notre traduction. Citation originale : "*Third Cinema has pioneered collective and democratic working practices*".
[294] *Ibid.* Notre traduction. Citation originale : "*guerrilla filmmaking".*
[295] Robert Stam, Louise Spence, « Colonialism, Racism and Representation », *Screen*, vol. 24, n° 2, 1er mars 1983, p. 4.
[296] Roy Armes, *Third World Film Making and the West,* Berkeley, University of California Press, 1987.

4. Et un cercle final, au statut anormal en soi, à la fois « interne » et « externe » qui comprend les films hybrides récents de la diaspora, par exemple ceux de Mona Hatoum ou de Hanif Kureishi, qui se construisent tous les deux sur les conventions du « Troisième cinéma » tout en les interrogeant.[297]

Cet essai de typologie, qui tente de rassembler les diffractions kaléidoscopiques que renvoie la notion de Tiers cinéma telle qu'elle est redéfinie académiquement à la suite des praticiens qui l'ont inventée, englobe les diverses définitions développées au fil des objets analysés, au risque de dépolitiser les principes initiaux d'un cinéma « tiers ».

Le critique de cinéma français Serge Daney que nous citions plus haut faisait d'ailleurs le constat de la faiblesse caractérisant les propositions cinématographiques arabes du début des années 1970. Ce constat semble s'être confirmé au cours de la décennie suivante. En 1986, le même Daney invitait dans son émission « Microfilm » sur France Culture le réalisateur égyptien Youssef Chahine pour parler de l'échec commercial de son film *Adieu Bonaparte* (*Āl-wadāʿā būnābart*, 1985). En réponse à l'injonction de Chahine d'oublier les frontières, Daney exprime la surprise qui l'habite chaque fois qu'il remarque que Youssef Chahine est très mal considéré en Égypte et dans les pays arabes en général. Polyglotte, attaché à la France et aux États-Unis comme à l'Égypte dont il est l'enfant, il est souvent jugé trop cosmopolite – pas assez « Égyptien » – et ses films sont déconsidérés par le peuple et par la critique, au grand dam de Serge Daney qui voit en Chahine l'un des seuls cinéastes de la région dont il admire l'audace.

> Le cinéma a été, entre autre, un rêve de communication vraie entre les cultures – et il se distingue en cela donc des médias […]. Est-ce qu'aujourd'hui on va pouvoir continuer à croire très longtemps que le cinéma, c'est encore ça ? Il y a de plus en plus de pays au monde qui se replient sur eux-mêmes. Quand on se replie sur soi-même on ne crée pas d'images, parce qu'on ne crée d'images que lorsqu'on

[297] Ella Shohat, Robert Stam *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, Londres, Routledge, 1994, p. 28. Notre traduction. Citation originale : "*As long as they are taken not as 'essential' preconstituted entities, but rather as collective projects to be forged, it seems to us, both 'Third World cinema' and 'Third Cinema' retain important tactical and polemical uses for a politically inflected cultural practice. In purely classificatory terms, we might envision overlapping circles of denotation: 1. A core circle of 'Third Worldist' films produced by and for Third World peoples (no matter where those people happen to be) and adhering to the principles of 'Third Cinema' ; 2. a wider circle of the cinematic productions of Third World peoples (retroactively defined as such), whether or not the films adhere to the principles of Third Cinema and irrespective of the period of their making; 3. Another circle consisting of films made by First or Second World peoples in support of Third World peoples and adhering to the principles of Third Cinema; and 4. a final circle, somewhat anomalous in status, at once 'inside' and 'outside', comprising recent diasporic hybrid films, for example those of Mona Hatoum or Hanif Kureishi, which both build on and interrogate the conventions of 'Third Cinema'".*

sort de chez soi ; quand on reste à l'intérieur de chez soi on n'a plus besoin d'images, la télévision suffit.[298]

Ce principe consistant à rejeter de ceux qui voyagent, qui font des images différentes, s'applique dans une certaine mesure aux pionnières dont les films débutent chronologiquement notre corpus. Ces cinéastes, comme celles qui leur ont succédé, sont, elles aussi, très « cosmopolites ». Elles ont souvent acquis une double nationalité, ont travaillé pour le compte de télévisions du monde entier, ont beaucoup voyagé avec leurs films, qui jouissaient souvent d'une plus grande considération à l'étranger que dans leur pays d'origine. À la fin des années 1980, les pays arabes, gouvernés par des régimes autoritaires, se replient sur eux-mêmes. Comme le rappelle Daney dans la suite de cette émission, si « le cinéma égyptien des années 1940-1950 est un cinéma national, même s'il ressemble à beaucoup de cinémas populaires de l'époque », « aujourd'hui [à la fin des années 1980] on ne voit pas la suite »[299].

De la même façon, il ne subsiste dans ces années-là plus aucune trace d'un cinéma tiers et alternatif. Pourtant, les cinéastes produisent encore, et les femmes également. Ainsi, les films de fiction, coproduits avec la France, traitent sur un mode généralement très consensuel des sujets sociaux que nous évoquions plus haut (place des femmes dans la société, rôle de la tradition, rupture avec la modernité occidentale, etc.), alors que le documentaire est souvent financé par la télévision nationale et couvre des sujets tels que l'artisanat, le patrimoine et les grands récits historiques. Si nous trouvons malgré tout des formes de résistance dans certains films réalisés par des femmes à cette époque-là en Égypte, en Tunisie et au Liban, il est toutefois difficile de parler de cinéma « tiers », si l'on rattache cette notion au principe de l'alternative. Cela tient à la fois à la consensualité des sujets et des traitements généralement travaillés et aux nationalités des producteurs assurant le financement des films. Si, en revanche, la seule géographie des filmographies rentre en compte pour que ces dernières soient considérées comme appartenant au « Tiers cinéma » (*cf*. la deuxième catégorie de Shohat et Stam : « Un cercle plus large de productions cinématographiques des peuples du Tiers monde […] que les films adhèrent ou non aux principes du troisième cinéma et quelle que soit l'époque de leur réalisation »[300]), alors cette notion est peu pertinente dans le cadre de notre

[298] Serge Daney, Entretien avec Youssef Chahine, "Microfilm", émission du 14 décembre 1986 diffusée sur France Culture.
[299] *Ibid.*
[300] Ella Shohat, Robert Stam *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, *op. cit.*, p. 28.

analyse. En effet, nous cherchons à définir des films qui dénotent par leur caractère dissident, critique et engagé, et non en raison d'une implantation géographique spécifique.

Dans *Les Damnés de la terre,* publié en 1961, Frantz Fanon présente l'heure de la libération des peuples comme un moment où la production culturelle est encore incertaine, comme si elle cherchait encore les indices de sa signification[301]. Inspiratrices de grands principes du Tiers cinéma, les idées de Fanon sont pourtant presque toutes restées dans l'impasse, et n'ont pas pu se déployer comme il l'aurait souhaité au cours des décennies qui ont suivi les indépendances. En 1982, alors que les études anglo-saxonnes commençaient à faire de la notion de Tiers cinéma un outil analytique stratégique, Guy Hennebelle écrivait légitimement :

> Le Tiers monde n'existe plus en tant que mythe politique. Les « damnés de la terre » ne sont pas unanimement révolutionnaires et anti-impérialistes. La géopolitique internationale montre un monde en voie d'unification économique (le capitalisme est partout présent) et profondément divisé politiquement et culturellement. […] Mais il n'est plus possible d'expliquer l'ensemble des problèmes économiques, politiques, culturels, démographiques, etc., des pays dits « sous-développés » en se référant uniquement au colonialisme, puis à l'impérialisme.[302]

Même en temps de guerre froide, explique-t-il, la logique « tiers-mondiste » ne perdure pas ; elle ne saurait donc servir de clé de lecture aux films qui nous intéressent. Plus loin, Hennebelle poursuit son idée en insistant sur les « profondes divisions sociales » qui marquent les pays de ce qu'on appelle le Tiers monde : « par-delà les diversités régionales et nationales, des classes dominantes ayant investi les États (et s'étant parfois constituées en "bourgeoisie d'État") s'opposent aux populations dépossédées, dominées, exploitées »[303].

Si l'on refuse donc de réduire le Tiers cinéma à ce « cercle plus large de productions cinématographiques des peuples du Tiers monde »[304] et que l'on considère sa dimension politique et

[301] Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre,* Paris, La Découverte, 2004 [1961].
[302] Guy Hennebelle, « Vous avez dit "Tiers monde" ? », in Guy Hennebelle, Janine Evrard (dir.), *Le Tiers monde en films,* CinémAction/Tricontinental, numéro spécial, Paris, François Maspero, janvier 1982, p. 8.
[303] Guy Hennebelle, « L'incontournable histoire de la domination », in Guy Hennebelle, Janine Evrard (dir.), *Le Tiers monde en films, op. cit.,* p. 20.
[304] Ella Shohat, Robert Stam *Unthinking Eurocentrism: Muticulturalism and the Media*, *op. cit.*, p. 28.

expérimentale comme centrale, la question du Tiers cinéma en tant que forme créative ne serait ainsi pertinente qu'au cours des années 1960 et 1970. Comme l'écrit Krishna Sen,

> Le grand courant du Tiers cinéma compris à la fois comme position analytique et comme mouvement cinématographique est passé. À ses débuts dans les années 1960, le Tiers cinéma consistait en un ensemble de manifestes radicaux et de films expérimentaux à petit budget initié par un groupe de cinéastes latino-américains ; dans les années 1980, il était devenu un projet académique visant à définir un cinéma d'opposition, de différence, d'altérité.[305]

Sen avance dans ce texte que le Tiers cinéma, en raison de sa trop grande diversité d'expérimentation formelle et thématique, est resté pris en tenaille entre les termes d'une définition indiquant ce qu'il *n'était pas*, et n'a jamais été capable de proposer une définition positive de ce qu'il offre en tant qu'alternative[306]. Elle explique en outre que c'est en raison de ce manque de radicalité des images que s'est posé pour les théoriciens du Tiers cinéma le problème définitionnel que nous avons présenté, lorsqu'il s'est agi pour eux de penser ses objets dans le cadre d'une réflexion globale sur la culture cinématographique à partir des années 1980.

Par-delà le principe du Tiers monde, historiquement borné, la symbolique charriée par l'idée d'un Tiers cinéma semble de toute façon incapable de se détacher d'une histoire des luttes et des images systématiquement en opposition à des luttes et des images venues des anciens pays colonisateurs ou toujours hégémoniques économiquement. Lucia Naguib insiste à ce propos sur la dimension péjorative que revêt une définition spécifique aux cinémas dits « du monde », perçus non pas dans le spectre d'une histoire du cinéma mondial, mais dans les limites restrictives d'une idée « non-hollywoodienne »[307] du film. La compétition avec le cinéma dominant, dans ce cadre, est faussée d'avance. Selon l'autrice, c'est d'abord la littérature anglophone, et particulièrement l'ouvrage pionnier de John Hill et Pamela Church Gibson *World Cinema: Critical Approaches* (2000)

---

[305] Krishna Sen, « What's "oppositional" in Indonesian cinema? », in Anthony R. Guneratne, Wimal Dissanayake, *Rethinking Third Cinema, op. cit.*, p. 147. Notre traduction. Citation originale : "*The high tide of Third Cinema both as an analytical position and as a film movement has passed. What had started in the 1960s as a set of radical manifestoes and low-budget experimental films of a small group of Latin American filmmakers became by the 1980s an academic project of defining a cinema of opposition, otherness and alterity.*"

[306] *Op. cit.*, p. 148.

[307] Lucia Nagib, « Toward a positive definition of world cinema », in Stephnie Dennison, Song Hwee Lim, *Remapping World Cinema: identity, Culture and Politics in Film*, Londres, Wallflower Press, 2006, p. 26.

qui a amorcé puis cultivé cette division binaire du monde et de l'écriture de l'histoire de la création cinématographique.

On y retrouve l'idée d'un cinéma comme « art » qui s'opposerait à un cinéma de « commerce », ou d'un cinéma « progressif » qui rejetterait tout ce qu'il y a de « conservateur » du cinéma traditionnel. Ces oppositions s'inscrivent dans une tradition des années 1960 diffusée entre autres par des critiques comme Guy Hennebelle, qui dans son ouvrage *Cinémas nationaux contre Hollywood* (2004) classifie les cinémas du monde en fonction de leur degré de rejet de l'impérialisme américain. La vision tripartite du monde dérivée des conceptions du Troisième cinéma a ainsi servi de monnaie facile parmi les critiques de films et les historiens. En effet, elle accepte comme principe – dont les chefs de file du Tiers cinéma se défendent pourtant – que les Américains produisent le premier cinéma et les Européens le second. Le « Tiers cinéma » devient ainsi une notion synonyme à celle de « cinémas du monde » dans ce qu'ils ont de particulier par rapport aux films sortis des industries qui répondent au modèle hollywoodien. Le livre *Rethinking Third Cinema* (2003)[308] considère que la théorie du Tiers cinéma comme l'approche théorique la plus adéquate pour analyser le cinéma « alternatif » (non commercial) à travers le monde. De la même façon, l'ouvrage de James Chapman *Cinemas of the World: Film Society From 1885 to the Present* (2004)[309] est divisé en trois sections, une première consacrée au cinéma hollywoodien, la seconde au cinéma européen et la troisième au « *world cinema* ».

Ce type d'analyse consiste donc à envisager le « cinéma du monde » comme un cinéma alternatif ou différent. Il en résulte que les paradigmes des cinémas dominants continuent de présenter cette différence comme un outil pour leur évaluation. Cela aplanit donc les différences d'engagement des cinéastes eux-mêmes relativement à leur cinématographie nationale, et étouffe toute conception d'un cinéma de résistance s'opposant, non plus seulement aux règles impérialistes du cinéma dominant mais aux règles esthétiques développées elles-mêmes au sein des cinématographies nationales.

Comme l'écrit l'historien du cinéma Geoffrey Nowell-Smith, ces théories du Tiers cinéma partent du principe que la plupart des cinématographies des pays du monde se sont construites sur « des tentatives par les industries indigènes de contrecarrer, d'entrer en compétition ou de se

[308] Anthony R. Guneratne, Wimal Dissanayake, *Rethinking Third Cinema, op. cit.*
[309] James Chapman, *Cinemas of the World: Film Society From 1885 to the Present,* Londres, Reaktion Books, 2003, p. 40.

distinguer du cinéma américain "hollywoodien" »[310]. Par-delà le caractère très réducteur de cette définition, qui nie aux cinématographies révolutionnaires de Glauber Rocha ou de Fernando Solanas et d'Octavio Getino leur originalité et leur inscription dans une histoire référencée du cinéma mondial, de Sergei Eisenstein à Luchino Visconti, il est important de rappeler que l'industrie hollywoodienne n'est pas la seule à envahir les salles de cinéma du monde entier. Au milieu des années 1950, la production cinématographique de l'industrie japonaise était plus prolifique que celle d'Hollywood[311], et la production bollywoodienne a connu dans les années 1970 un accroissement sans précédent, inondant les salles asiatiques jusqu'au Moyen-Orient et en Afrique du Nord[312]. Dans le cas des cinémas arabes, la rupture marquée par les manifestes produits au tournant des années 1970 et que nous étudierons dans la suite du présent travail n'appelait pas à s'opposer radicalement aux formes industrielles venues des États-Unis. La domination de l'industrie égyptienne dans la région a fait émerger d'autres discours de la part des jeunes cinéastes arabes en quête d'alternative. Les cinéastes de la nouvelle génération comme le Tunisien Nouri Bouzid, le Syrien Omar Amiralay, l'Égyptien Ali Abdel Khalek ou le Palestinien Ghalib Chaat, fustigent d'abord dans leurs écrits les clichés véhiculés par les mélodrames et les comédies musicales égyptiennes et leurs dérivés.

Il s'agirait donc d'extraire ces images d'un imaginaire géographique dit « du monde » et de les repenser dans l'historiographie générale du cinéma mondial, afin d'en analyser les formes et les sujets à l'abri de tout *a priori* limitatif. Dans le cadre spécifique de notre sujet, il est important d'insister sur le fait que ce que filment les réalisatrices de notre corpus au tournant des années 1970, ce sont donc moins les peuples du Tiers monde en lutte que ce que le documentariste canadien Michel Régnier appelle « l'Humanité Seconde », que l'on ne situe pas géographiquement mais que l'on trouve au cœur de toutes les sociétés :

> Ce que j'appelle l'Humanité Seconde peut se retrouver dans le pays le plus riche, aux technologies les plus avancées, même si cela s'applique dans l'immense majorité des cas aux pays en voie de développement. L'Humanité Seconde, c'est je crois la base de tous les malentendus existants dans nos

[310] Geoffrey Nowell-Smith (dir.), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. xxi. Notre traduction. Citation originale : "*much of the history of cinema in other countries has consisted of attempts by the indigenous industries to thwart, compete with, or distinguish themselves from American ('Hollywood') cinema".*

[311] Voir Lucia Nagib, « Toward a positive definition of world cinema », in Stephnie Dennison, Song Hwee Lim, *Remapping World Cinema: identity, Culture and Politics in Film*, Londres, Wallflower Press, 2006, p. 31.

[312] Voir à ce sujet Némésis Srour, « Bollywood Film Traffic. Circulation des films hindis au Moyen-Orient (1954-2014) », thèse de doctorat en anthropologie soutenue le 17 décembre 2019 à l'EHESS (Paris).

> rapports avec ce que nous nommons maintenant les Pays les moins Avancés, avec le Dialogue Nord-Sud […], avec les marginaux, individus ou groupes, de nos sociétés, dites avancées, avec certaines ethnies, certaines écoles de pensée. C'est cette façon systématique d'accepter, d'utiliser, de proposer, pour des individus, des groupes ou des sociétés, des normes que nous n'acceptons pas d'utiliser pour nous-mêmes. C'est le refus de l'humanisme tout court, le refus d'envisager les mêmes valeurs, les mêmes repères, les mêmes exigences pour certains individus, groupes ou sociétés que pour les autres. C'est cette façon de refuser à tel groupe le bénéfice du savoir, de l'avoir ou du pouvoir, que nous accordons pourtant à d'autres, et en premier lieu à nous-mêmes. C'est une constante déviation morale, appliquée presque rigoureusement à des groupes, des sociétés, dans des rapports politiques et commerciaux.[313]

3.2. Le « cinéma national » et l'identité en question

Toutefois, la réinscription des films qui nous occupent dans leur contexte géographique demeure importante pour l'analyse des images qu'ils nous offrent. Si l'on y trouve effectivement l'« humanité seconde » qui nous intéresse plus particulièrement dans l'analyse de notre corpus limité de films documentaires développée en troisième partie, ces films répondent aussi à une urgence identitaire : celle d'exister sur la carte du monde après des décennies de colonisation – ou, dans le cas de la Palestine, après avoir été rayé de la carte sans compensation. Afin de définir l'outil théorique susceptible de nous faire travailler l'ensemble des films de notre corpus, il s'agirait donc de réfléchir à une démarche heuristique considérant tant l'importance que revêt l'écriture d'une histoire nationale – qui est une histoire des peuples – que la nécessité d'échapper aux déterminismes des catégories ethniques et sociales.

L'idée d'une mesure tierce a été pensée également sous d'autres angles méthodologiques qu'il serait à ce titre intéressant d'explorer. Dans un article intitulé « Cultural Diversity and Cultural Differences », Homi K. Bhabha développe le concept du « Tiers espace »[314] qui propose des outils utiles pour redéfinir la spécificité et la pertinence d'une réflexion sur l'émergence d'une forme tierce d'expression. Cette notion est souvent reprise par les théoriciens anglo-saxons du

---

313 Michel Regnier, *L'Humanité seconde : Un cinéaste face au Tiers monde*, Montréal, éditions Hurtubise, 1985, p. 28-29.

314 Homi K. Bhabha, « Cultural Diversity and Cultural Differences », in B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Post-Colonial Studies Reader,* Routledge, New York, 2006, disponible en ligne. Consulté le 18 juillet 2018. URL : http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/c/cultural-diversity/cultural-diversity-and-cultural-differences-homi-k-bhabha.html. Notre traduction. Citation originale : "*Third space".*

Troisième cinéma[315]. Interrogeant les modalités de création d'une nouvelle identité nationale au lendemain des indépendances, Bhabha rappelle que « les cultures ne sont jamais unitaires en elles-mêmes, ni même simplement duelles dans la relation du Soi à l'Autre »[316]. Il précise :

> Le pacte d'interprétation n'est jamais simplement un acte de communion entre le Je et le Tu désignés dans l'énoncé. La production d'une signification exige que ces deux lieux soient mobilisés dans le passage emprunté à travers un Tiers espace, qui représente à la fois les conditions générales du langage et l'implication spécifique de l'énoncé dans une stratégie performative et institutionnelle dont l'énoncé ne peut « par lui-même » être conscient.[317]

Ainsi,

> l'invention du Tiers espace, qui fait de la structure de sens et de référence un processus ambivalent, détruit le miroir de la représentation dans lequel le savoir culturel est continuellement révélé comme étant un code intégré, ouvert, en expansion. Une telle intervention défie assez justement notre sens de l'identité historique de la culture comme force homogénéisante et unifiante, authentifiée par le Passé originaire, gardé en vie par dans la tradition nationale du Peuple.[318]

---

[315] Voir notamment Gary Hall, Simon Wortham, « Rethinking authority: Interview with Homi K. Bhabha », *Angelaki, Journal of the Theoretical Humanities,* vol. 2, n°2, 1997, p. 59-63 ; Michael Chanan, "The Changing Geography of Third Cinema", *Screen,* Special Latin America, vol. 38, n°4, 1997, p. 372-388 ; Ranjana Khanna, "*The battle of Algiers* and *The Nouba of the Women of Mont Chenoua*: From Third to Fourth cinema », *Third Text*, vol. 12, n°43, 1998, p. 13-32 ; Robert Stam, « Eurocentrism, Afrocentrism, Polycentrism: Theories of Third Cinema", in Hamid Naficy, Teshome H. Gabriel (dir.), *Otherness and the Media. The Ethnography of the Imagined and the Imaged,* New York, Routledge, 2016.

[316] Homi K. Bhabha, « Cultural Diversity and Cultural Differences », in B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Post-Colonial Studies Reader, op. cit*. Notre traduction. Citation originale : "*Cultures are never unitary in themselves, nor simply dualistic in relation of Self to Other".*

[317] *Ibid.* Notre traduction. Citation originale : "*The pact of interpretation is never simply an act of communication between the I and the You designated in the statement. The production of meaning requires that these two places be mobilized in the passage through a Third Space, which represents both the general conditions of language and the specific implication of the utterance in a performative and institutional strategy of which it cannot "in itself" be conscious".*

[318] *Ibid.* Notre traduction. Citation originale : "*The intervention of the Third Space, which makes the structure of meaning and reference an ambivalent process, destroys this mirror of representation in which cultural knowledge is continuously revealed as an integrated, open, expanding code. Such an intervention quite properly challenges our sense of the historical identity of culture as a homogenizing, unifying force, authenticated by the originary Past, kept alive in the national tradition of the People.".*

Le Tiers espace est chez Bhabha une notion sociolinguistique « qui permet à d'autres positions d'émerger », qui « déplace les histoires qui [la] constituent, et pose de nouvelles structures d'autorité, de nouvelles initiatives politiques »[319]. Ce processus est permis par l'*hybridité* culturelle de chaque énonciateur, qui porte en lui des influences diverses qui forment sa perception :

> L'importance de l'hybridité réside dans la marque qu'elle porte des traces de ces sensations et de ces pratiques qui l'informent, à la manière d'une traduction ; de cette façon, l'hybridité rassemble les traces de certaines autres significations, de certains autres discours. […] Le processus de l'hybridité culturelle donne naissance à quelque chose de différent, quelque chose de nouveau et de méconnaissable, un nouvel espace de négociation du sens et de la représentation.[320]

Transposé dans le champ de l'analyse cinématographique, la notion de Tiers espace peut s'avérer pertinente pour étudier la brèche dans laquelle se sont engouffrées les femmes documentaristes en Tunisie, en Égypte et au Liban à partir de 1967. Il nous semble en effet nécessaire d'explorer la tension qui guide notre sujet entre l'image produite par les femmes et le discours identitaire porté par ceux qu'elles filment comme l'expression de cette « traduction culturelle »[321] qui constitue le socle de toute l'hybridité rendant elle-même possible la production d'autres images.

À la suite de ces réflexions, Ranjana Khanna a tenté de réfléchir la place des femmes dans l'émergence de ces nouveaux cinémas nationaux. Marquée par l'assimilation allégorique de la femme comme nation très présente dans les films algériens postindépendance, elle critique le système de représentation à l'œuvre dans ce Tiers cinéma qui pose pourtant « la caméra [comme] une arme et le cinéma [comme] une guérilla »[322]. Pour dépasser ces contradictions, elle propose même de chercher « un quatrième espace, dans un quatrième cinéma révolutionnaire » qui « offrirait le

---

[319] Jonathan Rutherford, « The Third Space. Interview with Homi Bhabha », in Jonathan Rutherford, *Identity: Community, Culture, Difference*, Londres, Lawrence & Wishart, 1990, p. 211. Notre traduction. Citation originale : "*. . . which enables other positions to emerge. This third space displaces the histories that constitute it, and sets up new structures of authority, new political initiatives".*

[320] *Op. cit.*, p. 211. Notre traduction. Citation originale : "*the importance of hybridity is that it bears the traces of those feelings and practices which inform it, just like a translation, so that hybridity puts together the traces of certain other meanings or discourses. […] The process of cultural hybridity gives rise to something different, something new and unrecognizable, a new area of negotiation of meaning and representation".*

[321] Ranjana Khanna, *Algeria Cuts: Women and Representation, 1830 to the Present*, Stanford, California, Stanford University Press, 2007, p. 209. Notre traduction. Citation originale : "*Cultural translation".*

[322] *Op. cit.,* p. 124. Notre traduction. Citation originale : "*in the context of this kind of third cinema, where camera is weapon and cinema is guerilla warfare".*

témoignage d'une représentation autre, où le regard des femmes ne serait pas interdit ou simplement orienté vers l'espace de l'intérieur et de l'intime, et où leurs sons ne seraient pas interrompus »[323] - un cinéma capable de « donner voix, silence et image aux femmes dans la révolution »[324].

Ces réflexions sont cohérentes dans le cas de l'émergence d'une nouvelle forme de cinéma pensé dans un espace national. La question qu'elles soulèvent est néanmoins celle de la possibilité d'inscrire les films qui nous intéressent dans le dessein, peut-être trop vaste et trop officiel, de l'élaboration d'une cinématographie nationale. Plutôt que d'en constituer des jalons, les films que nous analysons dans la dernière partie de cette thèse s'imposent souvent à contre-courant de ce que les politiques nationales attendaient des artistes, lorsqu'il était exigé de ces derniers qu'ils redéfinissent une identité unifiant le peuple que les États avaient sous leur contrôle. En outre, ces femmes voyagent, rendent compte d'autres marges, d'autres histoires que celles de leur pays. Ce déplacement est aussi un moyen de contestation : les dynamiques de paupérisation et de négation des identités sont à l'œuvre partout, et la conscience de ces dynamiques et de leur caractère systématiques est indispensable pour réfléchir aux problèmes qui occupent tous les individus de ces espaces nationaux en (re)construction. Cette pratique quasi-systématique d'opposition ou de déconstruction des mythes institués par laquelle agissent les réalisatrices qui nous intéressent ne nous semble pas sans lien, une fois encore, avec l'histoire politique qui leur est contemporaine.

Il est toutefois incontestable que la question de l'identité – et donc, par extension, le problème de l'appartenance nationale – a perduré d'un bout à l'autre du « monde arabe » jusqu'à aujourd'hui, en influençant évidemment la création cinématographique. En 1994 encore, le cinéaste Nouri Bouzid écrivait :

> Cette question de l'identité est toujours récurrente : sommes-nous arabes ? Sommes-nous tunisiens ? Qu'est-ce qu'être arabe veut dire ? Qu'est-ce qu'être tunisien ? D'où viens-je ? Pourquoi ai-je toujours été gouverné ? Y a-t-il déjà eu une époque où je n'ai pas été gouverné ?[325]

---

[323] *Ibid.* Notre traduction. Citation originale : "*A fourth space, in a fourth revolutionary cinema, will give testimony to a different sort of representation, when women's gazes are not forbidden or simply reflected inward, and when women's sounds are not severed".*

[324] *Ibid.* Notre traduction. Citation originale : "*a cinema that could give voice, silence, and image to women in the revolution".*

[325] Nouri Bouzid, *Sources of Inspiration. Lecture: 22 June 1994, Villepreux,* Amsterdam, Sources, 1994, p. 54. Notre traduction. Citation originale : "*This question of identity keeps recurring: Are we Arabs? Are we Tunisians? What does it mean to be Arab? What is being Tunisian? Where do I come from? Could it be that there was a time when I was not ruled?"*

La question de Nouri Bouzid fait écho à l'histoire des images qui ont, dès les débuts du cinéma dans le pays, été tournées sur le sol tunisien, comme elles l'ont été dans toute la région. Comme l'écrit l'Algérien Rachid Boudjedra dans son ouvrage de 1971 sur la *Naissance du cinéma algérien*, les caméras françaises du temps de la colonisation ont fait du Maghreb « une région mythique sans consistance géographique ou ethnique »[326]. La nécessité d'instituer un cinéma national est d'autant plus impérieuse au lendemain des indépendances que les sociétés en reconstruction tentent de consolider des mythes identitaires et des grands récits collectifs pour s'affirmer en tant que nations.

Dans un article intitulé « Le cinéma des nations : invention des écoles nationales et patriotisme cinématographique (années 1910 – années 1930) » consacré à la (re)naissance du « cinéma français » comme art national après la Première Guerre mondiale, Christophe Gauthier présente la conception d'une « école française » du film comme résultant de la crise terrible provoquée par la Grande Guerre. Cette notion nouvelle a émergé dans un contexte « de nationalisme exacerbé (où le discours belliciste dominant se mêle à la réaction contre une concurrence qui pour être issue d'une nation alliée n'en est pas moins féroce) »[327]. *A priori*, ces caractéristiques historiques répondent avec éloquence à la situation des pays arabes en décolonisation. À la suite des guerres d'indépendance, une crise identitaire de grande envergure s'abat sur des nations qui doivent encore conquérir leur statut, et affirmer une mythologie qui leur est propre pour pouvoir exister sur l'échiquier politique international. Il aurait été logique dans ce contexte de voir émerger une « école arabe » du cinéma, si ce ne sont différentes écoles nationales (tunisienne, égyptienne, libanaise pour le corpus qui nous occupe). Cette notion de « cinéma des nations » aurait alors, dans le cas des pays arabes, répondu à des volontés d'affirmation d'une identité artistique indépendante du cinéma – tourné sur place par les anciens colons – similaires à celles qui traversent l'industrie française face à Hollywood au lendemain de la guerre de 1914 :

> L'apparition de cette notion est le fruit d'une certitude – un film est un produit dans un pays donné et à ce titre doit en refléter les traditions sinon l'« esprit » […]. Aux sources du « cinéma des nations » s'enchevêtrent des préoccupations tant économiques que politiques, auxquelles s'adjoignent des considérations esthétiques […] L'invention du *style* cinématographique – et donc de l'esthétique du film – s'ancre aussi bien dans un désir de légitimation de ce que l'on commence à appeler un art que

[326] Rachid Boudjedra, *Naissance du cinéma algérien*, Paris, François Maspero, 1971, p. 11.
[327] Christophe Gauthier, « Le cinéma des nations : invention des écoles nationales et patriotisme cinématographique (années 1910 – années 1930) », *Revue d'histoire moderne & contemporaine,* n°51-4, Paris, Belin, octobre-décembre 2004, p. 58.

dans celui d'en définir l'identité par la relation indissoluble qui l'attache au pays dans lequel il a été conçu et fabriqué.[328]

En 1977, Heinry Srour écrit que le terme « cinéma arabe » renvoie aux cinémas nés dans les vingt-deux pays qui forment officiellement la Ligue arabe. Selon elle, il a fallu attendre la décolonisation, la défaite de juin 1967 et l'émergence de la résistance palestinienne pour voir naître de véritables cinémas nationaux[329]. Il existait pourtant déjà, au tournant des années 1950-60, un cinéma politique, social et « d'auteur »[330] qui soutenait, à plus ou moins grande échelle, les politiques défendues par les États nouvellement indépendants[331]. En pleine affirmation, la troisième voie portée par Bandung au lendemain des indépendances donnait aux peuples arabes l'espoir que la lutte n'en était qu'à ses premières victoires. Il est vrai que cette euphorie a été de courte durée. Avec l'effondrement du nassérisme dans les années qui suivirent la défaite de 1967, c'est aussi la nation arabe et tout ce qu'elle portait en elle qui se sont effondrées : jusque-là définie en relation et en opposition au pouvoir colonial, la question du national s'est trouvée altérée par la défaite contre l'ennemi impérialiste qu'incarnait Israël. Si la lutte pour la défense du peuple palestinien s'est poursuivie – par d'autres moyens que la seule politique, par les armes pour certains, par l'art pour d'autres – tout au long des années 1970, l'invasion du Liban et le siège de Beyrouth par l'armée israélienne en 1982 étouffèrent les dernières braises de résistance. À partir du milieu des années 1980, la plupart des réalisatrices ont recentré leur cinéma sur des figures individuelles, détachées de leur communauté[332]. La remise en question des systèmes communistes en Europe de l'Est et la dislocation de l'U.R.S.S. à partir de 1988 affecte aussi considérablement la gauche arabe. Le cinéma, à partir de ce moment-là, réfléchit des questions portant sur le sens de la vie, sur une certaine recherche de la part des protagonistes en jeu d'une identité personnelle et culturelle. L'individu se

[328] Christophe Gauthier, « Le cinéma des nations : invention des écoles nationales et patriotisme cinématographique (années 1910 – années 1930) », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, *op. cit.,* p. 58-59.

[329] Heiny Srour, « Femme, Arabe... et Cinéaste », in Des femmes de Musidora, *Paroles… elles tournent*, *op. cit.*, p. 224.

[330] Le « cinéma d'auteur » implique « un imaginaire propre ou un point de vue personnel sur le réel ». Voir Michel Serceau in Michel Serceau (dir.), *Y a-t-il un cinéma d'auteur ?*, Villeneuve d'Asq, Presses universitaires du Septentrion, 2014, p. 21.

[331] Ainsi des films de la fin des années 1950 et du début des années 1960 réalisé par des réalisateurs issus de la classe moyenne comme Salah Abu Seif : *Le Costaud / Āl-fūttua*, 1957 ; *La Sangsue / Šabāb imra'a,* 1956 ; *Mort parmi les vivants / Bidāya w nihāya*, 1960 ; Youssef Chahine : *Saladdin / Nāṣar ṣalāḥ āl-din*, 1963 ; *Ces gens du Nil / Āl-nās w āl-nil),* 1968 ; *La Terre / Āl-ard*, 1969 ; ou Tewfik Saleh : *Lutte des héros / Ṣirāʿ āl-baṭal,* 1962 ; *Les Rebelles / Āl-mutamaridūn,* 1968. Voir Ella Shohat « Egypt : Cinema and Revolution », *South-North Cultural and Media Studies*, vol. 2, n°4, 1983, p. 22-32, Yves Thoraval, *Regards sur le cinéma égyptien, op. cit.,* Malek Khouri, *The Arab National Project in Youssef Chahine's Cinema*, Le Caire, The American University in Cairo Press, 2010.

[332] Roy Armes généralise cette réalité à la majorité des cinéastes contemporains travaillant dans le monde arabe depuis les années 1980. Voir Roy Armes, *Roots of the New Arab Film*, Bloomington, Indiana University Press, 2018, p. 4.

trouve au cœur d'un monde qui l'aliène, seul, étranger à ce qui l'entoure. Dans un même esprit – en ce qui touche au problème de l'affirmation de la place de ces peuples dans le monde –, les années 1980-1990 ont vu aussi émerger dans les filmographies notamment des femmes de très nombreux films de patrimoine – comme si conserver les traditions et garder trace des modes de vie locaux pouvait donner les clés d'une identité culturelle nationale. Au regard de cette histoire politique, et si l'on suit la réflexion de Heiny Srour, il semble donc qu'il ait fallu que s'effondre la confiance en la nation comme puissante entité politique pour que les artistes prennent vraiment en main les rênes d'une création nationale, à contre-courant des rêves et des attentes institutionnelles et au cœur d'un espace *tiers*, hybride (Bhabha), au sein duquel peut s'épanouir un *style* caractéristique des « cinémas des nations » (Gauthier).

À la fin des années 1960, le Tunisien Tahar Cheria'a pouvait ainsi encore écrire qu'« il est en tout cas aussi vain d'envisager un cinéma national quelconque sans studios ni laboratoires nationaux que d'envisager un tapis de Kairouan sans le peigne ni le métier des filles de Kairouan »[333]. Les industries nationales qui se développent ou se transforment au courant des années 1950 avec les réformes de Nasser dans le secteur du cinéma en Égypte à partir de 1954 ou l'instauration en 1957 de la SATPEC (Société Anonyme Tunisienne de Production et d'Expansion Cinématographique) en Tunisie ne semblent pas avoir convaincu le cinéphile tunisien. Les coproductions avec l'Europe restent la norme, alors que les apprentis cinéastes continuent de faire leurs études à Paris, Bruxelles ou Londres à défaut de pouvoir étudier dans leur pays d'origine. La question de la production d'une image cinématographique, comme nous le développons plus précisément dans la suite de cette étude en retraçant l'historique des institutions, dépend dans une grande mesure des subventions nationales. Comme le souligne Joseph Gugler,

> La plupart des réalisateurs du Maghreb et au Moyen-Orient dépendent fortement des subventions. Les gouvernements ont joué un rôle important dans le financement des cinémas nationaux et dans la promotion de la production de films de qualité. La fortune des cinémas nationaux s'est épanouie et a décliné en étroite dépendance avec ce soutien.[334]

[333] Tahar Cheria'a cité par Rachid Boudjedra, *Naissance du cinéma algérien*, p. 13.
[334] Joseph Gugler (dir.), *Film in the Middle East and North Africa: Creative Dissidence*, Austin, University Press of Texas, 2011, p. 5. Notre traduction. Citation originale : "*Most directors depend heavily on subsidies throughout the Middle East and the Maghreb. Governments have played an important part in funding national cinemas and encouraging the production of quality films".*

Outre la censure ou l'autocensure que ces financements institutionnels impliquent, l'émergence d'une expression nationale « authentique », qui parlerait des réalités vécues et des douleurs du peuple, s'est trouvée écrasée par l'influence occidentale qui a continué à s'imposer non seulement symboliquement, mais aussi financièrement et politiquement. Gugler note également que les financements européens (d'institutions gouvernementales, de réseaux télévisés ou de fondations privées) étaient souvent octroyés en conjonction avec les aides gouvernementales nationales – et ne soutenaient pas, de fait, une création que nous pourrions qualifier de dissidente. En Égypte, à partir des années 1990, la critique politique des films était principalement dirigée contre la montée de l'islamisme ; en Tunisie, le régime de Ben Ali a étouffé toute possibilité de critique – exceptées les critiques adressées au gouvernement de son prédécesseur, Habib Bourguiba, comme en témoigne par exemple le film autobiographique de Nouri Bouzid *Les Sabots en or* (*Ṣafāīḥ ḏahab*) de 1989 qui rend compte des tortures que son auteur a subies en prison. Par contraste, au Liban, le cinéma tente de trouver des réponses pour sortir du traumatisme de la guerre civile[335]. Finalement, comme nous l'avons vu, les signataires des manifestes appelant à l'élaboration d'un nouveau cinéma national n'ont pas su transformer le modèle de production. Paradoxalement, la possibilité d'une création cinématographique *nationale* originale semble donc ne devoir se chercher qu'à la marge de l'industrie nationale.

Un élément relie entre elles les différentes générations de cinéastes, indépendants ou non, de ces cinquante ans d'histoire du film : leur appartenance nationale. Quelles que soient les limites de cette nation – que l'identification se fasse au peuple national au sens strict (égyptien, tunisien ou libanais) ou au peuple arabe dans une globalité –, le sentiment d'appartenir à un territoire, à une culture, à une histoire particulière est une dimension fondamentale à l'origine des films qui nous intéressent. La question du peuple ne peut pas être dissociée de l'idée de nation, ce qui n'empêche pas les histoires nationales d'être réinterprétées. Les films que nous étudions écrivent une autre histoire des nations, mais ne participent pas à l'élaboration du « cinéma national » en ce qu'ils ne tentent pas d'établir une histoire basée sur les « mythes, la mémoire, les symboles et les traditions »[336] construits par les nouveaux États. L'objectif de ces films est au contraire de dénoncer la manipulation idéologique autour de ces symboles nationaux et de rétablir une historicité plus proche des faits que des mythes identitaires. Parce qu'ils déconstruisent les histoires officielles bâties par ces nouveaux États-nations en quête d'unification identitaire, ces films brandissent souvent des

[335] Joseph Gugler (dir.), *Film in the Middle East and North Africa: Creative Dissidence*, *op. cit,* p. 12-13.
[336] Anthony Smith, « Images of the Nation. Cinema, Art and National Identity », in Mette Hjort, Scott MacKenzie (dir.), *Cinema and Nation*, *op. cit.,* p. 45. Notre traduction. Citation originale : "*myths, memories, symbols and traditions".*

étendards idéologiques qui débordent la seule identité nationale et tentent de mettre en jeu d'autres systèmes de société, alternatifs, si ce n'est révolutionnaires. Ainsi, le cinéma de Heiny Srour, aux idéologies féministes marquées, s'inscrit parfaitement dans les analyses d'Ella Shohat, lorsqu'elle écrit :

> Le cinéma du Tiers monde a privilégié les problèmes de l'identité nationale. Les films tiers-mondistes réalisés par des femmes cinéastes postulent que la révolution est cruciale pour l'émancipation des femmes – et que la révolution fait partie intégrante des aspirations féministes.[337]

La révolution qu'elle filme dans *L'Heure de la libération a sonné* (1974) l'a effectivement d'abord intéressée parce qu'elle était motivée par des femmes et qu'elle prônait l'égalité comme seule chance possible d'instauration d'un système révolutionnaire juste[338]. Elle poursuit ce combat dans son film suivant, *Leila et les loups* (1984), dans lequel elle tente de rendre justice aux femmes oubliées des luttes de libération de la Palestine. L'idée de réfléchir de nouveaux modèles pousse les cinéastes en dehors des frontières de la culture « arabe », et à interroger la conception d'une identité régionale, alors que les sociétés « arabes » du Maghreb ou du Levant composent avec de fortes communautés notamment berbères, kurdes ou arméniennes, et que les géants orientaux voisins (Turquie, Iran), non arabes mais musulmans, influencent symboliquement et politiquement un monde arabe en quête de définitions.

De fait, Jocelyne Saab part côtoyer les guérilléros marxistes du Front Polisario dans le Sahara occidental dans *Le Sahara n'est pas à vendre* (1977) et découvre les réalités de la révolution iranienne à l'occasion d'*Iran, l'utopie en marche* (1981) à un moment où son pays, déchiré par la guerre, n'inspire plus aucun modèle social. Elle réalise aussi des films sur la situation des Palestiniens au Liban, et participe, comme le film de Nabiha Lotfy *Parce que les racines ne meurent pas* (*Liān āl-jaḍūr lā tamūt* / *Because Roots Don't Die*, 1977), à dresser un tableau d'une nouvelle organisation sociale en résistance. C'est aussi le programme de l'ensemble des films documentaires qu'elle réalise au Liban pendant la guerre, dans lesquels Jocelyne Saab cherche à capter la vie qui demeure sous les

---

[337] Ella Habiba Shohat, « Gender, Nation, and Race in Film and Video », in Nelly P. Stromquist, *Women in the Third World: An Encyclopedia of Contemporary Issues, op. cit.* p. 136. Notre traduction. Citation originale : "*Third World cinema has privileged issues of national identity. Third Worldist films by women filmmakers assume that revolution is crucial for the empowerment of women – that the revolution is integral to feminist aspiration".*

[338] Voir annexe. Entretien de l'autrice avec Heiny Srour réalisé à Paris le 13 septembre 2016 en français.

bombes, plutôt que de sombrer dans le catastrophisme le plus total. Les années 1970-80 sont les dernières années de l'idéologie nationaliste arabe, et ces films en sont une expression particulière ; dissidents, mais confiants dans l'idée qu'un autre ordre des choses est possible. La fin de la guerre du Liban (1990), l'effondrement du communisme (1991) et la signature des accords d'Oslo par Yasser Arafat et Izthak Rabin signant la fin des revendications palestiniennes au recouvrement des territoires de la Palestine d'avant 1948 (1993) marquent la fin d'une cinématographie « nationale arabe » et le début d'un repli national des femmes cinéastes de Tunisie, d'Égypte et du Liban. Lorsque les films interrogent malgré tout une identité « arabe » générique, ils s'adonnent désormais à la dystopie ou portent un regard rétrospectif sur le passé panarabe. De cette façon, Randa Chahal, qui a commencé en réalisant des documentaires sur la situation du Liban pendant la guerre, tourne au sortir de la guerre en 1992 *Écrans de sable* (*Šāšāt āl-ramal / Sand Screens*), un film surréaliste situé dans un désert arabe où la question de la liberté des femmes, isolées et doublement voilées, est nécessairement subversive. Plus romantique, le film de Jocelyne Saab *Il était une fois Beyrouth : histoire d'une star* (*Kān yā makān baīrūt, qiṣa najm / Once Upon a Time in Beirut, Story of a Star*, 1994) tente quant à lui de jeter les bases d'une histoire des images du Liban capable de rappeler les liens que le Liban avait tissés avec le reste du monde – l'Égypte, l'Europe, l'Amérique – au lendemain de quinze ans de conflits civils internationalisés et meurtriers. Le constat semble toutefois rester le même : au début des années 1990, les frontières se sont creusées et les influences internes à la région, autrefois fructueuses, apparaissent désormais comme des stratégies politiques et économiques particulièrement cyniques.

L'histoire nationale qu'illustrent les films de femmes des années 1990-2000 en Tunisie, en Égypte et au Liban sont plus proches des histoires officielles – ce sont les films de fiction dont nous parlions plus haut, ou les documentaires commandés par les télévisions nationales, qui à cette époque-là produisaient massivement du contenu en lien avec l'artisanat traditionnel, le patrimoine, l'histoire régionale. Ces thématiques, comme nous le soulignerons plus loin dans cette thèse, n'excluent pas en soi le politique, au contraire ; mais elles ne permettent pas la proposition d'un modèle autre que celui qui avait été valorisé au cours des années 1970. De la même façon que les conditions de production de ces films dans les années 1990-2000 ne permettaient aucune véritable expérimentation formelle. L'idée du collectif s'efface peu à peu au profit d'histoires individuelles qui apparaissent souvent comme des allégories de situation générique. En 2002, la réalisatrice et chercheuse en cinéma Sonia Chamkhi propose dans l'ouvrage tiré de sa thèse *Cinéma tunisien nouveau* une réflexion sur « la vocation unificatrice et "clôturante" de l'identité collective, c'est-à-dire socioculturelle et son opposition radicale à toute forme de subjectivité et de singularité

individuelle »[339]. Son sujet d'étude se focalise sur les productions de fiction dont « les personnages […] expriment, chacun à sa manière, sa quête de différence, son désir de rompre la subordination de la force de vie au principe de l'identité »[340]. En effet, ce qui intéresse Sonia Chamkhi est d'abord la manière dont « ces héros modernes sont animés par le désir de renoncer à une intégration tributaire de leur assujettissement aux valeurs sociales et culturelles »[341]. Les personnages de Moufida Tlatli ou de Raja Amari illustrent bien cette problématique : Lilia, protagoniste de *Satin rouge* (*Āl-sitār āl-āl-aḥmar,* 2002) de Raja Amari, s'émancipe, par la danse qu'elle pratique dans les cabarets mal famés de Tunis en cachette de sa fille, d'une vie traditionnelle et d'un deuil qui l'abattait. L'épanouissement est individuel ; le collectif ne symbolise plus les idéaux d'une libération possible mais incarne désormais l'enfermement, le jugement et la terreur imposés par le regard inquisiteur du système dictatorial. Le cinéma national devient un cinéma d'allégories, de stéréotypes sociétaux que les réalisatrices fustigent en soulevant des questions sociales, mais pas sur des questions politiques.

L'idée d'une nouvelle écriture cinématographique nationale par des réalisatrices ressurgit plus concrètement au lendemain des moments de crise de la mi-fin des années 2000 et par la suite, après le passage au numérique, lorsqu'il s'est agi de redéfinir les valeurs qui rassemblent les communautés. Au lendemain des attaques israéliennes de 2006 sur le Sud du Liban et sur Beyrouth comme au moment des mouvements révolutionnaires de 2011, d'autres conceptions du collectif et du vivre ensemble peuvent être envisagées, et les réalisatrices ne sont pas les dernières à créer de nouveaux symboles : une nouvelle définition du national est à nouveau en jeu.

En définitive, il semble difficile de rassembler les films réalisés par des femmes en Égypte, en Tunisie et au Liban depuis 1967 sous un seul concept, transcendant tant les décennies que les genres cinématographiques, les sujets abordés et les changements divers de conditions de production. Les lectures féministes, souvent suivies lorsqu'il s'agit de discuter certains pans de ce corpus ou des corpus similaires, ne nous semblent pas convaincantes ou même simplement pertinentes dans le cadre de notre analyse d'une part. D'autre part, nous avons jugé la notion de Tiers cinéma trop restrictive et trop problématique pour discuter cinquante ans de création cinématographique, considérant par ailleurs qu'une partie de cette création a été globalement invisibilisée et oubliée. Nous avons constaté la nécessité de tenir compte de la question du national, particulièrement dans la perspective d'une analyse de la figure du peuple, bien qu'il soit difficile de dessiner les contours d'une ou plusieurs cinématographies arabes ou nationales, notamment en raison de l'implication

[339] Sonia Chamkhi, *Cinéma tunisien nouveau : Parcours autres,* Tunis, Sud éditions, 2002, p. 8.
[340] *Ibid.*
[341] *Op. cit.,* p. 9.

financière de l'Occident et de la répression de la liberté d'expression par les régimes autoritaires en place localement. Il nous semble aussi important, pour mieux analyser l'apport spécifique du cinéma des femmes dans la figuration des peuples de la région, de justifier à présent notre décision d'écarter à la fois les films de fiction traditionnels de notre corpus de films –qui seront analysés en troisième partie de cette thèse – et la grande majorité des films documentaires commandés par les chaînes de télévision et formatés pour les cases de programmation. Nous nous attachons donc dans une deuxième partie à contextualiser historiquement l'émergence de ces différentes formes de cinéma depuis le début du XIX^{e} siècle (Chapitre 3) et à délimiter les notions traversées par les films qui nous semblent proposer une image particulièrement riche des peuples que nous observons (Chapitre 4).

PARTIE 2
PENSER LES FILMS DANS LEUR CONTEXTE ET CHERCHER L'IMAGE LIBRE

La complexité du rapport identitaire qui domine dans le monde arabe depuis les luttes de décolonisations nous a fait prendre conscience de l'importance du concept de « peuple » dans la rhétorique politique. Manipulé par les autorités étatiques, les artistes et les intellectuels s'en emparent aussi très rapidement, à leur façon, et en usent comme une arme subversive pour contredire un état de fait toujours plus violent dans des pays qui s'enfoncent au fil des décennies dans des dictatures de plus en plus inexorables, ou, dans le cas du Liban, dans une guerre civile qui déchire le pays pendant quinze ans. Cette complexité spécifique à la région a fait émerger des œuvres filmiques qui ne nous semblent pas pouvoir être expliquées exclusivement à partir de la notion-clé de « Tiers cinéma », de même que les productions féminines de la région ne semblent pas pouvoir être expliquées au prisme des outils développés en Occident par les études féministes sans prendre en considération le contexte politique dans lequel elles émergent.

L'objectif de cette deuxième partie est de préciser les cadres spécifiques de cette recherche. Deux chapitres la composent. Dans un premier chapitre (Chapitre 3), nous racontons l'histoire de l'émergence du cinéma en Égypte, au Liban et en Tunisie, en insistant sur le rôle des femmes et des influences régionales des différentes industries nationales, dont les histoires se croisent. Dans un chapitre suivant, nous anticipons sur la dernière partie (Partie 4) de notre étude, en précisant les différentes notions autour desquelles se rejoignent les films qu'il nous semble particulièrement pertinent d'analyser, pour discuter de la représentation des peuples en lutte. Nous appelons ces images des images « libres », en ce qu'elles nous semblent moins soumises aux injonctions de production (la télévision, les commandes privées ou publiques, les fonds de soutien nationaux et internationaux, etc.) dont nous faisons état en troisième partie.

CHAPITRE 3. Trois industries pour un seul peuple arabe (1896-1967)

L'histoire du cinéma arabe est précoce. Comme en Europe, elle débute dès la fin du XIXe siècle, puis devient un instrument essentiel dans le cadre des indépendances nationales. Il nous semble primordial de revenir sur les premières étapes de cette histoire du cinéma arabe, et de lui poser plusieurs questions qui traceront la ligne rouge de notre analyse dans cette deuxième partie : dans un premier temps, quelle est la place des femmes dans cette industrie naissante ? Quel a été leur rôle, leur influence ? Au-delà de leur rôle propre dans l'industrie du début du XXe siècle, nous nous interrogeons également sur l'influence que ce premier cinéma a eu sur la production artistique des premières réalisatrices arabes. Cette question engage également celle du national – peut-on considérer qu'il existe dans chacun des trois pays que nous analysons spécifiquement une « cinématographie nationale » ?

L'histoire des premières heures du cinéma arabe contredit cette idée d'une mythologie, que les régimes politiques en place n'ont de cesse de mettre en avant. C'est le cas en particulier sous le gouvernement de Bourguiba en Tunisie, qui voulait faire de son pays un phare culturel prenant modèle davantage sur l'Europe que sur ses voisins arabes. En tentant d'écrire l'histoire d'une représentation du peuple dans le cinéma des femmes arabes, nous contestons également l'idée selon laquelle l'essentialisation d'un peuple « national », dans chacun des trois pays que nous traversons, serait pertinente ; si ce peuple « national » existe dans l'histoire du cinéma arabe, nous nous appliquerons toutefois à montrer que ce n'est pas lui qui intéresse les femmes lorsqu'elles se saisissent des caméras pour interroger les gens. Nous postulons ainsi que la double idée d'un « cinéma national » et d'un « peuple national » ne sont que des outils du système politique au service de l'unification idéologique de l'État, mais qui ne recouvrent en aucune manière la production cinématographique des femmes.

Créatrices souvent en dissidence, les femmes cinéastes sont en perpétuelle négociation avec leur sujet (un peuple souvent démuni, tandis que les cinéastes viennent dans leur très grande majorité d'un milieu bourgeois et qu'elles ont suivi des études supérieures), avec leur culture (ces femmes, qui mettent en avant dans leurs films une culture arabe voire arabo-musulmane très présente, ont souvent étudié en Europe, en français ou en anglais), avec leur propre place de femmes artistes dans des sociétés patriarcales coercitives. Leur cinéma, bien souvent très engagé idéologiquement (à gauche) répond régulièrement aux sursauts de l'histoire. Considérant toutefois la porosité culturelle des milieux dans lesquels elles évoluent, il serait biaisé d'expliquer tous les

bouleversements esthétiques et idéologiques ayant jalonné l'histoire du cinéma arabe – et, dans le cadre de notre sujet, l'histoire du cinéma des femmes arabes – à la lumière des seules histoires nationales ou régionales. Négociant nous aussi avec la réalité des films et de ce qu'ils disent du peuple à un instant donné de l'histoire, nous tenterons, dans un élan dialectique, de transcender la seule vision historique de ces créations formelles pour essayer de définir les différentes figures qui se modèlent au fil des cinquante ans d'images que nous analysons.

Ces images, toutefois, sont ancrées dans un terreau extraordinairement riche. Celui-ci a indéniablement informé la nécessité de faire du cinéma qui a animé les pionnières comme leurs successeuses, et mérite donc un survol historique. Cette histoire – ciblée – du cinéma nous permet de présenter par la même occasion les institutions instaurées par les différents États tunisiens, égyptiens et libanais, et le tissu industriel qui s'est développé à leur suite ou en pendant des premières lois sur le cinéma. Le survol historique que nous proposons se présente donc pays par pays, afin de permettre une présentation systématique des moyens mis en œuvres pour le développement du septième art. Nous insistons par ailleurs sur la place qu'ont pris les femmes dans ce secteur aux premières heures de l'industrie, ainsi que sur les liens de ce premier cinéma avec le peuple – ou, à défaut, avec le populaire.

1. Une industrie populaire arabe

Terry Ginsberg et Chris Lippard le remarquent à l'occasion du dictionnaire historique sur le cinéma arabe qu'elles élaborent en 2010 :

> Dans une large mesure, le cinéma a servi à définir le caractère des peuples et des nations du monde arabe ; il a été un moyen important de narration des histoires et des idéologies nationales, et donne par là un sens à ce que cela signifie – et ne signifie pas – d'être un citoyen ou un sujet dans un pays. […] L'importance du cinéma, dans cette perspective, est en effet confirmée par le haut degré de contrôle gouvernemental et par la censure du média qui, malheureusement, caractérise aussi la région, dans la mesure où les régulations sont dans la plupart des cas appliquées pour limiter le débat suscité par, ou la représentation de matériel jugé contraire à l'image que l'État veut renvoyer de lui-même.[342]

[342] Terry Ginsberg, Chris Lippard, *Historical dictionary of Middle Eastern Cinema*, New Jersey, Scarecrow press, 2010, p. xliii. Notre traduction. Citation originale : *"To a substantial degree, cinema has served to define the character of the peoples and nations of the Middle East; it has been a prominent means, that is, of narrating nationalist histories and ideologies, and thus of*

Les premières images tournées dans la région le sont par les équipes envoyées par les Frères Lumière pour documenter le monde. Néanmoins, des efforts sont bientôt entrepris par l'Empire colonial britannique en Égypte pour y réaliser les premiers films d'actualités ; ils ont pour objectif de développer le tourisme parmi les élites étrangères et locales[343].

L'industrie du cinéma dans les pays arabes est donc arrivée d'Occident, mais s'est construite régionalement, à partir d'un premier centre : Le Caire, qui règne sans partage sur le monde arabe de ses débuts dans les années 1920 aux indépendances à la fin des années 1950. Le cinéma égyptien, malgré des difficultés linguistiques liées à son dialecte, se diffuse rapidement dans toute la région et inspire d'autres industries, souvent parlées en dialecte égyptien elles aussi – notamment au Liban, dont les productions n'ont longtemps consisté qu'en de pâles copies du cinéma égyptien.

> Trois mille longs-métrages de fiction, quelques dizaines de titres inoubliables, quelques cinéastes marquants et surtout un impact qui dépasse le but fixé au départ : « le divertissement ». En effet, un véritable phénomène d'identification se crée chez les millions de spectateurs arabes de l'Atlantique au Golfe Persique. […] Pour les millions d'Arabes qui ont vibré avec la voix d'Oum Kalthoum ou de Farid Al-Atrache, qui ont compati aux malheurs de Faten Hamama et ri des facéties de Ismail Yassine, le cinéma égyptien est objet de désir et de fierté arabe. Ils s'y sentent réconciliés avec leur identité bafouée et écrasée par la présence coloniale destructrice et souvent castratrice.[344]

L'Égypte mise à part, les nations arabes n'ont aucun moyen de représenter leur culture et leur identité avant les indépendances nationales. L'Égypte est le seul pays du monde arabe à avoir un cinéma national au sens traditionnel du terme[345]. Pourtant, pour Samir Kassir, le succès que connaît l'industrie du cinéma égyptien est à l'origine d'un phénomène cinématographique transnational arabe[346]. Dans la continuité de la Nahda (la renaissance arabe à la fin du XIX[e] siècle), Kassir voit dans

---

presenting a sense of what it means – and doesn't mean – to be a citizen or subject of a country. […] Cinema's importance in this light is, indeed, borne out by the high degree of government control and censorship of the medium that, sadly, also characterizes the region, insofar as regulations are most commonly enforced to limit the discussion or depiction of material deemed contrary to desired images of the State".

[343] Voir Terry Ginsberg, Chris Lippard, *Historical dictionary of Middle Eastern Cinema*, *op. cit.*, p. xxxvii.

[344] Magda Wassef, « Avant-propos », in Wassef, Magda (dir.), *Égypte*, *100 ans de cinéma,* Paris, éditions Plume / Institut du Monde Arabe, 1995, p. 14.

[345] Voir Roy Armes, *New Voices in Arab Cinema*, *op. cit.,* p. 7.

[346] Voir Samir Kassir, *Considérations sur le malheur arabe,* Paris, Sindbad/Actes Sud, 2004.

le cinéma un exemple de l'esprit de modernité qui a permis aux peuples une prise de conscience *arabe* de leur spécificité.

L'image du cinéma égyptien est donc arabe avant d'être nationale – et c'est en cela qu'elle nous intéresse. Sur l'ensemble de la période que nous étudions, c'est le caractère transnational de ce cinéma souvent mal connu que nous plaçons au cœur de notre travail.

L'histoire du cinéma arabe, à l'image de toute la pensée intellectuelle et de toute forme de création artistique dans les régions Maghreb-Machrek, est marquée par les grands événements historiques qui ont bouleversé les mondes arabes et musulmans. Cela a favorisé les déplacements et l'identification de certains et certaines cinéastes aux causes d'autres peuples que celui de leur appartenance nationale. À partir des indépendances au tournant des années 1950-60 et de la création de l'État d'Israël en 1948 se succèdent des crises qui plongent les peuples de la région dans le désarroi et l'incertitude – la défaite arabe de 1967, la semi-victoire de 1973, le début de la guerre du Liban en 1975, la signature des accords de paix entre l'Égypte et Israël en 1979, la révolution islamique en Iran la même année, la guerre Iran-Irak engagée en 1980, l'invasion israélienne du Liban en 1982, la première intifada palestinienne en 1987, la première guerre du Golfe en 1990-1991, la signature des accords d'Oslo en 1993, la seconde intifada palestinienne en 2000, les attentats du 11 septembre 2001 à New York, le déclenchement de la guerre d'Irak en 2003. Les événements marquants qui suivent ces années de troubles profonds se lisent à une échelle nationale : la libération du Sud-Liban par le Hezbollah en 2000, l'assassinat de Rafic Hariri et le départ du Liban des troupes syriennes en 2005, la guerre entre Israël et le Hezbollah au Liban en 2006 ; et ailleurs, en 2010-2011, cette vague de protestation partie de Tunisie et agitant une grande partie du monde arabe. Ces manifestations avaient leurs précédents locaux, notamment le mouvement anti-gouvernemental « *Kifāya* » (« assez ! ») lancé en Égypte en 2004, ou les grèves et la révolte du bassin minier de Gafsa en Tunisie en 2008. En 2010-2011, le mécontentement populaire gagne de l'ampleur, et le rassemblement massif des citoyens conduit finalement à la chute de Ben Ali à Tunis et à la démission de Moubarak au Caire quelques semaines plus tard. Ailleurs, elles ont installé le décor des guerres tragiques qui déchirent aujourd'hui encore la Syrie et le Yémen.

Souvent, les mouvements populaires ou ce qui les entoure ont été mis en images – et ils l'ont beaucoup été par les femmes de notre corpus. La question du cinéma comme outil populaire a toutefois été avant tout mobilisée par les organes d'État, notamment au lendemain des indépendances, lorsqu'il s'agissait d'unifier les bases des nations futures. Nous souhaitons, au fil de ce chapitre, analyser l'histoire du cinéma qui précède celle qu'écrivent les films que les femmes ont

commencé à réaliser à partir de la rupture de 1967. La production des femmes doit en effet s'inscrire dans le déroulement plus large de l'histoire du cinéma arabe depuis ses origines : nous souhaitons donc dans un premier temps exposer l'histoire des cinématographies nationales de l'Égypte, du Liban et de la Tunisie avant 1967. En définissant les spécificités de chaque industrie, et en éclairant la place et les influences historiques des femmes au sein de chacune d'entre elles, nous posons ainsi les fondements d'une analyse transnationale du travail des femmes au tournant des années 1970, qui occupera le prochain chapitre de cette thèse.

2. L'Égypte

Les grands régimes totalitaires que l'Occident a subis l'avaient bien compris : le cinéma est une arme pour le pouvoir, mais aussi pour le peuple si on le laisse s'emparer de lui. Implantée en Égypte dès le début du XXe siècle avec la volonté de s'ouvrir sur l'Occident, l'industrie du cinéma égyptien s'impose rapidement comme l'une des plus importantes du monde. Introduit d'abord par des cercles cosmopolites, le cinéma en Égypte est vite pris en main par des hommes d'affaires soucieux avant tout de s'assurer des gains rapides. Au fur et à mesure que se généralise l'éducation et que se forment des classes « modernes », le cinéma s'étend et s'égyptiannise sous forme de « genres »[347] : mélodrames, farces, comédies musicales, qui deviennent vite d'immuables poncifs figeant le goût du public et freinant la recherche critique des réalisateurs.

L'arrivée au pouvoir de Nasser en 1952 est le principal moteur de transformation du cinéma égyptien[348]. Les grands genres qui ont fait tout son succès ne disparaissent pas, mais une nouvelle ligne créative est donnée : les cinéastes semblent plus libres, dans la mesure du moins où ils se soumettent aux nouvelles idéologies de production qu'exige le régime. Selon les vœux étatiques, ces films doivent en effet s'inscrire dans une glorification épique du socialisme et dans une valorisation éloquente du nationalisme arabe prôné par Nasser[349]. La censure n'ayant pas disparu, et l'industrie égyptienne étant particulièrement développée, créer en marge devient alors synonyme de création clandestine : exclus des systèmes de production et de distribution, les cinéastes indépendants sont confrontés à de réelles difficultés pour exister.

[347] Yves Thoraval, *Regards sur le cinéma égyptien, 1895-1975*, *op. cit.*, p. 2.
[348] Samir Farid, « Les six générations du cinéma égyptien », traduit de l'arabe par Tahar Chéria, *Écran*, n° 15, 1973, p. 30.
[349] Yves Thoraval, *Regards sur le cinéma égyptien, 1895-1975, op. cit.,* p. 33.

2.1. Chronologie d'une histoire du cinéma

La première projection cinématographique du monde arabe a lieu dans une salle de la Bourse Toussoun Pacha, en Alexandrie, le 6 novembre 1896[350] – un an à peine après la première projection publique d'images animées par les Frères Lumière à Lyon. C'est un succès : la presse relate l'événement avec fascination, et rapidement, les Égyptiens s'emparent du média. La première salle de cinéma est inaugurée au palais Halim Pacha au Caire en 1897. Elle est baptisée « Cinématographe Auguste et Louis Lumière ». Par la suite, les projections s'invitent dans les salles de théâtre au Caire et en Alexandrie, jusqu'à l'implantation des salles de cinéma Pathé, où l'on projette en 1906 le premier film colorisé de Pathé, *La Passion du Christ*[351] ; puis viennent Gaumont et Irpanora à partir de 1906[352]. Dès 1910, plusieurs revues se développent ; elles créent une véritable culture cinématographique dans le pays. En 1917, on compte déjà quatre-vingt salles de cinéma dans toute l'Égypte[353]. Quelques sociétés de production voient le jour, à propos desquelles subsistent très peu d'informations ; le monde des studios se dote d'infrastructures solides à la fin des années 1920 et au début des années 1930.

Le marché est dominé par les Français, qui importent ou tournent sur place les bandes Lumière et Pathé, et par les Italiens, très nombreux dans le pays, qui ouvrent un large réseau de salles de projection. Pour intégrer ce marché très convoité, les Égyptiens doivent d'abord s'implanter dans les villes de province. Des salles ouvrent ainsi à Assiout sous l'impulsion de Tadros Maqar, ou à Port-Saïd grâce à Mohamed Osman[354].

Selon Viola Shafik, les raisons pour lesquelles les Égyptiens ont su établir une industrie nationale sont multiples. Elle souligne notamment les retombées fécondes de la période de la Nahda (« renaissance »), au cours de laquelle l'Égypte devint un centre culturel de premier ordre, rayonnant sur toute la région. Elle insiste en outre sur les conséquences de la révolution de 1919, qui, en ramenant le débat public à des considérations plus démocratiques, ont provoqué un retour d'arts

[350] Magda Wassef, « Avant-propos », in Wassef, Magda (dir.), *Égypte*, *100 ans de cinema, op. cit.*, p. 12.
[351] Ahmed Youssef, « Une genèse cosmopolite », in Wassef, Magda (dir.), *Égypte*, *100 ans de cinéma, op. cit.*, p. 58.
[352] Ali Abu Chadi, « Chronologie, 1896-1994 », in Wassef, Magda (dir.), *Égypte*, *100 ans de cinéma, op. cit.*, p. 18.
[353] Mohamed Kamel Al-Kalioubi, « L'enseignement du cinéma », in Wassef, Magda (dir.), *Égypte*, *100 ans de cinéma, op. cit.*, p. 98.
[354] Ahmed Youssef, « Une genèse cosmopolite », in Wassef, Magda (dir.), *Égypte*, *100 ans de cinéma, op. cit.,* p. 58.

populaires sur le devant de la scène, comme la comédie musicale et la danse, qui s'imposent rapidement dans les films produits par les studios égyptiens[355].

Parmi les pionniers, que le médium cinématographique fascine, il y a Mohamed Bayoumi. Venu du théâtre, il décide de se rendre à Berlin au tout début des années 1920 pour y apprendre les techniques cinématographiques[356]. Il rentre en Égypte avec suffisamment de matériel pour ouvrir un petit studio ; il crée au Caire le Studio Amon Films, le premier sur le territoire égyptien, grâce auquel il produit les premières bandes d'actualités. En 1924, Bayoumi rencontre le banquier Talaat Harb et lui propose de tourner un film sur la construction des nouveaux locaux de la Banque Misr au Caire. Cette collaboration marque un tournant décisif dans l'histoire de l'industrie en Égypte : Talaat Harb décide cette année-là de racheter les équipements de Mohamed Bayoumi et de créer au sein de sa banque une filiale cinéma ; elle deviendra « Miṣr Film ».

Quelques mois plus tard naît la Société Égyptienne de Théâtre et de Cinéma (« *Šaraka miṣr li āl-sīnimā w li-tamṯīl* »), toujours sous les auspices de Talaat Harb en 1925 : il s'agit d'une filiale de sa Banque Misr. Mohamed Bayoumi est nommé directeur artistique de la société, dans laquelle il investit. Il repart en Autriche pour perfectionner sa formation et se voit dépossédé, à son retour d'Égypte, de tout le mérite qui lui revenait de droit ; Talaat Harb, lui, est porté aux nues par la presse. En 1926, Bayoumi démissionne[357] et fonde de son côté la première méthode d'études théoriques et appliquées du cinéma en Égypte. Il l'offre gratuitement au public au sein de l'Institut égyptien du cinéma, qu'il crée en 1932[358]. Ce dernier ferme malheureusement ses portes deux ans après sa création. Les apprentis cinéastes, à l'image d'Ahmed Badrakhan, Salah Abou Seif ou Kamal Selim, sont envoyés en France pour poursuivre leurs études.

Les ambitions de la Société Égyptienne de Théâtre et de Cinéma sont remarquables. Dans son discours inaugural en 1925, Talaat Harb présente le programme comme suit :

> Nous avons pensé à créer cette société car nous croyons que le moyen idéal de lutter contre les vices et les turpitudes véhiculés par les films qui nous viennent de l'Occident réside dans le succès de nos

[355] Viola Shafik, *Arab Cinema. History and Cultural Identity*, Le Caire, The American University of Cairo Press, 2016 [1997], p. 13.
[356] Mohamed Kamel Al-Kalioubi, « Mohamed Bayoumi, le pionnier méconnu », in Wassef, Magda (dir.), *Égypte*, *100 ans de cinema, op. cit.*, p. 42.
[357] *Op. cit.,* p. 45.
[358] Mohamed Kamel Al-Kalioubi, « L'enseignement du cinéma », in Wassef, Magda (dir.), *Égypte*, *100 ans de cinema, op. cit.*, p. 99.

> modestes efforts dans cette usine. Qu'elle grandisse et qu'elle devienne puissante ! Elle sera capable de nous réaliser des films égyptiens, avec des sujets égyptiens, une littérature égyptienne et une esthétique égyptienne, des films de haute valeur que nous pourrons projeter dans notre pays et dans les pays orientaux voisins.[359]

Le premier film de fiction égyptien a une histoire singulière. L'arrivée au Caire en 1926 du Turc Wedad Orfi, qui parvient à convaincre la Société de produire son long-métrage, en est à l'origine. Auteur, réalisateur, comédien, il propose un premier film sur l'histoire du prophète Mohamed, *L'Amour du prince*. Le long-métrage offusque la presse et les autorités religieuses, qui vont jusqu'à contraindre Orfi de quitter l'Égypte. Il revient au Caire quelques mois plus tard, et propose à la comédienne Aziza Amir, qu'il a vue au théâtre, de participer à son nouveau projet, *L'Appel de Dieu (Nidā allāh).* Inconscient des réalités du pays, mauvais auteur et piètre acteur, Wadad Orfi provoque la colère de son équipe, et le tournage n'est jamais achevé. Ce projet est toutefois le point de départ de ce qui deviendra le premier film de fiction de l'histoire de l'Égypte, *Leila*, qu'Aziza Amir reprend en main en en confiant la réalisation à Stéphane Rosti[360]. Aziza Amir s'impose comme pionnière de l'industrie du cinéma égyptien, au sein de laquelle elle a conduit la production de nombreux films jusque dans les années 1950.

Par ailleurs, l'idée d'un « Hollywood de l'Orient » produisant des films en mesure de s'adresser à tout un public – non seulement égyptien mais aussi arabe – naît sous l'impulsion des Frères Lama. Cette dynamique est accentuée par l'activité d'autres étrangers issus du monde arabe dans l'industrie égyptienne, à l'image de la productrice Assia Dagher, qui s'y impose à partir de la fin des années 1920. Photographes d'origine palestinienne arrivés d'Amérique Latine, les Frères Lama fondent en 1926 un « club de cinéma » en Alexandrie, institution éphémère, mais qui débouche sur la création des studios Condor Films. Ces derniers produisent leur premier film de fiction en 1927, *Un baiser dans le désert* (*Qabila fī āl-ṣaḥarā'*).

Malgré l'appel de Talaat Harb à créer un cinéma novateur et à contre-courant des propositions occidentales, les premières productions cinématographiques arabes n'ont pourtant été que « l'expression de la bourgeoisie du sérail, collaboratrice inconditionnelle de l'impérialisme

[359] Talaat Harb, discours prononcé à l'occasion de l'inauguration de la Société Égyptienne de Théâtre et de Cinéma, 1925. Cité par Samir Farid, « Les six générations du cinéma égyptien », *Écran*, *op. cit.*, p. 24.
[360] Ahmed Youssef, « Une genèse cosmopolite », in Wassef, Magda (dir.), *Égypte*, *100 ans de cinéma, op cit.,* p. 65.

anglais »[361]. Pourtant, ces premiers films soutenaient un projet national qui tendait à « corriger l'image qu'avaient les étrangers de ce pays », selon le dessein une nouvelle fois formulé par Talaat Harb à l'occasion de l'inauguration des Studios Misr en 1935[362]. Aux côtés d'une présence étrangère forte, qui réalise à ce moment-là encore la majorité des films tournés en Égypte[363], s'impose alors une industrie nationale dynamique et prometteuse.

Le premier film produit par les studios Misr est interprété par Oum Kalthoum. *Wedad* (1936) est un long-métrage international : réalisé par l'Allemand Fritz Kramp, tourné par le Russe Sami Brel, il est porté par la musique de l'Italien Pino Bardi. Proposer ces fonctions à des Égyptiens inconnus était alors trop risqué ; même dans les films ultérieurs, réalisés par des Égyptiens, l'équipe tend à rester mixte, les Arabes se trouvant souvent relégués à des postes d'assistants[364].

Le développement du parlant s'effectue en parallèle de celui des Studios Misr. La moyenne annuelle de production double en l'espace de quelques années. La Seconde Guerre mondiale provoque le départ de la plupart des techniciens étrangers. Une nouvelle génération de techniciens et de créateurs égyptiens émerge, qui reprend les rênes de l'industrie. Les capitaux égyptiens investissent dans le cinéma du pays, mais les productions sont souvent de mauvaise qualité. Les films mettent à l'honneur la chanson populaire et diffusent la culture égyptienne à travers toute la région arabe, friande de ces farces et de ces mélodrames portés par des vedettes devenues des égéries par-delà les frontières. Le premier public de ces films est naturellement égyptien : le nombre des salles de cinéma dépasse la centaine en 1936 pour atteindre 244 en 1949[365]. Cet accroissement spectaculaire accélère la promulgation des ordonnances de 1947 sur la censure des films, qui vient compléter la loi de censure de 1904. Elles font face à l'évolution de l'industrie déclenchée par la naissance des Studios Misr, qui permet l'émergence de nouveaux cinéastes issus d'une classe intellectuelle nationaliste et progressiste. Élaborées « conformément à la loi de la production américaine »[366] par la Direction de la Propagande et de l'Orientation sociale du Ministère des affaires sociales, ces ordonnances prescrivent la mise en échec du mouvement national[367].

---

[361] Samir Farid, « Les six générations du cinéma égyptien », *Écran, op. cit.* , p. 22.

[362] Talaat Harb, discours prononcé à l'occasion de l'inauguration des Studio Misr en 1935. Cité par Khémaïs Khayati, « La problématique de la liberté individuelle dans le cinéma arabe », *Annuaire de l'Afrique du Nord,* tome 32, Paris, CNRS éditions, 1993, p. 305.

[363] Ahmed Youssef, « Une genèse cosmopolite », in Wassef, Magda (dir.), *Égypte*, *100 ans de cinéma, op. cit.*, p. 54.

[364] *Op. cit.,* p. 69.

[365] Samir Farid, « Les six générations du cinéma égyptien », *Écran, op. cit.,* p. 26 et 28.

[366] Citée par Samir Farid, « Les six générations du cinéma égyptien », *Écran*, *op. cit.,* p. 28.

[367] Samir Farid, « La censure, mode d'emploi », in Wassef, Magda (dir.), *Égypte*, *100 ans de cinéma, op. cit.*, p. 107.

> Vu les circonstances, les sujets historiques, la vie des grands hommes et des hommes célèbres illustrant l'héroïsme et le nationalisme seront abordés avec précision et précautions, surtout dans les sujets modernes qui peuvent susciter l'agitation et déchaîner les esprits. Sont également interdits les scènes comportant des discours politiques enflammés, les spectacles de crime perpétrés pour divergence d'opinion sur des sujets sociaux ou politiques.[368]

À une période où le régime doit faire face à ses faiblesses, il s'agit d'exiger que l'industrie rende hommage au faste de l'Égypte. Ces soixante-et-onze ordonnances interdisent notamment qu'apparaissent à l'écran :

1. Les quartiers manifestement sales, les chariots, les charrettes à bras, les marchands ambulants et les étameurs ;
2. Les maisons de paysans et tout leur contenu ;
3. Les femmes portant leur voile populaire ;
4. Les scènes de désordre social, révoltes, manifestations, grèves, etc. ;
5. Tout ce qui peut encourager la criminalité des ouvriers ou leur esprit de rébellion come moyen d'acquérir des droits ;
6. Tout ce qui porte atteinte aux traditions et aux coutumes orientales.[369]

La rigidité de ces lois se heurte rapidement à la concurrence que représente le cinéma étranger. Prohibant de la même façon « toute expression de liberté, du sexe ou de la mort, qui sont la matière même du drame au théâtre et au cinéma »[370], comme le souligne Samir Farid, les conflits entre l'industrie et la censure se multiplièrent jusqu'à la révolution de 1952.

En effet, la révolution de 1952 transforme le rapport de l'État au cinéma. L'arrivée au pouvoir de Gamal Abdel Nasser marque la mise sous contrôle de la production par l'État, qui se solda, dès 1961, par la nationalisation de l'industrie cinématographique égyptienne.

---

[368] *Ibid.*

[369] Samir Farid, « Les six générations du cinéma égyptien », *Écran, op. cit.,* p. 28.

[370] Samir Farid, « La censure, mode d'emploi », in Wassef, Magda (dir.), *Égypte*, *100 ans de cinéma, op. cit.,* p. 108.

Avant Nasser, le cinéma en Égypte est principalement une industrie destinée au divertissement. Dans les années 1950, un contexte politique favorable offre aux artistes une liberté dont ils ne bénéficiaient pas auparavant – du moins dans les limites des codes jusque-là imposés[371]. De nouvelles classes sociales, principalement les classes moyennes et la petite bourgeoisie, ont par ailleurs l'occasion d'accéder à des postes dont elles étaient jusque-là privées : des cinéastes comme Youssef Chahine ou Tewfik Saleh ont ainsi pu se faire une place au sein de l'industrie culturelle.

Nasser, qui reconnaît l'importance des arts dans le développement du potentiel humain, réorganise l'industrie du film. L'« Organisme de Consolidation du Cinéma Égyptien » est créé en 1957, insufflant un programme qui se veut plus en phase avec l'idéologie socialiste prônée par Nasser. La « loi 430 », qui remplace la précédente loi de censure, paraît en 1955. Rédigée dans le respect des principes de la révolution, elle a pour objectif la protection des mœurs, le maintien de l'ordre public et la protection de l'État. En outre, ce texte réglemente les bandes cinématographiques, les tableaux de lanterne magique, les chansons, les pièces de théâtre, les monologues, les disques et les bandes magnétiques sonores[372]. La loi libère aussi le cinéma d'un certain nombre de contraintes, notamment morales. De nombreuses restrictions restent néanmoins en vigueur et des directives sont implicitement imposées : Nasser attend de l'industrie qu'elle produise désormais des films plus accessibles au grand public, plus genrés, afin de diffuser avec davantage d'aisance l'idéologie du régime en place. Cette nouvelle politique d'État incite notamment les réalisateurs égyptiens à s'impliquer dans le récit des grandes épopées populaires. *Saladin* (*Nāṣir ṣalāḥ āl-din*, Égypte, 1963) de Youssef Chahine est à ce titre emblématique : grande fresque nationaliste à la gloire de Nasser, le film propose une vision esthétisée de la réalité égyptienne et manifeste une volonté de revenir sur un épisode glorieux de l'histoire du pays.

Par-delà les lois et en ce qui touche à la création, l'année 1956 ouvre le champ libre à une création cinématographique égyptienne nouvelle. L'État s'engage rapidement dans la production de courts-métrages. Le premier ciné-club est créé cette année-là. Le premier club de cinéastes amateurs naît en 1961, sous l'appellation « Association Populaire du Cinéma ».

Le refus d'accepter la domination culturelle des pays occidentaux incite la recherche d'une certaine authenticité, qui se destine au peuple. Salah Abou Seif, cinéaste essentiel de la scène cinématographique de cette époque, explique ainsi de manière significative : « Mes films ne sont pas faits pour 5 % d'intellectuels […] La culture nationale doit avant tout exprimer la vie quotidienne

[371] Ella Shohat, « Egypt: Cinema and Revolution », *Critical Arts*, vol.2, n° 4 , 1983 p. 24.
[372] *Ibid.*

dans son mouvement et refléter ses complexités et révéler les perspectives d'avenir qui s'offrent à elle »[373]. Le discours du régime est largement entendu, et les films dispensent l'idéologie panarabe défendue par Nasser.

En 1959, l'État crée l'Institut Supérieur du Cinéma du Caire, première (et longtemps unique) école de cinéma du monde arabe ; la première promotion en sort diplômée en 1963. La durée des études fut fixée à quatre ans, l'examen d'entrée ayant lieu après l'obtention du baccalauréat. À partir de 1968 et pour trois promotions successives, l'adhésion est limitée aux étudiants déjà détenteurs d'un diplôme universitaire, et leurs études sont financées par des bourses d'État[374]. Unique école de cinéma du monde arabe pendant de longues années, l'Institut forme des cinéastes de toute la région.

Malgré les investissements financiers de l'État dans la production, le développement de la télévision au Caire, en Alexandrie et dans les grandes villes d'Égypte handicape le marché et participe à la crise du cinéma égyptien qui éclate dans les années 1960. Les « lois socialistes » de 1961 touchent de plein fouet l'industrie du cinéma. L'Organisme Général du cinéma égyptien chargé de la production et de la distribution des films engage le rachat par l'État des salles d'exploitation et des studios des entreprises privées. Les contraintes provoquées par la nationalisation poussent les créateurs et les techniciens à émigrer. Pour pallier le manque provoqué par le départ des professionnels du secteur privé, l'Organisme Général crée l'Institut du Scénario, dont la direction est confiée à Salah Abou Seif[375]. La plupart des salles de cinéma du pays est nationalisé en 1963, dans une volonté de limiter ou de contrôler l'influence occidentale dans le pays[376].

Dépendant du Ministère de la culture, le Centre technique audio-visuel institutionnalise par ailleurs dès 1964 la critique cinématographique. Les productions sont nombreuses, et soigneusement archivées. En 1967, c'est au tour du film documentaire de voir son institution créée : quelques jours avant la guerre de juin 1967 est créé au Caire le Centre National du Film Documentaire. Malheureusement, la production de documentaires ne s'y est jamais pérennisée. En 1973, lorsque Samir Farid fait un état des lieux des productions du secteur public égyptien, on ne comptait qu'une dizaine de réalisations documentaires produites au sein de ce centre, et aucune dans le secteur public, lui-même en déficit[377].

---

[373] Khémais Khayati, *Cinémas arabes : topographie d'une image éclatée*, *op. cit.*, p. 14 et p. 126.
[374] Mohamed Kamel Al-Kalioubi, « L'enseignement du cinéma », in Wassef, Magda (dir.), *Égypte*, *100 ans de cinéma, op. cit.,* p. 100.
[375] *Op. cit.,* p. 101.
[376] Viola Shafik, *Arab Cinema. History and Cultural Identity*, *op. cit.,* p. 21.
[377] Samir Farid, « Les six générations du cinéma égyptien », *Écran*, *op. cit.* p. 30-31.

> L'échec du secteur public en Égypte résulte d'une mauvaise appréciation du cinéma par l'État qui ne semble en avoir compris ni la nature, ni la grave importance puisqu'il maintenait, par exemple, le prélèvement de 45% des recettes brutes en impôts divers. Cet échec est dû également au maintien du secteur privé qui parvint à "ronger de l'intérieur" le secteur public. Ce secteur privé est dominé exclusivement par la bourgeoisie égyptienne et inspiré par sa philosophie conciliatrice et son esprit dit de compromis, ainsi que par l'idéologie résolument réactionnaire de la nouvelle classe.[378]

Nombre de producteurs, réalisateurs et acteurs égyptiens poussés par les lois socialistes de Nasser à quitter l'Égypte partent pour le Liban. Ces nouveaux investissements dynamisent un cinéma libanais mal en point, très commercial et peu audacieux. Pourtant, malgré le renouvellement de l'industrie, les cinéastes égyptiens ne trouvent pas leur compte au Liban. Après trois ans passés dans le pays, Henri Barakat déclare en 1969 que le « manque élémentaire d'infrastructures et de techniciens, de producteurs compétents, de scénaristes et de comédiens »[379] est à l'origine de l'échec du marché du film libanais. Après la mort de Nasser en 1970, les producteurs égyptiens renvoient leurs investissements en Égypte, et les réalisateurs, les vedettes et les producteurs eux-mêmes rentrent au Caire pour réintégrer l'industrie du cinéma égyptien.

2.2. Les femmes aux avant-postes de l'industrie dès les années 1920

« La relation entre les femmes arabes et le cinéma jusqu'aux années 1970 se limitait à être devant la caméra »[380], écrit le critique de cinéma égyptien Samir Farid en 1981 dans un chapitre de son ouvrage *Fi āl-sīnimā āl-'arabi* consacré aux femmes réalisatrices dans le monde arabe. Pourtant, l'une des fiertés revendiquées de l'industrie du cinéma en Égypte est qu'elle a pour pionnières des femmes – et Samir Farid ne les oublie pas. Les débuts du cinéma égyptien coïncident avec le développement d'un mouvement féministe, emporté par des femmes de haute extraction comme Hoda Shaarawi. Celle-ci est la première à revendiquer des droits pour les femmes : elle fonde en 1923 l'Union

[378] *Op. cit.,* p. 32.
[379] Henri Barakat, *Informations.* Beyrouth : Centre interarabe du cinéma et de la télévision, 1e juillet 1969, n° 54-55, p. 10, cité par par Dima El-Horr in *Mélancolie libanaise. Le cinéma après la guerre civile*, *op. cit.,* p. 47.
[380] Samir Farid, *Fi āl-sīnimā āl-'arabi*, *op. cit.*, p. 86. Notre traduction. Citation originale :
"كانت علاقة المرأة العربية بالسينما حتى السنوات الأولى من السبعينات فاصرة على الوقوف أمام الكميرا كممثلة."

Féministe Égyptienne, qui se bat pour faciliter l'accès des femmes à l'Université et à la fonction publique[381]. C'est dans ce contexte que quelques femmes deviennent des figures de proue de l'industrie cinématographique[382].

Les débuts du cinéma coïncident avec le développement d'un mouvement féministe, emporté par des femmes de haute classe sociale comme Hoda Shaarawi. Cette dernière est la première à revendiquer des droits pour les femmes ; elle fonde en 1923 l'Union Féministe Égyptienne, qui se bat pour permettre aux femmes d'accéder plus aisément à l'Université et à la fonction publique[383]. C'est dans ce contexte que s'affirment quelques femmes qui prennent en main l'industrie cinématographique. Nous avons rapidement évoqué la prise en main par Aziza Amir de la production du premier film de fiction, *Leila*, en 1927. C'est une des premières femmes à se distinguer derrière les caméras.

Pour Rebecca Hillauer,

> Aziza Amir est devenue une véritable légende en Égypte. Peu après la révolution de 1919, un fort sentiment national prévalait dans tout le pays, doublé du sentiment collectif de ce que devait être l'« âme égyptienne ». Même les Libanais et les Syriens dont les familles vivaient en Égypte depuis des siècles étaient perçus comme des étrangers. Aziza Amir était ainsi louée car considérée comme une « authentique » Égyptienne, contrairement à Assia Dagher ou à Mary Queeny dont les seuls noms trahissaient leur passé non-égyptien.[384]

Née à Damiette en 1901, Aziza Amir perd son père très jeune. Sa mère s'installe en Alexandrie, puis au Caire, où Aziza apprend à lire et à écrire. La relation de cette dernière avec un homme politique fortuné l'amène à visiter l'Europe et à apprendre le français[385]. De retour en Égypte, elle

---

[381] Sonia Dayan-Herzbrun, *Femmes et politique au Moyen-Orient,* Paris, L'Harmattan, 2005, p. 34.
[382] Samir Farid, *Fi āl-sīnīmā āl-'arabi*, *op. cit.*, p. 86.
[383] Sonia Dayan-Herzbrun, *Femmes et politique au Moyen-Orient, op. cit.*, p. 34.
[384] Rebecca Hillauer, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers, op. cit.,* p. 29. Notre traduction. Citation originale : *« Aziza Amir has become a true legend in Egypt. Shortly after the revolution in 1919, strong national sentiment and a sense of an "Egyptian soul" prevailed throughout the country. Even Lebanese and Syrians whose families had been living in Egypt for centuries were regarded as foreigners. Aziza Amir was therefore celebrated as a "genuine" Egyptian, in contrast to Assia Dagher and Mary Queeny, whose names alone betrayed their non-Egyptian background. »*
[385] Kamal Ramzi, « Des pionnières qui ont enrichi le cinéma égyptien », in Wassef, Magda (dir.), *Égypte*, *100 ans de cinéma, op. cit.*, p. 75.

s'engage dès 1924 dans la troupe de Youssef Wahbi, et tourne quelques courts-métrages amateurs avec la caméra que lui a offerte son deuxième époux, Ahmed Al-Charei.

Son passage au cinéma se fait sous l'impulsion du projet de Wedad Orfi, qu'elle s'acharne à vouloir voir achevé malgré le retrait du réalisateur, honni par son équipe qui le juge incompétent. C'est elle qui s'occupe de la production du film – le premier d'une longue liste. Par la suite, elle produit quasiment l'ensemble des films dans lesquels elle apparaît. Elle crée la compagnie « Isis Films » qui produit des films jusqu'en 1952. Elle travaille principalement avec son dernier mari, Mahmoud Zulficar, qui réalise la plupart des films de cette compagnie, dans lesquels elle tient systématiquement un rôle de premier plan.

Au cours des années suivantes, elle produit plusieurs films dans lesquels elle joue. Il s'agit la plupart du temps de films sociaux. En 1933, elle écrit et réalise *Expie ton péché* (*Kaffari ʿan ḫaṭyatik*), qui retrace le parcours d'une famille indienne venue en Égypte pour y recevoir des soins médicaux. Aziza Amir joue le rôle de la fille de famille, qui tombe amoureuse d'un Égyptien alors que son frère vient de la promettre à un riche hériter ; elle tente de fuir avec son amant mais finit par se suicider pour échapper à son destin qui la rattrape. C'est l'unique film réalisé par Aziza Amir.

À partir des années 1940, elle commence à écrire des scénarios de films qu'elle produit mais ne réalise pas. Parmi eux, un film précurseur, à nouveau : *Une fille de Palestine* (*Fatāt min filisṭīn*) est réalisé en 1949, un an après la Nakba et le départ forcé de 300 000 Palestiniens qui a conduit à la première guerre israélo-arabe – et la première défaite arabe – de l'histoire. Le film raconte une histoire d'amour entre un pilote égyptien et une jeune Palestinienne, dont la maison sert de lieu de stockage des armes de la résistance. Le film est le premier[386] à exalter de la sorte la pensée panarabe, et fait ainsi à nouveau d'Aziza Amir une précurseuse d'une longue tradition du cinéma égyptien et régional.

D'autres actrices ont su s'emparer des caméras. Née en 1908, Bahiga Hafez grandit en Alexandrie dans une famille aristocratique. Elle poursuit des études de musique à Paris après avoir été brièvement mariée à un prince iranien. Selon le monteur égyptien Kamal Abou Al-Ela, qui la considère comme son professeur, Bahiga Hafez apprend le montage à Paris, puis rentre au Caire avec

[386] Rebecca Hillauer, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers, op. cit.,* p. 29.

une table de montage. En outre, il rappelle qu'elle était créatrice de costumes historiques, et se souvient d'elle comme d'une excellente doubleuse[387].

Hafez obtient son diplôme de musique en 1930, date à laquelle elle tourne également dans *Zeinab*, un film muet qui remporte un succès public et critique remarquable. Elle rentre enseigner la musique au Caire, où elle anime aussi des salons littéraires selon la mode française. En 1932, elle fonde sa maison de production « Al-Fanar » et produit *Les Victimes (Āl-ḍaḥāyā)*, qui traite du problème de la drogue, puis *L'Accusation* (*Āl-ātihām*) en 1934. En 1937, elle passe à la réalisation et tourne *Leila, fille du désert* (*Laīla bint āl-ṣaḥarā'*) ; le film discute le conflit historique entre les Perses et les Arabes qui a précédé le mariage entre le Shah de Perse et la princesse Fawzia, une sœur du roi Farouk. Il est projeté au Festival du Film de Venise en 1938, mais interdit par la censure égyptienne après quelques projections, suite à des pressions exercées par l'Iran, « État ami » : il s'agit du premier film censuré en Égypte[388]. Le film ressort en salles dans les années 1940 sous le titre *Leila, la bédouine* (*Laīla bint āl-bisawiya*). Hafez produit ensuite *Zahra (Zahrat āl-suq)* en 1947 et apparaît une dernière fois à l'écran en 1966 dans le film de Salah Abou Seif, *Le Caire 30 (Āl-qāhira ṯulāṯyn).*

Née en Alexandrie en 1908, Fatima Rushdi était elle aussi actrice. Elle déménage au Caire à l'âge de quatorze ans et devient productrice après avoir joué dans des films. En 1933, elle réalise *Le Mariage (Āl-zawāj)*, qu'elle annonce dans ses mémoires avoir brûlé[389] ; il ne reste aucune trace du film. D'autre part, il existe une rumeur selon laquelle l'actrice et danseuse Amina Mohamed, également née en 1908, aurait réalisé le film *Tita Wong* sorti en 1937[390]. Selon Rebecca Hillauer toutefois, le film est le produit d'un effort collectif, réalisé avec le soutien de ses amis, notamment le réalisateur Salah Abou Seif et les artistes peintres Salah Taher et Abdel Salam Al-Sharif[391].

Ces pionnières du cinéma égyptien étaient toutes autodidactes. Elles étaient actrices, productrices, danseuses, musiciennes, réalisatrices, parfois costumières, scénaristes. La création des studios Misr, qui professionnalisent le métier, marque un tournant dans la manière de produire et de faire des films. Le cinéma devient alors une véritable industrie – une industrie dans laquelle les femmes n'ont pas leur place. Elles disparaissent des équipes techniques, pour ne garder qu'un statut de vedette de cinéma.

---

[387] Voir Kamal Ramzy, « Des pionnières qui ont enrichi le cinéma égyptien », in Wassef, Magda (dir.), *Égypte, 100 ans de cinéma, op. cit.,* p. 83.
[388] *Ibid.*
[389] Rebecca Hillauer, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers, op. cit.*, p. 30.
[390] *Ibid.*
[391] *Ibid.*

3. Le Liban

L'industrie du cinéma libanais s'est constituée comme un reflet de l'industrie égyptienne, petit à petit, mais sans avoir suffisamment de structure ni d'infrastructures pour pouvoir se développer véritablement en tant qu'industrie florissante. Les studios apparaissent à partir des années 1930, mais c'est surtout la dimension cinéphile qui distingue Beyrouth : les ciné-clubs, qui proposent aux Libanais un accès à un cinéma international de qualité, connaissent un succès phénoménal, jusqu'à leur fermeture au moment où la guerre éclate.

Avec le regain de violences que subissent les Palestiniens au tournant des années 1960-1970 et leur migration massive vers le Liban, la question d'une création cinématographique engagée se pose avec plus d'acuité. Les fictions ayant pour thématique la résistance se multiplient jusqu'au déclenchement de la guerre civile en 1975, qui marque une rupture esthétique et idéologique dans la manière de faire des films et de penser les images.

3.1. Les débuts d'une industrie

L'attractivité de la vie intellectuelle animant le Caire existe aussi à Beyrouth au tournant du XX^e^ siècle. Les connexions avec l'Égypte sont d'ailleurs nombreuses, notamment dans le domaine du cinéma : les Levantins rejoignent en nombre le Caire à la fin du XIX^e^ et au début du XX^e^ siècle, et participent au développement des premiers studios[392]. Les femmes sont souvent au premier plan, à l'image d'Assia Dagher, née et élevée à Tannourine au Liban et qui s'impose, malgré son illettrisme, dans l'industrie égyptienne. Elle y est d'abord actrice, puis réalisatrice et productrice. Elle est à la tête de deux maisons de production de premier plan, « Āl-fīlm āl-ʿarabī » (« le film arabe ») puis « Lotus fīlm » ; travaillant avec Ahmed Galal et Henri Barakat, elle découvre Youssef Chahine, à qui elle confie l'épopée héroïque qui lui vaut les bonnes grâces du Président Nasser, *Saladin* (1963). Elle lance également la carrière de sa nièce Mary Queeny, elle aussi originaire de Tannourine au Liban, qui devient pour longtemps une égérie du cinéma égyptien. Parmi les acteurs, Georges Abyad, arrivé de Beyrouth en Alexandrie, est aussi un Libanais qui s'est rapidement imposé comme une figure incontournable de l'industrie égyptienne.

[392] Raphaël Millet, *Cinéma au Liban / Cinema in Lebanon*, Beyrouth, Rawiya, 2017, p. 49.

Le premier film libanais, *Les Aventures d'Elias Mabrouk (Muġāmarāt 'ilias mabrūk)*, est réalisé en 1929 par un Italien, Jordano Pidutti, passé à la fiction après avoir réalisé pour Gaumont des bandes d'actualité. Le passage au parlant s'impose rapidement, et le premier film libanais parlant est produit en 1933 par la boîte de production Lumnar Films. Coréalisé par Giulio de Luca et Karam Boustany, *Dans les ruines de Baalbek (Bayn hayākel ba'lbak)* est tourné dans les ruines du temple romain ; il s'agit du premier film produit intégralement dans un pays arabe[393].

Le début de la Seconde Guerre mondiale en 1939 paralyse toute l'activité cinématographique du pays. Seuls les films d'actualité subsistent ; ils servent la propagande française sur le territoire – en vain toutefois : le Liban déclare son indépendance en 1941, et obtient la reconnaissance de cette indépendance par la France en 1943. Les forces alliées se retirent en 1946. La fin des années 1940 marque l'entrée du Liban dans ce qui est considéré comme son « âge d'or », qui perdure jusqu'au début des années 1970.

Bénéficiant d'un spectaculaire développement économique allié à une véritable stabilité politique, le Liban adopte un style de vie moderne. Avec l'instauration du régime nassérien à partir de 1952 en Égypte, Beyrouth remplace Le Caire comme centre économique et culturel de la région[394]. Le milieu culturel entre alors en ébullition. Le théâtre devient de plus en plus populaire, conjointement à la littérature qui se développe tant en français qu'en arabe. Musicalement, c'est l'avènement des grands chanteurs, qui assument un style à la croisée du folklore et de la modernité internationale. Dans le domaine du cinéma, la production ne redémarre réellement qu'au début des années 1950 avec la création de deux studios importants : le Studio Haroun et le Studio Al-Arz. Ce dernier est équipé d'un matériel permettant le doublage[395]. Ces années voient se multiplier les salles à travers tout le pays ; elles sont aussi celles de la sortie de *Vers l'inconnu* (*Ila 'ayn*, 1957) de Georges Nasser ; et celles du retour de l'acteur-chanteur Mohammad Selmane, parti faire carrière en Égypte et rentré au Liban pour devenir un réalisateur prolifique. Les succès de Mohammed Selmane encouragent l'industrie à investir dans le cinéma, et le Liban s'impose comme pays privilégié des distributeurs de films pour tout le Proche-Orient : selon Hady Zaccak, au début des années 1960, « sept grandes compagnies américaines et quarante-et-un bureaux indépendants sont installés à Beyrouth »[396].

[393] Hady Zaccak, *Le Cinéma libanais, itinéraire d'un cinéma vers l'inconnu (1929-1996), op. cit.,* p. 15.
[394] Raphaël Millet, *Cinéma au Liban / Cinema in Lebanon*, *op. cit.*, p. 77.
[395] Hady Zaccak, *Le Cinéma libanais, itinéraire d'un cinéma vers l'inconnu (1929-1996), op. cit.,* p. 24.
[396] *Ibid.*, p. 47.

À la fin des années 1950 et au début des années 1960, les Libanais sont perçus comme les plus cinéphiles du monde arabe. Les salles de cinéma, nombreuses, sont pleines, et diffusent un large choix de films : venus d'Amérique (du Sud comme du Nord), de France, d'Italie, du Royaume-Uni, de Suède, de Turquie, d'Inde, de Chine, du Japon ou du monde arabe, la cinéphilie libanaise se distingue des autres cinéphilies arabes par sa diversité en matière de genres et de nationalités. Cette passion pour le cinéma se concrétise rapidement par la construction de nombreuses salles de projection à travers le pays. Georges Sadoul, dans sa somme publiée en 1966 *Les Cinémas des pays arabes*[397], fait état d'une nette augmentation du nombre de salles, passé de 80 en 1950 à 118 en 1960. Les statistiques de 1961 indiquent par ailleurs un indice de fréquentation quatre fois plus élevé que celui enregistré en France et dix fois plus élevé que celui de l'Égypte pour la même année. Cette cinéphilie fait partie prenante du quotidien des Libanais, qui la mentionnent fréquemment lorsqu'ils font le récit de leur vie d'avant-guerre. Cet extrait de *Vendredi, dimanche* (1996), essai autobiographique de Khaled Ziadé, est significatif à cet égard :

> Le rôle du cinéma, notre seconde école à cette époque, fut presque aussi important. […] À partir des années soixante, le cinéma devint plus proche de notre vie, de nos sentiments et de nos rêves. Le cinéma du quotidien ne nous emportait plus dans un monde irréel mais dans un univers que nous pensions être le reflet fidèle de cette aventure que vivait l'Occident, un univers de passions amoureuses et de vie facile, un monde que nous découvrions à travers des acteurs qui nous ressemblaient ou bien auxquels nous aurions voulu ressembler. Exerçant une influence incommensurable sur notre vie, nos impressions, notre comportement, le cinéma, au milieu des années soixante, était devenu un rite social.[398]

Les années 1960 sont des années prospères pour le cinéma libanais. La nationalisation en 1963 du cinéma égyptien profite à l'industrie libanaise, qui reçoit les vedettes d'Hollywood sur Nil. Les studios se font de plus en plus nombreux, et à la fin des années 1960, le Liban est le deuxième producteur de films le plus important après la République Arabe Unie[399] (union de l'Égypte et de la Syrie de 1958 à 1971). Accablés par les restrictions imposées aux films égyptiens, les distributeurs libanais se tournent vers la production. Les films se multiplient, en quête du grand public. Sur les

[397] Georges Sadoul, *Les Cinémas des pays arabes*, recueil préparé pour l'UNESCO, Beyrouth, Centre interarabe du cinéma et de la télévision, 1966.
[398] Khaled Ziadé, *Vendredi, dimanche*, traduit de l'arabe par Yves Gonzalez-Quijano, Paris, Actes Sud / Sindbad, 1996, p. 89.
[399] *Ibid*, p. 47.

écrans défilent de mauvais plagiats de films d'action américains ou de mélodrames à l'égyptienne. À leur sujet, Walid Chmait écrivait en 1972 :

> La grande majorité des films au Liban se tiennent en marge des préoccupations essentielles des Libanais, de leurs problèmes politiques, sociaux ou nationaux. Films sans valeur, mettant en scène des histoires banales, des personnages préfabriqués et des situations artificielles, dont le but primordial est de réaliser des bénéfices.[400]

Parallèlement toutefois, le cinéma d'auteur impose aussi ses marques. Le ciné-club de Beyrouth est créé en 1957 au collège de La Salle, et draine l'intelligentsia libanaise et les étudiants ayant soif d'ailleurs. L'UNESCO crée en 1964 un Centre National du Cinéma (C.N.C.) sur le modèle de son homologue français. L'institution était destinée à encourager la recherche des jeunes vers un cinéma différent : il propose un ciné-club et des stages pour initier les professeurs à l'enseignement du cinéma dans les écoles[401]. Cette branche publique de l'industrie n'a toutefois pas eu de poids réel sur les productions cinématographiques dans le pays, qui furent principalement le produit de l'entreprenariat privé[402].

Cependant, la fin des années 1960 est marquée par une crise économique fatale pour l'industrie cinématographique. En 1966, la faillite du groupe financier le plus important du Liban, la banque Intra, ébranle l'économie libanaise. Pour Walid Chmait, c'est une catastrophe qui s'abat sur le cinéma :

> Cette catastrophe découle du fait que le gouvernement libanais ne s'est jamais soucié du cinéma et n'a jamais pensé à créer une banque pour le cinéma à l'instar des autres pays. Le gouvernement ne s'est jamais soucié de structurer l'industrie cinématographique au Liban […] et c'est la raison pour laquelle la banque Intra a décidé d'être « le gouvernement » pour le cinéma, en aidant financièrement les films, afin que la production au Liban ne disparaisse pas, afin qu'il y ait un mouvement cinématographique fort.[403]

---

[400] Walid Chmait, traduit de l'arabe et cité par Hady Zaccak, *Le Cinéma libanais, itinéraire d'un cinéma vers l'inconnu (1929-1996), op. cit.,* p. 103.
[401] *Ibid.*, p. 50.
[402] Raphaël Millet*, Cinéma au Liban/Cinema in Lebanon, op. cit.*, p. 163.
[403] Walid Chmait, « Un coup dur pour le cinéma après l'ébranlement de la banque Intra », archives du Ministère de la culture au Liban (en arabe), traduit et cité par Dima El-Horr in *Mélancolie libanaise. Le cinéma après la guerre civile*, *op. cit.*, p. 46.

Cette faillite financière est suivie d'un autre désastre : la défaite des armées arabes contre Israël durant la guerre des Six Jours de 1967. La production cinématographique au Liban s'effondre, bien que ces événements provoquent une nouvelle vague de migration des producteurs et des vedettes égyptiennes au Liban[404]. Ceux-ci ne quittent le Liban qu'à la mort de Nasser et à l'aune des premiers événements annonçant la guerre civile. De leur côté, les Libanais ne parviennent pas à créer « un authentique cinéma libanais à l'abri des influences étrangères et ne se soumettant pas aux seules lois du marché »[405], comme l'écrit Dima El-Horr, malgré les réflexions engagées lors des festivals de cinéma au Caire en 1968 ou à Damas en 1972 par une nouvelle génération de cinéastes – hommes mais aussi, pour la première fois, femmes – qui s'impose avec les débuts du conflit. Si le cinéma commercial libanais continue d'ignorer la réalité brutale que connaît le pays, une nouvelle vague de cinéastes installe ses films, documentaires et fictions au cœur des problèmes socio-politiques qui déchirent sa ville, Beyrouth.

3.2. Le cinéma classique égyptien, une inspiration par-delà les frontières

Les liens tissés entre les Libanais et le cinéma égyptien ne s'estompent pas après le retour des producteurs et des réalisateurs sur les berges du Nil. Les vedettes populaires en Égypte font aussi rêver les jeunes Libanais et nourrissent leurs envies de cinéma. Plusieurs films – notamment réalisés par des femmes – attestent de cette fascination qu'ont pu avoir les cinéastes libanais (de la première génération et des suivantes) envers la culture égyptienne, malgré l'occidentalisation massive du pays, plongé dans la mondialisation.

3.2.1.1. Cinéma égyptien, le rêve du peuple devant la réalité

Les films égyptiens étaient beaucoup regardés durant la guerre du Liban – divertissement nécessaire pour une population civile en plein désarroi. Le film de Jocelyne Saab *Une vie suspendue* (*Ġazl āl-banāt / A Suspended Life*, 1985) est, à sa manière, un véritable hommage au cinéma égyptien : égyptien ; le film témoigne en tout cas de cette cinéphilie transnationale.

[404] Dima El-Horr, *Mélancolie libanaise. Le cinéma après la guerre civile*, *op. cit.*, p. 47.
[405] *Op. cit..*, p. 49.

Le long-métrage de Saab met en scène la jeune Samar, fille aînée de deux enfants d'une famille pauvre du Sud, fraîchement installée dans une Beyrouth ravagée. Très vite, la jeune fille fait la connaissance du peintre Karim, chez qui elle s'introduit par effraction et dont elle tombe amoureuse. Son terrain de jeu, qu'elle partage avec une amie de son âge, est un grand stade désaffecté où l'on imagine encore courir les chevaux des jeux antiques ; elles y jouent à la marelle et parlent d'amour. Plongé en pleine guerre civile, ce premier film de fiction de Jocelyne Saab n'a rien d'une comédie musicale. Pourtant, une séquence en particulier témoigne à la fois de son amour personnel pour le cinéma égyptien d'une part, et d'autre part de la dimension sociolinguistique selon laquelle le monde arabe ne parle d'amour qu'en dialecte égyptien, sur le modèle des plus belles romances diffusées dans les salles obscures depuis les années 1920.

Posant, jouant des rôles de grandes dames, les deux jeunes femmes sont plongées dans un univers fantasmatique parallèle à leur réalité : celui du cinéma, de l'imagination et du rêve d'une vie facile que leur offre depuis des décennies Hollywood sur Nil à travers des films sucrés et pleins d'humour. Le spectateur arabophone ou averti notera que même la langue que parlent les deux jeunes filles durant cette séquence évolue. Il ne s'agit plus du dialecte libanais par lequel elles communiquaient précédemment : c'est bien en égyptien qu'elles ont décidé de s'exprimer, comme si exposer ses émotions avec la langue du cinéma sonnait plus authentique – comme si le libanais, idiome d'un peuple déchiré, ne pouvait pas porter la beauté lyrique du sentiment amoureux.

Figure 1. Capture d'écran du film Une vie suspendue *de Jocelyne Saab. Les deux personnages adoptent une gestuelle et un dialecte hérité des films égyptiens.*

La scène fait d'ailleurs directement référence à *Tamr Hennā* de Hussein Fawzy (Égypte, 1957), qui raconte l'histoire d'une gitane d'Égypte (Tamr Henna, interprétée par Naima Akef) convoitée par un homme d'affaire fortuné (Hassan, interprété par Rushdy Abaza). Dans le film de

Jocelyne Saab, les gestes de l'amie de Samar, expansifs, à la limite de la caricature, reproduisent ceux de la confidente et amie de Tamr Henna (interprétée par Zeinat Sedki) dans le film de référence. Au milieu de cet hippodrome désert, les deux jeunes filles rejouent mot à mot une scène du film de Hussein Fawzy : « Tu as vu comment les yeux d'Hassan se posent sur toi ? Il est ivre d'amour, mais ce n'est pas une mince affaire… ». Les deux jeunes filles s'amusent, puis entonnent la chanson devenue culte « *Qalbī ḥālak yā ḫay* » (« Mon cœur, tu es mon frère ») interprétée par Naima Akef dans le film de Fawzy. Dans les rêves de Samar, le Hassan du film de 1957 représente Karim, le peintre, qui vit dans un palais, dit-elle, « comme dans les contes, mieux qu'au cinéma ».

Le recours à ce film égyptien réapparaît un peu plus loin dans la narration ; Samar est alors chez elle, elle a déjà rencontré Karim et son amour pour lui grandit. Entourée de sa famille rassemblée devant le poste de télévision, elle regarde d'un air rêveur une diffusion en noir et blanc de *Tamr Hennā*. C'est la suite du film que Jocelyne Saab nous donne ici à voir : l'amie de l'héroïne dispense à cette dernière des conseils de séduction pour assurer un mariage avec un homme aisé, avant que n'entre en scène Hassan, venu complimenter Tamr Henna sur sa beauté. Dans la séquence qui suit, on retrouve Samar, à nouveau en compagnie de son amie. Celle-ci joue à la marelle, sautant d'une case à l'autre en chantant une autre chanson du même film, imitant avec sensualité la danse performée par Naïma Akef : « mon premier, c'est oui ; mon second, c'est oui ; mon troisième c'est oui : toi qui me convoites, une canne crèvera ton œil »[406].

Le cinéma égyptien est un cinéma populaire. En ce sens, il parle à tous et s'impose comme la possibilité d'un rêve pour les peuples en temps de guerre. Moments de respiration paisible dans une journée rythmée par les bombardements subis, les films égyptiens sont restés très prisés durant tout le temps de la guerre civile ; les salles libanaises, qui diffusent de pâles copies produites localement des films venus d'Égypte, sont toujours très fréquentées. *Une vie suspendue* témoigne de cette nécessité de se laisser porter par la dimension onirique qu'offre l'espace du film.

Sur un mode distinct, mais de façon tout aussi notoire, se démarque le film de Rania Stephan réalisé en 2011, *Les Trois disparitions de Soad Hosni* (*Iḫtafat suʿād ḥusny ṯulāṯa / The Three Disappearences of Soad Hosni*). La fascination envers le cinéma égyptien s'accompagne dès ses débuts d'une adulation des vedettes, acteurs ou autrices, chanteurs ou chanteuses et danseurs ou danseuses des comédies musicales qui nourrissent l'imaginaire de tout le monde arabe. Comme le note Viola Shafik dans son ouvrage *Popular Egyptian Cinema: Gender, Class and Nation* publié en 2006, « le

[406] Chansons écrites pour le film par Mursi Gameel Aziz.

repérage d'une cassette dans une boutique de vidéo se fait par la recherche, d'abord, des acteurs principaux »[407]. La démocratisation de la télévision dans les années 1990 participe de la pérennité du succès de ces films ; sur les chaînes arabes publiques ou privées, les films de l'âge d'or de l'industrie du cinéma égyptien sont très fréquemment rediffusés. Ils montrent sans relâche ces femmes tout en cheveux et en mini-jupes, jouant les mijaurées devant des hommes fous d'amour.

Parmi ces vedettes étoilées, on remarque Souad Hosni, surnommée la « Cendrillon arabe »[408]. Née au Caire en 1942 dans un milieu très populaire, elle apparaît à l'écran pour la première fois à l'âge de quinze ans dans le film d'Henri Barakat *Hassan et Naïma (Ḥasan w nā'ima,* 1959). Son rôle dans le film de Hassan Al-Imam *Méfie-toi de Zouzou (Ḫalī bāllak min zūzū,* 1972) la rend célèbre : le film, dans lequel elle interprète une universitaire engagée, est un succès. Icône du panarabisme, elle devient l'égérie du changement et le visage de la modernité pour de très nombreux Égyptiens[409]. En trente ans, elle tourne plus de cent films, avant de se suicider à cinquante-neuf ans à Londres, se défenestrant du sixième étage de l'immeuble où elle réside. Elle disparaît le 22 juin 2001 et est célébrée par un deuil national.

Cette vedette modèle du cinéma égyptien – et dont le destin illustre les dangers de la starification du système – a fasciné Rania Stephan qui, pendant des années, tente de retrouver des copies de tous les films dans lesquels Souad Hosni a joué durant sa carrière. Rania Stephan rassemble des dizaines de VHS chinées dans les souks du Caire pour réaliser un film remarquable par son originalité, sa maîtrise du montage et surtout son amour passionné du cinéma égyptien : *Les Trois disparitions de Soad Hosni* raconte, à travers les rôles que Souad Hosni a interprétés chronologiquement, la vie tragique de l'actrice, de ses premiers succès à son inévitable suicide.

---

[407] Viola Shafik, *Popular Egyptian Cinema: Gender, Class, Nation*, *op. cit.*, p. 197. Notre traduction. Citation originale: "*Locating a tape in a video store is achieved by searching first of all for its leading actors".*

[408] Leena El Deeb, « Souad Hosny's Sister Discusses Her New Book On The Actor's Mysterious Death », *MadaMasr*, le 18 juin 2017, disponible en ligne. Consulté le 18 août 2019. URL : https://madamasr.com/en/2017/06/18/feature/culture/souad-hosnis-sister-discusses-her-new-book-on-the-actors-mysterious-death/

[409] Tewfik Hakem, « Souad Hosni, star libérée de l'Égypte nassérienne », *Le Monde*, 26 juin 2002, p. 31.

Figure 2. Capture d'écran du film Les Trois disparitions de Soad Hosni *de Rania Stephan. Le visage de Soad Hosni est abîmé par la qualité du support analogique (VHS) à partir duquel l'image a été numérisée pour le film.*

La réussite de ce film tient à la justesse du montage, qui met bout à bout des morceaux de films souvent abîmés, à l'image de la vie de cette femme, atteinte de la maladie du succès et qui en subit de plein fouet les dommages collatéraux. Grandeur et décadence d'une star de cinéma : en déconstruisant le fantasme collectif du devenir-star, Rania Stephan interroge toute l'industrie du cinéma égyptien, sa domination et les rêves qu'il suscite, tout en rendant hommage à une idole incontournable de l'époque passée de l'âge d'or de la fiction arabe. Sa fascination est à l'image de celle de son pays envers l'industrie du cinéma égyptien : avec ce film, Rania Stephan parle de tout un héritage culturel régional, et propose une écriture d'autrice à un cinéma profondément populaire.

3.2.1.2. La comédie musicale : un recours populaire au politique

Dans l'article intitulé « Jocelyne Saab. A Lifetime Journey in Search of Freedom and Beauty » qu'elle consacre à Jocelyne Saab dans l'ouvrage collectif dirigé par Josef Gugler, Dalia Saïd Mostafa note au sujet du film *Dunia, balāš tbūsnī fī ʿaynī* (*Dunia, Kiss Me Not On The Eyes / « Dunia, ne m'embrasse pas sur les yeux »*) de Jocelyne Saab :

> ce n'est pas une surprise de voir Jocelyne Saab s'embarquer dans la réalisation d'un long-métrage se déroulant au Caire. Dès *Une vie suspendue* et *Il était une fois Beyrouth : histoire d'une*

star, on notait une influence manifeste du cinéma égyptien dans le langage, l'humour et le style des personnages, qui imitent les acteurs égyptiens dans leur manière d'agir et de parler.[410]

Le film est en lui-même, dans ses thèmes, son traitement et son caractère, une référence flamboyante et profondément assumée au cinéma populaire égyptien. Le titre même du film renvoie à celle que l'on appelle *Um āl-dunīā,* « mère du monde » : l'Égypte est la mère de Dunia, et par là la mère de toutes ses passions – la poésie, la danse. Le sous-titre du film, « *balāš tbūsnī fī ʿaynī* », est par ailleurs la reprise d'un titre d'une chanson du célèbre compositeur égyptien – et acteur à ses heures perdues[411] – Mohammad Abdel Wahab. Ce sous-titre est donc un clin d'œil à la tradition de la chanson et du poème amoureux, si chers aux Égyptiens. En l'espace d'un titre, la cinéaste libanaise nous propose ainsi tout un programme : le traitement de thèmes traditionnels égyptiens (l'amour, le désir), et la figure d'un personnage féminin fort, qui a le monde pour patronyme. Au-delà de l'hommage qu'elle veut rendre, Jocelyne Saab tente cette fois sa chance : c'est sur le foisonnement bouillonnant du Caire que s'ouvrent les premières images d'un film qui s'annonce haut en couleur, digne des mélodrames les plus éclatants.

Dunia est l'histoire de Dunia, jeune étudiante en littérature, passionnée par la poésie soufie, déterminée à poursuivre ses études pour apprendre à la scander, à la ressentir et à l'analyser. Dunia est par ailleurs fille de danseuse – on sait l'importance des almées, véritables stars du cinéma arabe, dans les films égyptiens jusque dans les années 1970. Jocelyne Saab avait déjà trahi sa fascination envers ces danseuses égyptiennes virtuoses dans un film documentaire tourné en 1986 et qu'elle leur avait consacré : dans *Les Almées, danseuses orientales* (*Āl-almīah*), ce sont les stars de l'époque qui apparaissent, sublimées par les mises en scène de certains cinéastes qui en faisaient des modèles et les moteurs de leurs films. Cette fascination persiste chez Saab et se trouve ainsi incarnée dans le film *Dunia* par le personnage éponyme lui-même, qui ne cache à personne son désir de devenir l'une de ces danseuses dont la seule présence embellit les soirées festives.

---

[410] Dalia Saïd Mostafa, « Jocelyne Saab. A Lifetime Journey in Search of Freedom and Beauty », in Joseph Gugler, (dir.), *Ten Arab Filmmakers. Political Dissent and Social Critique*, Bloomington, Indiana University Press, 2015, p. 46. Notre traduction. Citation originale : "*It did not come as a surprise to find Saab embarking on a feature film set in Cairo with Dunia. Already in* A Suspended Life *and* Once Upon A Time, Beirut*, there was a notable influence of Egyptian cinema n the language, humor, and style of the characters, who imitate Egyptian actors in the way they talk and act. Also, in Once upon a time, Beirut, there were numerous reference to Egyptian films shot in Lebanon before the war.*"

[411] Mohammad Abdel Wahab a joué les acteurs dans huit films égyptiens. Parmi eux, *Āl-warda āl-bayḍa (La Rose blanche*, Mohammed Karim, 1933), *Yum saʿid (Jour heureux*, Mohammed Karim, 1939) ou encore *Raṣāṣa fī āl-qalb (Une balle dans le cœur*, Mohammad Karim, 1944).

Malgré le statut de la profession d'almée, désormais perçu comme dégradant, Dunia s'engage en effet à poursuivre cette tradition sur les pas de sa mère. Elle ressent à son tour le plaisir sensuel de ces mouvements dansés, des corps et de la musique. Ingrédient essentiel à tout bon mélodrame égyptien, cette situation initiale se double d'une histoire d'amour (évidemment impossible) entre Dunia et son prétendant, qu'elle finira par épouser puis par quitter. Autour de Dunia gravitent des personnages hauts en couleur, des femmes en particulier, qui minaudent à l'image des plus grandes Faten Hamama ou Soad Hosni en leur temps : la chauffeuse de taxi, Inayate, vante les plaisirs de l'amour avec son homme, pendant qu'Arwa raconte à Dunia comment se jouer des hommes. Anciennes collègues de sa mère, des danseuses lui enseigneront également à prendre en main son corps, à se constituer en tant que sujet autonome ; si son guide reste le grand chorégraphe qui avait formé sa mère (interprété par Walid Aouni), c'est au contact des femmes que Dunia apprend à s'affirmer – comme s'affirma en son temps Faten Hamama dans les films de Barakat ou de Chahine.

Figure 3. Capture d'écran du film Dunia *de Jocelyne Saab. Le décor et la scène rappellent les grandes comédies que l'industrie égyptienne produit depuis les années 1940. Les trois actrices (de gauche à droite : Sawsan Badr, Hanan Turk et Ayda Reyad) sont d'ailleurs des vedettes de l'industrie du cinéma égyptien contemporain.*

Chez Jocelyne Saab, les images de cinéma nous plongent hors du temps et nous appellent à dialoguer avec les cinémas d'autrefois, puisqu'elles font référence à une fière culture arabe passée. Le style flamboyant des comédies musicales trouve sa justification par la présence, à l'image et au son, du chanteur populaire égyptien Mohammed Mounir, qui tient le rôle masculin principal aux côtés de Dunia. Personnage de poète et de littérateur, condamné et physiquement attaqué par des fondamentalistes pour avoir réalisé une réédition des *Mille et une nuits*, il est à l'écran le mentor de

Dunia ; du point de vue du spectateur, c'est sa voix qui rythme le déroulement des séquences, le musicien ayant composé la bande originale du film.

La question du désir, centrale dans ce film, permet à Jocelyne Saab de poser le problème, profondément tabou dans le pays, de l'excision. Cette tradition, davantage issue d'une culture millénaire et d'une idéologie morale coercitive que de la religion – elle n'est jamais mentionnée dans le Coran ou dans les hadiths – est encore un fardeau pour des pays comme l'Égypte ou le Soudan, où elle est infligée à 97 % des jeunes filles[412]. Dunia, dans le film de Saab, bataille pour que la jeune fille qu'elle protège, âgée d'une dizaine d'années, ne subisse pas cet outrage qui l'a, dans son cas, comme anesthésiée : on retrouve sans conteste l'influence de grands cinéastes comme Henri Barakat ou de Salah Abu Seif qui, dans les années 1950-1960, n'hésitaient pas à discuter dans leurs films différents problèmes sociaux, notamment concernant le sort des femmes en Égypte. Alors qu'il profitait par exemple dans les années 1950 du scénario de *Jours et nuits (Ayyām w layli*, 1955) pour évoquer publiquement la légalisation du divorce, Henri Barakat dénonça aussi en 1965 dans *Le Péché* (*Āl-ḥaram*) le scandale du viol dans les campagnes, un problème endémique. Jocelyne Saab s'inspire de cette veine très sociale du cinéma égyptien, qui a parfois su faire évoluer les mentalités d'un point de vue politique, et la place en trame de fond de son film.

Le poids du thème choisi par Jocelyne Saab fait en effet de ce film-hommage un film nécessaire. La forme du mélodrame musical est mise au service du politique ; entre les numéros de chant et de danse, Jocelyne Saab critique un immuable des coutumes du pays, mais aussi – et surtout – la montée de l'intégrisme religieux écrasant la libre pensée. L'excision physique dont elle fait état dans le film renvoie en effet avant tout à la symbolique d'une excision mentale de plus en plus dangereuse qui sévit dans un pays où, dans les années 1950, on louait la liberté et la modernité.

Une autre comédie musicale aux ambitions sociales s'est distinguée par son succès ces dernières années. *Et maintenant on va où ?* (*W hala' li wayn? / Where Do We Go Now?,* 2011) de Nadine Labaki s'empare aussi d'une manière singulière de faire du cinéma : son film est une comédie musicale qui pose à son pays des questions de société que la comédie tente de résoudre. Certes, le film s'inscrit dans un héritage libanais de comédies musicales, dont les plus célèbres sont sans doute celles des Frères Rahbani ; toutefois, c'est dans tous les cas l'industrie égyptienne qui en est à l'origine. Le rôle principal féminin, interprété par Nadine Labaki elle-même, est starifié : au centre de l'histoire et de toute l'attention, elle attire les regards et dirige le jeu. Le film est ponctué de chansons

[412] Carton final de *Dunia*, en arabe, français et anglais : « Selon Amnesty International et PNUD, 97% des femmes en Égypte sont excisées ».

qui allègent un propos lourd, parabole de la guerre rejouée dans un espace-temps indéterminé guidé par la nécessité mythologique de trouver une solution à un conflit mal fini. Là encore, le message est adressé au peuple libanais ; mais il parvient à résonner à l'international en prétendant d'ailleurs parler en son nom.

3.2.1.3. Cheikh imam, symbole de la révolte populaire

D'autres figures égyptiennes inspirent les cinéastes. Cheikh Imam, à ce titre, est une icône remarquable. Né en 1918 dans une famille très pauvre d'Abūl Namres, aux alentours de Giza en bordure du Caire, il devient aveugle à l'âge d'un an en raison d'une maladie mal soignée. Joueur de oud, il rencontre en 1962 le poète Ahmed Fouad Nagm avec lequel il se lie d'amitié. Ensemble, ils écriront des chansons très critiques envers le système politique égyptien, particulièrement au lendemain de la guerre des Six Jours de 1967. Révolutionnaires, ces chansons leur valent à tous deux des peines de prison. Étonnamment, très peu de films lui ont été consacrés, et si ses chansons rythment souvent les films égyptiens ou arabes[413], il n'apparaît en personne que rarement : les trois films que nous analysons sont les seuls que nous avons retrouvés l'interrogeant de son vivant dans le cadre d'un film dans lequel il est un sujet spécifique.

Jocelyne Saab approche Cheikh Imam dans *Égypte, la cité des morts* (*Āl-qāhira : madīnaẗ āl-amūāt / Egypt, The City of the Dead*, 1978), au lendemain de la révolte du pain de janvier 1977. Dans ce document exceptionnel, la cinéaste filme la femme d'Ahmed Fouad Nagm lui rendant visite devant sa prison ; elle recueille en secret les nouveaux poèmes de son époux, écrits sur de petits morceaux de papier qu'il lui jette discrètement à travers les barreaux de sa cellule. Saab part ensuite filmer Cheikh Imam chantant la révolution ; les paroles de ses chansons rythment l'ensemble du film, qui met en parallèle la pauvreté extrême ayant poussé les Égyptiens à la révolte et l'ouverture du système économique au capitalisme avec les politiques d'*infitah* (« ouverture ») de Sadate. La figure de Cheikh

[413] Les chansons de Cheikh Imam, notamment une qui rend hommage aux habitants massacrés du camp de Tel el-Zaatar au Liban, sont utilisées par Nabiha Lotfy dans son film *Parce que les racines ne meurent pas* en 1977. Citons pour autre exemple le film de Youssef Chahine, *Le Moineau (Āl-ʿaṣfur,* 1972) dont la sortie s'accompagne d'une anecdote éclairant l'importance de Cheikh Imam et de Ahmad Fouad Nagm dans l'imaginaire révolutionnaire : censuré à sa sortie en 1972, le film sort en Égypte le 26 août 1974. Film révolutionnaire sur la guerre de 1967 contre Israël, rythmé par les chansons-hymnes de Cheikh Imam et son parolier Ahmad Fouad Nagm, la sortie du film en salle provoque le report de l'arrestation par la police de Cheikh Imam et de Ahmad Fouad Nagm, sans cesse inquiétés pour dissidence politique. Voir : Said Al-Shahat, « ḏāt ioum 26 aġosṭs 1974.. ʿrḍ film "āl-ʿṣfour" liyousif šāhin iouǧl āl-qabḍ ʿla āl-šeiẖ imām w aḥmed fouād naǧm » (« Le 26 août 1974, la projection du *Moineau* de Youssef Chahine reporte l'arrestation de Cheikh Imam et Ahmed Fouad Nagm »), *Al-youm Al-sabʿ*, 26 août 2018, disponible en ligne (en arabe). Consulté le 6 juin 2020. URL : https://cutt.ly/LfZxlwW

Imam apparaît dans ce contexte comme une icône à laquelle raccrocher ses espoirs pour continuer à lutter, malgré le danger ; il se mue aussi en figure susceptible de contester un bouleversement de régime qui écrase toutes les idées socialistes défendues après la révolution de 1952.

Cette fascination pour Cheikh Imam se retrouve à maintes reprises chez les artistes arabes – au Liban en particulier, où deux autres pionnières ont consacré un film à son sujet. En 1984, Randa Chahal Sabbagh réside en France. Durant son séjour, Cheikh Imam et ses musiciens se sont produits trois soirs de suite aux Amandiers de Nanterre, en région parisienne, et ont joué et chanté ce répertoire de musique militante mémorable de la poésie arabe. La réalisatrice décide d'immortaliser cet événement et filme en intégralité l'une des trois soirées. Ce film autoproduit est intitulé *Soirée avec Cheikh Imam.*

Quelques années plus tard, Heiny Srour s'intéresse à son tour au chanteur révolutionnaire. Elle réalise en 1991 un court film de dix minutes qui raconte son histoire ; ayant eu l'occasion de le rencontrer, elle construit son film autour de l'entretien qu'elle a mené avec lui. *The Singing Sheikh* (« *Le Cheikh qui chante* ») alterne entre des scènes de vie en Égypte et des passages où est recueillie la parole de Cheikh Imam : il raconte son histoire, ses nombreux séjours en prison, son amour de la musique.

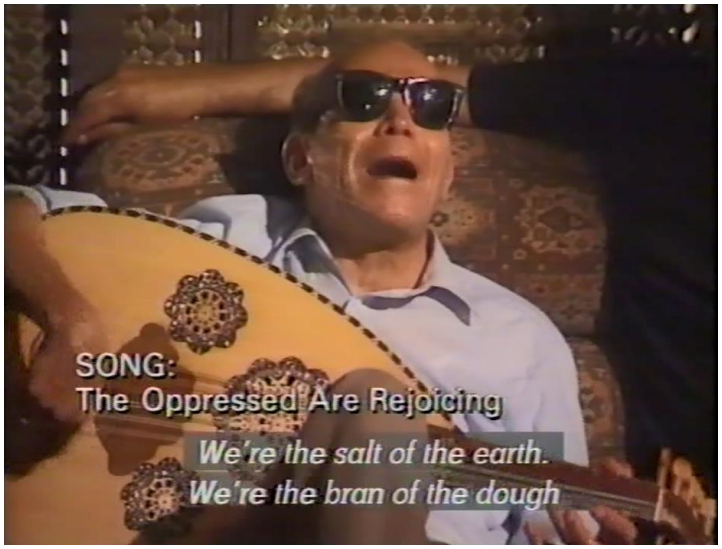


Figure 4. Capture d'écran du film The Singing Sheikh *de Heiny Srour. L'image montre Cheikh Imam chantant l'une de ses compositions. Texte du parolier et poète Ahmad Fouad Nagm.*

Hymnes de la révolution en 2011 lors du mouvement des Printemps arabes, les chansons de Cheikh Imam ont participé de la fièvre mobilisatrice qui s'empare des artistes au tournant de 1967. Remettre en question l'ordre établi, prendre des risques, être sanctionné mais toujours persévérer :

telle est la leçon d'éthique et de politique que propose une figure comme celle de Cheikh Imam. Il incarne la voix du peuple, celle-là même qui fascinait les pionnières du cinéma libanais lorsqu'elles tentaient, à leur façon elles aussi, de permettre aux sans-voix d'exprimer leur révolte.

4. La Tunisie

En Tunisie, le cinéma se développe sous les auspices de l'État, mais aussi à l'initiative d'une jeunesse amateur engagée et créative. Le cinéma de fiction s'impose rapidement, soutenu par les autorités qui y voient un bon moyen de diffuser les idées du nouveau régime issu de l'indépendance. Alors que les premiers films émergent dans le cadre d'une production collective et amatrice, la mise en place des institutions officielles, très progressive, parvient à rattraper le cinéma sur son versant politique. La Tunisie moderne se félicite de son engagement vis-à-vis des femmes, qui depuis l'institution du Code du Statut Personnel en 1956, jouissent d'une sécurité, d'une indépendance et d'une liberté inédites dans les sociétés arabes, et même rares à l'échelle mondiale. Cette spécificité sociale a longtemps fait dire aux critiques de cinéma[414] que la Tunisie était une terre prospère pour la création féminine, notamment cinématographique. Toutefois, le recul historique nous permet à présent de constater que, proportionnellement mais aussi en nombre strict, le Liban comptait depuis la réalisation des premiers films davantage de femmes cinéastes que la Tunisie. Cette idée reçue, qui perdure jusqu'à aujourd'hui dans l'imagerie populaire, a été renforcée par le fait que les femmes (et leur oppression) sont devenues les sujets principaux de la majorité des films produits en Tunisie, qu'ils soient réalisés par des hommes ou par des femmes. Nous nous attacherons à décrire cette spécificité tunisienne après avoir dressé l'histoire des premières images tournées en Tunisie, avant que les femmes ne s'emparent de la caméra dans le pays.

4.1. Chronologie d'une histoire du cinéma

Les premières images créées à Tunis l'ont été, une fois encore, à l'initiative des colons ; les paysages et le patrimoine du pays se prêtent joliment à fournir un cadre pittoresque à des drames de tous types. La projection Lumière avait été mise en place à Tunis par Albert Samama Chickly en

[414] Voir notamment Abdelkrim Gabous, *Silence, elles tournent ! Les femmes et le cinéma en Tunisie*, *op. cit.*

1897[415]. Dix ans plus tard, la compagnie française Omnia Pathé ouvre sa première salle de cinéma dans la capitale. Toutefois, comme le note Viola Shafik, un développement comparable à celui survenu en Égypte est inconcevable dans les colonies et les protectorats français : « les autorités françaises ont forcé l'acculturation des autochtones aux dépens de la culture indigène. […] Dans les colonies françaises, entraver l'effort de production des indigènes faisait partie d'un arrière-plan général de politique économique et culturelle »[416]. Les Tunisiens ne peuvent donc pas s'emparer du cinéma aussi aisément, et le développement de l'industrie dans le pays se réalise dans ces années-là sous le contrôle absolu des forces occupantes.

Dans les années 1920 et 1930, les efforts de la France pour renforcer sa position dans le pays se multiplient ; ils visent notamment à tirer profit des capacités du cinéma. Les films coloniaux produits au Maghreb se font de plus en plus nombreux, dans la lignée d'une stratégie agressive de production de propagande mettant en scène la bonté des colons, toujours finalement vainqueurs sur les « méchants Arabes »[417].

Le 13 juin 1946, un décret beylical annonce la création du Centre Cinématographique Tunisien, transformé en Studio Africa, au Belvédère à Tunis. Avec son jumeau marocain, les Studios Souissi de Rabat, la France tente ainsi de jeter les bases d'un « Hollywood maghrébin » pour faire concurrence à un cinéma égyptien dominant. Quelques films sont alors produits en langue arabe, sous la supervision des Français. La première société de production tunisienne est créée juste avant l'indépendance du pays, en 1955. Elle porte le nom d'El-Ahd El-Djedid ; à cette époque, les films sont encore développés à Paris.

L'analyse que Denise Brahimi propose de l'établissement des cinématographies maghrébines au lendemain des indépendances rejoint ce que nous avons pu constater en Égypte, bien que les enjeux originaires aient été très différents. L'industrie du cinéma au Maghreb étant inexistante d'un point de vue national avant les indépendances – contrairement à l'Égypte qui rayonnait par son industrie florissante – « les cinémas d'Afrique et du Maghreb ont bénéficié du climat politique dominant dans les pays où ils se sont développés »[418], c'est-à-dire d'une idéologie d'obédience

[415] Viola Shafik, *Arab Cinema. History and Cultural Identity*, *op. cit.,* p. 10.
[416] *Op. cit.,* p. 15. Notre traduction. Citation originale : « *the French authorities forced the acculturation of natives at the expense of indigenous culture. […] In the French colonies the hindering of native efforts to produce was part of a general framework of cultural and economic politics ».*
[417] Selon l'expression de Viola Shafik, *Arab Cinema. History and Cultural Identity*, *op. cit*, p. 16. Notre traduction. Citation originale : « *evil Arabs* ».
[418] Denise Brahimi, *Cinémas d'Afrique francophone et du Maghreb, op. cit.,* p. 59.

marxiste et de modèles en provenance du bloc communiste qui ont motivé la mise en place d'institutions nationales de type socialiste.

L'industrie cinématographique s'inscrit ainsi en Algérie et en Tunisie dans le programme nassérien pour le cinéma, qui impose la nationalisation des outils de travail – comme dans le reste de la société – et promeut un soutien étatique du domaine culturel. Ce soutien va nécessairement de pair avec une forme de contrôle, et mène donc à l'établissement d'une censure – et d'une autocensure. D'autant plus que le cinéma n'a pas réellement su, ailleurs qu'en Égypte, se constituer en industrie : en 1995, le cinéaste et critique tunisien Férid Boughedir[419] parle, au sujet des cinémas d'Afrique (Égypte et Afrique du Sud exceptées), d'un « cinéma de type artisanal »[420] censurant toute tentative audacieuse en matière de création et de réalisation.

L'historien tunisien Tarek Ben Chaabane précise, en retraçant l'historique de l'approche institutionnelle du cinéma en Tunisie, qu'« hormis de très courts épisodes qui ont vu Canal Horizons Tunisie ou la télévision tunisienne les soutenir, les films tunisiens ont, à l'échelle locale, l'État pour source presque exclusive de financement »[421].

Lorsque les Tunisiens proclament leur indépendance en 1956, aucune infrastructure pour la création cinématographique n'existe. Un Service du cinéma est créé la même année au sein du Ministère des Affaires Culturelles et de l'Information, premier pas vers la création d'institutions cinématographiques[422]. À cette période, la Tunisie tente en effet de modeler un visage politique neuf. Les initiatives prises par le nouveau régime permettent ainsi l'émergence d'un cinéma véritablement national : le « code du cinéma » est établi en 1960, le Service Cinématographique des Affaires culturelles en 1962. Ce dernier est dirigé par Tahar Cheria'a, considéré comme le « père spirituel » de cette cinématographie naissante[423]. L'État engage des réformes structurelles. En 1957 est instituée la Société Anonyme de Production et d'Expansion Cinématographique (S.A.T.P.E.C.), un organe d'État qui obtient en 1969 le monopole de l'exploitation et de la distribution des films. Comme en Égypte, c'est une manière pour l'État de contrer le flux de films venus d'Occident et qui étouffe la production

[419] Férid Boughedir est chercheur et cinéaste. Il est l'auteur d'une thèse intitulée « Économie et thématique du cinéma africain (1960-1985) sous la direction de Jean Rouch, soutenue à l'université Paris 7 en 1986.
[420] Férid Boughedir, « Cinéma et libertés en Afrique », cité par Denise Brahimi, *Cinémas d'Afrique francophone et du Maghreb, op. cit.,* p. 65.
[421] Tarek Ben Chaabane, *Le Cinéma tunisien d'hier et d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 56.
[422] Voir sur l'historique des débuts du cinéma en Tunisie : Abdelkrim Gabous, *Silence, elles tournent ! Les femmes et le cinéma en Tunisie*, *op. cit.*, p. 24 ou : Viola Shafik, *Arab Cinema. History and Cultural Identity*, *op. cit.*, p. 17.
[423] Voir à ce sujet le film de Mohamed Challouf, *Tahar Cheria'a. À l'ombre du Baobab*, Tunisie, 2015.

locale ; toutefois, les sociétés occidentales passent facilement outre ces obligations, et en 1972, six compagnies occidentales sont encore actives en Tunisie, contre sept tunisiennes[424].

En outre, la construction d'un grand complexe industriel est lancée à Gammarth au moment de la création de la S.A.T.P.E.C. en 1957, même si les faibles financements du secteur public ne lui permettent d'être pleinement achevée qu'en 1968.

Le cinéma tunisien a longtemps été considéré comme le cinéma le plus riche et le plus critique du Maghreb, voire de tout le monde arabe. Comme le note Gaston Haustrate, « la Tunisie est un pays où la cinéphilie n'est pas un vain mot »[425] : la création d'une Fédération Tunisienne des Ciné-Clubs en 1949 prépare la prise en charge de l'industrie cinématographique par les Tunisiens au moment de l'indépendance. Cette fédération rassemble cinquante ciné-clubs dispersés dans les principales villes de Tunisie. Ces ciné-clubs éditent des revues de cinéma qui ont une diffusion parfois nationale. Parmi elles, on compte *Āl-masraḥ w āl-sīnimā* (« Théâtre et cinéma »)*, Nawādi sīnimā* (« Ciné-club »)*, Écran, Cinéma amateur, Cinéma et culture, Séquences,* etc.[426] Parallèlement au circuit officiel s'affirme le dynamisme du secteur fédéré du cinéma amateur. La Fédération Tunisienne des Cinéastes Amateurs (F.T.C.A.) ouvre ses portes en 1961 et draine immédiatement de nombreux jeunes Tunisiens – et parmi eux, des femmes. Selma Baccar, réalisatrice pionnière dans le pays, a fait partie des rangs de ces cinéastes amateurs dès 1966 ; c'est dans les locaux de la F.T.C.A. qu'a été tourné le premier film de fiction réalisé par une femme, *Le Crépuscule*, de Najet Mabaoujet (1967), dont Selma Baccar a été la première assistante avant de réaliser son propre court-métrage, *L'Éveil,* en 1968.

La F.T.C.A. forme ainsi les premiers cinéastes de Tunisie, qui voient leurs films exister au sein du Festival International des Films Amateurs de Kélibia (F.I.F.A.K.) à partir de 1964. Ce festival, encore actif aujourd'hui est le premier de la région arabe ; il se tient annuellement. Deux ans plus tard Tahar Cheria'a crée les Journées Cinématographiques de Carthage (J.C.C.), destinées aux cinémas arabes et africains : le festival est « une manifestation que [ses fondateurs veulent] le pèlerinage de tous les hommes du cinéma du Tiers monde »[427]. De 1966 jusqu'au lendemain de la révolution de

[424] Viola Shafik, *Arab Cinema. History and Cultural Identity*, *op. cit.,* p. 21.
[425] Gaston Haustrate, *Guide du cinéma mondial, tome 2 : 1968 à nos jours*, Paris, Syros, 1997, p. 143.
[426] Voir Pierre Boulanger, *Le Cinéma colonial. De l'Atlantide à Lawrence d'Arabie*, Paris, Seghers, 1975, p. 273.
[427] Hamadi Essid, « Préface », in Tahar Cheria'a, *Écrans d'abondance. Cinémas de libération en Afrique : à propos de l'importation/distribution des films en Afrique (et dans le monde arabe) et de la nécessité de sa nationalisation,* Tunis, S.A.T.P.E.C. et éditions Laplume, 1978, p. 4.

2011, les Journées se tiennent bi-annuellement[428]. Premier du genre dans le monde arabe, les J.C.C. jouent elles aussi un grand rôle dans la connaissance et la promotion du cinéma tiers-mondiste[429].

Ces fédérations, liées à l'Association des Cinéastes Tunisiens (A.C.T.), ont « dessiné par un mouvement de revendication / régulation les contours du champ cinématographique »[430] en Tunisie, « l'intervention de l'État dans le domaine du cinéma »[431] demeurant profondément hésitante pendant de longues années. En effet, comme le souligne Tarek Ben Chaabane, « ce qui motivait essentiellement l'État, c'était d'inscrire effectivement le cinéma dans le projet politique : mobiliser autour du projet bourguibien à partir de films à portée pédagogique »[432]. Partant, cet objectif étatique n'incitait pas les autorités à favoriser la production de longs-métrages de fiction ni l'installation d'une industrie efficace et pérenne dans le pays. Ainsi, en dépit du projet national pour le cinéma proposé par Tahar Cheria'a dès le début des années 1960, l'industrie qu'a installée la création de la S.A.T.P.E.C. n'a su aller plus loin que le programme culturel du nouvel État national, qui n'avait pour mot d'ordre que la « modernisation et [la] consolidation de l'identité nationale par le biais de l'éducation et de l'information »[433]. Comme l'écrit lui-même Tahar Cheria'a,

> les efforts déployés par les pays arabes politiquement les plus avancés pour diffuser le spectacle cinématographique parmi les populations les plus isolées de leur territoire ne se situent pas seulement sur le plan de l'information… mais visent la promotion culturelle […]. Dans certains pays comme la République Arabe Unie et la Tunisie en particulier, toutes les cellules organisées de la société (associations de jeunes, de femmes, d'ouvriers, d'agriculteurs, etc.) utilisent les films à des fins directement éducatives et comme support pédagogique, et non plus seulement en tant que moyen d'information.[434]

Cela rejoint les réflexions de Michel Camau qui, exposant le programme de l'État tunisien au tournant des années 1960, rappelle la volonté de ce dernier de développer avant tout

[428] Depuis 2011, le festival se tient tous les ans.
[429] Gilbert Duhamel, Gaston Haustrate, Alain Keit, *Le Guide du cinéma mondial (2): 1968 à nos jours*, Paris, Syros, 1997, p. 275.
[430] Tarek Ben Chaabane, *Le Cinéma tunisien d'hier et d'aujourd'hui, op. cit.*, p. 56.
[431] *Op. cit.,* p. 57.
[432] *Op. cit.,* p. 59.
[433] *Op. cit.*, p. 61.
[434] Tahar Cheria'a, « La valeur culturelle du cinéma dans la société arabe contemporaine », in *Essai sur les mass-media et la culture*, Unesco, Paris, 1971, p. 64.

> une pédagogie de la modernité se fixant pour objectif l'émergence d'un homme nouveau, d'un individu responsable, libéré des allégeances particularistes par l'intégration à une communauté de citoyens égaux en droits et devoirs et affranchis des mentalités "désuètes" et des "archaïsmes" par l'ouverture à la rationalité de la science et de la technique.[435]

Les cinéastes tunisiens se sont donc d'abord formés, d'une certaine façon, par eux-mêmes, dans le loisir de leur curiosité cinéphilique. Tous les premiers cinéastes tunisiens ont en effet cultivé leur bonne connaissance du cinéma occidental à travers les ciné-clubs. La réalisatrice Néjia Ben Mabrouk confie que le ciné-club du dimanche à Tunis a été « une transition précieuse du cinéma de son enfance – des films grand public, principalement indiens ou américains – à une forme plus exigeante de cinéma »[436]. Le délitement, au fur et à mesure des années, du tissu associatif « qui le nourrissait en idées et en hommes »[437] n'incite pas l'État à se mobiliser davantage avant le début des années 1980. Au cours des années 1970, le cinéma tunisien est ainsi, selon la formule de Khémais Khayati, « un cinéma de cinéastes délaissés »[438].

Les thèmes de ces films relèvent souvent d'une dimension sociale ; la jeunesse, à cette époque, est aussi engagée qu'en Égypte ou au Liban. Les guerres de libération apparaissent dans *L'Aube* (*Āl-fajr*) d'Omar Khlifi dès 1956, ou sont réfléchies rétrospectivement dans des films proposant un retour sur l'histoire, à l'image de *Sejnane* d'Abdelatif Ben Ammar qui, en 1974, revient sur les luttes ouvrières et les bouleversements idéologiques ayant précédé les indépendances. Alors que le pays s'affirme comme nation, les contradictions liées aux mutations sociales convoquées par l'indépendance et les incertitudes concernant les choix de civilisation à affirmer pour l'avenir du peuple tunisien, arabe et tiers-mondiste, apparaissent à l'écran dès le début des années 1970. Comme l'analyse Burleigh Hendrickson :

> [La Tunisie] étant un pays majoritairement musulman et un ancien protectorat français à proximité géographique immédiate du conflit algérien, les mouvements anticoloniaux comme ceux qui

[435] Michel Camau (dir.), *Tunisie au présent*. Une *modernité au-dessus de tout soupçon* ?, Paris, CNRS, 1987, cité par Tarek Ben Chaabane, *Le Cinéma tunisien d'hier et d'aujourd'hui,* op. cit., p. 61.
[436] Propos de Néjia Ben Mabrouk recueillis par Daniel Soil, in Daniel Soil, *Parcours de cinéma*, Tunis, Cérès, 2010, p. 38, cité par Roy Armes, *Roots of the New Arab Cinema*, *op. cit.,* p. 2.
[437] Tarek Ben Chaabane, *Le Cinéma tunisien d'hier et d'aujourd'hui,* op. cit., p. 64.
[438] Cite par Tarek Ben Chaabane, *Le Cinéma tunisien d'hier et d'aujourd'hui,* op. cit., p. 64.

> appelaient à l'indépendance des Algériens, des Vietnamiens ou des Palestiniens occupèrent des positions particulièrement marquées dans la conscience politique des Tunisiens à travers tous les secteurs de la société.[439]

Il est pourtant rare que les films que nous étudions – et qui se révèlent par ailleurs plutôt représentatifs de la tendance générale du cinéma tunisien – se situent ouvertement dans une perspective nationaliste arabe. Les questions discutées dans les films sont ordinairement d'ordre national, s'ancrant dans l'héritage des luttes pour la décolonisation et dans les objectifs des politiques étatiques menées au lendemain des indépendances. Le regard des Tunisiens, au moment de construire la nation tunisienne, est moins tourné vers l'Orient ou l'Afrique que vers l'Europe. Par-delà les ciné-clubs, l'influence du cinéma occidental résulte aussi, en effet, des pays de formation des cinéastes, à l'image de ceux ayant étudié dans les écoles de cinéma européennes – dans les années 1970, principalement à l'IDHEC de Paris[440] et à l'I.N.S.A.S.[441] de Bruxelles. Après avoir réalisé ses premiers essais à la F.T.C.A., Selma Baccar part ainsi suivre des cours de cinéma à Paris en 1968, comme Kalthoum Bornaz qui y étudie le montage peu de temps après, tandis que Néjia Ben Mabrouk fait le choix de Bruxelles, où elle vit toujours aujourd'hui.

4.2. Un cinéma national qui pose la question des femmes

La Tunisie, dès son indépendance, a choisi de faire de la défense du droit des femmes une de ses valeurs nationales. Adulé pour son ouverture, le président Habib Bourguiba développe une conception laïque et égalitaire de la République. Très tôt, la Tunisie se définit par le fait d'œuvrer en faveur de l'émancipation des femmes, notamment grâce à la promulgation du Code du Statut Personnel en 1956 qui, en un texte, impose l'interdiction de la polygamie et de la répudiation, l'autorisation du divorce et du mariage mixte et la suppression de l'obligation du port du voile.

---

[439] Burleigh Hendrickson, « Finding Tunisia in the Global 1960s », *op. cit.,* p. 66. Notre traduction. Citation originale : "*As a predominantly Muslim country and former French protectorate with close proximity to Algerian conflict, anti-colonial movement like Algerian, Vietnamese and Palestinian independence occupied particularly strong positions in the political consciousness of Tunisians across all sectors of society".*

[440] Institut des hautes études cinématographiques, actuelle La Fémis.

[441] Institut national supérieur des arts du spectacle et des techniques de diffusion.

La Tunisie de l'indépendance a en effet offert aux femmes de nouvelles possibilités et plus d'égalité dans l'espace public comme dans la sphère privée : la promulgation du Code du Statut Personnel et la politique de Bourguiba encouragent les femmes à étudier, à voyager. La présence du féminisme en tant que discours est plus prégnante dans les films réalisés en Tunisie qu'ailleurs, tant par les hommes que par les femmes. La modernité, en Tunisie, passe par l'émancipation des femmes. Si certains films critiquent un système qui souvent peine à mettre en œuvre le programme annoncé, ils tendent aussi à souligner la nécessité de continuer à se battre contre des coutumes qui oppressent les femmes tunisiennes. Dans la plupart des films, cette dernière question devient, par extension, le problème de la structure familiale, comme le souligne un article de Gaston Haustrate publié dans le deuxième tome du *Guide du cinéma mondial* (1998) qu'il codirige.

> Le débat n'est pas simple, les approches difficiles mais la préoccupation constante. On s'en aperçoit encore, en 1979, avec *Aziza,* de Abdellatif Ben Ammar, le plus réussi de tous, qui dépasse les formes d'affrontement classique pour poser la question du choix de civilisation en termes de véritable indépendance individuelle et collective.[442]

La figure féminine, en ce sens, semble être celle qui doit s'imposer pour incarner l'indépendance nationale, et l'émancipation de sa condition apparaît comme une allégorie du progrès de la société tunisienne, dont la violence traditionnelle à l'égard des femmes (souvent représentée dans les films) symbolise alors un signe du retard de la société par rapport à la modernité – celle de l'Occident et de la France particulièrement, vers lesquels les personnages de nombreux films tunisiens rêvent d'émigrer, symbolisant généralement ce progrès social fantasmé (*La Trace,* 1988, Néjia Ben Mabrouk ; *Keswa, le fil perdu* (*Kiswa,* 1997), Kalthoum Bornaz ; *Bent Familia*, 1997, Nouri Bouzid, etc.). En 2009, Denise Brahimi pose un regard rétrospectif ce poids particulier qu'ont les personnages féminins dans le cinéma tunisien :

> Il est possible, après plusieurs décennies, de constater dans le traitement de cette problématique une évolution. Les premiers films l'abordent comme une question de société, comme pour le faire surgir de l'ombre où elles sont maintenues des femmes qu'on ne voit pas et qui n'ont jamais l'occasion de s'exprimer. L'un des grands problèmes est le mariage forcé, dans la société traditionnelle qui a encore

[442] Gilbert Duhamel, Gaston Haustrate, Alain Keit, *Le Guide du cinéma mondial (2) : 1968 à nos jours*, *op. cit.,* p. 275.

de beaux restes. […] La représentation de ce type de société, même si elle est en régression permet d'exorciser les instincts archaïques et rétrogrades quitte à constater que la modernité ne fait pas tout et que les problèmes ne font que se renouveler. Parmi les sujets nouvellement abordés, il y a l'idée que les femmes ont droit au plaisir et que l'épanouissement de leur corps fait partie de leur émancipation.[443]

Dans le cinéma tunisien, la figure féminine n'est donc pas l'apanage d'un certain cinéma des femmes, bien au contraire. Cette tradition est omniprésente et perdure : dès l'indépendance et jusqu'à ces dernières années, la majorité des films de fiction réalisés en Tunisie conteste l'injustice que revêt la position des femmes dans la société. Le cinéaste et chercheur tunisien Férid Boughedir a beaucoup écrit sur cette question, alors qu'il s'agaçait lui-même quelque peu de ce systématisme dans les films tunisiens :

On le sait, les deux premiers films tunisiens de l'histoire portaient déjà des noms de femmes : *Zohra* (1918) et *Aïn-El-Ghezal, La Fille de Carthage* (1924), tous deux réalisés par Albert Samama-Chickly […]. Le cinéma tunisien présente une étonnante particularité par rapport à tous ces cinémas voisins ou amis : les familles y sont presque toujours privées de père et la femme y tient une place prépondérante. Les pères sont soit disparus (ils meurent parfois dès les premières images), soit défaillants, ivrognes, irresponsables et toujours négatifs. Dans le meilleur des cas, ils sont vivants mais muets, laissant la parole à la femme. Cette dernière, figure centrale de presque tous les films tunisiens, y a un double visage : elle est soit la victime de siècles de traditions injustes qui en font une monnaie d'échange ou une esclave qu'il faut libérer, soit la mère gardienne de la tradition, et qui agit pour la préserver. Ce père que l'on évacue dès les premières images, représente-t-il le colonialisme qui avait laissé la Tunisie dans une structure de type patriarcal ? […] Toujours est-il que le cinéma tunisien n'est jamais misogyne : il ignore totalement les rôles de pècheresse, de vamp, de femme fatale entraînant les hommes à leur perte, que l'on retrouve dans les autres cinémas méditerranéens, et notamment dans le cinéma populaire égyptien.[444]

En effet, les exemples de films tunisiens ayant des femmes au cœur de leur récit sont très nombreux. Citons-en quelques-uns : dans *Mokhtar* (1968), Sadok Ben Aïcha met en scène un

[443] Denise Brahimi, *50 ans de cinéma maghrébin, op. cit.,* p. 107.

[444] Férid Boughedir, « Le cinéma tunisien avant *La Trace* : une thématique féministe », in Abdelkrim Gabous, *Silence, elles tournent ! Les femmes et le cinéma en Tunisie*, *op. cit.*, p. 174-175.

romancier dont l'œuvre est consacrée à la libération des femmes. *Um Abbès* (1970) d'Ali Abdelwahab et *Umi Traki* (1973) de Abderrazak Hammami mettent en scène une mère forte, qui se substitue au père défunt. *Yusra* (1972) de Rachid Ferchiou est un film sur une déesse carthaginoise réincarnée qui hante un artiste. En 1978, Sadok Ben Aïcha tourne *Le Mannequin*¸ qui met en scène un journaliste libanais qui mène une enquête sur les femmes tunisiennes.

Ces quelques titres représentent une poignée d'exemples parmi une filmographie nationale principalement tournée vers des personnages féminins forts, incontournables et omniprésents[445]. Au moment de commencer à faire leurs propres films, les femmes ont poursuivi ce que Boughedir voit comme une tradition ; les cinéastes hommes, toutefois, n'ont pas transformé leur manière de faire du cinéma et ont continué, jusqu'à aujourd'hui, de faire des femmes et de leur situation le sujet central de leurs films. Citons à titre d'exemple *Halfaouine, l'enfant des terrasses* (*ʿaṣfūr āl-saṭḥ*, 1990) réalisé par le même Férid Boughedir, qui joue avec les figures de femmes fortes : le film met en scène un jeune enfant proche de la puberté mais que les femmes acceptent toujours de prendre avec elles au hammam, bien que leurs corps dénudés commencent à provoquer chez le jeune garçon la naissance d'un désir sensuel. Invoquant pour sa part les difficultés que vivent les femmes soumises aux traditions patriarcales de la société tunisienne, Nouri Bouzid met en scène dans *Bent familia* (1997) trois femmes victimes de leur condition : Amina, une bourgeoise mariée qui souffre de son statut de femme au foyer et des liaisons de son mari, Aïda, une femme divorcée contrainte de se confronter seule à la société et à ses exigences professionnelles et financières, et Fatiha, une Algérienne traumatisée par une histoire qui la hante et qui tente de partir en France.

Pour Boughedir, cette spécificité du cinéma tunisien, confinant au stéréotype, éclaire un féminisme *sociétal*. Il n'a en effet de cesse de souligner dans ses textes critiques la « place à part [de la Tunisie] dans le monde arabe et musulman », celle-ci étant « le seul pays à avoir accordé à la femme un statut d'émancipation presque totale, et cela immédiatement après son indépendance politique en 1956 »[446]. Boughedir estime par ailleurs que l'émergence du « cinéma des femmes » et la forte participation des femmes au sein de la cinématographie nationale avaient été facilitées par le caractère singulier de la juridiction tunisienne, et notamment par le fameux Code du Statut Personnel

[445] Dans ses articles « Le cinéma tunisien avant *La Trace* : une thématique féministe », in Abdelkrim Gabous, *Silence, elles tournent ! Les femmes et le cinéma en Tunisie*, *op. cit.* ou « La victime et la matrone : les deux images de la femme dans le cinéma tunisien », in Michel Serceau (dir.), *CinémAction,* n° 111, « Les Cinémas du Maghreb », Paris, Corlet, 2e trimestre 2004, Férid Boughedir propose des listes de titres et de synopsis bien plus exhaustives que la nôtre.

[446] Férid Boughedir, « La victime et la matrone : les deux images de la femme dans le cinéma tunisien », in Michel Serceau (dir.), *CinémAction,* « Les Cinémas du Maghreb », *op. cit.,* p. 107.

de Bourguiba[447]. Cette interprétation est contestable : en effet, elle conduit à imaginer qu'il existerait une avant-garde tunisienne quant à la question de l'accès aux métiers de production et de réalisation cinématographique pour les femmes, par contraste avec les autres pays arabes. En outre, cette analyse participe de l'idée reçue – et erronée – que nous évoquions en tête de chapitre selon laquelle la Tunisie compterait, historiquement, plus de femmes cinéastes que tout autre pays arabe.

Définir ainsi une double particularité tunisienne, à la fois politico-sociale et cinématographique, conduit Boughedir à avancer qu'il est « permis de dire que, dans le cinéma comme dans la société tunisienne, aussi bien pour les cinéastes hommes que pour les cinéastes femmes, le matriarcat est plus de l'ordre de la réalité que du fantasme… »[448]. Cette perception d'une domination féminine qui caractériserait la Tunisie et son cinéma n'est toutefois pas partagée par tous les Tunisiens ; elle n'est surtout pas celle des femmes qui ont voulu, elle aussi, faire des images. Dans un article consacré à cette question, la chercheuse et réalisatrice tunisienne Sonia Chamkhi note de fait que dans les films plaçant des femmes au cœur de leur récit, « les sujets féminins sont représentés comme victimes d'un sort injuste et humiliant », « réduits au silence, à la honte ou à la réclusion »[449]. C'était déjà l'impression de Néjia Ben Mabrouk, réalisatrice de *La Trace* (1988)[450], premier long-métrage de fiction tunisien réalisé par une femme, qui dit avoir pris la décision de faire du cinéma pour se sentir enfin représentée à l'écran :

> J'ai vu beaucoup de films, pas ceux des femmes parce qu'il y a très peu de femmes arabes qui en font, et je me suis rendu compte en voyant ces films que la femme arabe était à la mode, tous les hommes faisaient des films sur elle, et qu'il y avait toujours un manque. C'est-à-dire qu'ils nous utilisaient, ils utilisaient notre image, pour faire des films à leur goût. C'était toujours un regard d'homme qui prétend découvrir notre intériorité. Et cela ne me satisfaisait pas. Il y avait un silence terrible de notre côté et je me suis dit qu'il y avait une petite place à prendre, que j'allais la prendre, j'allais l'arracher. Je savais que ce ne serait pas facile, qu'on ne me la donnerait pas comme cela, mais que si j'arrivais à faire un film comme je le voulais ce serait de toute façon gagné.

[447] Cité par Viola Shafik, « *Samt Al-Qusur* – Silences of the Palaces », in Günül Dönmez-Colin (dir.), *The Cinema of North Africa and the Middle East*, *op. cit.,* p. 148. Citation originale : "*women's cinema"*.
[448] *Op. cit.*, p. 112.
[449] Sonia Chamkhi, « Du discours social au discours de l'Intime ou de la démystification de la violence », in Patricia Caillé, Florence Martin (dir.), *Les Cinémas du Maghreb et leurs publics*, Africultures n°89, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 29.
[450] Le film est sorti en 1988 mais sa production a débuté en 1982.

> J'ai essayé d'écrire un peu le contraire de ce que j'ai vu. C'est-à-dire partir de l'intérieur des maisons, de l'intérieur des femmes, de mettre dans leur bouche un langage de femmes, de les faire parler de leurs problèmes.[451]

Toutefois, comme nous le constatons dans la suite de notre étude, les réalisatrices qui commencent à proposer des films de fiction au tournant des années 1990 ne sont pas épargnées par les stéréotypes misérabilistes dénoncés par Chamkhi. Néjia Ben Mabrouk elle-même, avec son film, retraçait le destin d'une jeune femme de la campagne freinée dans ses ambitions par une famille conservatrice. Par la suite, beaucoup d'autres films réalisés par des femmes en Tunisie vont s'inscrire dans la même veine (*La Saison des hommes / Mawssim āl-rijāl*, Moufida Tlatli, 2000, *L'Autre côté du ciel / Šaṭour maḥaba,* Kalthoum Bornaz, 2007, *Les Secrets / Āl-ḍawāḥa,* Raja Amari, 2009, *À peine j'ouvre les yeux / ʿala ḥalaï ʿayni*, Leyla Bouzid, 2015, etc.). Dans un panorama historique publié en 2020, bénéficiant d'un peu de recul historique, le critique de cinéma tunisien Tarek Ben Chaabane comprend ce recours à des personnages féminins soumis ou luttant pour leur émancipation comme constituant le rouage d'un système de financement de la création, lequel déborde les cinéastes eux-mêmes :

> On dit du cinéma tunisien qu'il véhicule à satiété des images de femmes opprimées alors qu'il reste, même dans ses relents les plus mélodramatiques, un cinéma féministe. Qu'en est-il en réalité des coproductions étrangères, et ces dernières rompent-elles l'équilibre en leur faveur ? […] Les scénarios de ces films sont-ils pour autant l'enjeu d'une négociation inconsciente ? Est-ce que ces commissions « demandent » une certaine forme de cinéma ? [452]

Les « commissions » auxquelles Chaabane fait référence sont les commissions d'aide à la production arrivées d'Europe – de France en particulier – à partir des années 1980-1990.

> Ce qu'il est important de relever, c'est cette construction d'une attente chez les bailleurs de fonds étrangers. Une attente qui se concrétise dans une image dont les éléments sont glanés dans les trames, les représentations et l'esthétique de films à succès. Il y a là un fonctionnement qui rappelle ce que la

[451] Propos de Néjia Ben Mabrouk recueillis par Françoise Wera, in Françoise Wera, « Entretien avec Néjia Ben Mabrouk », *op. cit.*, p. 21.
[452] Tarek Ben Chaabane, *Le Cinéma tunisien d'hier et d'aujourd'hui, op. cit.,* p. 84.

théorie des études postcoloniales appelle à la suite d'Edward Saïd l'orientalisme. Là où l'image faussée finit, comme la domination idéologique, à passer pour naturelle aux yeux du dominé.[453]

Les observations de Chaabane sont confirmées et renforcées par les entretiens qu'il réalise avec différents réalisateurs tunisiens actifs à cette époque[454]. Pour Abdelatif Ben Ammar par exemple,

> à partir de 1975, la majeure partie des films africains a été aidée par l'extérieur et au niveau du contenu une autre veine cinématographique s'est imposée, mais cela n'a pas échappé aux effets de mode : il nous fallait raconter une thématique et les scénarios passaient. La condition de la femme par exemple […] .[455]

Ridha Béhi, suivant la même idée, insiste :

> Il y a des priorités thématiques imposées par des urgences politiques. [Dans] les années 90 on veut promouvoir la tolérance, l'acceptation de l'Autre, du Juif dans l'aire maghrébine et méditerranéenne… après c'est l'image de l'homme arabe castré et la femme arabe enfermée… bon, on ne vient pas vous demander d'enlever ceci ou cela… mais ils savent ce qu'ils veulent qu'on voie, ce qu'ils pensent être bon pour les spectateurs de chez eux.[456]

La mise en scène de personnages féminins en lutte représente ainsi une tradition du cinéma tunisien de fiction. Conscients ou non des stéréotypes qu'ils véhiculent, les cinéastes en Tunisie ont tendance à suivre des schémas similaires lorsqu'ils s'adonnent à l'écriture de fiction. Parfois, et ce

---

[453] *Op. cit.,* p. 86.

[454] Elles se confirment aussi au regard des films que nous citions : *La Saison des hommes* de Moufida Tlatli est présenté au festival international du film de Cannes en 2000 dans la section « Un certain regard » (comme le précédent film de Moufida Tlatli, *Les Silences du Palais*, sélectionné à la Quinzaine des réalisateurs de Cannes en 1992) ; *L'Autre moitié du ciel* de Kalthoum Bornaz a remporté trois prix à la production et à la post-production au festival de San Sebastian en 2006 ; *Les Secrets* de Raja Amari est présenté à la Mostra de Venise en 2009 en sélection officielle (son précédent film, *Satin rouge*, était présenté à la Berlinale en 2002, comme son dernier en date, *Corps étrangers* l'a été en 2017 : tous deux discutent l'émancipation des femmes confrontées aux traditions) ; *À peine j'ouvre les yeux* de Leyla Bouzid est présenté à la Mostra de Venise en 2015 en sélection officielle où il remporte le prix du public.

[455] Cité par Tarek Ben Chaabane, *Le Cinéma tunisien d'hier et d'aujourd'hui, op. cit.,* p. 85.

[456] *Ibid*.

malgré la bonne volonté des auteurs, le cinéma résultant de ces procédés d'écriture de récits reflète finalement moins l'engagement des réalisateurs et des réalisatrices qu'un projet politique national (inciter à développer ce type de projet pour donner une image positive de la Tunisie, ou bien pour détourner le regard d'autres problèmes endémiques) ou international (encourager la production de ce type de film grâce à l'octroi de fonds occidentaux afin de cultiver les idées reçues sur le pays en question, victime d'une perception négative s'appliquant à l'ensemble du prétendu « Tiers monde »). Traitant de sujets plus sensibles sur un plan social et politique, les documentaires tunisiens qui s'intéressent aux mêmes questions nous semblent plus percutants : plutôt que de soigner un personnage féminin archétypal, les films documentaires posent des questions qui remettent en cause les idées reçues sur la place et le pouvoir des femmes dans la société – qu'on les considère libres et fortes (*Habiba M'sika*, Selma Baccar, 1994 ; *Satin rouge*, Raja Amari, 2002 ; *Bedwin Hacker,* Nadia El-Fani, 2003, etc.) ou comme victimes des traditions (*La Trace,* Néjia Ben Mabrouk, 1988 ; *L'Autre moitié du ciel*, Kalthoum Bornaz, 2007, etc.).

5. Conclusion

Dans son ouvrage sur le cinéma et la réalité, publié à Beyrouth en 1978, Ibrahim Al-Ariss questionne les mécanismes ayant conduit à l'émergence de cinémas nationaux, c'est-à-dire capables de se saisir des problématiques nationales pour continuer à lutter afin d'affirmer une identité nationale indépendante des influences coloniales encore très prégnantes. Il met en avant la structure de l'État qui, dans chaque pays, doit être considérée comme un élément de premier plan pour qui veut interroger la spécificité d'un cinéma national.

> Mais il y a une autre crise dont le degré diffère d'un pays arabe à l'autre, qui – même si elle est liée au cinéma – trouve ses racines bien au-delà du champ cinématographique car il s'agit en effet d'une crise politique et d'une crise de gouvernance : une crise liée aux classes sociales. Cependant, considérer qu'il s'agit d'une crise pose le problème de manière unilatérale et n'offre rien de plus qu'une vision culturellement arriérée de la réalité politique. Le cinéma est comme tout autre moyen d'expression : un élément parmi d'autres qui permet de renforcer une certaine conscience civilisationnelle pour certains secteurs de masse. Et les régimes dirigeants sont complètement conscients de cela ; ils s'appliquent donc à ne représenter qu'une couche spécifique de la société. Ils travaillent sans relâche pour diffuser et stabiliser une idéologie spécifique, l'idéologie des classes dominantes, sans trouver

quoi que ce soit qui puisse exclure le cinéma de ce rôle. Partant, nous n'avons plus le droit d'envisager la réalité des cinémas arabes sans prendre en considération la nature des régimes arabes – chacun d'entre eux indépendamment – et la nature dominante de ces systèmes. Le cinéma, en tant qu'il est considéré comme un des éléments constitutifs du fondement idéologique de la structure dominante, ne peut être séparé dans sa réalité de la réalité de la relation de production.[457]

Toujours selon Al-Ariss, cette distinction entre les pays s'impose à deux niveaux : sur le plan idéologique avant tout, puisque le cinéma est considéré comme l'une des armes les plus efficaces – surtout en période révolutionnaire – ; et sur le plan économique.

Cependant, ce lien [entre le cinéma et le régime] n'est pas totalement arbitraire ; cette évolution ne s'est pas faite grâce au cinéma lui-même mais en raison de la façon dont le régime lui-même est construit. En effet, il faut noter que la structure de la plupart des régimes arabes ne constitue pas une structure autonome, puisque la plupart des régimes arabes sont formés d'une série de différentes strates sociales, de sorte que le profit d'une classe ne bénéficie qu'à cette classe au détriment d'une autre classe, en fonction des circonstances qui, imbriquées entre elles, constituent le processus de va-et-vient du processus politique.[458]

Les films faits par des femmes tiennent une place particulière dans cette relation entre le cinéma et le régime politique, puisqu'elles ont dû batailler davantage pour voir leurs films financés et soutenus par les organes d'État. Pour tous les cinéastes arabes indépendants (l'industrie cinématographique égyptienne mise à part) à travers l'histoire, il a été difficile de réaliser des films à un rythme soutenu : en fin de carrière, beaucoup ont une filmographie de quelques films seulement,

---

[457] Ibrahim Al-Ariss, *Al-ṣura wa al-waqa'. Kitābāt fī al-sīnimā (Image et réalité. Écrits sur le cinéma),* Beyrouth, Institut arabe de recherche et de publication, 1978, p. 18-19. Notre traduction. Citation originale :
"غير أن هناك ازمة أخرى، تتفاوت في درجة قوتها بين قطر عربي و آخر ... و هي – و أن كانت تخص السينيما – تميد في جذورها إلى أبعد من النطاق السينيمائي لانها أزمة سياسة و أزمة حكم : أزمة طبقية. غير أن أعتبرها أزمة ليس سوي وليس نظرة أحادية الجانب، وليس سوى وليد رؤية ثقافوية منخلفة في تعاملها مع الوقع السياسي. فالسينما، مثلها مثل وسائل التعبير الخرى، واحدة من العناصر المساعدة على ترسير نمط معين "الوعى" الثقافي و الحضاري، لدى قطاعات معينة من "الجماهير". و الأنظمة الحكمة تدرك هذا الأمر تامر الادراك، لذا تعمل – إنطلاقة من كونها، إي الانظمة، تمثيل الحكم طبقات محددة، أو تحالفات طبقية محددة – تعمل جاهدا على نشر و تجسيخ إيديولوجيتها الخاصة، إيديولوجية الطبقات السائدة، دون أن تجد ما يدفعها لا ستثناء السينيما من هذا من هذا القاعدة. إنطلاقة من هنا، لا يعود من حقنا ننظر إلى واقع السينمات العربية، دون أن نأخذ في اعتبرنا طبيعة الأنظمة العربية – كل نز هم على حدة – وطبيعة الفكر السائد أهذا الأنظمة. فالسينما، باعتبارها أحد العناصر ألمكونة للمستوى الإيديولوجي من ألبانيا و الفوقية، لا يمكنها أن تنفصل في وسقعها عن وقع العلاقات الأنتاجية."

[458] *Op. cit.,* p. 21. Notre traduction. Citation originale :
"غير أن هذا الأرتباط لسة تعسفيا مطلقة، و لسة الفضل في هذا لقوة السينيما نفسها، بل بسبب تركيبة الأنظمة نفسها، لان علينا أن إي نظام عربي لا يشكل بنية قائمة بذاتها، إذ أن معظم الأنظمة العربية الأكمة هي عبارة عن تحالفات تقوم بين عدا طبقات أجتماعية، بحيث قد تتغلب مصلحة طبقة على مصلحة طبقة أخرى، تبعا لظروف عديدة متشابكة مما يشكل عملية المد و أجزر السياسية."

le temps de latence entre deux films (dû aux difficultés rencontrées pour produire les films, mais aussi pour passer à travers les mailles de la censure) étant fréquemment de presque dix ans. Toutefois, dans le cas des réalisatrices, les outils déployés pour convaincre une production, un financeur, une équipe, devaient être démultipliés pour pouvoir espérer réaliser un film en bénéficiant d'un soutien financier ou institutionnel. Beaucoup de films, principalement documentaires, sont réalisés de façon indépendante, ou commandés pour la télévision. L'histoire du cinéma des femmes entretient donc une relation particulière aux régimes politiques, subissant finalement davantage de censure au moment de la diffusion des films, puisque les institutions nationales ne s'étaient pas souciées au moment de la production de voir ces films menés à leur terme.

L'intérêt des films de notre corpus réside dans certaines spécificités, qu'il nous reste encore à définir en fonction de quelques catégories et notions sur lesquelles nous devons nous attarder. C'est l'objet du quatrième chapitre de cette thèse, qui, en définissant les enjeux d'un cinéma dit « politique » et ceux du cinéma documentaire, pose les bases d'une analyse spécifique dont nous proposons une méthode en dernière partie de cette étude.

CHAPITRE 4. Penser le cinéma des femmes dans l'interstice des systèmes théoriques : trouver l'image.

La naissance du cinéma dans le monde arabe a été faite sur le modèle industriel d'Hollywood en Égypte, dans la copie du système égyptien au Liban, et dans la continuité des logiques coloniales en Tunisie. Dans ce contexte peu propice à la création indépendante, il a fallu des années au cinéma pour s'installer comme industrie nationale indépendante dans ces pays-là. Nous analysons dans la partie 3 le développement de ces industries et les obstacles auxquels la création indépendante s'est confrontée, ainsi que les soutiens qui lui ont été alloués. Avant de s'intéresser au détail de cette histoire, il est toutefois aisé de constater, à partir des quelques films que nous avons déjà cités, que réfléchir les films réalisés par des femmes dans un ensemble catégorisable (qu'il s'agisse d'une approche féministe des films ou d'une classification de ces films comme Tiers cinéma) est difficile. Par-delà les différences qui distinguent les trois industries, la question des financements et du public visé n'a rien d'homogène selon qu'il s'agisse d'un film de fiction ou d'un film documentaire.

Ella Shohat remarquait elle-même qu'il était difficile de combiner l'approche féministe telle qu'elle est développée en Occident avec les systèmes d'interprétation propre au Tiers cinéma. Selon elle, il est clair que les cinémas révolutionnaires nés dans les pays de la Tricontinentale n'ont pas, en eux-mêmes, favorisé l'émergence des femmes et leur émancipation. Dans *Gender, Nation and Race in Film and Video*, elle écrit :

> De plus, les cinémas révolutionnaires du Tiers monde dans des endroits comme la Chine, Cuba, le Sénégal et l'Algérie n'étaient généralement pas façonnés par un imaginaire féministe anticolonial. Pourtant, ils peuvent être considérés comme des mouvements d'avant-garde dans le repositionnement des femmes. Si l'on peut discerner un programme féministe prononcé dans le cinéma du Premier monde, les films du Tiers monde, en revanche, présentent la participation des femmes comme loin d'être centrale. Leur production croissante depuis les années 1980 correspond à un mouvement mondial naissant de travail indépendant des femmes. Les nouvelles technologies de communication vidéo à faible coût - et non les changements structurels du système patriarcal et néocolonial qui exerce une influence sur l'économie de la production cinématographique - ont facilité cette augmentation.[459]

[459] Ella Habiba Shohat, « Gender, Nation, and Race in Film and Video », in Stromquist, Nelly P., *Women in the Third World: An Encyclopedia of Contemporary Issues, op. cit.,* p. 136. Notre traduction. Citation originale : *"Furthermore, Third Worldist*

C'est pourtant au moment où s'affirme chez une jeunesse désabusée par les stratégies politiques de leurs États la dernière grande lutte mythologique de décolonisation de l'espace arabe – la Palestine – qu'émergent les premiers films réalisés par des femmes. Néanmoins, en matière de nombre et de production, Shohat a raison d'affirmer que le changement de conjoncture dans les années 1980 (qui ont vu se démultiplier les chaînes de télévisions en mal de contenu) et, plus récemment, le développement du numérique, semblent être les principales raisons pour lesquelles les femmes apparaissent de plus en plus massivement sur les écrans de télévision et de cinéma au fur et à mesure des décennies. C'est moins la révolution que les opportunités offertes par le système globalisé qui ont poussé les femmes à se saisir des caméras.

Aussi, afin d'échapper à cette contradiction, nous choisissons de sortir des systèmes d'analyse réfléchissant ces films dans la perspective d'un cinéma féministe ou d'un Tiers cinéma. Riches des recherches déjà menées sur ce corpus de films, nous souhaitons changer de perspective et chercher, par-delà l'intérêt que les cinéastes que nous analysons soient des femmes et qu'elles soient traversées par l'histoire du monde arabe et ses rebondissements perpétuels, des images que nous jugeons importantes pour l'histoire des formes.

Cette sélection n'est toutefois précisée que dans la dernière partie de cette thèse (Partie 4). En effet, il nous semble malgré tout important de comprendre d'où viennent ces images, dans quel corpus d'images celles-ci s'inscrivent, de quel type d'industrie elles sont issues, et de quelles histoires elles émergent. La Partie 3 de notre thèse est ainsi le récit de cinquante années d'histoire de films faits par des femmes en Tunisie, en Égypte et au Liban.

Cette contextualisation nous semble indispensable pour pouvoir distinguer de ce large corpus de films quelques œuvres. Nous ne tentons pas de classifier ces œuvres à partir de grilles de lecture spécifiques : au contraire, nous souhaitons saisir leur potentiel subversif, l'*alternative* qu'elles proposent dans leurs images. En effet, nous choisissons des œuvres qui, par leur audace formelle et leur approche singulière du sujet qu'elles embrassent, nous semblent particulièrement pertinentes pour raconter autrement, subversivement, l'histoire de ces peuples dont nous suivons l'évolution à

revolutionary cinemas in places such as China, Cuba, Senegal and Algeria were not generally shaped by an anti-colonial feminist imaginary. Yet, they can be considered vanguard movements in the repositioning of women. While a pronounced feminist agenda in First World cinema can be discerned, Third World films, in contrast, present the participation of women as far from central. Their growing production since the 1980s corresponds to a worldwide burgeoning movement of independent work by women. New low-cot technologies of video communication – not structural changes in the patriarchal and neocolonial system that exerts influence over the film production economy – facilitated this increase".

partir de 1967. Ces films, sortis de pays et d'époques différentes, aux sujets variés et aux traitements divers, se croisent autour de certains concepts, que nous nous attachons à présenter dans ce chapitre.

Les films que nous choisissons d'analyser en dernière partie de cette thèse s'inscrivent tous, d'une façon ou d'une autre, dans la définition que Nicole Brenez donne du « cinéma d'avant-garde », en ce qu'ils mettent à l'épreuve les images dominantes. Cette mise à l'épreuve est généralement rendue possible par le cinéma documentaire, qui nécessite moins de moyens financiers et qui s'approche au plus près de ce que les cinéastes souhaitent représenter : les enjeux de production et de distribution sont différents, rendant par là possible l'émergence d'un cinéma plus dissident, plus subversif. Nous nous attardons donc particulièrement sur la production documentaire en Égypte, en Tunisie et au Liban pour montrer, aussi, les difficultés rencontrées dans ces pays pour produire un cinéma documentaire signifiant qui ne soit pas avorté dans sa conception ou sa diffusion par la censure.

1. Un cinéma d'avant-garde

Nicole Brenez rappelle que la définition de l'avant-garde, au-delà de la terminologie militaire à laquelle elle se réfère, s'est étendue à « tout ce qui concerne le danger, la confrontation avec l'inconnu, le forçage d'une situation »[460], et a pour enjeux « l'invention de la liberté, la revendication ou non d'une efficacité sociale, la fétichisation ou non de l'art comme pratique singulière »[461]. En tant que cinéma insurrectionnel, les films que font les femmes au lendemain de 1967 s'inscrivent pour la plupart, de par cette « confrontation avec l'inconnu » qu'ils imposent tant dans leur forme que par leur sujet, dans cette définition de l'avant-garde. En revendiquant par l'action le droit de faire des films, les femmes proposent une certaine manière de « révolutionner » la discipline cinématographique et défendent la « classe d'avant-garde » qu'est le prolétariat[462] en tirant de l'ombre ce dernier.

Étudiant la littérature et la culture palestinienne moderne, Ami Elad-Bouskila suppose que le développement d'une littérature de femmes, qui existait de façon très discrète jusque-là, a été rendu possible à la fin des années 1960 par l'effet des bouleversements politiques, économiques et sociaux – le déclin du panarabisme et du nassérisme, une urbanisation galopante et une nette polarisation

[460] Nicole Brenez, *Cinémas d'avant-garde, op. cit.*, p. 3.
[461] *Op. cit.,* p. 7.
[462] *Op. cit.,* p. 5.

sociale et religieuse. Ces évolutions auraient détaché la littérature de l'idéologie politique et l'auraient poussée à adopter une orientation plus personnelle[463]. L'émergence d'un cinéma engagé, mais bien plus souvent à titre individuel que dans les rangs des groupes militants, réalisé par des femmes après la défaite de 1967, pourrait répondre aux mêmes logiques : le discours officiel ne faisant plus l'unanimité, chacun a dorénavant la possibilité d'exprimer son désaccord et de tenter de proposer de nouvelles solutions pour remédier à une situation d'injustice touchant tous les peuples arabes au lendemain des indépendances et dans la guerre qu'ils mènent ensemble contre l'impérialisme.

Cette guerre contre l'impérialisme a été menée avant toute chose par la forme documentaire – particulièrement dans le cas de la création féminine. En effet, il est aisé de considérer que l'industrie cinématographique, tout comme l'industrie de la télévision, a longtemps laissé très peu de place aux femmes (si ce n'est aucune), en tout cas s'agissant des postes à responsabilité sur le plateau de tournage. La réalisation des films de fiction par des femmes a été rendue possible à partir de la fin des années 1980, soit parce qu'elles ont su s'imposer dans une industrie profondément masculine et machiste en proposant des films grand public (comme cela a été le cas pour Ines El-Degheidi ou Nadia Hamza en Égypte), soit parce qu'elles ont pu obtenir des fonds d'aides de l'étranger (plus particulièrement de la France ou des télévisions européennes). Dans les deux cas, les productions qui en découlent sont loin des philosophies créatives qui nous intéressent : celles qui s'opposent comme nous l'avons précisé, à l'hégémonie des images dominantes et aux logiques de pensée impérialistes. Pour ces mêmes raisons de dépendance économique et commerciale du cinéma de fiction à l'industrie qui en rend la production possible, Fernando Solanas et Octavio Getino présentaient déjà dans leur manifeste « Vers un Troisième cinéma » la forme documentaire comme plus pertinente pour contester l'oppression des systèmes sur les peuples :

> Le cinéma dit documentaire, avec le vaste champ qu'embrasse cette conception, […] est sans doute la base d'où doit partir le cinéma révolutionnaire. Chaque image qui documente, témoigne, réfute, approfondit la vérité d'une situation, est quelque chose de plus qu'une image de film ou un fait purement artistique, elle devient quelque chose que le système ne peut absorber.[464]

[463] Ami Elad-Bouskila, *Modern Palestinian Literature and Culture*, Londres, Routledge, 1999, p. 4.
[464] Octavio Getino, Fernando Solanas, « Vers un Troisième cinéma », in Octavio Getino, Fernando Solanas, *Cine, Cultural u Decolonizacion*, éditions Siglo Veintiuno Argentina Editores, Buenos Aires, 1973 [1968], p. 15.

Cette réalité visible au moment de la production nous semble également s'imposer au moment de la réception des œuvres. Nous considérons en effet que ce que nous dit le documentaire de la réalité politique, sociale et humaine qu'il archive dans le monde arabe ou arabo-musulman est plus riche que ce que peut nous en dire le cinéma de fiction réalisé au même endroit par des cinéastes, femmes et hommes, issus de ces mêmes sociétés. Ce choix ne s'impose pas avec évidence. Dans l'ouvrage qu'il dirige, intitulé *Film in the Middle East and North Africa : Creative Dissidence* (1997), Josef Gugler propose d'analyser prioritairement des films de fiction pour présenter des cinéastes « qui ont donné une image et une voix à la dissidence des discours des régimes autoritaires, du patriarcat, des mouvements fondamentalistes et de l'Occident »[465] [22] :

> Les films de fiction ont un impact inégalable sur leurs spectateurs. Ils procurent une expérience immédiate que l'on trouve rarement dans le documentaire et que l'écrit ne peut atteindre. Ils donnent vie à des environnements étrangers à travers les images, le son, les personnages et l'histoire racontée.[466]

Écrire un film de fiction, c'est construire toute une mythologie, que le film s'inscrive dans un univers fantasmé (*Écrans de sable*, Randa Chahal, 1992), dans une histoire nationale (*Habiba M'sika*, *La Danse du feu*, Selma Baccar, 1995) ou dans une réalité sociale digne des plus grands films néoréalistes (*Le Gang de la liberté / Āl-šayḫa / Gang of Freedom*, Leila Assaf, 1994). En mettant en scène une histoire qui est (souvent) la sienne, un réalisateur ou une réalisatrice va offrir un point de vue spécifique, une interprétation particulière de la société dans laquelle il ou elle vit ou dans une société voisine dont il ou elle pense connaître les faiblesses (*Dunia*, Jocelyne Saab, 2005). La ligne narrative, les choix formels et le ton du film de fiction sont propres à l'invective, et peuvent se choisir dissidents à chaque étape, s'ils le sont ; nous comprenons ainsi le choix de Joseph Gugler de vouloir se pencher sur ce que les cinéastes veulent dire de leur société et sur la manière par laquelle ils choisissent de le dire.

---

[465] Joseph Gugler, *Film in the Middle East and North Africa. Creative dissidence*, Austin, University of Texas Press, 1997, p. 2. Notre traduction. Citation originale : "*directors who have given image and voice to dissent from the discourses of authoritarian regimes, of patriarchy, of fundamentalist movements and of the West".*

[466] *Ibid.* Notre traduction. Citation originale : "*Fiction films are unrivaled in their impact on viewers. They provide an immediacy of experience rarely found in documentaries and that the written word cannot match. They bring foreign settings alive in images, sound, characters, and story*".

Toutefois, en regard de notre sujet, et parce que nous estimons effectivement, à la suite de Solanas et Getino, que « chaque image qui documente, témoigne, réfute, approfondit la vérité d'une situation, est quelque chose de plus qu'une image de film ou un fait purement artistique »[467], nous nous focalisons sur les images documentaires. Ce sont elles, en effet, qui sont capables de donner directement la parole au peuple, sous toutes ses expressions – celles des représentants iconiques de ces peuples (Arafat dans *Le Bateau de l'exil* de Jocelyne Saab (1982), Leila Khaled dans *Iḥkī yā ʿaṣfūra* (*Tell Your Tale Little Bird /* « Raconte ton histoire, petit oiseau ») de Arab Loutfi (2007) les membres dirigeants du Parti Communiste dans *Ouled Lenine. Histoire d'un engagement* de Nadia El-Fani (2007), etc.) comme celle des « sans parts », ces « sans visages » riches d'histoires singulières qui racontent, aussi, l'histoire collective (*Les Enfants de la guerre* (*Aṭfāl āl-ḥarb*, 1976), Jocelyne Saab, *Parce que les racines ne meurent pas* (1977), Nabiha Lotfy, *Aḥlām āl-mumkina* (*Permissible Dreams /* « Rêves possibles », 1981), Atteyat Al-Abnoudi, *Nuit de noces à Tunis* (1997), Kalthoum Bornaz, etc.).

Si Tahar Chikhaoui écrivait qu'il serait « vain de vouloir analyser le cinéma tunisien d'un point de vue strictement esthétique »[468], Tahar Cheria'a avant lui expliquait déjà que l'un des problèmes principaux auxquels se sont confrontés les cinémas du Tiers monde résidait précisément en l'approche que les spécialistes et les critiques ont adopté pour l'analyser : en les étudiant toujours dans « leur rapport avec l'Homme et la société »[469], les auteurs spectateurs de ces cinémas ne peuvent leur rendre véritablement justice. Pour Tahar Cheria'a, « le problème de la "distribution" est assurément *le problème clef* – celui qui détermine principalement tout le reste – *en matière de cinéma dans les pays africains et arabes* »[470] :

> Cela aussi est relativement connu. La majorité des gens qui se sont penchés un peu attentivement sur ces « choses du cinéma » dans les pays du Tiers monde en conviennent. Mais la plupart d'entre eux le sont au cours d'études ou de considérations d'ordre sociologique – ou politique précisément. Ils n'abordent donc que très peu – ou pas du tout – les aspects structurels du phénomène cinématographique étudié.[471]

[467] Octavio Getino, Fernando Solanas, « Vers un Troisième cinéma », in Octavio Getino, Fernando Solanas, *Cine, Cultural u Decolonizacion*, *op. cit.*, p. 15.
[468] Tahar Chikhaoui, « Le cinéma tunisien des années 90, permanences et spécificités », *Horizons Maghrébins,* « Le droit à la mémoire », *op. cit.,* p. 113.
[469] Tahar Cheria'a, *Écrans d'abondance. Cinémas de libération en Afrique : à propos de l'importation/distribution des films en Afrique (et dans le monde arabe) et de la nécessité de sa nationalisation,* Tunis, éditions La Plume, 1978, p. 11.
[470] *Op. cit.,* p. 9. Souligné dans le texte original.
[471] *Op. cit.,* p. 10.

À l'instar de Tahar Chikhaoui et de Tahar Cheria'a, nous faisons le choix de ne pas analyser en détails les aspects structurels des industries tunisienne, égyptienne et libanaise, et nous préférons, dans la minutie de l'analyse menée en dernière partie de cette thèse, nous intéresser aux forces esthétiques qui traversent certains films. Les considérations des deux critiques tunisiens, soulignant, d'une part, la faiblesse esthétique des films produits par les industries nationales, et d'autre part les problèmes structurels auxquels sont confrontés les cinéastes au moment de produire, de réaliser et de distribuer leurs films, nous sont apparues limpides et pertinentes dans l'avancée de nos recherches. Outre la question spécifique de savoir ce que la fiction peut dire du populaire que nous venons d'évoquer, il s'agit là des raisons majeures qui nous ont également poussée à porter une attention plus particulière aux images produites en dehors de ces structures problématiques.

Dans le cadre de notre analyse des images, nous nous intéressons donc à des images documentaires réalisées dans la plupart des cas de façon complètement indépendante. Toutefois, nous proposons dans un premier temps de penser ces images dans une histoire plus générale du cinéma arabe d'une part, et d'autre part de rapporter ces images à la place des femmes réalisatrices dans cette histoire-là, que nous jugeons trop mal connue. Pour justifier notre théorie selon laquelle le documentaire s'est présenté comme une fenêtre ouverte sur une création avant-gardiste par les femmes en Tunisie, en Égypte et au Liban depuis 1967, il est important d'établir une définition argumentée de la puissance significatrice du documentaire et de ses enjeux.

2. Le documentaire comme dissidence

2.1. Le documentaire et ses enjeux

La réalisatrice égyptienne Hala Galal nous confiait lors d'un entretien :

> Ce qui m'intéresse dans le cinéma documentaire, c'est que ce sont de vrais gens qui sont les héros. Tu parles des gens. Tu peux les traiter comme s'ils étaient… on ne peut pas dire les acteurs, mais ils deviennent vraiment devant la caméra les héros de leur vie. C'est très inspirant pour moi de connaître les gens jusqu'au point où je peux connaitre la douleur et les rêves. Peut-être que ça me permet parfois de vivre mieux, de savoir qu'il y a des douleurs partout dans le monde et que tout le monde peut

soutenir tout le monde et qu'il y a des choses qui font rire. Le documentaire est un univers très inspirant pour moi.[472]

Le cinéma documentaire est souvent analysé dans les études qui le questionnent comme une forme *alternative* de cinéma. Ainsi, en 2002, Jean Breschand désignait le documentaire comme « l'autre face du cinéma »[473], alors que Guy Gauthier en 2005 assumait la pleine différence qu'il percevait dans la forme cinématographique documentaire en présentant le documentaire comme « un autre cinéma »[474]. Cette différence est liée au rapport complexe que le cinéma documentaire entretient avec la réalité ; problématique centenaire, la question de la représentation du réel par le cinéma documentaire ne cesse d'être replacée au cœur des débats. L'outil pédagogique collectif sur la question documentaire édité en 2001 par la Bibliothèque du Film de la Cinémathèque Française, intitulé *Filmer le réel. Ressources sur le cinéma documentaire,* s'ouvre sur l'exposition de lieux communs imbriqués dans l'imaginaire du documentaire :

> Faut-il penser que le documentaire est la rédemption du cinéma ? Nous y sommes poussés par trois éléments. Tout d'abord, par la supposée transparence de l'outil qui enregistrerait fidèlement ce que l'on présente devant l'objectif (reproduction du mouvement, des règles de la vision humaine, « objectivité » de l'objectif, transparence et fidélité de la pellicule). Ensuite, parce que le documentaire répondrait le mieux à l'un des buts assignés au cinéma : nous faire découvrir des réalités méconnues ou ignorées, des spectacles invisibles au commun des mortels (contrées et civilisations éloignées, domaines inaccessibles à l'œil nu…), bref nous ouvrir à l'humanité et au monde naturel.[475]

Le documentaire a trait au *réel*, et c'est là qu'il cultive son intérêt. La littérature scientifique sur la question l'affirme, et à titre d'exemple, quelques titres de publications françaises suffisent à considérer l'importance de cette corrélation dans l'analyse de la forme cinématographique documentaire : Richard Copans et Yves Janneau dirigent en 1987 un ouvrage qu'ils intitulent *Filmer le réel : de la production documentaire en France*[476]*,* François Niney publie en 2000 *L'Épreuve du réel*

[472] Entretien de l'autrice avec Hala Galal réalisé au Caire le 26 mars 2016 en français.
[473] Jean Breschand, *Le Documentaire, l'autre face du cinéma*, Paris, éditions des Cahiers du cinéma, 2002.
[474] Guy Gauthier, *Le Documentaire, un autre cinéma*, Paris, Armand Colin cinéma, 2005.
[475] Collectif, *Filmer le réel. Ressources sur le cinéma documentaire*, Paris, éditions de la Bibliothèque du Film, 2001, p. 3.
[476] Richard Copans, Yves Janneau, *Filmer le réel : de la production documentaire en France,* Paris, La Bande à Lumière, 1987.

à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire[477], en 2004, Jean-Luc Lioult publie *À l'enseigne du réel : penser le documentaire*[478], alors que le Centre Pompidou de Paris organise tous les ans le festival de cinéma documentaire le plus important de l'hexagone, qu'il intitule « Cinéma du Réel ».

Dans l'introduction de son ouvrage, Guy Gauthier reprend la définition du terme « documentaire » selon le Littré :

> Du mot « documentaire », Littré dit : « qui a un caractère de document », ce qui renvoie à l'évidence de la racine, sans envisager l'emploi du terme autrement que comme adjectif. Le dictionnaire Littré était contemporain, dans le domaine de l'édition, d'une véritable explosion d'ouvrages et de revues (les « magasins ») illustrés dont la finalité était « documentaire » au sens actuel du terme.[479]

Il complexifie la définition du Littré en ajoutant :

> Pour compliquer encore, le film (tout comme l'écrit, qui a depuis perdu son innocence supposée) n'est pas transparent au réel. Ce qu'affronte le spectateur, c'est le signifiant, l'écran où se reconstitue selon des codes (ceux qui sont induits par le dispositif de prise de vues et de réception et ceux que fabrique à son insu l'institution), un univers de formes et de couleurs en mouvement. Ce dispositif est le même pour le « documentaire » et pour la « fiction ».[480]

La difficulté que rencontrent les théoriciens lorsqu'ils tentent de tracer une frontière définitive entre le cinéma documentaire et celui de fiction est celle de ne pas pouvoir prétendre que le documentaire, aussi « directe »[481] que soit sa forme, est une reconstitution pleine et objective du réel qu'il capte. Le choix du sujet, le cadrage, le montage – tout est l'expression de la subjectivité du cinéaste. Cette difficulté est au cœur d'autres études contemporaines, comme celle du numéro 44 de

---

[477] François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Univerté, 2000.
[478] Jean-Luc Lioult, *À l'enseigne du réel : penser le documentaire*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 2004.
[479] Guy Gauthier, *Le Documentaire, un autre cinéma, op. cit.,* p. 14.
[480] *Op. cit.,* p. 15.
[481] Le « cinéma direct », né en Amérique du Nord à la charnière de 1950-1960, considéré en France comme « cinéma vérité » était une pratique basée sur une captation directe du réel, ayant pour objectif de retransmettre une « vérité ».

la revue *Images Documentaires* intitulée « Malaise dans le documentaire ? »[482], qui propose l'analyse de films hybrides (voire « mutants », selon le terme de Jean-Louis Comolli[483]), ou celle que François Niney publie en 2009 sous le titre *Le Documentaire et ses faux-semblants*[484], et qu'il ouvre sur des considérations méthodologiques nuancées, en convoquant histoire et philosophie :

> « Les faits ne sont pas tout faits, il faut les faire », selon le mot de l'historien Paul Veyne (1971). Entendons d'une part, qu'il faut les découper et les remonter pour leur trouver ou donner du sens. D'autre part, que « les faits » présentent divers degrés de réalité ou modes d'existence […]. Paul Veyne souligne d'ailleurs que les faits ne sont pas des sites que l'on visite mais qu'ils sont fonction des questions qu'on se pose et de la mise en intrigue. Pas de faits sans interprétation ; ce qui ne veut pas dire qu'il n'y aurait que des interprétations et pas de faits, comme le concluent abusivement déconstructionnistes et postmodernes.[485]

Niney ajoute, plus loin dans son texte :

> Comme l'explique le philosophe John Austin, « pour savoir si une phrase est vraie ou fausse, il ne suffit pas de savoir ce qu'est une phrase, ni même ce qu'elle signifie, mais il est nécessaire de connaître aussi les circonstances dans lesquelles elle est énoncée. Les phrases ne sont pas, en tant que telles, vraies ou fausses ». Si nous transposons cette pénétrante analyse dans le champ du cinéma, nous pouvons dire : pour savoir si une séquence est documentaire ou fictionnelle, il ne suffit pas de savoir ce qu'est une prise de vue, ni même ce qu'elle représente, il est aussi nécessaire de comprendre les circonstances du tournage et comment le film s'adresse au spectateur.[486]

L'image documentaire nous intéresse pour son potentiel *factographique*, d'*écriture* des faits. Marie-Jeanne Zenetti emprunte le terme de *factographie* au romancier allemand Hans Magnus

---

[482] Catherine Blangonnet-Auer (dir.), *Images documentaires*, n°44, « Malaise dans le documentaire ? », Paris, Images documentaires, 2002.
[483] Jean-Louis Comolli, « L'anti-spectateur, sur quatre films mutants (*Berlin 10/90* de Robert Kramer, *Close-up* d'Abbas Kiarostami, *La Nuit du coup d'Etat* de Ginette Lavigne, *Dans la chambre de Vanda* de Pedro Costa), *Images documentaires*, n° 44, « Malaise dans le documentaire ? », in Catherine Blangonnet-Auer (dir.), *Images documentaires*, *op. cit.,* p. 9-16.
[484] François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009.
[485] *Op. cit.,* p. 18.
[486] *Op. cit.,* p. 19.

Ezensberger[487] qui désigne ainsi sa pratique d'écriture, qu'il distingue du romanesque. Dépassant ainsi la définition usuelle du terme, traditionnellement rattaché à une pratique des avant-gardes soviétiques des années 1920 puis à la littérature[488], Zenetti décrit la factographie comme étant cette capacité à « rendre compte de ce qui est » et de « jouer au document et avec le document »[489], c'est-à-dire de « mêler, sans les confondre, réalité, commentaire et fiction »[490] afin de pouvoir « écrire le réel en échappant à la continuité du récit long »[491].

S'inscrivant dans une continuité historiographique, Zenetti cite les *Essais historiques* de Benjamin Buchloch, qui définit la capacité *factographique* de la photographie comme « étant censée rendre visibles des aspects de la réalité sans interférence ni médiation »[492]. Il semble ainsi que l'on retombe dans l'aporie définitionnelle qui fait du documentaire une écriture objective et descriptive du réel ; ce qui nous intéresse toutefois dans une conception *factographique* de l'image est davantage cette fascination, ce pouvoir que les cinéastes donnent aux images, et la mission qu'ils et elles leur confèrent. Cette mission consiste à transcrire et à transmettre une réalité, tout en assumant la subjectivité des cadres qui la délimitent – et dont ils et elles font, souvent, un acte politique. Zenetti compare la démarche factographique à un « vide de la parole » tel que le définit Roland Barthes dans *L'Empire des Signes* à propos du haïku lorsqu'il écrit : « L'écriture est en somme, à sa manière, un satori : le satori (l'événement Zen) est un séisme plus ou moins fort qui fait vaciller la connaissance, le sujet : il opère un vide de parole »[493]. Cette démarche donne naissance à des œuvres « à l'appartenance générique incertaine, à la simplicité illusoire et désarmante, qui semblent de prime abord imperméables au commentaire, [et qui] placent le lecteur face à son impuissance »[494].

Une conception factographique des cinémas documentaires qui nous intéressent dans cette étude permet de saisir plusieurs réalités et de surmonter plusieurs difficultés théoriques. S'il est établi que l'image n'est jamais fidélité à la réalité ni totalement représentative de cette dernière, elle nous intéresse néanmoins dans son rapport au réel en ce sens qu'elle *joue un rôle* dans ce réel. Les stratégies à l'œuvre dans une recherche factographique au sein de la création cinématographique

---

[487] Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 7.
[488] Voir Devin Fore, « The Operative World in Soviet Factography », *October*, n° 118, Octobre 2006, Boston, MIT Press, p. 95-131.
[489] Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine, op. cit.,* p. 8.
[490] *Ibid.*
[491] *Op. cit.,* p. 11.
[492] Benjamin Buchloch, *Essais historiques. I, Artmoderne*, traduction C. Gintz, Villeurbanne, Art Édition, 1992, p. 97-98, cité par Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine, op. cit.,* p. 9.
[493] Roland Barthes, *L'Empire des Signes,* in *Œuvres Complètes III,* Paris, Seuil, 2002 [1970], p. 352, cité par Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine, op. cit.,* p. 10.
[494] Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine, op. cit.,* p. 10-11.

participent non seulement au fait d'offrir au film la possibilité de s'écrire dans les marges contestataires d'une réalité à redéfinir, mais également à celui de subvertir les pratiques canoniques de la création cinématographique elle-même.

Parce qu'ils proposent d'autres énoncés, les films qui composent dans la dernière partie de cette étude notre corpus d'analyse proposent de chercher dans leur sujet et dans leur forme une *différence* génératrice de sens. Rendant à la pratique du film sa puissance formelle, nous verrons, en choisissant d'analyser en dernière partie de cette thèse certaines œuvres du travail de plus d'une vingtaine de femmes réalisatrices d'Égypte, de Tunisie et du Liban l'importance du documentaire dans ses formes plurielles, tant pour sa capacité à témoigner de l'histoire qu'à l'écrire. Il nous intéresse plus particulièrement de voir ce que la forme documentaire dit du processus de création des cinéastes et de la façon dont ces dernières choisissent de regarder le peuple et sa lutte.

Le cinéma documentaire donne à voir l'irruption de l'image dans le monde. En se déployant, elle produit des saillies dans une histoire chronologique dont le récit systématique des grands jalons lisse les aspérités. Le film est une construction, une mise en scène ; l'objet du cinéma, comme l'affirmait Godard, n'est pas seulement le réel, mais aussi l'image du réel[495].

Cette image du réel est toutefois naturellement interrogée par la nature même de l'image. L'historienne et réalisatrice Fabienne Le Houérou convoque à ce titre le concept de profilmie, défini comme processus de transformation des attitudes des sujets filmés face à une caméra, pour interroger la capacité des images à transmettre des « moments-authentiques »[496]. Elle conteste l'idée développée dans les années soixante que le documentaire, au contraire de la fiction, puisse aller au plus près de la vérité qu'il saisit dans le moment du tournage. En effet,

> dans les documentaires les hommes mentent, jouent, sur-jouent, caricaturent, se victimisent ou au contraire se présentent en héros. Ils veulent se faire plus beaux, plus intelligents, plus honnêtes qu'ils ne le sont. C'est souvent un moi idéalisé qu'ils projettent eux-mêmes avant la projection du film.[497]

[495] Emmanuel Barot, *Camera politica*, *op. cit.,* p. 16.

[496] Fabienne Le Houérou, « Introduction », *Revue Science and Video*, n° 5, Fabienne Le Houérou (dir.), « La "Profilmie" en question », 2015, disponible en ligne. Consulté le 20 juillet 2020. URL : http://scienceandvideo.mmsh.univ-aix.fr/numeros/5/Pages/05-01.aspx

[497] Fabienne Le Houérou, « Questionner les concepts d'auto-mise en scène et de profilmie », *Revue Science and Video*, *op. cit.,* disponible en ligne. Consulté le 20 juillet 2020. URL : http://scienceandvideo.mmsh.univ-aix.fr/numeros/5/Pages/05-02.aspx

Que peut donc dire l'image du monde qu'elle documente ? Citant Erwin Goffman, l'autrice explique cependant que cette modification de l'individu est visible dans le monde social en général, et que ce processus d'auto-mise-en-scène est à la base de toutes les interactions humaines. La profilmie, selon elle, n'est donc pas une entrave à l'authenticité de l'information que délivre l'image filmée :

> Notons cependant que la modification du comportement humain, face à une caméra, ne prive pas l'entretien de son potentiel scientifique. Filmer est toujours un acte d'enregistrement d'un face-à-face social. Aussi pourrions-nous estimer que la véritable scène est sociale. À bien des égards, la caméra est un objet additionnel et parfois même périphérique sur une scène plus large.[498]

Fabienne Le Houérou filme à des fins scientifiques. Le partage avec les sujets filmés à l'origine de ses films a pour fin une analyse de l'information scientifique enregistrée par la caméra. Si ces objectifs ne sont pas explicitement ceux des cinéastes dont nous interrogeons les films, les différentes démarches se répondent : pour Fabienne Le Houérou, le tournage d'images documentaires crée un espace de « créativité partagée » qui donne au documentaire un « caractère collectif qui efface le statut écrasant de l'auteur comme démiurge de l'"œuvre" »[499]. Ce partage de l'espace d'échange induit par le documentaire est particulièrement observable dans le cas de documentaires ayant à leur base des témoignages ; ils sont nombreux dans notre corpus, composé pour la plupart de films qui s'intéressent, eux aussi, à des « populations particulièrement subalternes [subissant] de plein fouet les règles de la domination »[500]. Nous présentons dans notre thèse ces populations fragiles ou fragilisées par le violent mouvement de l'histoire comme des *peuples en marge*, partant d'une définition de la marge qui envisage le lien social par le biais de l'altérité, de la différence par rapport à une norme attendue par un pouvoir central et ses représentations dominantes. Ces marginalités sont multiples, mais toutes sont, comme le qualifie Le Houérou, « subalternes » ; le *peuple* qui nous intéresse dans les films documentaires des réalisatrices que nous avons choisies pour notre corpus ne se définit pas dans son – impossible – unité, mais bien dans une multiplicité des visages et des récits qui défie la norme et l'instituionnalité du peuple national.

---

[498] *Ibid.*
[499] Fabienne Le Houérou, « Filmer le désarroi : ce que révèle l'usage de la caméra dans les situation "sensibles" », *e-Migrinter*, n° 9, « Immigrés, illégaux, réfugiés. Questions sur les enquêtes et les catégories », 2012, disponible en ligne. Consulté le 20 juillet 2020. URL : https://journals.openedition.org/e-migrinter/748
[500] *Ibid.*

Ainsi, en filmant ces peuples opprimés en lutte ou en résistance, en faisant le récit d'événements singuliers, en posant leur caméra devant des corps marginaux, ou en tendant le micro à des paroles dissidentes, les réalisatrices de notre corpus nous montrent ce que les « récits minuscules »[501] chers à Arlette Farge disent de l'histoire des conflits oubliés. Le cinéma documentaire propose une archive – et comme l'écrit Farge, qui pense « l'archive comme une irruption », une archive « est saillante, déborde et dépasse, elle est caprice, boutade ou tragédie. Elle n'avalise pas, ne résume pas, ne confirme pas, n'aplanit rien, surtout pas les conflits et les tensions, et hérisse le réel de ses sautes inopportunes ». C'est alors la tâche de l'historien de « tisser à la fois le sens et la déraison, puis nouer un texte avec tous les écarts entrevus, les contradictions observées »[502].

Pris ensemble, les films surmontent le déterminisme d'une chronologie historique et semblent pouvoir se répondre les uns aux autres. En effet, le documentaire nous propose des rencontres, à partir desquelles nous pouvons réfléchir des motifs qui se répètent d'une génération à l'autre, d'une conception du monde à son contraire.

Parce qu'il regarde le réel, enfin, le film documentaire est éminemment politique. Nicole Brenez cite Peter Weiss pour affirmer que

> l'art documentaire se distingue de tout autre par sa recherche d'efficacité politique, car « une dramaturgie du document qui s'attarde à des combats désespérés sans toucher l'ennemi, une telle dramaturgie se dévalorise elle-même »[503].

La volonté des femmes réalisatrices qui partent filmer dans les camps de réfugiés palestiniens ou syriens au Liban, qui se rendent dans les quartiers défavorisés du Caire ou de Tunis, ou qui parcourent d'un bout à l'autre la région pour documenter la lutte d'autres peuples naît ainsi du besoin de faire réagir, de mobiliser. Ce choix de se saisir du médium-film pour se confronter au réel afin de le documenter, d'informer et de proposer un autre regard sur l'histoire à écrire est une démarche pertinente dont nous nous inspirons méthodologiquement dans la composition de cette étude. Par celle-ci, nous souhaitons qu'émerge en fin de compte une lecture quelque peu différente d'une

---

501 Arlette Farge, *La Vie fragile. Violence, pouvoirs et solidarités en France au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 12.
502 *Ibid.*
503 Peter Weiss, *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la révolution,* 1967 cité par Nicole Brenez, *Manifestations*, Paris, De l'incidence éditeur, 2019, p. 14.

histoire du cinéma arabe : en effet, cette dernière est trop souvent réduite à des charnières symboliques bien trop éloignées de la diversité des peuples et des corps qui les composent, que les films cherchent pourtant souvent à représenter.

2.2. Des films plus proches des idées

Par ailleurs, le documentaire nécessite généralement un attirail technique plus abordable, car plus limité. Il est possible de tourner un film seul avec une caméra, ce qui permet aussi que soit établie une plus grande proximité avec les personnes interrogées. La généralisation des formations à l'image ainsi que leur accessibilité de plus en plus aisée ont, d'autre part, permis à des individus n'ayant pas fréquenté une école de cinéma de commencer à réaliser des films, eux aussi. Mohamad Soueid insiste sur l'importance de l'évolution du matériel et des techniques dans la prise en main de plus en plus fréquente des caméras par les femmes au Liban :

> Parallèlement au développement des techniques cinématographiques, l'industrie du film libanais a connu une augmentation du nombre de femmes réalisatrices avec la diffusion de l'usage de la vidéo, des médias électroniques et des écoles d'audiovisuel dont des centaines d'étudiants sortent diplômés et trouvent des emplois variés dans le secteur. [504]

Les femmes se sont toutefois affirmées dans le paysage cinématographique arabe avant la généralisation des techniques présentées par Mohamad Soueid. Le développement de cinématographies engagées sur le terrain a été rendu possible dès la fin des années 1960 par la mise sur le marché d'un matériel plus simple d'utilisation et de maniement, comme les caméras Cameflex ou Éclair. Celles-ci ont été bientôt suivies par l'apparition de la vidéo[505], popularisée dans le monde arabe à partir des années 1980 et 1990. Toutefois, la vidéo n'a pas conditionné l'émergence des femmes dans le cinéma, spécifiquement lorsque l'on parle de cinéma documentaire. L'argument

[504] Mohammad Soueid, « Women's Role in and Contribution to Lebanese Cinema », in Samira Aghacy, Mohammad Soueid, Akram Zaatari (dir.), *Arab Women in Cinema*, Al-Raida, vol. 16, n° 86-87, automne/été 1999, Beyrouth, Lebanese American University Press, p. 11. Notre traduction. Citation originale : "*along with the development in film technique, the Lebanese film industry witnessed an increase in the number of female directors with the spread in the use of video, electronic media and audiovisual schools which graduated hundreds of students in various film jobs*".

[505] Sylvain Dreyer, *Révolution ! Textes et films engagés, Cuba, Vietnam, Palestine*, *op. cit.*, p. 37.

avancé par Soueid, qui discute ici l'industrie, est néanmoins pleinement valable, puisque la vidéo a ouvert la porte à d'autres types de productions audiovisuelles, à l'image du vidéo-clip ou de la production documentaire pour la télévision. Or, il s'agit là de secteurs dans lesquels les femmes ont rapidement trouvé une place.

S'agissant de la création documentaire, qui est de fait généralement indépendante, le réseau de production et de diffusion cinématographique est néanmoins resté très frileux à l'égard des femmes. Le regard, souvent critique, porté par ces femmes réalisatrices sur les sociétés qu'elles traversent est par ailleurs très rarement accepté et respecté. Comme l'affirme Florence Martin dans un article analysant le travail de trois documentaristes maghrébines indépendantes, « faire un film avec des bouts de chandelle ou presque » dans un État autoritaire, sur une production intégralement indépendante, permet aux réalisatrices d'opérer « dans un espace de liberté d'autant plus ouvert qu'elles ne dépendent d'aucun pouvoir de décision gouvernemental ou politique pour façonner leur œuvre », ce qui leur offre la possibilité d'imaginer « un nouveau langage cinématographique pour dire l'histoire »[506].

Au sein de l'histoire sociale fragile des peuples qui intéressent les réalisatrices sur lesquelles nous centrons notre analyse en fin d'étude, le film fonctionne comme témoin, enregistrant des figures pour les empêcher de sombrer dans l'oubli. En faisant le choix de se mettre au service des opprimés, elles sont renvoyées à l'intimité du documentaire, qui permet non seulement une proximité avec leurs sujets, mais aussi une liberté temporelle et matérielle de réalisation. Cette proximité est nécessaire dès lors que le programme du film est de faire entendre les discours minoritaires, inaudibles, à chaque époque de l'histoire ; comprenant – ou du moins cherchant à comprendre – la situation des gens qu'elles filment, ces femmes créent des images qui œuvrent à l'émancipation des filmés comme à celle des spectateurs. La description documentaire a la valeur de l'histoire qu'elle porte, en ce qu'elle est incarnée par des témoins ou documentée par des archives qui résonnent avec la recherche personnelle de la réalisatrice qui, souvent seule ou en équipe réduite au moment de filmer, projette ses propres luttes dans l'histoire qu'elle tente de construire lorsqu'elle fait ses images.

Par ailleurs, l'autoproduction permet aux réalisatrices de garder la main sur leurs images. Comme le note Pam Cook,

[506] Florence Martin, « Paroles et musiques. Les audaces des documentaristes maghrébines », *Diogène*, vol. 1, n° 245, « Genre, mondialisation et cinéma », Paris, Presses Universitaires de France, 2014, p. 146.

> le mode de production artisanal à petite échelle permet au(x) cinéaste(s) de contrôler le produit à chaque étape de sa création, y compris lors de sa distribution et de son exposition, et leur permet de conserver certains droits de possession sur leur œuvre. […] Le degré élevé d'autonomie artistique qu'offre aux cinéastes ce mode de production conduit à mettre en exergue l'« expression de soi » qui est perçue comme opposée à la représentation, dans le cinéma commercial, de la vision du monde d'une classe dominante.[507]

En effet, cette expression de soi s'impose peu à peu dans les films documentaires produits au tournant des années 1970, se généralise au cours des années 1980 et 1990. Il ne s'agit pas uniquement d'une caractéristique du cinéma des femmes, bien qu'elle y soit dominante ; beaucoup de cinéastes – notamment au Liban, où la guerre et la question de l'exil concernent l'ensemble de la population – commencent à prendre directement la parole pour parler de leur situation. Le retour de l'image pour témoigner de l'expérience personnelle des cinéastes s'est ensuite systématisé avec l'irruption du numérique dans le quotidien des artistes, leur permettant, à l'heure des réseaux sociaux et des « *fake news* », de témoigner directement : on ne peut plus, dans cette configuration, mettre en doute leur parole et les faits qu'ils énoncent. Sur ce point, Roy Armes écrivait en 2015 à propos de ce qu'il a appelé les « nouvelles voix du cinéma arabe » :

> Bien que la forme du documentaire autobiographique soit nouvelle dans le monde arabe, elle est connue aux États-Unis depuis les années 1960. Jim Lane propose une définition utile de ce genre. L'image et le son documentaire, nous dit-il, « invoquent une vue immédiatement reconnaissable du monde réel, mais en raison des circonstances atténuantes et complexes du sujet autobiographique, le spectateur est aussi conscient du filtre du cinéaste, toujours présent ». L'expérience du visionnage est de ce fait subtilement transformée : « aller et venir dans le déroulement temporel du travail du sujet autobiographique. Un tel monde est plein d'assurances, de directives et d'obliquité – c'est-à-dire des choses qui composent une vie.[508]

---

[507] Pam Cook, « The Point of Self-Expression in Avant-Garde Film », in *Catalogue British Film Institute Productions 1977-1978*, Londres, BFI Publishing, 1978, p. 53. Notre traduction. Citation originale : "*The small-scale artisanal mode of production allows the film-maker(s) to control the product at all stages, including distribution and exhibition, and enables them to retain certain rights of ownership over their work […]. The high degree of artistic autonomy which this mode of production offers to filmmakers leads to an emphasis on 'self-expression' which is seen as standing in opposition to the representation of the world-view of a dominant class in commercial cinema".*

[508] Roy Armes, *New Voices in Arab Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2015, p. 23. Notre traduction. Citation originale : "*Although the autobiographical documentary is new to the Arab world, it has been an acknowledged form in the United States since the 1960s. A useful definition of the form is offered by Jim Lane. The documentary image and sound, he tells*

En se filmant, les cinéastes se mettent en jeu. Cette mise en jeu est aussi une mise en danger – c'est là une nouvelle manière de s'engager dans le monde : citoyens avant d'être cinéastes, ils et elles *sont*, aussi, le peuple. Histoires personnelles actrices de la grande Histoire, ces films sont riches de l'impulsion cinématographique qui leur a donné vie. Nous cherchons, dans ces documentaires, à définir ce qui fait peuple dans le détail de l'émotion qui transparaît dans l'image de ces figures s'exprimant *au nom* ou *dans l'inscription* d'un corps collectif. Nous suivons à ce titre Arlette Farge, pour qui l'émotion est « l'un des murs de soutènement sur lequel se fonde l'acte de comprendre, de chercher »[509]. Or, c'est précisément cet acte que nous imputons à ces réalisatrices capables de donner du peuple une image dissidente, transgressant l'idéologie dominante et les systèmes politiques qui le prennent en otage.

3. Le documentaire en Tunisie, en Égypte et au Liban depuis 1967

La production documentaire n'est pas la même au Maghreb et au Machrek. Comme le souligne Roy Armes, « le défi de documenter les réalités de la Palestine et du Liban, d'explorer les problèmes soulevés et de construire les récits appropriés a stimulé l'établissement d'une tradition documentaire dans le cinéma au Moyen-Orient »[510]. Plus éloignée du Maghreb, la Palestine tapisse moins l'imaginaire des Tunisiens. L'attachement idéologique, pourtant, est fort : en 2016 encore, la cinéaste Kalthoum Bornaz se définissait comme « démocrate, tolérante, progressiste, citoyenne, pro-palestinienne »[511]. Le besoin de témoigner de l'injustice de ces combats ne revêtait toutefois pas la même urgence, et les premiers documentaires tunisiens ont principalement questionné la société tunisienne. Par contraste, les réalisatrices parties d'Égypte ou du Liban étaient animées par la nécessité de comprendre la situation géopolitique dans laquelle leurs propres pays se trouvaient

us, 'evoke an immediately recognizable view of the real world, but because of the complex, mitigating circumstances of the autobiographical subject, the viewer is also aware of the ever present filter of the filmmaker'. The viewing experience is thereby subtly changed: 'Going back and forth through the temporal unfolding of the work of the autobiographical subject. Such a world is full of assurances and directness and obliquity – the things that make up a life'".

[509] Arlette Farge, *La Vie fragile*, *op. cit.*, p. 10.

[510] Roy Armes, *Roots of the New Arab Film*, *op. cit.*, p. 5. Citation originale : *"The challenges of documenting the realities of Palestine and Lebanon, exploring the issues raised and constructing appropriate narratives have provided a stimulus for the establishment of a documentary tradition in the Middle Eastern Arab filmmaking".*

[511] Alia Baccar Bournaz, *Kalthoum Bornaz, l'Étoile à la recherche du fil perdu*, éditions Alia Baccar Bournaz, Tunis, 2017, p. 32.

plongés, et sont donc parties filmer, aussi, d'autres peuples – les Palestiniens, mais aussi d'autres populations en lutte dans la région.

Dans tous les cas, on doit se rappeler que le documentaire a longtemps été un genre marginalisé dans le cinéma arabe. Comme l'écrit l'historien tunisien du cinéma Tarek Ben Chaabane :

> une simple recension des contenus des ouvrages, revues et articles consacrés au cinéma tunisien, suffit pour rendre compte de la marginalité dans laquelle est confiné le genre documentaire. C'est à la fiction que sont consacrées la grande majorité des analyses. Bien que soumis au régime de la double censure économique et politique qui vont souvent de pair dans le cadre d'une économie étatisée, le film romanesque a profité des espaces de liberté qui s'ouvraient au hasard des conjonctures politiques et surtout grâce à la coproduction internationale qui a permis aux cinéastes d'alléger et de contourner le contrôle imposé par l'État profitant de sa position de bailleur de fonds exclusif.[512]

Dans cette histoire du cinéma tunisien qu'il publie en 2019, Tarek Ben Chaabane revient sur la relation ambiguë du pouvoir tunisien au documentaire. La première structure indépendante de production de films, établie en 1962, était en effet une structure destinée à la réalisation de documentaires institutionnels à but éducatif et pédagogique prolongeant la « rhétorique émancipatrice destourienne »[513] du régime indépendant de Bourguiba. La télévision tunisienne est fondée en 1966. Un an auparavant, Habib Bourguiba instaure de fait le parti unique après avoir, deux ans plus tôt, interdit le Parti Communiste tunisien, muselé la presse et lancé les premiers procès pour délits d'opinion. Travailler en dehors du circuit officiel relève alors presque de l'impossible pour les cinéastes du pays. Le documentaire est la première forme d'art étouffée par le système qui s'installe.

En Égypte, et dans une moindre mesure au Liban, le recours au documentaire a été facilité par la présence très forte de la télévision égyptienne et des télévisions du Golfe arabe. De nombreuses femmes, dans les années 1980 et 1990, réalisent pour des chaînes nationales ou internationales des films documentaires traitant de sujets divers, mais s'intéressant toutefois également souvent à des questions de patrimoine national, de pratiques artisanales ou à la mise en avant de grandes figures historiques régionales. En outre, les organisations non-gouvernementales – locales ou

[512] Tarek Ben Chaabane, *Le Cinéma tunisien d'hier et d'aujourd'hui*, Tunis, C.N.C.I/Ministère des affaires culturelles, 2019, p. 32.
[513] *Ibid.*

internationales – commandent beaucoup de documentaires informatifs, laissant aux réalisateurs et aux réalisatrices convoqués plus ou moins de liberté tant en matière de forme que de traitement de fond des films. Les spécificités de ces formes télévisées de documentaire sont développées plus précisément dans la suite de notre étude.

La création documentaire est toutefois loin d'avoir été massive en Égypte dans les années 1980 et 1990. Les raisons de ces limitations sont les mêmes qu'en Tunisie : après la nationalisation de l'industrie cinématographique par Nasser en 1956, le système de production désormais étatiste a posé des limites radicales à l'ensemble des projets cinématographiques, désormais soumis à la censure du gouvernement. Sous Sadate ensuite, puis Moubarak, avec la libéralisation du système économique du pays, c'est la télévision qui a pris le pas sur la production documentaire, au détriment des images libres qui ont continué à subir une censure d'État sans appel.

La réalisatrice égyptienne Ateyyat El-Abnoudy, interrogée dans un documentaire réalisé par Al-Jezeera qui lui est consacré intitulé *Days of Documentary* (2008), explique elle-même que la production documentaire peine à se développer en Égypte au-delà des limites imposées par la télévision :

> Il est rare de trouver un documentaire en Égypte. Les autres documentaires, s'il en existe, se concentrent généralement sur des sujets généraux. Ils sont comme les actualités, comme lire quelque chose sur une page, comme un commentaire sur ce qui est vu. Cela ne vient pas de l'esprit du réalisateur lui-même, et cela ne vient pas des gens.[514]

Au Liban, quinze ans de guerre civile ont poussé les nouvelles générations de cinéastes à pointer leurs caméras sur le réel, et les documentaires, de ce côté, sont légion ; c'est une forme d'écriture qui a fait profession, et même après la guerre, il s'est toujours agi, pour les cinéastes des années 1990, de raconter par la forme documentaire le traumatisme de la guerre vécue, celle qui leur avait volé leur jeunesse ou que leurs parents avaient faite.

[514] Nous n'avons pas eu accès à ce documentaire. Nous tirons cette citation de l'ouvrage de Stefanie Van de Peer, pour laquelle ce documentaire est une source importante dans son exposition du travail d'Ateyyat El-Abnoudy. Voir Stefanie Van de Peer, *Negotiating Dissidence*, *op. cit.,* p. 35. Notre traduction. Citation originale : "*It is rare to find a documentary in Egypt. Other documentaries, if they exist at all, focus on general topics, not specific. They do not concentrate on people but keep it general; they are like the news, like reading something off a page, like a comment on what is seen. That does not come from the filmmaker's own mind and not from the people.*

La production de documentaires a connu un véritable essor avec l'émergence des nouvelles technologies numériques, qui ont offert aux artistes une possibilité de contourner les limitations imposées par l'État. Au Liban, elles ont dès le début des années 2000 – et notamment au cours des deux grands événements collectifs majeurs de cette première décennie du XXIe siècle, les rassemblements de 2005 et la guerre de 2006 contre Israël – permis aux cinéastes de mener des enquêtes et de filmer dans l'espace public, avec ou sans autorisation. De tels actes de dissidence sont visibles aussi en Égypte et en Tunisie, mais ils sont beaucoup plus rares – car beaucoup plus dangereux qu'au pays du Cèdre. De fait, la création de nouveaux modèles de production et de diffusion est devenue encore plus palpable et audacieuse à partir des révolutions de 2011 qui ont ouvert le champ à l'enregistrement libre de la réalité du terrain, après des années de dictature où chaque image et chaque enregistrement du réel était sous contrôle étatique. L'effondrement des systèmes en place en Tunisie et en Égypte en 2011 a ouvert la possibilité d'une nouvelle liberté d'expression, élargissant du même coup « l'horizon expressif »[515] des nouveaux cinéastes. Dans ces deux pays marqués par une dictature stricte ne tolérant aucune voix dissonante, les chutes des deux régimes de Ben Ali puis de Moubarak ont marqué le cinéma par la nécessité qu'éprouvent les réalisateurs et des réalisatrices – de plus en plus nombreuses – de se réapproprier le réel en investissant l'espace public, en recréant des images contre les images dominantes, voire hégémoniques, du régime. Sans avoir à attendre les résultats des commissions d'aide au développement, à une heure où les productions télévisuelles se raréfient et s'appauvrissent, des films émergent en masse et questionnent, dans le feu de l'actualité, les malaises qui bouleversent les sociétés filmées. Comme l'écrit Tarek Ben Chaabane à propos de la Tunisie,

> un cinéma indépendant, mais qui revendique fort son professionnalisme dans sa démarche et son programme, a rompu avec les circuits institutionnels de financement et de légitimation et a ainsi brisé le carcan d'un mode d'organisation dominant. [516]

Les choix esthétiques associés à l'outil documentaire offrent une portée forte à ce cinéma pourtant souvent encore méconnu des publics. Quelques années avant les mobilisations populaires, Nadia Touijer réalisait *Le Refuge* (*Āl-malja',* 2003), tourné dans le cimetière du Jallez, dans lequel errent des hommes en quête de travail et d'avenir. Le film s'ouvre sur une caméra agitée face au refus

[515] Tarek Ben Chaabane, *Le Cinéma tunisien d'hier et d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 30.
[516] *Op. cit.,* p. 37.

des gardiens de laisser la réalisatrice faire des images qui pourraient avoir des conséquences négatives sur l'attractivité du pays. Après un montage tout en hoquets, la cinéaste nous plonge par de longs plans fixes dans la langueur d'une difficile quête de paix. Puisqu'on le lui a interdit, l'homme ne prend jamais part à l'image. La voix d'une figure qu'on ne voit jamais ponctue le film : un peuple absent, marginalisé, étouffé. Un peuple qui, des années plus tard, entre en révolte.

Pour Olivier Barlet, même avant la révolution, la « recherche d'autonomie [des jeunes cinéastes tunisiens] passait par la déconstruction systématique du discours dominant associée à un regard sur soi sans détour, passant souvent par l'ironie »[517]. Les femmes, dans cette entreprise cinématographique critique, ne furent pas en reste. Au regard de la révolution tout entière déjà, elles se sont trouvées au premier plan des mobilisations. Comme le soulignent Dorra et Amel Mahfoudh,

> les mobilisations collectives récentes des Tunisiennes sont une remobilisation qui, même si elle étonne, n'est pas imprévisible au regard de l'histoire. Les racines du mouvement des femmes remontent au début du XX[e] siècle. Les Tunisiennes étaient engagées activement dans le mouvement social de libération nationale, elles s'y sont « introduites » par le social, considéré comme le prolongement de leur rôle privé et auquel elles étaient généralement assignées.[518]

Comme rendues fortes par un certain « droit de révolte » qu'elles avaient acquis bien des décennies auparavant, les femmes ont porté la contestation. Le documentaire est une forme privilégiée de ce nouveau cinéma, de cette nouvelle parole exaltée ; c'est celle qui a été le plus massivement suivie pour traduire, archiver, documenter la révolution.

Cependant, cette « révolution », qui touche les pratiques de réalisation filmique en elles-mêmes, va bien au-delà de la seule capacité à créer des images. La liberté s'affirme aussi dans le pouvoir de les montrer. Pam Cook ajoute à ce propos :

---

[517] Olivier Barlet, *Les Cinémas d'Afrique des années 2000. Perspectives critiques*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 157.
[518] Dorra Mahfoudh, Amel Mahfoudh, « Mobilisation des femmes et mouvement féministe en Tunisie », in Amel Mahfoudh, Christine Delphy (coord.), *Nouvelles questions féministes, Revue internationale francophone*, vol 33, n°2, « Féminismes au Maghreb », Paris, éditions Antipodes, 2014, p. 14.

> la démocratisation/humanisation du processus de production par lequel l'accès aux moyens de production est vu comme une fin en soi peut laisser croire que le contrôle des moyens de production est lui-même politique, en ce qu'il subvertit le fondement économique du cinéma commercial.[519]

Cette question trouve ses réponses à l'ère d'Internet, où la mise en ligne, aisée et finalement très centralisée sur quelques plateformes dédiées (YouTube, Vimeo) permet aux œuvres de passer toute frontière et d'être vues (presque) partout en un clic. Si l'on remonte aux premières productions de la fin des années 1960 et des années 1970, il est fondamental de rappeler que la distribution des films – et parfois même la simple possibilité de distribution – a longtemps été très inégale selon les réalisatrices. Alors que les films d'Atteyat Al-Abnoudy sont rejetés par la télévision nationale égyptienne sous prétexte qu'ils ternissent l'image de l'Égypte, les premiers documentaires de Jocelyne Saab, diffusés sur les chaînes de la télévision française ou sortis dans les salles parisiennes, sont rarement visibles sur les chaînes arabes. Lorsqu'ils le sont, ils sont parfois amputés : *Le Sahara n'est pas à vendre* (1978), produit en partie par la télévision algérienne, ne répondait pas aux attentes de la chaîne qui a retiré certaines séquences lors de sa diffusion sur les chaînes locales. Ce même film a valu à Jocelyne Saab une interdiction d'entrée sur le territoire marocain. De même, *Égypte, la cité des morts,* réalisé la même année, avait causé son bannissement d'Égypte pendant sept ans.

La problématique de l'accès démocratisé aux images pose aussi la question de leur choix et de leur mise en récit. Au cœur des révolutions, beaucoup ont tenté de créer des images documentaires fortes et ancrées dans un réel contemporain, à la symbolique très puissante, afin de donner un visage à la mobilisation, et de parler à ceux qui n'y avaient pas pris part. Toutefois, l'habitude de voir à la télévision des images journalistiques a souvent débouché sur l'écriture d'un récit sensationnaliste de l'Histoire, fréquemment doublé de faits divers qui construisent du spectacle.

C'est notamment le cas du film *Le Printemps de Beyrouth* (*Beirut Rising*, 2008) de Soula Saad, qui dessine les contours d'un peuple libanais uni dans la crise contre les politiciens et l'influence militaire syrienne, alors que l'Histoire politique du pays s'est construite pendant près de quinze ans sur une division profonde de la classe politique et du peuple. La division était pourtant encore présente sur le terrain, puisque les groupes politiques qui sont nés de ces manifestations ont pris le

[519] Pam Cook, The Point of Self-Expression in Avant-Garde Film », in *Catalogue British Film Institute Productions 1977-1978*, *op. cit.,* p. 54. Notre traduction. Citation originale : "*The democratization/humanization of the production process in which access to the means of production is seen as an end itself can lead to the assumption that control of the means of production is political itself, subverting the economic base of commercial cinema".*

nom des deux grands rassemblements qu'ils ont convoqués : d'une part, ce qui est devenu l'Alliance du 8-mars, composé des partisans de la présence militaire syrienne au Liban comme rempart contre Israël – c'est-à-dire principalement les mouvements chiites Amal et Hezbollah, associés à quelques partis chrétiens – a su rassembler le 8 mars 2005 environ 800 000 personnes à Beyrouth. D'autre part, ce qui est devenu l'Alliance du 14-mars réunissait le 14 mars 2005 plus d'un million de personnes, dans un pays comptant à cette époque environ 4 millions d'habitants. Les images de Soula Saad n'ont pas su – n'ont pas voulu – montrer ce qui a finalement mené, sur le plan politique, à quinze années supplémentaires de conflit latent entre les différentes factions au pouvoir et leurs soutiens sur le terrain de la rue et des urnes.

À la différence de Soula Saad, la Libanaise née au Canada Katia Jarjoura ne prend pas directement position dans son film *Terminator : la dernière bataille* (*Terminator : The Last Battle,* 2006), qui traite aussi de la révolution du Cèdre. Cependant, la manière qu'elle a de suivre un personnage *bodybuildé* aimant à se faire appeler « Terminator » pour discuter du sens de ces rassemblements relève d'une certaine esthétisation du récit. Cette esthétisation est telle qu'elle le détache de la réalité politique des combats. L'Égypto-américaine Jehane Noujaim romantise elle aussi son expérience de la révolution de 2011 en Égypte dans son film *Āl-midān* (*The Square /* « La Place », 2013) ; elle suit le destin de quelques-uns de ses amis, qui deviennent dans le film des icônes de la Révolution.

Si elles sont questionnables, ces images sont toutefois plus faciles à appréhender, et elles sont vite devenues les plus vues et les plus diffusées à travers le monde. Olivier Barlet souligne cette importance du spectacle et du discours fictionné : tous deux confèrent au film documentaire une portée populaire :

> Contrairement à la fiction, le documentaire profite du hasard de la vie. Celle-ci est parfois plus spectaculaire que la fiction. Mais qu'on soit là au bon moment ou pas, le spectacle ne peut être absent du documentaire, au risque de rendre le film bien morne. Restaurer la réalité du monde risque de faire perdre le spectacle dont l'absence génère l'ennui, mais en même temps, le spectacle risque de plonger le film dans l'artificialité marchande. On voit ainsi des documentaires se gaver d'anecdotes ou bien lorgner vers le sensationnel. C'est là où la différence entre le documentaire et la fiction s'estompe : tous

> deux essaient de résoudre la difficile équation liant le réel au spectacle, dans ce fameux adage d'un spectateur conscient de la manipulation mais qui désire encore y croire.[520]

La production filmique des femmes dans le monde arabe en général est diverse et de plus en plus prolifique. Dans le cadre de nos recherches, au cours des cinquante années sur lesquelles s'étend notre corpus, nous avons répertorié près de 1300 films (courts et longs métrages, de fiction ou documentaires) réalisés par des femmes en Tunisie, en Égypte et au Liban. Les images qui nous intéressent sont issues de films qui, selon la formule de Nicole Brenez, « approfondissent la capacité de description du cinéma » et « reconfigurent entièrement notre expérience »[521]. Elles sont bien évidemment plus rares, et nous tentons de concentrer notre analyse précise des images sur une cinquantaine de films à travers toute la période. Il nous semble toutefois important de les replacer dans une chronologie de l'histoire du cinéma que nous axerons sur les réalisations féminines et sur leur production d'images du peuple. Il paraît en effet nécessaire de comprendre la trajectoire des films et leur confidentialité dans l'optique d'une réflexion sur la discrétion du cinéma des femmes arabes dans la grande histoire des films. C'est l'objectif de la troisième partie de notre travail.

[520] Olivier Barlet, *Les Cinémas d'Afrique des années 2000. Perspectives critiques*, *op. cit.*, p. 306.
[521] Nicole Brenez, *Cinémas d'avant-garde, op. cit.,* p. 42 et p. 45.

PARTIE 3
DES FILMS SURGIS DANS LES SOUBRESAUTS DE L'HISTOIRE. HISTOIRES POPULAIRES ET RÉCITS DES PEUPLES

La fin des années 1960 a vu émerger les premiers films réalisés par des femmes, généralement hors du circuit de production traditionnel. À partir de ce moment, les femmes s'affirment dans le paysage cinématographique arabe et y tiennent une place de plus en plus importante jusqu'à la fin des années 2010. Nous avons fait le choix d'écrire cette chronologie des cinémas tunisien, libanais et égyptien au prisme du cinéma des femmes, souvent peu ou mal étudié, et toujours pensé en dehors des temps forts jalonnant l'histoire du cinéma arabe. Notre objectif est ainsi de recenser un maximum de films réalisés par des femmes, qu'ils soient de fiction ou documentaires. Nous ne nous attardons évidemment pas sur chaque film, et le propos, à certains moments, risque de s'apparenter à un catalogage de titres : il nous semble toutefois fondamental de justifier les différents types de dynamiques que nous soulignons (échos thématiques, similarités dans les moyens de production, résonnances dans la conception du rôle que le cinéma doit jouer dans la société à un moment ou à un autre de l'histoire, etc.) en établissant une liste des films. Ces titres, parfois célèbres, souvent rares, parfois totalement absents des histoires du cinéma arabe déjà rédigées, doivent être évoqués pour inscrire leur présence dans une chronologie filmique. Nous n'avons aucune prétention à l'exhaustivité – elle n'est pas recherchée : nous faisons référence aux seuls films qui, à notre sens, disent quelque chose du peuple ou de l'idée que s'en fait la réalisatrice représentant ce dernier. Ce double geste, consistant d'une part en la représentation dans le travail du film, d'autre part en la figuration dans le corps du film lui-même, par-delà les intentions de la réalisatrice, guide toute la problématique de notre thèse. Ces deux dynamiques se croisent parfois sans se rencontrer.

1. Survivances et effondrement du nationalisme arabe (années 1970-1990)

En 1970, Michel Foucault s'inquiétait de la portée politique de l'acte d'écrire :

> La fonction subversive de l'écriture subsiste-t-elle encore ? L'époque où le seul acte d'écrire, de faire exister la littérature par sa propre écriture suffisait pour exprimer une contestation à l'égard de la société moderne n'est-elle pas déjà révolue ? Maintenant le moment n'est-il pas venu de passer aux actions véritablement révolutionnaires ? Maintenant que la bourgeoisie, la société capitaliste ont totalement dépossédé l'écriture de ces actions, le fait d'écrire ne sert-il pas seulement à renforcer le système répressif de la bourgeoisie ? Ne faut-il pas cesser d'écrire ?[522]

Ces interrogations rejoignent celles que soulevait Jean-Luc Godard dans les années 1970, déchiré par cette contradiction de l'artiste devant l'action politique. Lorsqu'il voyage en Jordanie en 1970 pour filmer les Palestiniens, il part avec le projet de rendre compte d'une lutte. Le massacre de Septembre noir conduit à la mort de la plupart de ses interlocuteurs, et la légitimité d'évoquer leur lutte s'évapore alors. Le texte du commentaire de son film est à ce titre fondamental ; il permet de questionner la position politique de l'artiste engagé :

> Voilà c'était au milieu au début – voilà, c'était au début au milieu de 1970, on va au Moyen-Orient. Qui ça on ? En février-juillet 1970 il y a je, il y a tu, il y a elle, il y a il qui va au Moyen-Orient chez les Palestiniens pour faire un film. Et on a filmé les choses dans cet ordre, on a organisé. Elle tu il j'ai organisé le film comme ça.
> D'abord évidemment le peuple. Le peuple. La volonté du peuple.
> Ensuite il y avait le peuple qui prend les armes. La lutte armée. La guerre du peuple. La lutte armée. La guerre du peuple. La lutte armée. La guerre du peuple.
> Ensuite il y avait le travail politique. Le travail politique. Le travail politique.
> Ensuite il y avait le temps que ça prend. La guerre populaire prolongée. L'effort prolongé. La longue marche du peuple. La guerre populaire prolongée, commandée par la logique du peuple.
> Et tout ça jusqu'à la victoire.

[522] Michel Foucault, « Kyôki, bungaku, shakai » (« Folie, littérature, société », entretien avec T. Shimizu et M. Watanabe, traduit du japonais par R. Nakamura), *Bungei*, n° 12, décembre 1970, p. 266-285, in *Dits et écrits,* tome 2 (1976-1988), texte n° 82, Gallimard, coll. « Quarto », Paris, 2001, p. 478.

> Ouais tout ça, on avait organisé tout ça comme ça. Tous les sons et toutes les images. Dans cet ordre-là. En disant que c'est ça qu'il y avait de nouveau au Moyen-Orient. Cinq images et cinq sons. Qu'on avait encore jamais entendus, ni vus, sur la terre arabe.
> La volonté du peuple + la lutte armée = la guerre du peuple + le travail politique = l'éducation du peuple + la logique du peuple = la guerre populaire proloooongée. Proloooooooongée. Prolongée jusqu'à la victoire du peuple palestinien. Jusqu'à la victoire.
> Et voilà ce qu'on – ce que il, ce que je, ce que elle, ce que tu avais filmé ailleurs. Ailleurs 1970 février juillet, ailleurs Jordanie Liban Syrie, ailleurs le service d'information du Fatah. Ailleurs 6000 dollars de la Ligue arabe.
> Et puis on est revenus. Je suis revenu, tu es revenue.
> Tiens d'ailleurs, on n'en revient pas encore.
> On a fini par revenir. Elle tu il je. J'ai fini par revenir en France. Ça n'allait pas.
> Et puis le temps a passé, les mois ont passé.
> Partout ça va pas. Nulle part ça va. Ici ça va pas je peux rien faire. Très vite, en France, tu sais pas quoi faire du film. Très vite, comme on dit, les contradictions éclatent, et toi avec. Et je commence à voir que moi avec.[523]

Dans le contexte de la pensée tiers-mondiste, dans le sillage de la conférence des Non-Alignés, tenue en 1955 à Bandung en Indonésie, une mythologie s'affirme et se concrétise progressivement : celle d'un « peuple arabe » devant apparaître uni devant l'Occident pour s'opposer au néocolonialisme qui le menace. Cette mythologie se voit toutefois brutalement interrompue par la défaite de 1967 : c'est la « *naksa* », littéralement la « rechute ». L'échec de la résistance arabe face à l'ennemi sioniste provoque l'effondrement du panarabisme et l'effritement progressif de la solidarité entre les peuples arabes ; la nécessité de repenser l'identité arabe et ses attentes politiques s'impose avec urgence.

Jean-Luc Godard, au moment où il réalise *Ici et ailleurs* avec Anne-Marie Miéville, est hanté par sa position extérieure d'altérité radicale : celle de l'intellectuel occidental bourgeois venu rendre compte d'une lutte dont, sur place, il n'avait pu saisir qu'un aspect, idéologique, superficiel. Lui ne lutte pas ; il était venu documenter tout ce qu'une cause pouvait susciter en matière d'engagement, et il reçoit l'horreur de la réponse à ces revendications politiques comme un coup rude qui le laisse à terre pendant plusieurs années : tourné en 1970, le film ne sort qu'en 1973. Dans le contexte de la défaite de 1967, Septembre noir est aussi reçu avec une violence inouïe par les jeunes intellectuels et

[523] Commentaire d'ouverture du film *Ici et ailleurs* de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville (1973).

artistes arabes. Pour la première fois s'affirme sans retour possible l'abandon des Palestiniens par les gouvernements arabes. Le choc est effroyable. Pour eux non plus, « partout ça va pas ». Mais, plongés au cœur du marasme, eux peuvent réagir, et ils contestent.

Comme l'écrit l'historien libanais Fadi A. Bardawil dans *Revolution and Disenchantment* (2020), les milieux de gauche au tournant des années 1960-1970 dans le monde arabe étaient « un lieu de profond investissement politico-affectif »[524], mais aussi « le nom d'un projet qui portait la prose d'une communauté politique beaucoup plus large et plus inclusive que les composés étouffants des communautés sectaires ». Ce projet, dans les années 1960, « était du bon côté de l'histoire »[525]. Avec la défaite, il cesse d'être porté par l'État égyptien qui, bien qu'il se soit violemment opposé au communisme, a tout de même longtemps inspiré, *via* les programmes radiophoniques de *Ṣūt āl-ʿarab* (« la voix des Arabes ») diffusés dans toute la région, les gauches égyptiennes et voisines[526]. La défense d'une solidarité interarabe devient proprement et spécifiquement individuelle ; Bardawil convoque la « mélancolie » pour expliquer le sentiment qui habite, jusqu'à aujourd'hui, les militants qui ont vécu cette période ayant précédé les guerres (1967, 1973, puis la sanglante guerre civile libanaise). Il perdurait alors la « possibilité d'une pratique politique émancipatrice qui échappait à la répétition des combats inter- et intracommunautaires »[527].

Cette mélancolie s'est tout de suite exprimée artistiquement. Après 1967 et les événements qui s'en sont ensuivis[528], « le cinéma égyptien ne fait plus rêver ; il fait réfléchir »[529]. Miroir fidèle de la situation socio-politique, il mute, au sein même de l'industrie, et incarne cette insupportable remise en question à laquelle est confronté le monde arabe dans son ensemble. Les films interrogent ou fustigent les choix politiques de Nasser et critiquent ouvertement et directement l'échec de la

[524] Fadi A. Bardawil, *Revolution and Disenchantment: Arab Marxism and the Binds of Emancipation*, *op. cit.*, p. XIII. Notre traduction. Citation originale : "*a site of deep political-affective investment*".

[525] *Ibid.* Notre traduction. Citation originale : "*the Left was also a name for a project that held the prose of a political community much wider, and more inclusive, than the stifling compounds of, predominantly but not exclusively, sectarian communities. (…) Last but not least, the 1960s Left was on the right side of history*".

[526] Fadi A. Bardawil insiste sur le fait que les discours de Gamal Abdel Nasser diffusé sur ces ondes, chargés d'une puissante rhétorique nationaliste arabe, étaient une source d'éducation politique. En outre, ces discours ont induit une mobilisation populaire générale dans toute la région arabe. *In* Fadi A. Bardawil, *Revolution and Disenchantment: Arab Marxism and the Binds of Emancipation*, *op. cit.,* p. 40.

[527] *Op. cit.,* p. XIV. Notre traduction. Citation originale : "*At least then there was a possibility of emancipatory political practice that escapes the times of repetition of inter- and intracommunal fighting*".

[528] Nasser meurt en 1970. La même année, le roi Abdallah de Jordanie ordonne le massacre dit de Septembre noir contre les Palestiniens, qui se réfugient en masse au Liban. Beyrouth avait pourtant déjà été victime en 1968 d'une attaque israélienne visant les Palestiniens, et son aéroport avait été bombardé. Seule la Syrie baathiste, qui a perdu le Golan dans la bataille de 1967, assure la continuité de son soutien au peuple palestinien.

[529] Magda Wassef, « Avant-propos », in Wassef, Magda (dir.), *Égypte*, *100 ans de cinéma, op. cit.*, p. 14.

guerre des Six Jours. Les films les plus célèbres de cette période sont des fictions, à l'image de *Le Moineau* (1972) de Youssef Chahine ou *La Balle dans la poche (Āl-raṣāṣa lā tazālu fī jaybi,* 1974) de Hossam Eddine Mostafa ; tous illustrent le sentiment des Égyptiens face à une débâcle inattendue.

Plus que jamais, les cinéastes se sentent investis d'une mission dont l'État refuse désormais la charge : continuer à se mobiliser contre l'impérialisme. Dans leurs films, l'identification des cinéastes arabes aux luttes pour la libération des peuples arabes, quels qu'ils soient, reste au cœur des problématiques traitées. Par-delà la question palestinienne, les cinéastes – et parmi eux, pour la première fois après les années de gloire de l'industrie égyptienne (1930-1950), des femmes – partent couvrir les luttes qui déchirent la région toute entière. Il s'agit de donner une image et un corps à l'âme de ce peuple arabe en déshérence. Il faut réclamer son existence.

Le peuple se manifeste à deux instants : lorsqu'il porte une revendication nationale, et lorsqu'il conteste l'autorité en place, se « désidentifiant » du pouvoir qui le gouverne et proposant une nouvelle définition identitaire. Selon la définition de Nicole Brenez, l'artiste d'avant-garde « récuse les définitions et les découpages légués par l'ordre qu'il conteste » et « refuse une supposée "bonne distance" avec son sujet, avec son problème »[530]. Partant, le rôle de l'avant-garde face à cette question nationale a rapport au peuple : contre la domination, l'artiste tente de donner la parole aux marges, à ceux que l'on oublie ou que l'on ignore délibérément. L'artiste d'avant-garde opère donc par son œuvre un processus de désidentification du peuple à l'État – du moins à la définition que l'État donne de son peuple. Il replace l'individu au cœur de nouvelles logiques collectives qui se traduisent dans l'œuvre par de nouvelles logiques formelles, en rupture avec les images dominantes.

Dans le monde arabe, la rupture avec l'autorité et l'émergence de l'avant-garde ont connu deux moments forts : la défaite des Arabes contre Israël en 1967 et les mouvements contestataires de 2011. Ces derniers ont conduit au départ des dictateurs tunisien et égyptien, mais aussi à une guerre civile sanglante qui déchire encore la Syrie à l'heure actuelle. En 1967, l'avant-garde se rassemble derrière de grands manifestes appelant à un cinéma dit « nouveau », « alternatif ». En 2011, la possibilité de faire du cinéma ayant été démultipliée par l'invention du numérique, les cinéastes agissent de façon plus confidentielle, mais la réflexion collective est toujours présente.

L'objectif du cinéaste d'avant-garde est de proposer une autre image du réel, de remplacer l'image dominante par une diversité infinie d'images qui serait capable de dire autre chose, autrement. Ces images évoluent en fonction de l'époque dans laquelle elles s'inscrivent ; l'effacement

[530] Nicole Brenez, *Traitement du Lumpenproletariat par le cinéma d'avant-garde, op. cit.,* p. 24.

du collectif, marqué politiquement par l'ouverture du marché au libéralisme et à l'abandon des doctrines socialistes – dont l'Égypte de Sadate et sa politique *d'infitah* (ouverture) sont particulièrement représentatives – se manifeste également dans les images, où le groupe, partout présent dans les films indépendants des années 1970 et jusqu'au milieu des années 1980, disparaît au profit d'un témoignage souvent individuel, voire complètement subjectif. L'apparition du numérique et son développement rapide jouent par ailleurs un rôle de premier plan dans la transformation de l'image d'avant-garde : l'accès plus aisé au matériel numérique conduit des cinéastes à repenser la forme du discours engagé et à témoigner, depuis l'espace privé, de l'intolérable. Le rapport à l'avant-garde est toujours pertinent, mais le discours politique, inexprimable dans l'espace public, se trouve, dans ces films, porté par l'identification de l'œuvre à la subjectivité de son artiste.

2. Les soulèvements populaires de 2005 et de 2011, une occasion de redéfinir l'identité

Dans un article sur les « vingt-quatre usages du mot "peuple" », Alain Badiou donne deux sens positifs de celui-ci :

> Le premier est la constitution d'un peuple dans la visée de son existence historique, en tant que cette visée est niée par la domination coloniale et impériale, ou par celle d'un envahisseur. « Peuple » existe alors selon le futur antérieur d'un État inexistant. Le second est l'existence d'un peuple qui se déclare comme tel, à partir de son noyau dur, qui est ce que l'État officiel exclut précisément de « son » peuple prétendument légitime. Un tel peuple affirme politiquement son existence dans la visée stratégique d'une abolition de l'État existant.[531]

Alors que la construction mythologique du peuple par les régimes arabes au lendemain des indépendances semble s'inscrire dans la continuité de la première définition donnée par Badiou dans cette citation, la seconde renvoie sans conteste à l'affirmation du peuple qui s'est manifestée à plusieurs moments récents dans le monde arabe. Il en est ainsi des soulèvements qui renversent l'ordre au Liban en 2005 ; qui se développent quelques années plus tard à partir de la Tunisie à la fin

[531] Alain Badiou, « Vingt-quatre notes sur les usages du mot "peuple" », in Alain Badiou, Pierre Bourdieu, Judith Butler, Sadri Khiari, Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman, *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, Paris, La Fabrique, 2013, p. 20.

de l'année 2010 ; et qui frappent la plupart des pays arabes au début de l'année 2011. Ce peuple, qu'il soit en Tunisie, en Égypte ou au Liban, s'est matérialisé en se regroupant en masse dans l'espace public. En se mobilisant en collectif, ces corps réunis « performent », selon la définition que Judith Butler reprend à Austin[532], le peuple qu'ils constituent.

Frantz Fanon arguait que « la décolonisation est véritablement création d'hommes nouveaux » ; de la même façon, la révolution, elle aussi, « introduit dans l'être un rythme propre »[533]. Le caractère « inédit » des révoltes de 2011 réside notamment, selon Amin Allal et Thomas Pierret, dans « la double dimension nationale et régionale de l'expression de la colère sociale et de l'aspiration à la dignité »[534] qui se trouve alors exprimée. L'identification des peuples à leur histoire nationale comme à leur identité « arabe » se voit reconfigurée, celles-ci appelant avant tout à s'opposer au pouvoir autoritaire en place.

[532] Voir Judith Butler, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, traduit de l'anglais par Christophe Jacquet, Paris, Fayard, 2016.
[533] Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, *op. cit.*, p. 40.
[534] Amin Allal, Thomas Pierret, *Au cœur des révolutions arabes. Devenir révolutionnaires*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 8.

CHAPITRE 5. Au lendemain des indépendances, les prémices d'un « nouveau cinéma arabe » et émergence des femmes dans la création

1. Un « nouveau cinéma arabe », dans le sillage des autres cinémas révolutionnaires

Comme nous l'avons précédemment démontré en discutant la question de l'appartenance nationale au lendemain des indépendances, les cinéastes pionnières qui nous intéressent

> ont été balayé[e]s à un très jeune âge par le raz-de-marée des nationalismes arabes et par la promesse portée par ces derniers que soit établie une souveraineté populaire unie sur les terres arabes, suite à leur victoire sur le colonialisme qui avait divisé le peuple arabe en différents États-cantons. [Elles] ont grandi au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, à une époque où le monde était devenu un, comme l'observait Hourani au début des années 1960. Le politique, dont l'articulation idéologique se faisait principalement autour des différents nationalismes (libanais, syrien, arabe par exemple), semble avoir acquis une plus grande autonomie par rapport au tissu social et aux visions culturelles du monde qui autrefois articulaient entre elles des différences – il s'agit de ce que Hourani appelle région, caractère national et tradition. Le monde de l'après-guerre que décrit Hourani est une période de modernité qui, abolissant l'« occidentalisation » passée et séparant clairement le politique du social et du culturel sous la forme spécifique du nationalisme arabe, acquiert un degré d'universalité plus élevé et rend abstraites et comparables les différences politiques.[535]

Pour Bardawil, la Seconde Guerre mondiale et la vague d'indépendances qui lui a succédé ont permis de repenser un monde unifié selon d'autres paramètres. Nous avons déjà établi que la notion de « peuple » dans les régions nord-africaines et moyen-orientales s'est progressivement constituée en mythologie au moment de la lutte pour les indépendances nationales. Ce mythe a perduré lorsqu'il

[535] Fadi A. Bardawil, *Revolution and Disenchantment: Arab Marxism and the Binds of Emancipation*, *op. cit.,* p. 29. Notre traduction. Citation originale : "*were swept off their feet at a very young age by the tidal waves of Arab nationalisms and their promise of a united popular sovereignty on Arab lands after defeating colonialism, which had divided the Arab people into different state cantons. They grew up in that post–World War II age when the world, as Hourani observed in the early 1960s, had become one. The political, articulated ideologically, mainly between different nationalisms (say, Lebanese, Syrian, and Arab), appeared to have gained a greater autonomy from the social fabrics and cultural lifeworlds that previously articulated differences—what Hourani refers to as region, national character, and tradition. The postwar world that Hourani is describing is a time of modernity that, by abolishing the past of "westernization" and seemingly separating the political from the social and the cultural, especially in the form of Arab nationalism, acquires a higher degree of universality and renders political differences abstract and commensurable*".

s'est agi d'unir les efforts en vue de la construction d'États-nations et de leur assurer un référent identitaire solide. Dans le domaine de la création – et en ce qui nous intéresse plus spécifiquement : la création cinématographique –, les artistes d'avant-garde du monde arabe tentent, depuis la fin des années 1960, de proposer des images qui, contre les images dominantes, déploient une autre figuration du national. Ils postulent et créent une image qui ne s'identifie plus au mythe populaire défendu par l'État ; mais une image qui s'intéresse au peuple. Pour Sylvain Dreyer, qui en ce sens poursuit la réflexion de Bardawil,

> les années soixante et soixante-dix, et la première moitié des années quatre-vingt correspondent donc à une période de conjonction entre une réalité historique, le tiers-mondisme, et la définition d'une position politique nuancée. La « révolution dans la révolution » s'accompagne ainsi d'une « révolution dans l'expression de la révolution ». Ce phénomène de conjonction et aisément repérable sur le plan historique. Les années 1958, 1959 et 1960 sont décisives : la création du Fatah par Yasser Arafat (1958), la victoire de la révolution cubaine (1960) et la fondation du Front National de la Libération du Sud Vietnam (1960) marquent le début d'une nouvelle phase du combat tiers-mondiste. La fin de ce mouvement est contemporaine de l'affaiblissement puis de l'effondrement de l'URSS dans la seconde moitié des années quatre-vingt.[536]

Un regard sur l'histoire du cinéma arabe à partir des années 1970 nous permet néanmoins de constater que les idéologies unifiantes au sein desquelles et avec lesquelles la jeunesse de cette époque a composé, souvent avec enthousiasme et conviction, n'ont pourtant pas permis de surmonter les divisions identitaires et populaires. En introduction de son *Dictionnaire des cinéastes arabes du Moyen-Orient,* Roy Armes propose à la lumière des films qu'il analyse une lecture moins idéaliste de cette même histoire politique et culturelle régionale. Selon lui,

> même pour ceux parmi les Arabes qui appartiennent à un État national reconnu, l'histoire a été pratiquement aussi sombre, avec une identité arabe unitaire niée par les actions séparatrices des puissances européennes qui, après la première guerre mondiale, ont fixé arbitrairement leurs frontières et leurs systèmes gouvernementaux et ont, sans les consulter, introduit Israël au milieu d'eux. C'est une histoire faite de querelles internes, de défaites et d'humiliations aux mains d'Israël et de ses tout puissants dirigeants. […] L'histoire fragmentée du cinéma arabe au Moyen-Orient – avec sa

[536] Sylvain Dreyer, *Révolution ! Textes et films engagés, Cuba, Vietnam, Palestine*, *op. cit.*, p. 33.

> forte composante documentaire – ne reflète que trop clairement celle, tout aussi fragmentée, des peuples arabes et n'est vraiment compréhensible que lorsque cette histoire est prise en compte.[537]

« Après la parenthèse coloniale », comme l'écrivait Edward Saïd, l'enjeu pour les artistes arabes consiste à « chercher ce qui doit constituer l'être africain, l'être arabe, leur imaginaire, leur culture »[538]. Toutefois, ces décennies doivent aussi être pensées dans le cadre de la guerre froide dans lequel elles s'inscrivent. Il s'agit donc ici, dans les lignes qui vont suivre, de reconsidérer la question du tournant de 1967 et des théories internationalistes et tiers-mondistes à la lumière spécifique des pratiques cinématographiques et non plus à l'aune des théories qui les systématisent. Le monde est polarisé ; les influences assumées sont politiquement choisies. Dans son étude sur le cinéma tunisien, Michel Serceau note ainsi qu'à une époque où la critique et les images tentaient de trouver d'autres modèles que ceux proposés par Hollywood, les influences des cinéastes en Tunisie ont davantage été soviétiques qu'américaines, donc socialistes que capitalistes :

> Une part plus qu'importante de l'intelligentsia française étant marxiste, on vit au début des années 1970 les nouveaux rédacteurs des *Cahiers du cinéma*, sinon brûler, tout du moins mépriser ce que leurs prédécesseurs avaient, sinon encensé, tout du moins fait comprendre : les grands auteurs du cinéma d'outre-Atlantique. […] D'où, sur le versant le plus politique, le cinéma militant et le cinéma d'intervention, qui ont l'un et l'autre fait aujourd'hui long feu. Rien d'étonnant à ce que, alors que l'influence du cinéma soviétique est visible […], aucun cinéaste maghrébin ne se soit réclamé du cinéma classique américain, ni du cinéma égyptien qui en était une transposition. Ce paradigme était tout simplement absent.[539]

Cette approche au cinéma est née d'une désillusion – et concerne donc, finalement, tous les pays de la région. Roy Armes explique à ce sujet qu'« au-delà des nombreuses divisions du monde arabe, un sentiment partagé d'engagement apparaît chaque fois que le cinéma a été appelé à jouer son rôle dans la lutte pour l'indépendance et contre la violence »[540]. L'impression collective de cet

---

[537] Roy Armes, *Dictionnaire des cinéastes arabes du Moyen-Orient*, *op. cit.*, p. 10 et 11.

[538] Edward Said, cité par Roy Armes, *Roots of the New Arab Film, op. cit.,* p. 12. Notre traduction. Citation originale : "*After the colonial parenthesis, it is our task now to research what might constitute the African being, the Arab being, their imaginary, their culture".*

[539] Michel Serceau, « 20 ans déjà », in Michel Serceau (dir.), *CinémAction,* « Les Cinémas du Maghreb », *op. cit*., p. 40.

[540] Roy Armes, *Dictionnaire des cinéastes arabes du Moyen-Orient*, *op. cit.*, p. 81.

engagement est d'abord née d'un sentiment d'appartenance commun à une même culture et à une même histoire, à en croire cette remarque du cinéaste tunisien Nouri Bouzid :

> Par l'octroi des indépendances dans les années 1950, un nouveau sentiment est né, le sentiment nationaliste arabe. Ce sentiment éveilla chez les Arabes une sorte de fierté, de grandeur d'appartenir à un pouvoir qui avait été le centre du monde à un certain moment de l'histoire.[541]

Malgré les particularités qui distinguent les industries des différents pays et les logiques d'éducation et de production de films, les cinéastes du Machrek et du Maghreb se rejoignent lors de la défaite de 1967. Pour Nouri Bouzid, cet événement correspond à un moment de crise qui s'est abattu sur l'ensemble du monde arabe, révélant au grand jour les difficultés auxquelles ont dû faire face tous les pays de la région durant des décennies. Dans un article emblématique de 1988 intitulé « Nouveau réalisme dans le cinéma arabe : le cinéma conscient de la défaite », Bouzid écrit :

> Le mot « défaite » n'exprime peut-être pas assez clairement la situation actuelle dans le monde arabe. La crise dans laquelle il se trouve aujourd'hui est trop profonde pour être attribuée à la seule défaite de 1967 ; il ne s'agit pas d'une crise conjoncturelle, centralisée en un seul pays, mais plutôt d'une crise historique, structurelle, ancrée dans la dégénération culturelle que connaissent les pays arabo-musulmans depuis maintenant plusieurs siècles.
>
> La défaite de juin 1967 représentait un signal d'alarme ayant tiré d'un long sommeil la conscience arabe endormie ; ce réveil a arraché les Arabes à leurs rêves, secoué leur foi envers tous les slogans nationalistes et remis en question la capacité des régimes militaires à remplir les fonctions qu'ils s'étaient attribuées avec tant d'arrogance et d'excès. L'événement remit aussi en cause tous les systèmes de croyance et les idéologies, anéantissant tout sentiment de confiance qu'on avait pu éveiller chez le peuple, et laissant place aux soupçons et au scepticisme. Et c'est là que les intellectuels arabes, y compris les réalisateurs, ont tenté de donner vie à leur travail créatif : sur cette toile de fond faite d'échecs et de désagrégation sociale. […]
>
> Puis la guerre éclata au Liban qui fut, par la suite, envahi par les forces sionistes. Le monde arabe saignait sans discontinuer, y compris dans ce pays, le seul qui avait connu le pluralisme politique et la

[541] Nouri Bouzid, *Sources of Inspiration. Lecture: 22 June 1994, Villepreux,* Amsterdam, Sources, 1994, p. 55. Notre traduction. Citation originale : "*With the granting of independence in the fifties a new feeling was born, the feeling of Arab nationalism. This feeling awoke a kind of pride in Arabs, the greatness of belonging to a power that was the centre of the world at a certain point in history".*

> diversité religieuse et qui avait commencé à faire l'apprentissage de la démocratie et de la liberté d'expression. Le spectre de la mort menaçait notre vie quotidienne et la destruction devint le thème central de toutes les actualités. Et durant tout ce temps, le mauvais cinéma égyptien régnait, tel un antidouleur administré régulièrement, totalement en dehors du réel.
>
> Au milieu de tout ce chaos, quelques tentatives, principalement individuelles, ont été faites pour faire du cinéma un moyen d'éveiller les consciences et un outil ou un forum d'analyse et de débat. Car le cinéma, tel que le voyaient les jeunes réalisateurs, était devenu une nécessité sociale, et ce fut entre leurs mains qu'il commença à jouer un rôle essentiel.[542]

Pour surmonter la crise, il était nécessaire d'apprendre à résister autrement. Artistes et cinéastes se sont réunis et ont réfléchi à de nouvelles façons de lutter. Sylvain Dreyer considère que ce qui caractérise les textes et les films engagés « traditionnels » est « la subordination des questions formelles à l'urgence idéologique ». Cette catégorie de films manifeste trois grandes préoccupations au niveau thématique : « la popularisation d'une lutte, l'illustration d'une ligne politique ou encore la contre-information »[543] ; elles sont intégrées à l'œuvre dans la perspective d'une mobilisation populaire. Après 1967, dans le monde arabe, cette seule conception de l'engagement par l'illustration de la lutte était devenue insuffisante. Il fallait dessiner les lignes d'une nouvelle expression formelle.

Sur cette question-là, l'Amérique latine a ses chefs de file : Fernando Solanas et Octavio Getino, qui publient en 1969 le manifeste « Hacia un Tercer Cine » (« Vers un Tiers

---

[542] Nouri Bouzid, « Al-waqa'iyya Al-jadida fi Al-sinima Al-'arabiyya: sinima Al-wa'i bil-hazima », in *Āl-ṭarīq*, vol. 47, n° 4, septembre 1988, traduit de l'arabe par Shereen el Ezabi, « New Realism in Arab Cinema: The Defeat-Conscious Cinema », in *Alif: Journal of Comparative Poetics*, n° 15, « Arab Cinematics: Toward the New and the Alternative », Tunis, Cérès, 1995, p. 242 et 243. Notre traduction. Citation originale : "*Perhaps the word 'defeat' is not expressive enough of the present situation in the Arab world. For the crisis in which it finds itself today is too deep to be attributed to the 1967 defeat; it is not a circumstantial crisis, centralized in one country, but rather a historical, structural crisis rooted in the cultural degeneration which the Arab-Islamic countries have been experiencing for many centuries now. The June 1967 defeat was tantamount to an alarm bell that aroused the dormant Arab consciousness from its long slumber; it awakened the Arabs from their dreaming, shaking their faith in all the nationalistic slogans and bringing into question the ability of the military regimes to fulfill the duties they had taken unto themselves and had so loftily and widely declared. It also brought into question all belief systems and ideologies, thus upsetting any sense of confidence that had been engendered in the people and replacing it with suspicion and skepticism. And so there he was the Arab intellectual, including the Arab film-maker, endeavoring for his creative work to emerge against this backdrop of failure and disintegration. […] Then war erupted in Lebanon and, subsequently, it was invaded by the Zionist forces. The Arab world was bleeding continually, and not least in the only place that had experienced political pluralism and religious diversity and had begun to learn the lessons of democracy and freedom of expression. The specter of death loomed over our daily life and destruction became the theme of every news item. And all the while, bad Egyptian cinema – with its narcotizing doses – prevailed, totally oblivious to reality. In the midst of all this, some attempts, mostly individual, were made to render cinema a vehicle for the spreading of awareness and a tool or forum for analysis and debate. For cinema, as the young film-makers saw it, had become a social necessity, and it was in their hands that it began to assume a vital role".*

[543] Sylvain Dreyer, *Révolution ! Textes et films engagés, Cuba, Vietnam, Palestine*, *op. cit.*, p. 29.

cinéma »)[544], texte théorique qui suit son application pratique en images : *La Hora de los hornos (L'Heure des brasiers*, 1968). Dans la théorie élaborée par Solanas, il apparaît que les premier, second et Tiers cinémas s'adressent à trois catégories sociales différentes : la bourgeoisie, la petite bourgeoisie et le peuple[545]. Le peuple, en ce sens, se définit en négatif comme la catégorie oppressée par les bourgeois et les petits-bourgeois.

Pour ces cinéastes révolutionnaires, le problème était celui d'une redéfinition totale des codes et des valeurs qui sous-tendaient le cinéma. Dans un texte intitulé *Notes pour un jugement critique décolonisé*, Solanas et Getino posent la question d'une conception unique et universelle du cinéma :

> Existe-t-il des catégories, valeurs et présupposés qui permettent de définir une critique cinématographique universelle ? Sinon, quels pourraient être les fondements d'une critique dans les pays dépendants ? Peuvent-ils être les mêmes que ceux d'un pays dominant ? […] La transposition mécanique de ces idées élaborées par les métropoles et leur consommation passive par les intellectuels des pays dépendants les transforment en rouages de l'engrenage de l'aliénation culturelle.[546]

De reste, le cinéaste et chercheur tunisien Férid Boughedir écrit en 1977 que « le manifeste a eu […] une énorme influence, et peut encore s'enorgueillir au niveau des films comme des textes théoriques d'une descendance durable (aidée, il est vrai, par le contexte international qui a tout "politisé" à partir des événements de Mai 68 dans le monde) »[547].

Toutefois, si l'on en revient à la chronologie de l'émergence des mouvements pour un cinéma alternatif, il faut noter que les cinéastes arabes n'ont pas attendu les revendications sud-américaines pour proposer un renouvellement en profondeur de la création cinématographique. Après la défaite

---

[544] Fernando Solanas, Octavio Getino, "Hacia un Tercer Cine" (« Vers un Tiers cinéma »), *Tricontinental*, n° 13, octobre 1969. Ce manifeste est rapidement suivi par le manifeste avant-gardiste du Cubain Julio Garcia Espinosa, « Pour un cinéma imparfait » (écrit en 1969 et publié dans *Cine Cubano* n° 66/67, 1970) qui appelle à abolir deux divisions : celle entre l'art et la vie d'une part, d'autre part celle entre les « professionnels » du cinéma ou de la critique et « le peuple » (voir Paul Willemen, « The Third Cinema Question: Notes and Reflections », in. Jim Pines, Paul Willemen (dir.) *Question of Third Cinema*, *op. cit.*, p. 5).

[545] Paul Willemen, « The Third Cinema Question: Notes and Reflections », in. Jim Pines, Paul Willemen (dir.) *Question of Third Cinema*, *op. cit.*, p. 9.

[546] Cité par Yvonne Mignot-Lefebvre, « L'influence du "Troisième cinéma" dans le monde », in *Tiers monde*, T. 20, n° 79, 1979, p. 617.

[547] Férid Boughedir, « L'impact du 3e cinéma », in *Cinéma et politique, de la politique des auteurs au cinéma d'intervention*, Rennes, Papyrus-Maison de la culture de Rennes, 1980, p. 283.

de 1967, une conférence consacrée au cinéma est organisée au Caire en 1968. Elle rassemble des cinéastes et des critiques principalement égyptiens. Cette réunion a pour but de discuter de l'établissement d'un manifeste pour un nouveau cinéma, sorti des industries, plus éminemment politique et mis au service du peuple.

En Égypte paraît ainsi en mai 1968 dans la revue *Āl-kawākeb* le manifeste du « *Jamāʿaẗ āl-sīnimā āl-jadida* » (« Groupe du Nouveau Cinéma »)[548] qu'évoquait Ateyyat El-Abnoudy dans son livre. C'est le premier du genre dans la région. Les jeunes signataires, comme le précise Yves Thoraval, sont issus de milieux bourgeois citadins et sont très inégalement politisés[549]. Publié peu avant le manifeste de Solanas et Getino, le texte dénonce le retard du secteur gouvernemental dans l'industrie du cinéma, qui produit des films aux sujets rebattus depuis plus de vingt ans et présente à son public des idéaux ne correspondant en rien à la réalité[550]. Ils proposent en contrepoint un cinéma qui, hérité inspiré par les expérimentations d'Eisenstein, Rossellini, Godard, Truffaut, Antonioni et Bergman, repenserait les principes esthétiques du cinéma[551] pour aboutir à une expression cinématographique en phase avec son temps, reflétant les changements psychologiques et intellectuels qui ont bouleversé les sociétés asiatiques et africaines depuis la conférence de Bandung en 1955[552]. Faisant office de charnière entre création artistique et théorie[553], le manifeste appelle à mettre en images ce que développent dans le champ de la pensée postcoloniale des auteurs tels qu'Edward Saïd, Frantz Fanon, Albert Memmi ou Aimé Césaire. Le tiers-mondisme ayant donné naissance à un nouvel homme, il est nécessaire de créer de nouvelles manières de faire des images pour pouvoir le figurer.

Ce n'est que quelques mois plus tard qu'une injonction similaire, plus radicale, s'exprime par le texte de l'autre côté de l'Atlantique. Le Manifeste de Solanas et Getino connaît deux traductions en langue arabe au Liban et en Syrie, bien qu'il ne soit diffusé que dans des revues assez confidentielles – donc peu lu [554].

[548] Il fut repris en 1976 dans la revue libanaise *Āl-ṭarīq*, dans laquelle nous avons trouvé sa reproduction.

[549] Yves Thoraval, *Regards sur le cinéma égyptien, 1895-1975*, *op. cit.*, p. 87.

[550] Groupe du Nouveau Cinéma, « Bayān "jāmiʿaẗ āl-sīnīmā āl-jadīda" fī maṣr » (« Manifeste du "Groupe du Nouveau Cinéma" en Égypte »), *Āl-ṭarīq,* n° 7-8, juillet 1972 [1968], Beyrouth, p. 62.

[551] *Op. cit.,* p. 63.

[552] *Op. cit.,* p. 64.

[553] Christa Blüminger, « Théories-manifestes des cinéastes et artistes face au numérique », in *Cinéma & Technologie*, vol. 31, n° 1-2-3, Montréal, Association canadienne de sémiotique, 2011, p. 96.

[554] La revue marocaine *Cinéma 3*, fondée par Nourdine Saïl, publia, elle aussi, assez tôt dans ses colonnes les discussions qui se développaient autour du Tiers cinéma (voir Férid Boughedir, « L'impact du 3e cinéma », in *Cinéma et politique, de la politique des auteurs au cinéma d'intervention*, *op. cit.*, p. 283).

Néanmoins, Ateyyat El-Abnoudy explique que l'influence du manifeste « Vers un Troisième cinéma » de Solanas et Getino transforme profondément le rapport des jeunes cinéastes arabes au cinéma militant[555]. Les textes ultérieurs produits par cette nouvelle génération de cinéastes arabes refusent, de façon plus radicale que le manifeste du « *Jamāʿaẗ āl-sīnimā āl-jadida* », de prescrire une stratégie esthétique spécifique qui définirait l'alternative proposée par ces nouvelles cinématographies. Les textes suivants se réclament davantage de l'appel à un cinéma plus lucide, œuvrant sans les ressorts de la manipulation émotionnelle propres au cinéma industriel comme au cinéma de propagande. Ils encouragent à rejeter les considérations portées par les intellectuels « professionnels », assimilés à l'impérialisme colonial qu'il s'agissait alors de combattre[556] – cette catégorie d'intellectuels qu'Edward Saïd, dans les années 1980, a identifiée comme étant celle dont « l'expertise a généralement été un service rendu, et vendu, à l'autorité centrale de la société »[557].

Dans la continuité des réflexions proposées par les Argentins est organisé à Damas en 1972 un festival dédié au jeune cinéma arabe – autrement dit, consacré aux premiers films réalisés après la Défaite par une jeunesse mobilisée et engagée. Les réflexions échangées entre les réalisateurs durant ce festival conduisent à la parution du « *Jamāʿaẗ āl-sīnimā āl-baḍila*», le Manifeste pour un Cinéma Alternatif, publié à Damas et diffusé par le biais de la revue libanaise *Āl-ṭarīq*. Ce festival voit aussi naître le premier manifeste pour un cinéma palestinien en mars 1972 ; il sera republié dans sa version définitive dans le cadre des Journées Cinématographiques de Carthage en Tunisie en octobre 1972[558].

Dans un chapitre intitulé « le cinéma alternatif »[559] de son livre consacré au cinéma syrien, le critique Jan Al-Kasan explique que le mérite de ce festival a d'abord été de rassembler pour la première fois des jeunes cinéastes qui, bien qu'ils aient déjà commencé à explorer par eux-mêmes les potentialités d'un nouveau type de cinéma en opposition au cinéma de divertissement, n'avaient pas

---

555 Ateyyat El-Abnoudy, *Āl-sīnīmā āl-ṭaliṭa, op. cit.,* p. 332.

556 Paul Willemen, « The Third Cinema Question: Notes and Reflections », in Jim Pines, Paul Willemen (dir.), *Question of Third Cinema*, *op. cit.*, p. 6.

557 Edward Saïd, *The Writer, the Text and the Critic*, Londres, Faber & Faber, 1984, p. 2, cité par Paul Willemen, « The Third Cinema Question: Notes and Reflections », in Jim Pines, Paul Willemen (dir.), *Question of Third Cinema*, *op. cit.*, p. 6. Notre traduction. Citation originale : "*expertise has usually been a service rendered, and sold, to the central authority of society".*

558 Il est d'ailleurs intéressant de constater que si la première édition des Journées Cinématographiques de Carthage (1966) précisait que l'un de ses objectifs était de favoriser le dialogue entre les rives Nord et Sud de la Méditerranée, la seconde édition (1968), conduite après la défaite de 1967, revient sur son règlement et change d'orientation. À partir de cette date, le festival réserve la compétition officielle aux films africains et arabes. Voir à ce propos : Anaïs Farine, « Imaginaire cinématographique du "dialogue euro-méditerranéen" (1995-2017) : formes festivalières, formes institutionnelles, formes alternatives ». Thèse de doctorat soutenue le 31 janvier 2019 à l'Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle.

559 Jan Al-Kasan, « Āl-sīnīmā āl-badīla », in Jan Al-Kasan, *Āl-sīnīmā āl-sūrīa fī ḫamsīn ʿāmān (Cinquante ans de cinéma syrien)*, Damas, Publications du Ministère de la culture, 1978, p. 139-163. (en arabe)

eu l'occasion d'échanger jusqu'alors. Lors du festival, ils discutent de ce qu'ils baptisent ensemble le « cinéma alternatif »[560] et légitiment leur position dans le conflit qui les oppose au cinéma commercial traditionnel[561]. Dans la lignée de leurs homologues argentins, ils réfléchissent la création cinématographique au regard de sa responsabilité envers un public que le divertissement a démobilisé et posent ensemble les fondements d'un cinéma qui se veut progressif et engagé[562].

Un autre critique libanais de cinéma de cette époque, Ibrahim Al-Ariss, insiste sur l'idée selon laquelle ces groupes de cinéastes indépendants seraient nés à un moment où le cinéma apparaissait aux yeux de « millions d'Arabes » comme un lieu de culture. Le film était en effet perçu comme un mode d'ouverture sur d'autres cultures, d'autres formes d'art[563]. Il faut aussi remarquer que ces années d'effervescence ont été fondamentales pour l'écriture critique dans l'ensemble de la région : les ouvrages sur le cinéma arabe, jusque-là quasiment inexistants[564], se multiplient, particulièrement en Égypte, au Liban, en Tunisie et en Syrie, où émergent les plus grands critiques d'image au tournant des années 1970. C'est à cette période qu'émerge dans la région l'analyse cinématographique, qui insiste sur l'exigence formelle à tenir dans les productions contemporaines, comme en témoigne Al-Ariss :

> Ce livre […], dans son intégralité, est le résultat d'un exercice quotidien et hebdomadaire d'écriture cinématographique qui se veut lui-même la prémisse nécessaire d'un projet plus vaste et plus ambitieux : étudier la réalité du cinéma et sa relation d'une part avec ce qu'il exprime, et d'autre part avec le public qui le reçoit.[565]

Les manifestes se sont ensuite multipliés à travers la région. À Alger, au cours de l'année 1973, les cinéastes du *Cinéma Djidid*[566], le « cinéma nouveau », se réunissent pour établir dans un texte intitulé les « Résolutions des Cinéastes du Tiers monde » les grands objectifs d'un cinéma plus

---

560 Jan Al-Kasan, *Āl-sīnīmā āl-sūrīa fī ḫamsīn ʿāmān (Cinquante ans de cinéma syrien)*, *op. cit.*, p. 139.
561 *Op. cit.,* p. 151.
562 *Op. cit.,* p. 147.
563 Ibrahim Al-Ariss, *Al-ṣura wa Al-waqa'. Kitābāt fī Al-sīnimā (Image et réalité. Écrits sur le cinéma),* Beyrouth, Institut arabe de recherche et de publication, 1978, p. 7. (en arabe)
564 *Ibid.*
565 Ibrahim Al-Ariss, *Al-ṣura wa Al-waqa'. Kitābāt fī Al-sīnimā, op. cit.*, p. 8. Notre traduction. Citation originale :
"هذا الكتاب[…] في كليته، وعبر كونه وليد ممارسة يوميا واسبوعية للكتابة السينيمائية، يطرح نفسه كمقدمة لا بد منها لمشروع اكثر اتساعا وطموحا، يقضي بدراسة واقع السينيما في ارتباطها، من جهة، مبا تعبر عنه، ومين الجهة الثانية، بالجمهور المتلقي."
566 « Cinéma Djidid » est la transcription dialectale algérienne de l'arabe « *sīnīmā āl-jedid* », « cinéma nouveau ».

indépendant, plus militant et plus proche de son public. Une « Charte du cinéma »[567] avait d'ailleurs été établie en janvier 1975 à Alger à l'occasion de la réunion des cinéastes africains lors du IIe Congrès de la FE.PA.CI. (Fédération Panafricaine des Cinéastes). La Charte définit le rôle du cinéaste selon les grandes lignes envisagées par la conception sud-américaine du Troisième cinéma[568].

L'historien du cinéma et critique libanais Ibrahim Al-Ariss propose en 1978 une approche novatrice des films réalisés au Liban après 1967. S'il note avant tout que l'augmentation de la production de films a davantage servi l'industrie commerciale que le cinéma indépendant, il remarque toutefois l'émergence d'une nouvelle vague de cinéastes capables de mettre à profit leurs compétences – techniques et intellectuelles – au service de la représentation des sociétés arabes et de leurs luttes, dans leur expression artistique et cinématographique[569]. Il souligne par ailleurs que cette nouvelle conception du cinéma, beaucoup plus connectée à la réalité, n'a pas été adoptée par les cinéastes ayant commencé à réaliser des films avant la défaite de 1967[570].

En Tunisie, l'influence des travaux menés à Damas est considérable. L'émergence d'un « nouveau cinéma tunisien » [571] se manifeste au tournant des années 1970. La production documentaire étant, en période de dictature, plus délicate que l'écriture de fiction, les films qui naissent de cette nouvelle vague proposent un « cinéma qui utilise majoritairement la fiction, mais où la fiction est support de thèses »[572]. Contournant le politique, la critique sociale paraît être le seul moyen accessible pour résister à un ordre social ne permettant aucune liberté d'expression et pour sortir des codes esthétiques étouffants qu'imposait jusque-là un cinéma venu d'ailleurs.

De fait, les réalisateurs qui commencent à sortir diplômés des écoles de cinéma européennes dans les années 1960 et 1970 et reviennent en Tunisie pour réaliser leurs premiers films sont imprégnés des conceptions françaises du « cinéma d'auteur ». La plupart d'entre eux sont en effet partis étudier le cinéma à Paris, à l'image de Selma Baccar, qui travaille à la télévision tunisienne dès

[567] La Charte, les « Résolutions des Cinéastes du Tiers monde » signées à Alger en 1973, ainsi que le Manifeste du Groupe du Cinéma Palestinien signé à Carthage en 1972 ont été reproduits dans leur traduction anglaise par Scott MacKenzie dans son ouvrage *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology,* Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 2014.

[568] Férid Boughedir, « L'impact du 3e cinéma », in *Cinéma et politique, de la politique des auteurs au cinéma d'intervention*, *op. cit.,* p. 284.

[569] Ibrahim Al-Ariss, *Al-ṣura wa Al-waqa'. Kitābāt fī Al-sīnimā*, *op. cit.,* p. 14.

[570] *Op. cit.,* p. 16.

[571] Voir Robert Lang, *New Tunisian Cinema: Allegories of Resistance*, New York, Columbia University Press, 2014.

[572] Michel Serceau, « Les cinémas maghrébins en perspective », in Michel Serceau (dir.), *CinémAction,* « Les Cinémas du Maghreb », *op. cit.*, p. 41.

son retour au pays. En outre, ces jeunes réalisateurs éprouvent la nécessité de créer un cinéma alternatif, de résistance[573].

L'industrie du cinéma tunisienne est née très tardivement et n'a pas connu l'influence du système égyptien comme le Liban a pu la connaître. Partant, il est intéressant de constater que pour les cinématographies tunisiennes, la résistance passait aussi par une opposition au cinéma égyptien dominant et se concrétisait en une expression cinématographique très auteuriste. Le cinéaste tunisien Nouri Bouzid explique ainsi que le premier élément que les réalisateurs ont cru nécessaire de combattre était « le vieux cinéma, en particulier le cinéma égyptien qui dominait le marché arabe et formait nos émotions, nos goûts, notre morale […]. Nous avons donc déclaré la guerre à l'esthétique et à tous les modèles sur lesquels ce cinéma était fondé »[574]. L'objectif de cette nouvelle génération de cinéastes tunisiens a donc en premier lieu été de réunir les conditions nécessaires pour que se développe un cinéma national maître de ses spécificités, qui assume de porter « un projet social, cinématographique et politique »[575] : faire un bon film ne signifie plus écrire une belle histoire, mais accompagner les spectateurs vers un discours critique sur la société et ses images[576].

Le « jeune » cinéma aux accents contestataires qui se développe au début des années 1970 porte donc bien son nom. Boughedir insiste toutefois sur le fait que « les films arabo-africains réalisés depuis 1969 sont peu nombreux […] à représenter l'idée d'un Troisième cinéma »[577], ceux-ci allant rarement au-delà du simple constat des injustices d'un système et distillant un message révolutionnaire somme toute schématique voire réducteur dans des formes cinématographiques généralement très classiques. Pour Boughedir, cet écart entre le cinéma révolutionnaire d'Amérique latine et le nouveau cinéma arabe « réside dans la disparité des contextes »[578] : la colonisation profonde et totale subie par les Arabes et par les Africains a provoqué une rupture identitaire brutale que l'Amérique latine n'a pas connue. Contre « l'excès d'idéalisme »[579] qu'il lit dans le manifeste de Solanas et Getino, Boughedir encourage les cinéastes africains et arabes à mettre leur volonté au service d'une « politique du "grain de sable" »[580], notamment face à la censure.

---

[573] Voir Robert Lang, *New Tunisian Cinema: Allegories of Resistance*, *op. cit.*

[574] Nouri Bouzid, cité par Robert Lang, *New Tunisian Cinema: Allegories of Resistance, op. cit.*, p. 33. Notre traduction. Citation originale : "*the old cinema, in particular the Egyptian cinema which dominated the Arab market and shaped our emotions, our tastes, our morals […]. So we waged war on the aesthetic and all the models on which that cinema was based".*

[575] *Ibid.* Notre traduction. Citation originale : "*we were bearers of a social, cinematic, and political project".*

[576] *Ibid.*

[577] Férid Boughedir, « L'impact du 3e cinéma », in *Cinéma et politique, de la politique des auteurs au cinéma d'intervention*, *op. cit.,* p. 285.

[578] *Ibid.*

[579] *Op. cit.,* p. 286.

[580] *Ibid.*

Il semble donc que, toute catastrophique qu'elle ait pu être, la « *naksa* » ait par ailleurs conduit à une certaine évolution – durable – des pratiques cinématographiques. Plus tardivement en effet, dans un article publié en 2004, Férid Boughedir considère comme une « clé » de compréhension du cinéma arabe les « conséquences qu'a eues un conflit méditerranéen (celui du Proche-Orient) sur la psychologie, l'idéologie, l'éthique, la morale, bref, sur la vision du monde et d'eux-mêmes qu'ont les cinéastes arabes actuels »[581]. Il cite même Nouri Bouzid qui envisage l'« esthétique de la défaite » comme axe d'analyse des « meilleures œuvres du nouveau cinéma arabe »[582].

En ce qui concerne la redéfinition tant du rôle du cinéma que de l'affiliation identitaire provoquée par la défaite, l'opinion que le critique de cinéma tunisien Khémais Khayati développe en 1996 tend plutôt à considérer un renouveau national pour ces deux pendants. Selon lui, la défaite a en effet permis une émancipation nationale des arts. Ainsi, par exemple, « le cinéma libanais, pour la première fois de son histoire, n'est plus l'héritier des "causes arabes" » ; de fait, « la défaite de 1967 et la guerre civile lui ont donné naissance et en ont transformé le statut », conduisant à la réalisation de films « centrés sur l'existence de "l'être libanais" »[583]. Pourtant, si l'on regarde au-delà de la production de films de fiction, le sentiment identitaire semble toujours déborder les frontières du national. Comme le note l'historien libanais du cinéma Hady Zaccak, l'affirmation du « cinéma alternatif » arabe et sa révolution sont principalement passées par le documentaire – et la cause palestinienne, extérieure aux problématiques purement nationales, en devient le thème principal[584]. Par-delà la question palestinienne toutefois, Cécile Boëx note un regain d'intérêt du cinéma syrien, mais aussi égyptien et plus largement régional, pour les représentations de la lutte des classes[585]. L'heure est à l'expression des peuples.

2. Des créatrices en dissidence

2.1. Un cinéma égyptien qui peine à se redéfinir, quelques femmes en subversion

Nationalisée, l'industrie du cinéma égyptien a perdu de sa splendeur et de son rayonnement international d'antan. Pour Samir Farid, c'est toutefois l'interventionnisme du secteur public au sein

[581] Férid Boughedir, « La victime et la matrone : les deux images de la femme dans le cinéma tunisien », in Michel Serceau (dir.), *CinémAction,* « Les Cinémas du Maghreb », *op. cit.,* p. 104.
[582] *Op. cit.,* p. 105.
[583] Khémais Khayati, *Cinémas arabes : topographie d'une image éclatée, op. cit.,* p. 107.
[584] Hady Zaccak, *Le Cinéma libanais, itinéraire d'un cinéma vers l'inconnu (1929-1996), op. cit.,* p. 97.
[585] Cécile Boëx, *Cinéma et politique en Syrie. Écriture cinématographique de la contestation (1970-2010)*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 34.

de l'industrie cinématographique qui a permis les prises de position créatives du « nouveau cinéma » en Égypte à partir de 1968[586], sillon dans lequel se sont inscrites en creux les femmes réalisatrices auxquelles nous nous intéressons.

Par ailleurs, les politiques publiques, révisées par les lois sadatiennes de 1972 qui « dénationalisent »[587] en partie les secteurs étatiques du cinéma, n'ont donc pas véritablement permis l'émergence d'un cinéma national pérenne en Égypte. La signature des accords de Camp David par Anouar Al-Sadate à Tel Aviv en 1978 marque la fin d'une ère et l'évanouissement d'un espoir pour la gauche égyptienne et arabe. Par ces accords de paix, l'Égypte reconnaît l'État d'Israël et laisse du même coup le peuple palestinien livré à lui-même, dans un état de détresse en Cisjordanie, dans la bande de Gaza, mais aussi au Liban, où la guerre fait rage, en Syrie ou en Jordanie. Ces accords marquent la disparition définitive du grand rêve d'un État arabe nationaliste et progressiste.

Depuis la soi-disant victoire de Sadate dans la Guerre dite du Kippour de 1973, la question palestinienne est très vite devenue un outil de propagande étatique à la gloire du régime égyptien. Beaucoup de films critiquant la mauvaise gestion de la défaite de 1967 passent la censure, même ceux qui, dans d'autres circonstances, déplaisaient au régime. C'est le cas par exemple du film politique emblématique de Youssef Chahine intitulé *Le Moineau* (1972). Le film, qui critique la censure conduite par Nasser pendant le conflit de 1967, est censuré à sa sortie en 1972, mais autorisé en 1974[588], suite à la relative victoire de la guerre menée par Sadate contre Israël. Critiquant la politique de Nasser, le sujet et le traitement du sujet servait la politique du nouveau *ra'īs*, de surcroît fraîchement victorieux là où son prédécesseur avait échoué.

La première Égyptienne à s'emparer d'une caméra pour documenter la réalité tient, elle aussi, à évoquer la fragilité des peuples – mais c'est d'abord à son propre peuple, égyptien, qu'elle s'intéresse. Ateyyat El-Abnoudy est née en novembre 1939 dans une famille de marchands ; sa fratrie est composée de trois garçons et de quatre filles. Elle grandit dans le village d'Al-Simbalawein, dans le delta égyptien, au nord du gouvernorat de Daqahliya[589]. Elle entre à l'âge de quinze ans à l'école de

---

[586] Samir Farid, « Les six générations du cinéma égyptien », *Écran*, *op. cit.*, p. 31.

[587] *Op. cit.,* p. 94.

[588] Chahine avait organisé une projection privée au ministre de la culture en 1972, qui avait trouvé son film trop défaitiste alors que l'Égypte se préparait à la riposte. *Le Moineau* est censuré, mais une sortie ultérieure est envisagée. Le film est projeté au public pour la première fois en 1974. Voir Ibrahim Ali, « "Al-ʿaṣfur" yousif šāhin... lā yzāl fi qafaṣ hzimaï 1967 » (« *Le Moineau* de Youssef Chahine, toujours dans sa cage depuis la défaite de 1967 »), *Al-Araby*, 08/06/2018, disponible en ligne (en arabe). Consulté le 6 juin 2020. URL : https://cutt.ly/KfKR8bP ; Voir aussi : Olivier Barlet, « Youssef Chahine, une vie contre l'intolérance », *Africultures*, 29/07/2008, disponible en ligne. Consulté le 6 juin 2020. URL : http://africultures.com/youssef-chahine-une-vie-contre-lintolerance-7984/

[589] Basil Ramsis, « Atteyat Al Abnoudy, documentary Filmmaker », *Middle East Times*, 30 juillet-5 août 1995, p. 8.

droit de l'Université du Caire et s'investit dans le club de journalisme proposé par l'établissement. Elle s'intéresse aussi au théâtre de marionnettes, qu'elle commence à pratiquer. En raison de difficultés financières, elle est contrainte de travailler durant ses années à l'université et met plus de sept ans à terminer ses études. Une fois diplômée, elle quitte les Autorités du Chemin de Fer pour qui elle travaillait et se lance dans la mise en scène au théâtre. Elle travaille sur quelques pièces en tant que coordinatrice ou assistante mise-en-scène à l'Institut des Arts Dramatiques[590]. Après un an passé à exercer cette activité, elle décide toutefois de quitter cette institution pour se consacrer à des projets dont elle aurait elle-même l'entière responsabilité.

Comme le rapporte le journaliste égyptien Basil Ramsis qui la rencontre en 1995, Ateyyat El-Abnoudy quitte le théâtre à un moment où le cinéma égyptien connaît une renaissance, alors que Mustafa Darwish dirige le bureau de censure. Celle qui est devenue la première femme réalisatrice d'Égypte hors de l'industrie commerciale rappelle la chance qu'elle a eue :

> On avait la possibilité d'être exposés à différentes cultures. Je rêvais d'un monde différent, de gens différents, d'une réalité différente. J'ai pu être mise au contact des idées des différents mouvements politiques parce que la vie culturelle en Égypte était ouverte sur le monde extérieur. Il y avait des théâtres, des lieux culturels et des centres culturels étrangers dans lesquels j'ai pu voir gratuitement les meilleurs films internationaux. Nous avons vu la Nouvelle Vague française et italienne. En tant que femmes, Simone de Beauvoir a joué un rôle important dans notre vie à cette époque. J'étais comme une éponge qui absorbait toute cette culture.[591]

Après une série de premiers films offrant du peuple égyptien des images rares et émouvantes mais violemment rejetés à l'époque car perçu comme donnant de l'Égypte une image ternie (*Cheval de boue*, 1971 ; *La Triste chanson de Touha / Uġniya tūḥa āl-ḥazīna / Sad Song of Touha*, 1972 ; *Le Sandwich / Āl-sandwīš / The Sandwich*, 1975), elle réalise quelques films pour la télévision ou le Centre National du film égyptien, tout en gardant son indépendance et en choisissant ses sujets.

---

[590] *Ibid.*

[591] *Ibid.* Notre traduction. Citation originale : "*there was a chance to be exposed to different cultures. I dreamt of a different world, different people, and a different reality. I was introduced to the ideas of the different political movements because cultural life in Egypt was open to the outside world. There were theaters and cultural palaces and foreign cultural centers in which I saw the world's best films for free. We saw the new cinema from France and Italy. As women, Simone de Beauvoir played an important role in our lives at the time. I was like a sponge absorbing all this culture*."

Ateyyat El-Abnoudy plonge son cinéma dans un présent immédiat. Elle n'a, dans ses premiers films du moins, jamais recours à l'archive, comme si le monde actuel ne lui laissait pas le temps de regarder en arrière ; en voyant à l'écran une femme dont la vie a filé, hors de contrôle, entre ses doigts, on comprend que documenter le présent apparaisse comme une urgence. Ateyyat El-Abnoudy filme le monde d'où elle vient, celui de la campagne égyptienne et de ses paysans ; mais elle le montre tel qu'elle le voit. Loin des clichés, ses films sont empreints d'une sensibilité qu'elle qualifie elle-même de « réalisme poétique »[592] et donnent à voir des personnages allant à contre-courant des stéréotypes traditionnellement véhiculés.

Aḥlām mumkina, qu'elle réalise en 1981, est un exemple intéressant de la manière dont les femmes de cette génération ont pu chercher à faire des images *autres* du peuple auquel elles appartiennent. Ce court-métrage documentaire fait le portrait d'Um Said, une femme qui brille à l'écran par son intelligence maligne, faisant d'elle, en dépit de son analphabétisme, la gérante de la famille. Grâce à sa pleine conscience des manques qu'elle ressent dans sa vie et grâce à son caractère forgé par les plus rudes expériences, elle tente de conduire les siens vers un avenir meilleur. Um Said apparaît soit seule à l'écran, racontant avec humour et recul la vie qu'elle a passivement subie, travaillant avec ses enfants, ou se disputant avec son mari à propos de la logistique de la ferme. Le spectateur prend ainsi conscience du surmenage des femmes en milieu rural, du mépris qu'elles essuient de la part des hommes ; il est aussi témoin de la force qui les tient et les aide à se battre sans relâche.

Ce discours semble empreint d'un rare accent de liberté, car la cinéaste est aux côtés de celle qu'elle filme : la confiance est là, manifeste. La critique palpable dans le film trouve sa source dans la parole même de cette femme, qui relate avec une conscience cynique la tragédie de son existence, la tête haute, le regard planté dans l'objectif. Um Said est consciente de ses limites, ou plutôt de la limite de ses rêves. Même si on ne lui a laissé aucune prise sur sa propre vie, son combat quotidien est d'œuvrer tranquillement mais sûrement à la transformation de ce *statu quo* qu'elle a toujours subi ; profitant de la mort du beau-père pour inscrire sa dernière fille à l'école, elle continue à lutter contre son mari pour que l'enfant y reste. Tout est encore à faire, et il s'agit de ne pas arrêter de rêver – dans la limite de ce qui semble permis.

Une autre grande documentariste a réalisé la plupart de ses images en Égypte, bien qu'elle soit libanaise d'origine : Nabiha Lotfy, que les critiques arabes classent systématiquement – si

[592] Voir par exemple l'entretien réalisé par Rebecca Hillauer avec la réalisatrice, in Rebecca Hillauer, *op. cit.* p. 45.

toutefois ils l'évoquent – au chapitre du cinéma égyptien. Née le 28 janvier 1937 à Saïda au Liban, elle étudie à l'Université américaine de Beyrouth lorsque démarrent les grèves et les manifestations contre le pacte de Bagdad[593], auxquelles elle prend une part active. Elle est renvoyée de l'établissement avec d'autres étudiants ayant participé au mouvement, et se voit suspendue de cours durant quatre mois. Le président égyptien Gamal Abdel Nasser, qui s'opposait farouchement au pacte, propose alors aux étudiants expulsés de venir achever leurs études en Égypte. C'est le chemin qu'a choisi Nabiha Lotfy, qui part pour le Caire en 1955 pour étudier la littérature arabe. Elle y travaille quelques temps en tant que journaliste, puis intègre l'Institut Supérieur du Cinéma du Caire dont elle sort diplômée en 1964.

Son choix d'étudier le cinéma n'a pas été facilement accepté par sa famille ; travailler dans le cinéma, particulièrement lorsqu'on était une femme, n'avait pas bonne réputation. Elle étudie pourtant durant quatre ans, ayant pour professeurs d'éminents réalisateurs parmi lesquels Youssef Chahine qui l'a beaucoup marquée[594]. Dans l'impossibilité d'enseigner en raison de sa nationalité libanaise, elle travaille d'abord en tant qu'assistante de réalisation pour des films de télévision ; elle découvre alors la dimension commerciale de l'industrie. Écœurée, elle est rattrapée par Shady Abdel Salam alors qu'elle se disait prête à quitter le milieu du cinéma : il lui offre un contrat au sein du centre de cinéma pour films expérimentaux qu'il est alors en train de créer.

Nabiha Lotfy commence ainsi à travailler dans le milieu du cinéma documentaire. Elle écrit quelques articles sur le cinéma, avant de recevoir de l'O.L.P. la commande d'un documentaire sur le fonctionnement du camp de réfugiés palestiniens de Tel al-Zaatar, et plus particulièrement sur les femmes ouvrières, majoritaire dans le camp car les hommes sont partis au combat. Après le massacre du camp par les milices chrétiennes d'extrême-droite (les Phalanges) le 12 août 1976, le film change d'objectif et devient un film sur le rôle des femmes palestiniennes durant le massacre, qui se développe à travers de longues conversations dans différents groupes de femmes ayant survécu[595]. Nabiha Lotfy fait ainsi un bilan de la tuerie et documente avec l'émotion diffuse de l'empathie les lendemains de cette épouvantable hécatombe contre des populations civiles. Toutefois, la cinéaste restait habitée par le souhait de faire carrière de cinéaste en Égypte ; elle n'était pas reporter de guerre. Après la réalisation au Liban de *Parce que les racines ne meurent pas* (1977), elle rentre en

[593] S'inscrivant dans le cadre de la politique d'« endiguement » menée par les États-Unis durant la guerre froide, le pacte de Bagdad du 24 février 1955 (aussi connu sous le nom de « traité d'organisation du Moyen-Orient ») avait pour objectif de limiter l'influence de l'U.R.S.S. au Moyen-Orient par la mise en place de ce que l'O.T.A.N. a baptisé un « cordon sanitaire ». Le traité a été signé par l'Irak, la Turquie, le Pakistan, l'Iran et le Royaume-Uni, et provoque une levée de boucliers au Moyen-Orient ; on y dénonce un pacte impérialiste allant à l'encontre de la politique de neutralité prônée jusqu'alors.
[594] Rebecca Hillauer, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers, op. cit.,* p. 93.
[595] Samir Farid, *Fi āl-sīnīmā āl-'arabi*, *op. cit.*, p. 92.

Égypte et commence à réaliser des documentaires pour le Centre National du Film égyptien, aux côtés d'autres réalisatrices comme Farida Arman, Mona Megahid ou Ferial Kamel[596]. Comme le note la cinéaste et programmatrice égyptienne Amal Ramsis, le Centre National du Film égyptien était une institution qui avait le mérite de ne pas produire de documentaires de type commercial, contrairement à ceux commandés par les chaînes de télévision. Toutefois, le Centre National du Film ne permettait pas la production de films politiques ; les sujets choisis étaient maintenus dans des thématiques s'inscrivant dans un cadre éducatif ou social au sens large[597].

Certaines réalisatrices se sont formées directement à la télévision, et ont travaillé davantage à la création de séries télévisées. C'est le cas d'Elweya Zaki, pionnière de la télévision égyptienne, qui a réalisé plus de vingt séries télévisées entre 1965 et 1996[598]. La première série qu'elle tourne seule (ses premières créations étaient des coréalisations) s'intitule *Āl-rawḍa ila āl-manfa* (« Retour d'exil ») et date de 1971. Elweya Zaki est généralement présentée comme la première femme réalisatrice de fictions à la télévision égyptienne, le premier documentaire réalisé par une femme pour la télévision en Égypte ayant été réalisé par Sa'diyya Ghunim en 1961[599]. Dans un article qui lui rend hommage, Bahira Amin écrit à son sujet qu'« elle a joué un rôle clé dans la construction d'une industrie qui a donné naissance à des magnats, et elle a découvert des stars qui sont vite devenus des noms reconnus ». Bahira Amin regrette que « son nom soit relégué à l'arrière-plan de l'histoire du divertissement »[600]. En effet, Elweya Zaki a participé au développement de la télévision égyptienne dans les années 1960, où elle a commencé sa carrière en tant que secrétaire de l'expert américain commissionné par l'Égypte pour organiser le lancement de la première chaîne de diffusion. Dans les années 1980 et 1990, elle a ensuite produit de très nombreuses séries de ramadan[601], promouvant une vision du monde « résonnant socialement, féministe ». Elle aussi a réagi à la défaite de 1967 en faisant des images :

---

596 Viola Shafik, *Popular Egyptian Cinema: Gender, Class, Nation, op. cit.*, p. 192.

597 Amal Ramsis, « El cine realizado por mujeres en el mundo árabe. Un acercamiento sociopolítico », *Cultura,* n° 5, 2009, p. 95.

598 Elweya Zaki est née en 1926 et décédée en 2019. Sa filmographie est disponible sur le site elcinema.com. Disponible en ligne. Consultée le 5 juillet 2020. URL : https://elcinema.com/en/person/1102108/. Huit séries qu'elle a réalisées ont été mises en ligne sur sa chaîne YouTube, disponible en ligne. Consultée le 5 juillet 2020. URL : https://www.youtube.com/channel/UCCHwyd8eImVQuhD625LAeug/channels

599 Viola Shafik, *Popular Egyptian Cinema: Gender, Class, Nation, op. cit.*, p. 191.

600 Bahira Amin, « What Ramadan TV Owes to Elweya Zaki, Egyptian Television's First Female Director », *Scene Arabia*, 20 mai 2020, disponible en ligne. Consulté le 5 juillet 2020. URL : https://scenearabia.com/Culture/What-Ramadan-TV-Owes-to-Elweya-Zaki-Egyptian-Television-s-First-Female-Director. Notre traduction. Citation originale : "*She was pivotal to building an industry that would birth moguls, and discovered stars who would soon become household names. But her name is relegated to the second rung in entertainment history".*

601 Des séries à très haut budget sont produites tous les ans par la télévision arabe pour être diffusées au moment du ramadan. Elles sont regardées massivement et se renouvellent tous les ans.

> [Sa volonté de réaliser des] drames sociaux documentés est née avec la Naksa en 1967, lorsqu'Israël a attaqué l'Égypte, la Palestine, la Jordanie et la Syrie. Dès lors, Zaki est devenue l'une des rares cinéastes à s'attaquer dans son travail au conflit faisant rage, *via* de courtes œuvres destinées à réveiller chez les spectateurs un sens de la responsabilité envers un pays en péril.[602]

Cet esprit d'engagement ne l'a pas quittée. Elle a continué durant les années 1970 et dans les années 1980 à mettre en scène au cinéma ou à la télévision des situations d'injustice, dans des régions marginalisées et éloignées du Caire, notamment en Haute-Égypte (*Rajul ismū ʿabbās* / « Un homme nommé Abbas », 1978). En 1982, elle réalise une série de reconstitution historique, mettant en avant la figure du révolutionnaire Abdallah El-Nadim, célèbre figure de la révolution d'Orabi Pacha en 1882[603].

Poussant les jeunes acteurs, chanteurs ou danseurs à explorer leur talent, « Zaki est devenue une force déterminante de l'industrie naissante »[604]. C'est grâce à elle que le légendaire Mohammad Mounir[605] a enregistré en 1976 ses premières chansons pour une série à très large audience (*Ṭaʿam āl-murr* / « Le Goût de l'amer », 1976)[606]. Elle a aussi découvert le chanteur Amr Diab (dans *Miš maʿūl āl-sanawiya āl-ammā* / « Impossible lycée », 1986) et les acteurs Said Abdelghany, Khaled El-Nabawy et Wafaa El-Hakim, devenus par la suite des stars de l'industrie égyptienne[607].

Dans les mêmes années, Enaam Mohamed Ali commence, parallèlement à ses études en sciences de l'information qu'elle suit à l'université de Ain-Shams du Caire, une carrière à la télévision

---

602 *Ibid.* Notre traduction. Citation originale : "*Her socially-informed drama started with the Naksa in 1967, when Israel attacked Egypt along with Palestine, Jordan, and Syria. In the aftermath, Zaki became one of the few filmmakers to tackle the ongoing war in her work, through short pieces meant to motivate people's sense of responsibility towards a country in peril*".

603 La révolution d'Orabi Pacha a été conduite contre le pouvoir ottoman entre 1878 et 1882, dont le slogan principal renvoyait à la volonté de représenter le peuple, jusque-là dirigé par le gouverneur A.L.B.A.nais d'Égypte et par son gouvernement. Les revendications des révolutionnaires consistaient d'abord à promouvoir l'accès des Égyptiens à des postes élevés au niveau de l'État et à celui de l'armée. Le mouvement réclame une constitution et une assemblée nationale. Il est violemment réprimé et la révolution échoue. Voir Anwar Moghith, « Au nom du peuple : la formation de l'élite en Égypte moderne », *Le Télémaque*, n° 39, « Sur la formation des élites », Caen, Presses Universitaires de Caen, 2011, p. 33.

604 *Ibid.* Notre traduction. Citation originale : "*Socially resonant, feminist, and resolutely supportive of young talents, Zaki became a defining force in a nascent industry*".

605 Mohammad Mounir est aujourd'hui encore une légende de la chanson égyptienne. Il est crédité en arabe sous le surnom « *Sawt masr* », « La Voix de l'Égypte », au générique d'ouverture du film de Jocelyne Saab Dunia (2005), dans lequel il tient un rôle de premier plan.

606 Bahira Amin, « What Ramadan TV Owes to Elweya Zaki, Egyptian Television's First Female Director », *Scene Arabia*, *op. cit.*

607 *Ibid.*

égyptienne : elle y entre en 1960 comme assistante réalisatrice. Elle est nommée directrice du département des programmes destinés aux femmes, qu'elle dirige de 1974 à 1985. Elle commence à réaliser des séries à la fin des années 1970 (*Hiya w āl-mustaḥil* / « Elle et l'impossible », 1979), et tourne quelques films au sein de l'industrie[608].

Tahani Rached est un profil particulier dans le paysage général de notre corpus, puisqu'elle a réalisé la grande majorité de ses films en qualité de salariée de l'Office National du Film du Canada (O.N.F.) à Montréal à partir de 1981. Son intérêt constant tout au long de sa carrière pour le Moyen-Orient en fait toutefois une figure importante de notre corpus, tant pour cette première période historique courant jusqu'au milieu des années 1980 que pour les trois décennies qui ont suivi.

Née en 1947 au Caire, Tahani Rached grandit en Égypte. Elle part vivre un an à Beyrouth à l'âge de seize ans. Les grandes nationalisations engagées par Nasser avaient condamné son père au chômage[609]. Elle décide ensuite de partir étudier au Canada, où vivent déjà quelques cousins. Elle s'installe à Montréal en 1966. Elle a alors dix-sept ans. Elle commence à travailler un peu pour gagner sa vie et s'inscrit à l'école des Beaux-Arts pour s'initier à la peinture. En 1968, devant l'agitation populaire dont elle témoigne à Montréal, elle revient sur sa décision de peindre : elle quitte alors les Beaux-Arts et commence un travail communautaire. Elle participe en 1971-1972 à la « maison des travailleurs » de Saint Henri[610] où elle s'occupe d'activités liées aux questions politiques, sociales et d'immigration. Dans ce cadre, elle commence à réaliser de bandes vidéographiques pour des organismes de coopération internationale (SUCO, Carrefour International), puis réalise ses premiers documentaires en vidéo pour Radio-Canada, Radio-Québec et pour des syndicats. En 1973, le documentariste Robert Kramer arrive à Montréal pour réaliser un documentaire sur l'indépendance du Québec vis-à-vis des États-Unis. Elle est embauchée comme recherchiste, et, s'habituant peu à peu aux machines qu'elle connaissait mal, se retrouve à terminer le film.

En 1980, elle réalise un film remarqué, *Les Voleurs de Job*. En 1981, elle participe, sur la proposition de Denys Arcand, au film collectif *Le Confort et l'Indifférence*. Suite à cette expérience, l'O.N.F. lui propose un poste de documentariste au programme français. Elle y reste vingt-deux ans,

608 La bio-filmographie d'Enaam Mohamed Ali est disponible sur le site du ministère de la culture égyptien (en arabe). Consulté le 5 juillet 2020. URL : http://www.scc.gov.eg/gwa2z eldawla/ga2ezat eldawla eltakdereya/ga2ezat eldawla eltakdereya-fnon/en3am mohamed ali.HTM

609 Odile Tremblay, « Le vrai printemps de Tahani », *Le Devoir*, 06 mai 2006, disponible en ligne. Consulté le 8 juin 2020. URL : https://www.ledevoir.com/opinion/chroniques/108466/le-vrai-printemps-de-tahani

610 Pierre Véronneau, Pierre Jutras, Louise Beaudet, Robert Daudelin, Micheline Ferron, André Laflamme (dir.), « 48 réalisatrices », in *Copie Zéro*, n°6, « Des cinéastes québécoises », Montréal, Cinémathèque québécoise/musée du cinéma, avril 1980, p. 57.

réalisant des films engagés tant au Canada qu'à Haïti ou dans son Moyen-Orient natal. Elle est perçue par la critique canadienne comme une femme « fidèle aux plus mal pris de la terre […] préservant ainsi cette belle naïveté qui veut que le cinéma puisse encore faire la différence et soulever des montagnes, en emportant avec elles quelques dictatures »[611].

La relation d'engagement que Tahani Rached entretient avec la cause palestinienne date de la défaite, nous confie-t-elle :

> La guerre de 1967 a été le grand choc. À partir de ce moment-là, mon intérêt pour le sujet a grandi peu à peu. La question palestinienne fait partie des questions qui m'ont toujours touchée et interrogée, et que j'ai suivies de près.[612]

Une partie de sa famille s'étant installée au Liban au milieu des années 1960, Tahani Rached est affectée par la guerre civile qui déchire le pays à partir de 1975 et décide, elle aussi, de venir filmer les conditions de vie des civils Libanais et des réfugiés palestiniens dans Beyrouth divisée. *Beyrouth ! À défaut d'être mort* (1981) est très bien reçu par la critique canadienne, pour laquelle ce film demeure longtemps le plus marquant qu'ait réalisé Tahani Rached.

Ces films pionniers, en Égypte, au Liban et en Tunisie, nous intéressent particulièrement dans le cadre d'une analyse formelle des documentaires de femmes réalisatrices jalonnant l'histoire du cinéma de ces trois pays. Il ne s'agit pas dans cette partie d'aller jusque dans le détail des films. Il nous semble en effet plus pertinent de les faire résonner entre eux et d'en interroger les particularités, ce que nous nous engageons à faire dans la dernière partie de notre thèse. Notre objectif est ici de replacer les films dans leur industrie et dans leur culture cinématographique, afin d'en comprendre la place et de saisir l'acte dissident qui préside à leur émergence.

2.2. Un cinéma qui se mobilise au Liban dans l'antichambre de la guerre civile

[611] André Lavoie, « "Tous mes films sont des histoires d'amour". Entretien avec Tahani Rached », *Ciné-Bulles. Le cinéma d'auteur avant tout,* vol. 12, n° 4, automne 1993, Montréal, Association des cinémas parallèles du Québec, p. 34.
[612] Entretien de l'autrice avec Tahani Rached, réalisé au Caire le 18 janvier 2016 en français.

En 1978, Ibrahim Al-Ariss distingue la réaction des cinéastes libanais de celle des cinéastes égyptiens ou syriens face à la *naksa* :

> Contrairement au milieu du théâtre libanais, que la défaite de Juin a choqué et soudainement poussé à exprimer certains aspects de la vie politique ainsi que les misères individuelles et nationales du passé de différents points de vue, il apparaît clairement que durant ces premières années qui ont suivi la défaite, le cinéma libanais n'a eu aucun lien, de près ou de loin, avec l'esprit général qui a régné après la défaite. Mais la guerre de Juin a eu un effet indirect sur les Libanais, d'une façon à laquelle personne ne s'attendait.[613]

La défaite de juin 1967 est considérée comme un outrage fait aux citoyens arabes. Devant la défection des armées arabes, la résistance palestinienne gagne du poids et intéresse la jeunesse gauchisante. Plusieurs fictions témoignent de l'enthousiasme des Libanais envers la cause Fedayin. Le mouvement est lancé par Christian Ghazi avec *Āl-fidā'iyūn* (« Les fedayin », 1967), rapidement suivi par Gary Garabedian avec *Kullunā fidā'iyūn* (« Nous sommes tous des fedayin », 1968), puis par les films de Rida Myassar, Antoine Rémy, Borhane Alaouié, Jean-Claude Codsi et Jean Chamoun qui, pour certains, rentrent alors d'Europe. Questionner la Palestine à cette époque est un moyen inédit de questionner aussi l'état du Liban et d'ancrer idéologiquement le pays au sein des luttes arabes de libération. Il s'agit des premiers films, qui proposent des « discussions révolutionnaires et cinématographiques positives »[614].

La fièvre mobilisatrice des années 1960 emporte ainsi ceux qui ont vingt ans en 1968 et qui croient encore au pouvoir politique des images dans les luttes. Le conflit israélo-palestinien mobilise au même titre que les libérations latino-américaines, que la guerre du Viêtnam : il faut prendre position, il faut s'exprimer. Le cinéma, pensé comme l'art le plus démocratique, semble représenter l'une des meilleures solutions et constituer le plus bel outil pour la diffusion des opinions. Quelques cinéastes de la nouvelle génération partent faire des études de cinéma en France, en Belgique ou en U.R.S.S., à l'image de Maroun Bagdadi, Randa Chahal Sabbag ou Borhane Alaouié, mais beaucoup commencent à faire des films sur le terrain, par indignation. Ce sont les premiers de l'histoire du

---

[613] Ibrahim Al-Ariss, *Al-ṣura wa āl-waqa'. Kitābāt fī āl-sīnimā, op. cit.,* p. 9. Notre traduction. Citation originale :
"على عكس المسرح اللبناني الذي أحدثت فيه هزيمة حزيران هزة دفعته مرة واحدة، إذ عبر عن بعض جوانب الحياة السياسية والماضي الفردية والوطنية انطلاقا من وجهات نظر مختلفة، بدا واضحا خلال السنوات الأول التي تلت الهزيمة، ان السينما اللبنانية لم تكن الهزيمة علاقة – جدية او غير جدية – بالروح العامة التي سادت أثر الهزيمة. غير أن الحرب الحزيرانية كان لها على السينما اللبناني تأثير غير مباشر، ومن نوع لم يكن احد يتوقعه."

[614] *Op. cit.,* p. 15. Notre traduction. Citation originale : "نقاش ثوري وسينمائي أيجابي"

cinéma libanais, selon Al-Ariss, à faire montre d'une « relation directe et cruciale à la réalité libanaise »[615].

Parmi les femmes en particulier, nous comptons Heiny Srour, docteure en anthropologie et journaliste ; elle se tourne vers le documentaire pour défendre des causes (notamment celle des Dhofaris dans leur lutte contre le sultanat d'Oman dans *L'Heure de la libération a sonné* (1974)). Profondément marxiste, anticolonialiste et féministe, le film pique l'intérêt des spectateurs occidentaux[616]. Pour réaliser ce film, dans lequel elle suit les commandos de Dhofaris en guérilla dans le maquis, Heiny Srour parcourt à pied plus de 400 kilomètres avec son chef opérateur Michel Humeau, son ingénieur son Jean-Louis Ughetto et son assistant, le Yéménite Itzhak Ibrahim Souleily[617]. Elle rend compte d'une lutte aux particularités étonnantes : la plupart des combattants, tous de très jeune âge, sont des femmes. Comme c'est le cas chez les résistants rouges se battant pour la libération des peuples – et, comme nous le voyons plus particulièrement dans la suite de notre texte, chez les Palestiniens ou les Sahraouis –, l'organisation sociale est très stricte et laisse une grande place à l'éducation et à l'autocritique. Cette documentation au quotidien se double d'une analyse géopolitique précise et d'une critique politique acérée. Le film est sélectionné au Festival International du Film de Cannes en 1974, alors qu'il est censuré dans la plupart des pays arabes, dont les gouvernements s'inquiètent qu'un tel mouvement révolutionnaire puisse inciter d'autres peuples à la révolte. Heiny Srour est ainsi la première femme du monde arabe et même oriental à être sélectionnée au Festival de Cannes, avec un film profondément militant d'un point de vue formel, et prônant des valeurs internationalistes qui, à cette époque, parlaient encore beaucoup à la gauche du monde entier. Pour le critique de cinéma Samir Farid, ce film fait partie des films, des articles ou des ouvrages ayant des objectifs politiques spécifiques, et qui « sont produits comme des documents et qui deviennent de l'histoire dès lors que passe le temps de leur production »[618] : sans l'acuité de l'actualité, un tel film devient avec le temps de l'histoire un témoignage non seulement des faits

[615] *Op. cit.,* p. 16. Notre traduction. Citation originale : "علاقة حاسمة و مباشرة بالواقع اللبناني"

[616] Ignacio Ramonet parle du film comme d'un « document d'une grande rigueur historique qui apporte, avec originalité et talent, une information attendue sur les assises politiques de cette longue guerre oubliée » (Ignacio Ramonet, « L'Heure de la libération a sonnée », *Le Monde diplomatique*, n° 247, octobre 1974), alors que Monique Martineau souligne la forme « fort intéressante » du film, saluant la capacité d'Heiny Srour à « combiner une grande rigueur dans l'exposé politique avec un "sens de l'humain" » (Monique Martineau, « Entretien avec Heiny Srour », *Les Cahiers du cinéma*, n° 263, octobre 1974, p. 49).

[617] Monique Martineau, « Entretien avec Heiny Srour », *Les Cahiers du cinéma*, *op. cit.,* p. 49. Dans le carton qui ouvre la version restaurée du film réalisée en 2016, il est écrit que l'équipe a parcouru non pas 400 mais 800 km.

[618] Samir Farid, *Fi āl-sinimā āl-'arabi*, *op. cit.,* p. 88. Notre traduction. Citation originale :
"التي يتم إنتاجها كوثائق وتصبح تاريخًا عندما يمر وقت إنتاجها".

relatés, mais aussi de la manière dont les images pouvaient être employées dans les années 1970 pour présenter une lutte.

Une autre pionnière, beaucoup plus prolixe, émerge rapidement dans le paysage libanais de l'image. Engagée comme reporter de guerre pour la télévision française à partir de 1973, Jocelyne Saab fait ses premières armes avec des caméras de télévision, parcourant le Moyen-Orient, de l'Irak à la Libye, s'engageant pour la cause palestinienne, couvrant une région alors en pleine mutation. Elle rêve par les images de Joris Ivens, figure emblématique de la belle époque du grand reportage qui la fascine – qui la façonne.

Journaliste, Jocelyne Saab devient documentariste indépendante en 1975. Elle s'apprête à aller couvrir le Viêtnam, sur les traces d'Emile de Antonio[619] ou de Peter Davis[620], lorsqu'elle apprend l'attaque par des miliciens phalangistes d'un bus transportant des Palestiniens à travers la région chrétienne Ain El-Remmaneh, le 13 avril 1975. Cette date est aujourd'hui considérée comme celle du déclenchement de la guerre civile libanaise – une guerre qui a duré quinze ans, et dont Saab documente assidument les dix premières années, en réalisant une quinzaine de films documentaires. Leur diffusion à la télévision française lui vaut une grande visibilité et un certain succès. Elle gagne ainsi le monde du cinéma : en effet, dès ses premières productions indépendantes, ses films circulent eux aussi largement en festival. Par exemple, *Les Enfants de la guerre,* tourné en 1976, reçoit le prix du meilleur court-métrage documentaire au Festival International du Court-métrage d'Oberhausen[621]. Pionnières véritables d'une nouvelle forme de cinéma, ces premières réalisatrices arabes comptent aussi parmi les premières femmes à s'imposer sur la scène et sur le marché international du cinéma aux côtés de leurs homologues masculins.

La guerre, en détruisant les infrastructures, paralyse la production cinématographique. L'accès aux salles de cinéma de Beyrouth, jusque-là lieux privilégiés de l'exploitation cinématographique, est rendu impossible par la destruction du centre-ville et par la division de la ville qui s'impose à partir de 1975. Le ciné-club ferme ses portes en 1975[622]. La guerre rend difficile la réalisation de films de fiction, de même qu'elle pousse à l'urgence du témoignage. Dès le milieu des années 1970, les films documentant le quotidien pendant la guerre civile se multiplient. Lina Khatib

[619] Emile de Antonio réalise en 1969 *Viêtnam, année du cochon* (*In The Year Of The Pig*), une œuvre documentaire fondamentale qui propose une longue analyse politique des raisons de l'intervention au Viêtnam et de l'histoire du pays.
[620] Peter Davis réalise en 1974 un documentaire remarqué sur la guerre du Vietnam, *Le Cœur et l'esprit* (*Hearts and Minds*, Oscar du meilleur film documentaire en 1975).
[621] Le film, diffusé à heure de grande écoute, lui valut également des menaces de mort de la part de groupuscules d'extrême-droite chrétienne au Liban. Voir Annexes.
[622] Raphaël Millet, *Cinéma au Liban/Cinema in Lebanon*, *op. cit.*, p. 181.

insiste sur le fait que le cinéma libanais a beaucoup souffert des conditions politiques dans lesquelles il a dû s'inscrire. Elle cite Mohamad Soueid, qui dans *Āl-sīnimā āl-mū'ajjala* (*« Le Cinéma suspendu »*, 1986) conclut :

> Il n'y a rien qui de près ou de loin ressemble à un « cinéma libanais », le « cinéma libanais » n'existe pas, le cinéma lui-même est en train de mourir… Sans la guerre, cette vague [de films commerciaux] n'aurait jamais eu lieu. Depuis maintenant deux ans, la production des films n'est plus entre les mains des cinéastes, mais dans celles des partis politiques.[623]

L'indépendance dont Heiny Srour et Jocelyne Saab font montre est rare : la plupart des films produits à ce moment-là sont des commandes de partis politiques[624]. Le premier documentaire de Randa Chahal Sabbagh, *Pas à pas* (*Khuṭwa khuṭwa* / *Step By Step*) est réalisé en 1979 à partir de rushes filmées en 1976 et 1978. Pour le critique égyptien Samir Farid, ce film est précieux par le regard rétrospectif qu'il propose :

> *Khuṭwa khuṭwa* se distingue des autres films sur la guerre civile libanaise en ce qu'il tente d'analyser la relation entre les luttes de classe au Liban et la révolution palestinienne, et relie ce qui s'est passé au Liban et l'histoire précise de la guerre, des premiers temps jusqu'à l'entrée en guerre des forces syriennes en juin 1976 et jusqu'à l'assassinat de Kamal Joumblatt en 1977.[625]

---

[623] Mohamad Soueid, *Āl-sīnīmā āl-mū'ajjala: aflām āl-ḥarb āl-ahilyyaẗ āl-lubnānyya (Le Cinéma suspendu : films de la guerre civile libanaise)*, Beyrouth, Mu'assasat āl-abḥaṭ āl-'arabiyya, 1986, cité par Lina Khatib, in *Lebanese Cinema: Imaging the Civil War and Beyond*, *op. cit.,* p. 28. Texte traduit en anglais par Lina Khatib : "*there is no such thing as Lebanese cinema, the cinema itself is dying… If it has not been for the war that wave [of commercial films] would not have happened. For two years now, film production is no longer in the hands of filmmakers but in those of political parties".*

[624] Hady Zaccak, *Le Cinéma libanais, itinéraire d'un cinéma vers l'inconnu (1929-1996)*, *op. cit.*, p. 112.

[625] Samir Farid, *Fi āl-sīnīmā āl-'arabi*, *op. cit.*, p. 91. Notre traduction. Citation originale :
"و يمتاز فلم "خطوة خطوة" عن غيره من أفلام الحرب اللبنانية بمحاولته تحليل العالقة بين الصراع الطبقة في لبنان، و بين الثورة الفلسطينية، و الربط بين ما يحدث في لبنان و بين التاريخ الدقيق للحرب منذ بدايتها إلى دخول القوات السورية في يونيو١٩٧٦ و إغتيال كمال جمبلات في مارس سنة ١٩٧٧."

Figure 5. Capture d'écran du film Pas à pas *de Randa Chahal Sabbag. La cinéaste archive une réalité de Beyourh aux premières heures de la guerre.*

Questionnant le rôle des puissances étrangères dans la guerre civile, notamment l'entrée des Syriens dans le conflit et l'assassinat du *leader* de la gauche Kamal Joumblatt en 1977, le documentaire est coproduit par l'Organisme du cinéma palestinien, dirigé par l'O.L.P.[626]. Ce n'est toutefois pas le cas pour ses documentaires suivants, ni pour les films de Jocelyne Saab. Cette dernière prend son indépendance des commandes de la télévision à partir de 1975, lorsque se déclenchent les premiers conflits.

Saab tourne son premier long-métrage *Le Liban dans la tourmente ;* il s'agit du premier film portant sur la guerre civile libanaise, qu'elle réalise seule avec son compagnon Jorg Stöcklin en 1975. Même s'il n'est jamais diffusé au Liban, ce film circule dans la région puisqu'il remporte le prix de la critique pour le cinéma arabe dans le cadre du programme organisé sur la Palestine lors du second festival international du film de Bagdad en 1976[627].

Il est intéressant de constater que les films de cette époque, tournés au Liban dans l'urgence de l'événement, ont très fréquemment recours à l'archive, comme si les images du passé pouvaient combler le manque de ce qui est filmé. Dans le cas de nombreux films, l'archive aide à penser et à replacer dans une temporalité reconstruite la vie suspendue par la guerre. L'exemple des films que Jocelyne Saab réalise à Beyrouth à la suite du *Liban dans la tourmente*, alors que les combats déchiraient sa ville meurtrie, est à ce titre éclairant. Dans *Beyrouth, jamais plus* (*Bayrūt lam taʿud*

[626] L'Organisme du Cinéma Palestinien (O.C.P.) est créé en 1968 par le cinéaste Hani Jawhirriya. Il a pour objectif avoué de mettre le cinéma palestinien tout entier au service de la révolution palestinienne. Voir Ismaël Houdassine, « Cinéma palestinien : entre colère et reconnaissance », *Séquences*, n° 255, juillet-août 2008, p. 6, disponible en ligne. Consulté le 20 mai 2019. URL : http://id.erudit.org/iderudit/45126ac

[627] Samir Farid, *Fi āl-sīnīmā āl-ʿarabi*, *op. cit.*, p. 91.

kamā kānat / Beirut, Never Again, 1976), le texte d'Etel Adnan et les images choisies par Jocelyne Saab sur lesquelles il est posé ont pour objectif de rappeler ce qu'était Beyrouth, avant sa chute et sa destruction. La Beyrouth paradisiaque qu'ils connaissaient juste avant le début des conflits nous est donnée à voir en archives. Ces images contrastent avec celles montrant la destruction qu'une guerre incompréhensible a rendu possible, dévastation devant laquelle on ne peut que témoigner, sans plus analyser.

> La cruauté a démoli l'âme de la ville. Les cafés sur pilotis, fragiles comme le bois et l'écume, véritable dentelle contre les lumières irisées des couchers de soleil, faisaient une bordure. On se tenait sur ces jetées comme des bulles, entre ciel et mer, dans une innocence qui était peut-être la forme la plus parfaite du bonheur. Maintenant, on est coupé de cette sorte de paradis que les amoureux du soleil ne reverront plus.[628]

Au texte de la voix off, écrit au passé par la poétesse, s'ajoutent les images d'un temps révolu. Les archives ne sont pourtant pas bien anciennes : 1975, annonce le carton qui marque le caractère archivistique de l'image – 1975, l'année même du début de la guerre qui, comme nous le dit cette superposition d'images passées et présentes, a fait en un an les ravages les plus violents, heurtant douloureusement le plus petit détail du quotidien de chaque Libanais.

Le recours aux archives a bien ici pour but de rappeler l'histoire, l'historique, le réel d'un passé qu'on détruit sous leurs yeux. Les images du passé sont mises au service de la poésie de la forme, novatrice, des films de Jocelyne Saab. Elles figurent la vie d'une Beyrouth paisible, pleine de vie : à la terrasse d'un café-jardin sur les côtes de Raouché, des hommes et des femmes fument et jouent aux cartes. Aujourd'hui, le café est en ruines et la caméra de Jocelyne Saab parcourt, avec peine, les anciens murs colorés qu'elle avait filmés insouciante, un an auparavant. La démarche est la même dans *Beyrouth, ma ville* (*Bayrūt madinatī / Beirut, My City*), réalisé en 1982 pendant le siège de Beyrouth-Ouest par Israël. L'opération « Paix en Galilée », par laquelle l'armée israélienne, décidée à déloger la résistance palestinienne et le siège de l'O.L.P. de la capitale libanaise, a pu entrer dans Beyrouth, a consommé la fracture démographique et confessionnelle qui s'opérait dans la ville depuis les premiers conflits. Renvoyés à l'Ouest de la ville, les musulmans se sont trouvés assiégés par l'armée israélienne pendant plusieurs semaines. Il a été difficile pour Jocelyne Saab, comme pour

[628] Texte d'Etel Adnan pour le film de Jocelyne Saab, *Beyrouth, jamais plus.*

beaucoup, d'accepter cette nouvelle polarité de la ville, du pays. Les images du souk, filmées avant le début de la guerre, qui apparaissent en archives dans *Beyrouth, ma ville* témoignent de cette difficulté à comprendre cette rupture du vivre ensemble qui caractérisait autrefois avec tant d'apaisement ce petit pays aux dix-huit confessions. Le marché grouille d'hommes et de femmes, indifférenciés, Libanais avant d'être chrétiens, druzes ou musulmans. Posées en regard des images du siège et de l'occupation de la ville par une armée étrangère, ces archives témoignent, là encore, d'un passé de glorieuse et tolérante diversité, et accuse les violences inhumaines imposées par la guerre civile.

L'usage de l'archive, dans l'œuvre de Jocelyne Saab, dépasse la simple valeur informative et mémorielle : bien qu'elle soit une archive mémorielle choisie en tant que témoignage historique, autrement dit comme preuve du passé, elle est chargée d'une valeur sentimentale forte et sensible. Destinée à combattre l'oubli d'un passé plus paisible, elle semble répondre au concept de trace « mnémonique » défendue par Paul Ricœur dans son ouvrage *La Mémoire, l'histoire, l'oubli :* « la destruction d'une archive, d'un musée, d'une ville vaut oubli »[629], écrit-il. La réponse des cinéastes à ce phénomène n'est autre que le remploi des images du passé, actualisées par un nouveau regard porté sur l'histoire et par un présent brutal dont il s'agit de se remémorer les origines.

Heiny Srour, elle aussi, part seule en Oman avec son chef opérateur pour rendre compte de la révolte des Dhofaris, sans production ; son indépendance d'esprit rend d'ailleurs très difficile la production de son film suivant, *Leila et les loups* (1984), qu'elle met plus de huit ans à achever avec le soutien de fonds étrangers.

Leila et les loups propose une réflexion ambitieuse autour de l'écriture de l'histoire (et de ceux qui l'écrivent). Le film se présente rapidement comme une critique implicite de toutes les factions politiques du Moyen-Orient et du rapport aux femmes qu'elles entretiennent. En reprenant la structure narrative des *Mille et Une Nuits*, Heiny Srour propose au spectateur un retour sur l'histoire du rôle joué par les femmes dans les luttes de libération nationales en Palestine et au Liban ; elle fait en outre figurer à l'écran le refus de la position de soumission qu'on leur a imposée.

Leila, le personnage éponyme du film, est une jeune Libanaise. Au début du film, elle se trouve à Londres, où elle travaille comme curatrice d'une exposition de photographies sur la Palestine. Sur les clichés qui ont été choisis, pas de femmes ; il paraîtrait que les femmes là-bas n'ont rien à voir avec la politique. C'est du moins la réponse que l'on apporte face à sa surprise ; cette assertion constitue le point de départ de son enquête. Elle se lance ainsi dans un voyage à travers le temps qui

[629] Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 374.

débute dans les années 1920. Au cours de la révolte palestinienne contre les troupes britanniques de 1936-1939, reconstituée par Heiny Srour, on voit les femmes palestiniennes récupérer les munitions perdues, apporter eau et nourriture aux hommes sur le front, prendre à cœur cette lutte qu'elles font leur – bien qu'elles soient méprisées, battues et dénigrées par les hommes qui les entourent alors.

Au Liban aussi, au fil des luttes et des conflits, les femmes sont présentes et prennent la parole dans les débats, agissent sur le front, s'appropriant un combat généralement pensé au masculin. Dans *Leila et les loups*, les figures de femmes se multiplient, incarnant dans un même mouvement l'oppression qui les étouffe et la résistance qui les anime. On y voit tant des combattantes que des femmes qui soignent, nourrissent et protègent ; pour Heiny Srour, la meilleure réponse que l'on puisse trouver à la propagande de guerre propagée par le patriarcat est de dresser un tableau nuancé et contrasté, s'appliquant à éviter les clichés qui ponctuent trop souvent de héros l'histoire écrite au masculin. Grâce à ce système d'histoire dans l'histoire, de mise en abyme perpétrée par la légendaire Shéhérazade, Heiny Srour offre un film original aux images fortes qui composent tant avec l'histoire et les archives documentaires qu'avec le mythe et la fiction cinématographique. Ces choix formels lui permettent d'incarner le courage des femmes dans une nouvelle conception de l'Histoire exaltée par la forme narrative éclatée et captivante du film.

Leila et les loups propose lui-aussi un voyage dans l'archive. Le retour sur l'histoire qu'Heiny Srour réalise dans son film participe d'une volonté de créer des archives *autres,* davantage susceptibles de rendre compte de l'audace de ces femmes révoltées auxquelles la cinéaste s'identifie elle-même. Leur courage remarquable se trouvant sans cesse effacé de l'histoire officielle, l'objectif du film est de rétablir, images à l'appui, la vérité sur la parité au sein des luttes de libération. Le point de départ de *Leila et les loups* consiste toutefois lui-même en une dénonciation d'un mauvais usage des archives : le voyage de Leila est motivé par l'absence surprenante de clichés représentant des femmes résistantes parmi les photographies qui lui sont proposées dans le cadre de l'organisation d'une exposition sur la lutte palestinienne à Londres.

En convoquant les archives comme images officielles à remettre en perspective, Heiny Srour propose ainsi, en regard du travail de ses contemporains, un usage original de l'archive. En effet, comme l'illustre le travail de Jocelyne Saab, l'usage de l'archive dans les films réalisés pendant la guerre civile a généralement d'abord pour objectif de se souvenir de ce qui disparaît, de ce qui a disparu ; dans la majorité des films produits à cette époque, l'archive n'est pas questionnée systématiquement, mais saisie comme preuve d'un passé qui n'est plus.

Ces films ont été tournés dans l'urgence de la guerre civile, ou dans l'urgence de l'écrire, de l'archiver. Ils nous placent face à un certain étonnement de la part du cinéaste, qui transparaît dans des images témoignant d'une sensible stupéfaction par rapport au réel ; l'archive est alors là pour nous rappeler que tout ceci n'est pas un rêve ou un cauchemar. En définissant « les hommes dans l'histoire »[630] comme objet de l'histoire, Marc Bloch pose le rapport entre le présent et le passé comme condition formelle pour l'efficacité historiographique. Pour Marc Bloch, il s'agit en effet de « comprendre le présent par le passé »[631] en considérant les traces, les vestiges de ce passé, qui ne sont pas témoignage mais qui lèguent malgré tout une image historique. L'archive est donc là, dans ces trois cas aux usages pourtant différents, pour rendre à la lutte comme au pays ou au peuple en destruction une forme appréhendable et, peut-être, pensable et transmissible. Au-delà de ce devoir de mémoire, il est par ailleurs évident qu'il s'agit pour ces cinéastes de parler d'une expérience, personnelle, qu'elles souhaitent partager avec les générations à venir. Les archives du café en bord de mer choisies par Jocelyne Saab figurent l'animation de la ville dans laquelle elle a grandi ; rappelant son quotidien et ses habitudes passées, ces images apparaissent comme un moyen d'exprimer son désarroi face à ce bouleversement imposé par la guerre. De la même façon, ce n'est pas par hasard que Heiny Srour propose cette relecture de l'histoire de la résistance palestinienne en territoires occupés et au Liban : si elle ne comptait pas parmi les combattants, elle s'est toujours montrée très engagée dans les mouvements de protestation et dans les soulèvements populaires, et plus particulièrement aux côtés des femmes, à qui elle a toujours cherché à rendre les lauriers qui leur revenaient de droit.

Ces premiers films sont immédiatement remarqués. En 1981, Samir Farid écrit à leur sujet qu' « on peut dire de ces films que ce sont des films politiques radicaux au sens littéral »[632]. Farid prend l'exemple de Jocelyne Saab, qui a couvert de nombreux autres conflits au Moyen-Orient. Il note que son exemple prouve que « les femmes réalisatrices qui sont apparues ces quatre dernières années n'ont pas intégré le domaine du cinéma avec l'objectif de faire des films commerciaux »[633].

Les cinéastes désignés par Hady Zaccak comme faisant partie de « l'intelligentsia libanaise »[634] sont en effet souvent tributaires des investissements étrangers pour le financement de

---

630 Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 37.
631 *Ibid.*
632 Samir Farid, *Fi āl-sīnīmā āl-'arabi*, *op. cit.*, p. 89. Notre traduction. Citation originale :
" هذا الأفلام إنها أفلام راديكالية بكل معنى الكلمة."
633 *Op. cit.,* p. 91. Notre traduction. Citation originale :
"المخرجات اللواتي ظهرن في السنوات الاربع الأخيرة لم يدخلن ميدان الاخراج السينمائي لإضافة المزيد من الأفلام التجارية."
634 *Op. cit..,* p. 138.

leurs films. L'historien y voit le triomphe d'un cinéma « individualiste »[635]. En effet, les jeunes cinéastes appartenant à ce qui a plus tard été baptisé le « nouveau cinéma libanais »[636] ne se sont pas rassemblés en école, malgré l'appel de leurs voisins syriens, égyptiens ou maghrébins qui se constituaient en groupes autour de manifestes ; les films qu'ils réalisent au Liban sont d'ailleurs rarement projetés au pays du Cèdre. Ces jeunes cinéastes jouissent d'une reconnaissance internationale, notamment grâce aux festivals internationaux qui font activement circuler leurs films[637].

Au Liban, l'industrie paralysée reprend vie à partir de 1978, avec une production de plus en plus accrue de films d'action. Le siège de Beyrouth par l'armée israélienne en 1982 (l'opération « Paix en Galilée ») est un nouveau désastre pour la ville, tant quant au coût de la vie que pour l'industrie du cinéma. Les archives de l'O.L.P. sont détruites – et avec elles la plupart des films produits par l'organisation – et la possibilité de se procurer du film pour tourner durant le siège est une gageure. Jocelyne Saab, restée à Beyrouth-Ouest durant les 79 jours qu'a duré le siège, raconte qu'elle a pu avoir accès à quelques bobines grâce à l'aide précieuse d'un ami américain journaliste qui s'est chargé de les lui faire parvenir[638]. C'est pour cette raison qu'elle a filmé certaines images du siège en 35 mm (et non en 16 mm, comme il était d'usage pour les reportages). Ce sont d'ailleurs sans doute les passages les plus marquants de son film *Une vie suspendue*, qu'elle tourne en 1984 mais auquel elle n'hésite pas à ajouter des images au potentiel hautement symbolique : celles de paysages obstrués par les barrages, qu'elle a prises sous l'occupation israélienne.

Le siège se solde par le départ de l'O.L.P. et des combattants palestiniens qui quittent Beyrouth ; Tunis a proposé d'abriter désormais le siège de l'Organisation. Leur départ est documenté par Jocelyne Saab dans deux films dont la dimension documentaire et historique est fondamentale : *Beyrouth ma ville* (1982), et *Le Bateau de l'exil* (1982) qui suit le départ d'Arafat sur l'Atlantis, le bateau qui le conduisit en Grèce avant son installation à Tunis. Cette défaite porte un coup aux idéologies de la jeunesse engagée à gauche. Les retombées du siège condamnent la capitale libanaise à un état de pauvreté sans précédent, et la plupart des cinéastes décident de partir – s'ils n'avaient pas déjà abandonné la ville. Heiny Srour termine en 1984 son long-métrage *Leila et les loups* et quitte

[635] *Op. cit.*., p. 114.
[636] Ghada Rahal Sayegh, « Images d'après : l'espace-temps de la guerre dans le cinéma au Liban, du "Nouveau cinéma libanais" (1975) aux pratiques artistiques contemporaines (de 1990 à nos jours) », *op. cit.*
[637] Cannes, particulièrement, mit le cinéma libanais à l'honneur : outre *L'Heure de la libération a sonné* sélectionné en 1974, *Ġazl āl-banāt (Adolescente, Sucre d'amour / Une vie suspendue*) de Jocelyne Saab est sélectionné dans le cadre de la Quinzaine des réalisateurs en 1985, et *Ḫaryf āl-ḥayāt (Hors la vie)* de Maroun Baghdadi remporte en 1991 le prix du jury.
[638] Entretien de l'autrice réalisé avec Jocelyne Saab à Paris le 30 novembre 2018 en français.

définitivement le Liban[639]. Randa Chahal, qui vivait entre Paris et Beyrouth depuis ses études parisiennes, reste en France tout au long des années 1980, jusqu'à la fin de la guerre. Après *Une vie suspendue*, Jocelyne Saab quitte à son tour le Liban et s'installe à Paris ; ses travaux suivants sont principalement centrés sur l'Égypte jusqu'à la signature des accords de Taëf en 1989.

Le départ des Palestiniens laisse un goût amer sur la langue de ceux qui ont décidé de rester. Dans un article de 1984, le critique de cinéma Mohamad Soueid ne sait plus être enthousiaste. Il vient d'assister Jocelyne Saab sur le tournage d'*Une vie suspendue*[640] et continue d'écrire pour le journal *Al-Safir* des articles sur le cinéma libanais ou arabe. Écœuré par le tournage du *Faussaire* (*Die Fälschung,* 1981) de Volker Schlöndorff, auquel ont participé comme assistantes réalisatrices Jocelyne Saab et Randa Chahal, et pour le tournage duquel, comme le disait cette dernière[641], Schlöndorff a arrangé un cessez-le-feu d'une semaine au centre-ville de Beyrouth, Mohamad Soueid fait un sombre bilan de la filmographie libanaise de fictions réalisées pendant la guerre civile. Dans cet article intitulé « Avant et pendant la guerre »[642], Soueid revient sur les productions commerciales et les films d'auteurs (qu'il qualifie de films « sérieux ») réalisés au Liban durant les années de guerre et écrit :

> Ils nous ont tous trompés sur le fait qu'ils tournaient des films pour la grande majorité des Libanais. Les réalisateurs de films populaires ont dit qu'ils représentaient la majorité des gens, qui veut oublier la guerre et profiter du divertissement. Les réalisateurs de sujets sérieux ont dit que leurs films reflètent le cas de la majorité silencieuse qui rejette la guerre ou qui se sont retrouvés marginalisés de la vie sociale par la guerre. Ainsi, le « peuple » est à nouveau au cœur de la différence de direction dans les choix cinématographiques, mais le fait bien connu que personne ne veut divulguer est que les films ne sont pas faits pour les gens. Les films faits au cours la période de la guerre ont été faits pour l'ego et par l'ego. Je ne pense pas qu'après dix ans de guerre on peut croire quelqu'un qui dit : j'ai fait cela pour vous. Les films de la guerre ont été faits pour leurs réalisateurs.[643]

---

639 Elle ne se rendra plus au Liban avant la fin des années 2010.

640 Dans un entretien réalisé avec l'autrice le 7 juillet 2018 à Beyrouth, Mohamad Soueid, premier assistant réalisateur sur le tournage d'*Une vie suspendue,* racontait sa déception devant l'ensemble du travail, selon lui mal préparé et manquant d'assurance, réalisé sur le tournage du film. Il reprochait alors à Jocelyne Saab d'avoir une vision tronquée de la réalité populaire de la guerre civile et de chercher à parler au nom d'une précarité qui relevait davantage de son imagination.

641 Paroles rapportées par sa sœur Nahla Chahal lors de l'entretien réalisé avec l'autrice à Beyrouth, le 8 mai 2015.

642 Mohamad Soueid, « Mā qabl āl-ḥarb w ḫilālhā » (« Avant et pendant la guerre »), *Al-Safir,* 15 octobre 1984. (en arabe)

643 Mohamad Soueid, « Mā qabl āl-ḥarb w ḫilālhā » (« Avant et pendant la guerre »), *Al-Safir*, 15 octobre 1984. Notre traduction. Citation originale :
"لقد أوهمونا الجميع انهم يصنعون أفلامها للسواد الأعظم من البشر اللبنانين. أصحاب الأفلام الجماهيرية قالوا إنهم يمثلون غالبية الناس الذي بريدوون أن ينسوا الحرب و يستمنعوا بالترفهه. و أصحاب المواضيع الجادة قالوا أن أفلامهم تعكس هلا الأكثرية الصدنة الرافضة للحرب أو التي وضعنها الحرب على هامش الحياة الإجتماعية.

Soueid est exaspéré tant par la production commerciale, qui, en raison de son existence, clame que la culture continue de se déployer en temps de guerre en dépit de la piètre qualité des productions, que par les films « sérieux », d'auteurs, qui tentent davantage selon lui à séduire un public occidental qu'à discuter avec le peuple au milieu duquel ils émergent. Plus loin dans le même article, Mohamad Soueid écrit :

> Nous sommes dans un pays qui marche avec des étiquettes… Il se perd à force de s'écarter de l'axiome de son étrange culture, de même que le rejet du mandat français était une condition patriotique pour l'indépendance. La culture n'est pas cultivée si sa langue maternelle n'est pas le français. En dehors de ces classifications apparaissent les enfants des quartiers modestes qui n'ont pas cette culture, donc leurs conflits s'amplifient avec ceux qui entrent en compétition avec eux dans la profession. Nous ne nous avouons jamais clairement que les gens qui font les films commerciaux ont reçu leur culture cinématographique de leur évasion au cinéma durant l'adolescence dans des salles comme Carmen, Salwa, National et Plaza dans les quartiers populaires bondés, tandis que la culture des autres est issue de leurs cercles sociaux et familiaux ainsi que leur affiliation à la Cinémathèque française. En raison de cet important référentiel culturel, leur vision [du cinéma] s'est intéressée au « je » et à toutes les relations sociales qui en découlaient.[644]

Cette tendance que dénonce Mohamad Soueid ne va qu'en s'amplifiant au cours de la décennie 1980, et plus particulièrement dans les années 1990-2000. Cette question est l'un des objets que nous traitons dans le prochain chapitre de notre étude. Cette difficulté à trouver sa place dans le domaine du cinéma à Beyrouth lorsqu'on souhaite faire du cinéma d'auteur mais que l'on n'est pas francophone (autrement dit, appartenant à la classe supérieure de la société) est un obstacle auquel Mohamad Soueid s'est lui-même confronté en tant que réalisateur, puisqu'il vient d'un quartier populaire et qu'il n'a jamais suivi des études francophones, ni même anglophones. Il est pertinent de rappeler que toutes les Libanaises de notre corpus sont francophones – non par choix de notre part,

---

فكذا هو "الشعب" من جديد محور الأختلاف في الاتجامات السينيمائية ولكن الحقيقة المعروفة و التي لايريد أحد الافصاح عنبا هي أن الأفلام لم تصنع للناس. أفلام مرحلة الحرب صنعت لي "الأنا" و بفضل "الأنا". لاإعتقاد أنه بعض عشر سنوات حرب بمكان تصديق كلام شخص يقول : نصنع هذا ليك. أفلام الحرب صنعت لاصحابها."

644 *Ibid.* Notre traduction. Citation originale :

"إننا في بلد بسير على الأتيكيت ... يضيع إذا إنحراف عن مسلمات كيانه الغريب، فمثلما كان رفض الإنتداب الفرنسي شرطة و طنبا للاستقلال. لا يكون المنقف ما لم نكن لغته الأولى فرنسية. خرج هذا التصنيف ياتى ابناء الأحياء المتواضعن أو المعدمن فثقافتهم فيكون صراعهم كبيرا مع الأذين يتزاحمون معهم في محيطهم. لم لانعترف صراحة أن الذين بخروجن الاشرطة لنجربة حصلوا ثقافتهم السينيمائية من فرارهم في مراحل المراهقة إلى صالات سينيما، كارمن، و، سلوى، و ناسيونال و بلازا إلى المناطق الشعبية المكتظة، بينما اتت ثقافة الآخرين من حربهم من إنتهاءتهم العذال و الطبقية إلى سينيماتيك باريس. و بفضل هذا المخزون الثقافي المهم كانت الرؤية إلى الأنا و الاطلالة على العلاقات الأجتماعية القالنما حول ذلك."

mais parce qu'il est jusqu'à aujourd'hui d'usage, comme le soulignait déjà Mohamad Soueid en 1984, de connaître le français pour faire partie de l'industrie cinématographique au Liban.

2.2.1. Discuter l'histoire en train de s'écrire : émergence des images de femmes en Tunisie

Le cinéma tunisien s'est construit sur les vestiges de la présence française en Tunisie, et s'est affirmé en déployant de nouvelles valeurs nationales – que les films les encensent ou au contraire qu'ils contestent ces dernières. Ils reviennent sur une histoire nationale à réécrire, proposent de nouvelles interprétations d'un passé national à repenser (*Le Rebelle,* Omar Khlifi, 1968) ou s'attachent à décrire la société tunisienne postindépendance (*Une si simple histoire*, Abdelatif Ben Ammar, 1970). Nous avons vu par ailleurs que la question de la place des femmes dans la société tunisienne s'est retrouvée au premier plan des films de fiction, qui à cette époque se développent plus intensément que le cinéma documentaire. Ces questions vont intéresser de la même façon les femmes, dès lors qu'elles s'attacheront à faire, elles aussi, des images : c'est leur histoire et la représentation de leur expérience en tant que femme, qui se jouent ici.

Il est courant de présenter Selma Baccar comme la première femme cinéaste de Tunisie. Avant elle toutefois, une Tunisienne avait déjà saisi une caméra pour critiquer la société dont elle était issue – et notamment la place que les femmes y occupent. Elle ne se considère pas cinéaste ; anthropologue et ethnologue au C.N.R.S., Sophie Ferchiou a toutefois utilisé l'image pour mettre en exergue les résultats de ses recherches sur les travailleurs et travailleuses de Tunisie – et ce dès 1966 avec *Chéchia*.

Sophie Ferchiou se lance ainsi dans la réalisation à la fin des années 1960. Ses films font directement écho aux études qu'elle a conduites en anthropologie sociale ; elle s'impose comme première femme réalisatrice de l'histoire de la Tunisie grâce à une série de documentaires ethnographiques. Ceux-ci concernent en premier lieu les pratiques traditionnelles et les coutumes ancestrales tunisiennes.

Née en 1931 à Tunis, Sophie Ferchiou grandit en Tunisie avant de partir faire ses études et une carrière universitaire en France. Elle commence par étudier l'anthropologie et l'ethnographie à la Sorbonne à Paris et à l'université d'Aix-en-Provence, encadrée par Claude Lévi-Strauss et Roger Bastide, puis conduit une thèse de doctorat en anthropologie culturelle et sociale. Elle était

déjà anthropologue de formation lorsqu'elle a approché le Comité du Film Ethnographique créé par Jean Rouch en 1953. C'est auprès de ce dernier qu'elle apprend les pratiques fondamentales du cinéma, qui ont dicté sa manière de faire des images. Elle réalise son premier film durant ses recherches doctorales. Elle soutient sa thèse en 1969 – la première thèse de la Sorbonne, selon elle, à associer un manuscrit et un film. Pour Sophie Ferchiou, le cinéma est une autre forme d'expression de ses recherches anthropologiques ; elle s'attache avec attention à faire la distinction entre ce qu'elle appelle « documentaire », qu'elle définit comme description du réel, et « film anthropologique » ou « film ethnographique », qui comprend un sujet et une étude préalable, avec ses hypothèses à démontrer. Tous les films qu'elle réalise le sont dans le cadre de ses recherches au C.N.R.S. français, et appuient des études parfois publiées sous forme d'ouvrages. S'intéressant particulièrement au travail des femmes dans l'artisanat et l'agriculture en Tunisie, ses études dénoncent des inégalités de fait dans le travail au champ ou à l'atelier. Soulignant sans cesse les différences entre les réalités vécues par les hommes et par les femmes dans le pays, Sophie Ferchiou livre par ses films une image de la Tunisie qui contrevient à la propagande officielle de Bourguiba, largement fondée sur l'idée que les femmes tunisiennes sont plus libres qu'ailleurs et qu'elles jouissent d'un accès plus égalitaire à l'éducation et à des responsabilités autres que celles de l'espace domestique.

Malgré le caractère hautement informatif du travail de Sophie Ferchiou, la critique du système bourguibien fait son apparition à la fin des années 1970 dans sa filmographie. Par ses films, la réalisatrice s'aligne donc sur le constat que fait Denise Brahimi quant aux années 1970-80 : selon elle, le cinéma tunisien de cette période « s'emploie à dire les dysfonctionnements d'une société très conformiste, sournoisement plus répressive qu'il n'y paraît d'abord, souvent délétère, parfois mortifère pour les individus qui, d'une manière ou d'une autre, se situent hors des normes ». Ces normes peuvent être celles du genre dans une société qui, malgré les progrès en matière d'émancipation féminine, demeure très patriarcale ; c'est le sujet tout entier des *Ménagères de l'agriculture* (1978) de Ferchiou, dans lequel elle expose le travail des femmes aux champs.

Figure 6. Captures d'écran du début du film Les Ménagères de l'Agriculture *de Sophie Ferchiou. Les femmes, aux champs, sont cantonnées aux travaux près du sol.*

Le film s'ouvre sur ces mots : « En Tunisie, la femme dans l'agriculture constitue l'élément le plus actif. Mais intégré à la structure de production familiale, qui prédomine, son travail est souvent gratuit et symboliquement lié à son statut d'infériorité ». La dimension critique est manifeste dès les premières phrases du film ; elles sont rapidement suivies d'une série d'exemples illustrant la répartition hiérarchique des rôles qui caractérise le système patriarcal des milieux agricoles. « Pour la cueillette des olives, que ce soit au Sahel ou bien dans le sud, la répartition sexuelle des tâches est très nette. L'homme, dont le statut est supérieur, perché sur une échelle, secoue frénétiquement les branches, tandis que la femme, accroupie près du sol, ramasse une à une les olives qui tombent par terre »[645]. À l'image, les femmes apparaissent en majorité, travaillant tant aux champs que derrière les fourneaux. Elles s'occupent aussi des enfants, qui s'agitent autour d'elles sans tenir compte de la présence de la caméra. Les femmes binent, bêchent, cueillent et mettent en botte les légumes ; puis, si après cet ouvrage, « le travail est théoriquement terminé », les femmes s'évertuent encore jusqu'à la nuit à nettoyer au puits les légumes récoltés. « Mais ce travail, proprement féminin, n'est pas comptabilisé en agriculture. Il est considéré comme un travail ménager assimilé à la lessive »[646]. Le film est de facture classique : une voix off commente et explique des images illustratives de la vie aux champs. Toutefois, ces vingt-six minutes de documentaire viennent contredire le message officiel, que la campagne politique progressiste de Bourguiba, dès la fin des années 1950, tentait de diffuser tant à l'échelle nationale qu'internationale : le patriarcat, dans le milieu agricole, n'a visiblement connu aucune évolution, ni concrète, ni symbolique.

[645] Sophie Firchiou, *Les Ménagères de l'agriculture*, 1977, 1''20.
[646] Voix off de Sophie Ferchiou dans son film *Les Ménagères de l'agriculture.*

Dans les mêmes années (1967-1968), Fatma Skandrani entre à la télévision et commence à réaliser des courts-métrages en 16 mm pour enfants. Suite à des études de lettres et de théâtre, Fatma Skandrani suit des cours de montage de film à l'école de formation de la rue Dussoub à Paris, destinée à la formation des cadres de l'Office de Radiodiffusion-Télévision Française (O.R.T.F.), auprès duquel elle entre en stage comme scripte de 1963 à 1965[647]. Elle profite de ces années de formation pour suivre des stages d'écriture de scénarios et des ateliers de travail dans le cadre de l'Union des Radio-Télévision Européennes (U.R.T.E.), dans le domaine de la réalisation de fictions et de documentaires ainsi que dans la production d'émissions pour enfants. Elle repart ensuite pour Tunis et entre, en 1965, à la télévision tunisienne en tant que scripte pour des émissions en direct. Elle réalise en 1967 une adaptation de *La Petite fille aux allumettes* d'Anderson (intitulée *Les Rêves d'Achraf*), en 1968 *Les Aventures de Lazhar* et en 1969 *Le Rossignol et l'empereur de Chine* (à nouveau d'après Anderson). Il s'agit de trois courts-métrages en 16 mm à destination d'un jeune public. En 1971, elle acquiert le statut de réalisatrice à part entière à la télévision. C'est la première femme à avoir ce poste. Jusque dans les années 1980, elle réalise principalement des séries et des feuilletons qui, par-delà leur diffusion à la télévision, seront programmés dans quelques festivals. Le milieu des années 80 marque pour elle un tournant, puisqu'elle se détourne du film de fiction pour réaliser des films de patrimoine.

La formation et le parcours cinématographique de Sophie Ferchiou et de Fatma Skandrani se sont construits en dehors de la Tunisie. Le pays regorgeait pourtant à cette même époque de ciné-clubs, et le cinéma amateur avait ses classes, qui étaient très prisées. La création de la Fédération Tunisienne des Ciné-Clubs (F.T.C.C.), appuyée par Tahar Cheria'a, est actée en 1949 dans la lignée des ciné-clubs très actifs mis en place sous le protectorat[648], et s'appuie sur une cinéphilie tournée vers la Nouvelle Vague, le néoréalisme mais aussi le cinéma soviétique et le cinéma latino-américain. Tahar Cheria'a voulait en outre faire de cet espace d'échanges le lieu d'un débat sur la perception négative du cinéma arabe par les cinéphiles tunisiens, et a fait de la F.T.C.C. un moteur alimentant la volonté des cinéastes locaux de s'extraire des schémas idéologiques imposés par le cinéma occidental et par son héritage culturel[649].

[647] Abdelkrim Gabous, *Silence, elles tournent ! Les femmes et le cinéma en Tunisie, op. cit.,* p. 192.
[648] Voir Morgan Corriou, « Cinéma et urbanité à Tunis sous le protectorat français », *L'Année du Maghreb*, n° 12, « Villes et urbanités au Maghreb », 2015, disponible en ligne. Consulté le 10 juin 2020. URL : https://journals.openedition.org/anneemaghreb/2446?lang=ar
[649] Tahar Cheria'a, Morgan Corriou, « Des ciné-clubs aux Journées Cinématographiques de Carthage », *Maghreb et Sciences Sociales 2009-2010,* Paris, L'Harmattan, 2010, p. 163-174.

La F.T.C.C. est suivie treize ans plus tard par la Fédération Tunisienne des Cinéastes Amateurs, fondée en 1962 sous le nom de l'Association des Jeunes Cinéastes « au moment où la Tunisie n'a pas réalisé son premier long-métrage »[650]. Ces deux associations essentielles, répartissant leurs activités sur tout le territoire tunisois, ont « porté des idéaux de démocratisation populaire à travers la promotion d'une pratique du cinéma exigeante et revendiquant la construction d'un regard filmique en Tunisie »[651]. Avec un matériel simple, l'association permettait aux jeunes de se former au cinéma ; les clubs se sont multipliés à travers la Tunisie, et ont donné naissance à la vocation de nombreux cinéastes jusqu'à aujourd'hui. Palliant le manque de formation institutionnelle, la F.T.C.A. a été pour beaucoup un véritable moteur pour accélérer l'émergence d'un cinéma national tunisien. La fédération, jusqu'à aujourd'hui, produit une vingtaine de films par an ; pour les promouvoir, elle a créé en 1964 le Festival International du Film Amateur (F.I.F.A.K.), organisé d'abord en biennale. Pour Patricia Caillé, le F.I.F.A.K. est né en lien « à la construction postindépendance d'une culture nationale du cinéma en Tunisie » [652] ; c'est dans ce cadre que quelques femmes (Selma Baccar et Najet Mabouet [653] les premières) ont trouvé, à partir de 1968, le lieu de leurs premières expérimentations cinématographiques. Jusqu'à aujourd'hui, la F.T.C.A. et le F.I.F.A.K. proposent la diffusion d'un cinéma politique, réalisé hors du circuit commercial.

Selma Baccar est née en 1945 à Tunis où elle grandit. En 1966, elle part à Lausanne, en Suisse, pour étudier la psychologie. En rentrant à Tunis pour l'été, elle entre à la F.T.C.A. où elle se mobilise activement. Elle réalise son premier court-métrage de fiction, *L'Éveil* (1968), primé au F.I.F.A.K. Elle décide d'étudier le cinéma à Paris ; de 1968 à 1970, elle étudie la réalisation à l'Institut Français du Cinéma. De retour en Tunisie, elle commence à travailler comme assistante-réalisatrice pour la télévision tunisienne, puis comme réalisatrice. C'est aussi la première femme à obtenir un poste de productrice de télévision en Tunisie.

En 1975, elle réalise son premier long-métrage, et devient ainsi la première femme tunisienne à réaliser un long-métrage. *Fatma 75* (Tunisie, 1976) est à l'origine une commande réalisée par Habib Bourguiba à l'occasion de l'Année Internationale de la Femme en 1975. Par l'intermédiaire de l'Union des Femmes de Tunisie (U.N.F.T., association en lien avec le régime et qualifiée de « courroie

---

[650] Présentation de l'association sur le site arab.org, disponible en ligne. Consulté le 10 juin 2020. URL : https://arab.org/fr/annuaire/f%C3%A9d%C3%A9ration-tunisienne-des-cineastes-amateurs/

[651] Patricia Caillé, « Fifak 2013. Expressions sexuées, genrées et générationnelles d'une passion du cinéma en Tunisie », *Diogène*, n° 245, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, disponible en ligne. Consulté le 10 juin 2020. URL : https://www.cairn.info/revue-diogene-2014-1-page-104.htm

[652] *Ibid.*

[653] Selma Baccar était assistante sur le film de Najet Mabouet, *Le Crépuscule*, réalisé en 1968. Najet Mabouet n'a pas poursuivi de carrière dans le cinéma après cette expérience.

de transmission des mots d'ordre du régime en milieu féminin »[654] par Sophie Bessis), Bourguiba souhaite que soit réalisé un film sur l'histoire du féminisme en Tunisie. L'objectif de ce travail est naturellement de valoriser les mesures de Bourguiba, qui ont permis de placer la Tunisie au rang des pays progressistes sur la scène internationale. La réalisation du film échoit à Selma Baccar qui, après avoir fait ses premières armes à la Fédération Tunisienne des Cinéastes Amateurs, a suivi quelques cours de réalisation à Paris puis travaillé à la télévision depuis son retour en Tunisie. Malgré ce statut d'exception qui lui est offert par le régime, Selma Baccar ne suit pas la ligne du parti et son film est censuré en Tunisie pendant plus de trente ans.

En effet, l'historique proposé par Selma Baccar ne plaît pas aux cadres de Bourguiba. La mise en valeur du penseur Tahar Haddad par la cinéaste dans son film est une source de discorde notable : né en 1899 et actif jusqu'en 1935, ce penseur syndicaliste tunisien est l'un des premiers à s'engager corps et âme pour l'émancipation féminine dans la société tunisienne, appelant notamment à l'abolition de la polygamie[655]. Poser Tahar Haddad en précurseur de la cause des femmes revient à retirer à Bourguiba la paternité des idées novatrices du Code du Statut Personnel. Par ailleurs, Selma Baccar n'accepte pas la réécriture de l'histoire opérée par le récit étatique officiel : ce dernier fait de la femme de Bourguiba une militante féministe de la première heure, effaçant par là Bchira Ben Mrad de l'imaginaire national. Or, c'est elle qui en 1936 a fondé l'Union Musulmane des Femmes de Tunisie (U.M.F.T.), active jusqu'à l'indépendance. Selma Baccar lui rend justice, au péril de son film ; si celui-ci parvient secrètement à sortir du pays, il ne doit son salut qu'à l'audace du critique de cinéma français Guy Hennebelle. Présent à Tunis à l'occasion des Journées Cinématographiques de Carthage en 1975 et alerté de cette censure par la cinéaste, il voit le film sur la table de montage et décide de l'emporter dans ses valises. Il le programme ensuite dans le cadre d'un festival de films féministes aux Pays-Bas. La copie sous-titrée en néerlandais est celle qui a circulé dans le monde jusqu'à la levée de la censure tunisienne du film, en 2006.

Le film se distingue par sa forme elle aussi documentaire et fictionnelle, très originale pour l'époque. À partir d'un artifice narratif – la jeune Fatma doit réaliser un exposé sur l'histoire du féminisme en Tunisie –, Selma Baccar replonge dans les archives des premières militantes – et leurs

[654] Sophie Bessis, « Le féminisme institutionnel en Tunisie », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 9, 1999, disponible en ligne. Consulté le 30 mai 2017. URL : http://clio.revues.org/286.
[655] À ce sujet, voir son ouvrage *Notre femme dans la législation islamique* publié pour la première fois en 1930 à Tunis. Republié en 2012 aux éditions tunisiennes ANEP.

homologues masculins – pour la cause des femmes. Entre textes, images d'archives et reconstitutions historiques, la cinéaste redonne un visage et un rôle aux femmes oubliées par l'histoire.

C'est en outre l'occasion de retracer une histoire sociale des femmes, depuis la reine de Numidie Sophonisbe jusqu'à l'époque contemporaine. Dans un format novateur à mi-chemin du documentaire et de la fiction, Fatma traverse les époques reconstituées pour illustrer avec force les progrès du XXe siècle, mais aussi pour souligner le caractère inachevé de la lutte. Elle propose et figure également l'idée centrale d'une récupération par les femmes de leur corps ; dès le début du film, l'abandon du voile est présenté comme instrument féministe et objet de conflit entre tradition et libération. Les époques sont traversées par la narration jusqu'aux grandes avancées permises par le C.S.P., jusqu'à l'espoir d'une poursuite de la lutte.

Bien que le film ait beaucoup circulé dans les réseaux féministes, immédiatement puis au cours des décennies qui ont suivi, sa censure en Tunisie a un impact considérable sur la carrière de Selma Baccar. Elle n'est venue au bout de son deuxième long-métrage de fiction que vingt ans plus tard (*Habiba M'sika, La danse du feu,* 1995). Entre temps, elle monte sa propre boîte de production, *Intermedia Productions*, et commence à produire des films à partir de 1980[656]. Elle participe notamment à la production de films d'autres réalisatrices tunisiennes (Kalthoum Bornaz, Nadia El-Fani, Najwa Tlili).

Néjia Ben Mabrouk est quant à elle la première femme à avoir réalisé un long-métrage de fiction (*La Trace*, 1988). Née en 1949 dans une famille modeste d'El-Oudiane en Tunisie, un petit village peuplé principalement de Français et d'Italiens[657], elle étudie à Sfax, où elle est en pensionnat. Elle participe à un ciné-club local et se familiarise avec le cinéma européen. Fascinée par les histoires, elle nourrit l'ambition d'écrire des romans[658]. Après avoir entamé des études de littérature française à l'université de Tunis, qu'elle doit interrompre faute de moyens, elle part en 1972 en Belgique pour étudier à l'I.N.S.A.S.. Elle est alors la seule femme du département réalisation de l'institut, dont elle sort diplômée en 1976[659]. Son film de fin d'études, *Pour vous servir* (1976), est récompensé dans plusieurs festivals internationaux. Elle travaille ensuite pour la Radio Télévision Belge Francophone (R.T.B.F.) en tant qu'assistante.

---

656 Rebecca Hillauer, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers*, *op. cit.,* p. 376.
657 Propos de Néjia Ben Mabrouk, recueillis par Werner Kobe à Nantes en décembre 1988, in Rebecca Hillauer, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers, op. cit.,* p. 380.
658 *Ibid.*
659 Roy Armes, « Tunisia », in Oliver Leaman (dir.), *Companion encyclopedia of Middle Eastern and North African Film,* Londres, Routledge, 2001, p. 505.

En 1979 et 1980, elle rédige le scénario de son premier long-métrage de fiction, *La Trace.* Elle cherche des financements dans le monde arabe mais, à sa grande surprise, personne ne la soutient[660]. Le tournage démarre en 1982, mais des blocages judiciaires au niveau des productions retardent la sortie du film en 1988 :

> Le film a été tourné en 1982 mais n'a pu être fini qu'en 1988. Il y avait tous les travaux de laboratoire à finir et je n'avais pas une seule copie projetable. J'avais tourné avec les plus grandes difficultés, c'était une coproduction allemande, belge et tunisienne. Le groupe qui gérait l'argent a décidé en plein milieu des travaux de laboratoire qu'il n'y avait plus d'argent et a tout arrêté. Comme je n'étais pas responsable du gaspillage, j'ai fait un procès pour obtenir au moins une copie, finir le film et le montrer au public.[661]

Cette ténacité n'a pas empêché la cinéaste d'être profondément affectée par l'ampleur des difficultés rencontrées. Elle a pris à cœur ces obstacles, qu'elle impute – aussi – au fait d'être une femme dans un milieu d'hommes. Après l'expérience de ce premier film, elle reste vivre à Bruxelles, mais laisse durablement de côté le cinéma. Elle n'a en effet réalisé par la suite qu'un court-métrage à l'occasion du film collectif *La Guerre du Golfe… et après ?* (1991), et ne sort son deuxième long-métrage, *Gafsa, année zéro*, qu'en 2017.

Engagée à gauche pour l'égalité entre les sexes, cette première génération de femmes cinéastes éveille dans sa lignée des velléités de femmes qui n'hésitent pas à prendre des risques pour dénoncer ce qui était jusqu'alors indiscutable. Cette première génération s'ancre ainsi dans un mouvement que Nour-Eddine Saïl généralise à l'ensemble du Maghreb et de l'Égypte des années 1970 : pour ces premières réalisatrices qui souhaitaient poser de « vrais problèmes », « le cinéma était un acte volontaire pensé par les cinéastes comme devant être une nécessité »[662].

---

[660] Propos de Néjia Ben Mabrouk, recueillis par Werner Kobe à Nantes en décembre 1988, in Rebecca Hillauer, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers, op. cit.,* p. 380.
[661] Propos de Néjia Ben Mabrouk recueillis par Françoise Wera, in Françoise Wera, « Entretien avec Néjia Ben Mabrouk », *op. cit.*, p. 20.
[662] Nour-Addine Saïl, « Journées cinématographiques de Carthage 2010 ; allocation d'ouverture du colloque », in Patricia Caillé, Florence Martin (dir.), *Les Cinémas du Maghreb et leurs publics*, *op. cit.*, p. 20.

CHAPITRE 6. Les années 1980 et 1990 : deux décennies difficiles pour la création féminine

1. Un contexte général moins propice à l'innovation cinématographique

La première euphorie tiers-mondiste s'est effondrée avec le communisme.

> Ainsi l'agir politique se serait-il trouvé orphelin de tout ce qui lui faisait un monde. Ces chroniques du désenchantement ne mènent pas loin. Plutôt que de comparer un régime de vérité désabusée, il vaut mieux comparer un statut de l'altérité à un autre. Il n'y a pas de la politique parce qu'il y a la foi en un avenir triomphant de l'émancipation. Il y a de la politique parce qu'il y a une cause de l'autre, une différence de la citoyenneté à elle-même.
>
> L'oubli de cette différence, nous en constatons partout ici l'effet. C'est le consensus qui identifie le sujet politique « peuple » à la population décomposée et recomposée en ses groupes, porteur de tel intérêt ou de telle identité et le citoyen politique au sujet du droit, lui-même tendanciellement assimilé au sujet économique, microcosme de la grande circulation et de l'échange incessant des droits et des capacités, des biens marchands et du Bien commun.[663]

Dans ce texte, Rancière déplie toute la problématique qui s'impose aux peuples arabes dès la fin des années 1970, notamment avec la signature par Sadate des accords de Camp David entérinant une résolution de paix entre l'Égypte et Israël en 1978 puis avec le siège de Beyrouth par l'armée israélienne et le nécessaire départ d'Arafat et de l'O.L.P. du Liban vers la Tunisie en 1982. Cette dynamique résulte en outre de l'installation de la dictature de Moubarak en Égypte en 1981, du coup d'État de Ben Ali en Tunisie en 1987, de la signature des accords de Taëf marquant la fin de la guerre civile libanaise et le début de quinze ans d'occupation du territoire par la Syrie. Ces nouvelles problématiques résonnent aussi des échos géopolitiques de la chute du mur de Berlin et de l'effondrement du communisme en 1989-1991 et de la signature des accords d'Oslo par Yasser Arafat et Yitzhak Rabin en 1993. Ces derniers, en ouvrant les négociations de paix entre Israël et les Palestiniens, écrasent sans ménagement la seule forme nouvelle de résistance de cette époque : née à l'intérieur des territoires occupés, il s'agit de la première intifada de 1987. Dans un article de 2004,

[663] Jacques Rancière, « La cause de l'autre » [1995], *Aux bords du politique*, Gallimard, Folio Essais, 2004 [1998], p. 217.

le critique de cinéma Férid Boughedir ajoute à cette série une « dernière "défaite", la plus désespérante (celle de la guerre du Golfe), consacrant l'éclatement du monde arabe », qui aurait conduit selon lui à la production de « deux genres d'œuvres diamétralement opposées »[664] :

> D'une part des films qui choisissent l'humour, la gaieté, l'éloge de la vie et de la tolérance, semblant ainsi répondre à la montée de l'intégrisme islamiste et à son idéologie de censure et d'exclusion […]. D'autre part, et à l'opposé, d'autres films beaucoup plus amers, voire désespérés, qui témoignent d'une véritable impasse idéologique.[665]

Le *topos* politique d'une nation unie camoufle les différences et les contradictions idéologiques. Comme l'écrit Denise Brahimi, « il est évident que la possibilité pour le cinéaste de se livrer à une critique proprement politique dépend de la violence de la répression à laquelle il s'expose et qui est susceptible de rendre son film invisible, c'est-à-dire inopérant »[666].

Le bouleversement des idéologies et des rapports de force dans la région a fréquemment amené l'identité nationale à se redéfinir selon d'autres paramètres, suivant les alliances politiques et la situation économique du pays, qu'il s'agisse du Liban, de l'Égypte ou de la Tunisie. Ces redéfinitions stratégiques ont un impact incontournable sur la façon dont s'incarne et se représente le peuple, puisqu'il passe progressivement d'une entité active au moment des décolonisations à un mythe national après les indépendances. Enfin, il se mue en de vastes masses à contrôler sous les dictatures, alors que l'influence des nations arabes sur la scène internationale ne cesse d'être mise en échec. Boughedir, dans l'article déjà cité, estime ainsi que la clé d'analyse « des défaites politiques contemporaines du monde arabe [peut], parmi d'autres, nous permettre de continuer à comprendre l'évolution de très nombreux auteurs arabes dans leurs films les plus récents »[667]. Cette idée rejoint le sentiment développé par l'historien et journaliste libanais Samir Kassir la même année dans son ouvrage *Considérations sur le malheur arabe* (2004), qui se désole du malaise qui hante toute production, créative ou intellectuelle, dans le monde arabe.

---

[664] Férid Boughedir, « La victime et la matrone : les deux images de la femme dans le cinéma tunisien », in Michel Serceau (dir.), *CinémAction,* « Les Cinémas du Maghreb », *op. cit.,* p. 106.
[665] *Ibid.*
[666] Denise Brahimi, *50 ans de cinéma maghrébin, op. cit.,* p. 87.
[667] Férid Boughedir, « La victime et la matrone : les deux images de la femme dans le cinéma tunisien », in Michel Serceau (dir.), *CinémAction,* « Les Cinémas du Maghreb », *op. cit.,* p. 106.

> L'impuissance des Arabes serait encore plus douloureuse parce qu'elle n'a pas toujours été. Plus précisément, le malheur des Arabes serait dans leur impuissance à être après avoir été.
> Hélas ! Ce n'est même plus vrai. Le deuil de la grandeur, si agissant dans la formulation du nationalisme moderne et des pratiques de libération, a perdu son efficace. Les effets débilitants du malheur arabe ont manifestement atteint le point où ils réussissent à évacuer l'histoire pour poser une impuissance pérenne et annuler la possibilité d'un nouveau réveil.[668]

Pour Wessam Saada, qui étudie la prégnance politique de la gauche et de la droite dans l'histoire politique du monde arabe, « on peut affirmer que la région arabe en général penche vers la droite depuis 1967 »[669], bien qu'il insiste lui-même sur « l'influence des politiques néolibérales dans les années 1980 et 1990 »[670] sur le développement de la droite dans ces pays. En questionnant la construction de peuples qui émergent sur les restes du colonialisme, les cinémas des femmes donnent corps à ces mutations politiques. Au fil des années, la question du corps du peuple s'est resserrée sur celle de la parole des individus, comme pour échapper à la manipulation opérée par les grands discours idéologiques. Selon Ella Shohat, cette dynamique se retrouve dans toutes les expressions cinématographiques de femmes, qui évoluent d'une défense par l'image des modes révolutionnaires liée à l'époque de postindépendance des années 1960 et 1970 à une diversification des thèmes abordés et des perspectives adoptées. Pour Shohat,

> notre propos n'est pas de dire que les artistes et les intellectuels sont devenus moins politisés mais d'affirmer que la critique culturelle et politique a pris des formes nouvelles et différentes.[671]

---

[668] Samir Kassir, *Considérations sur le malheur arabe*, *op. cit.*, p. 15-16.
[669] Wessam Saada, « The potential rise of a populist trend in the Arab Region », in Fawwaz Traboulsi, Wael Gamal, Gennaro Gervasio, Wessam Saada, Georges Fahmi, *Developments in the Arab Region and the Impact of International. Between Populist Trends and Alternative Voices*, *op. cit.*, p. 30. Notre traduction. Citation originale : "*it can be argued that the Arab region in general has been leaning towards the right since the 1967 defeat*".
[670] *Op. cit.*, p. 28. Notre traduction. Citation originale : "*the influence of neoliberal policies in the 1980s and 1990s*", in Wessam Saada, « The potential rise of a populist trend in the Arab Region ».
[671] Ella Shohat, « Post-Third-Worldist Culture. Gender, Nation and the Cinema », in Anthony R. Guneratne, Wimal Dissanayake, *Rethinking Third Cinema, op. cit.*, p. 58. Notre traduction. Citation originale : "*This is not to say that artists and intellectuals became less politicized but that cultural and political critique took new and different forms".*

Dans son article sur les cinémas tunisiens des années 1990, Tahar Chikhaoui observe également qu'une « très grande diversité de styles et de thèmes caractérise les films de la décennie ». Il commence par décrire quelques dominantes thématiques propres au cinéma tunisien des trois premières décennies, qui, selon nous, s'appliquent également aux cinémas libanais et égyptiens des mêmes époques :

> Les années 60 auraient été celles des balbutiements, les suivantes – les années 70 – auraient été marquées par le cinéma militant, alors qu'on aurait assisté au cours des années 80 à une forme de retour sur la mémoire collective ou personnelle.[672]

Cette classification lui permet de développer son idée, selon laquelle les années 1990 présentent au contraire une diversité qui serait « l'expression d'un souci de recherche, la manifestation d'une cinématographie en quête d'identité »[673] qu'il serait dommageable de classifier en grandes catégories. En analysant les principaux changements induits par l'affirmation d'une tendance autoritaire dans deux des trois pays (Ben Ali en Tunisie, Moubarak en Égypte) et une amnistie aux principes contestés au Liban après les accords de Taëf de 1990, nous tentons dans ce chapitre de saisir les principales bornes chronologiques qui cadencent l'histoire du cinéma des femmes et sa trajectoire jusqu'au milieu des années 2000.

2. Davantage de moyens financiers pour faire des films : création et politique économique

2.1. En Égypte et en Tunisie, une dissidence dans la standardisation

Questionnant les enjeux de la création contemporaine, le chercheur Ami Elad-Bouskila développe une réflexion sur les auteurs arabes contemporains qui s'applique pleinement à la pratique cinématographique arabe depuis le milieu des années 1980. Il note que ceux-ci s'intéressent « plutôt à l'individu qu'à la communauté au sens large »[674] :

---

[672] Tahar Chikhaoui, « Le cinéma tunisien des années 90, permanences et spécificités », *Horizons Maghrébins*, « Le droit à la mémoire », *op. cit.*, p. 114.
[673] *Ibid*.
[674] Ami Elad-Bouskila, *Modern Palestinian Literature and Culture*, *op. cit.* p. 4. Notre traduction. Citation originale : "*the individual rather than the community at large".*

> L'individu au centre du récit est absorbé par des problèmes d'aliénation, de solitude et de distanciation, particulièrement dans la vie urbaine – parallèlement à des questions de tradition, de style de vie, de coutumes et de religions, particulièrement dans les zones rurales.[675]

Au Maghreb, et notamment en Tunisie, les indépendances marquent les débuts d'une nouvelle ère. Le cinéma, à l'image de son peuple, cherche une nouvelle voie – la nation que les nouveaux États indépendants s'appliquent à bâtir ne peut avoir ni origine, ni passé idéologique, puisqu'il s'agit désormais pour ces peuples de cesser de s'appuyer sur des modèles antérieurs et de créer une nouvelle manière de penser leur société. Le panarabisme de Nasser était une idée séduisante ; « la rupture politique ne prend tout son sens que si elle s'accompagne d'une rupture culturelle tout aussi radicale »[676], rappelle Denise Brahimi qui tente de retracer la construction du cinéma national des nouveaux États-nations africains après les indépendances. « S'agissant du cinéma tunisien », écrit-elle, « c'est dans les années 1980 [que le cinéma] connaît un développement remarquable »[677]. Dans le cadre de ce développement, la relève de cette deuxième génération de réalisateurs va devoir transformer son rapport au cinéma et le genre de films qu'ils cherchent désormais à faire change.

Bientôt pourtant, chacune de ces nations, qui toutes étaient portées par l'espoir à la fin des années 1960, se rigidifie, se crispe. Au début des années 1990, dans le Liban de la guerre civile, la plupart des studios de cinéma ferment. Suivant la tendance générale du développement de l'industrie du petit écran, le studio Haroun s'est consacré à la production télévisuelle[678]. Pour financer leurs films, les cinéastes se tournent vers des coproductions internationales. En outre, l'installation de dictatures pérennes en Tunisie et en Égypte, mais aussi le développement massif de la télévision à travers tout le monde arabe ont un impact non négligeable sur les productions[679]. Kai Hafez a montré combien la généralisation de la télévision satellite a pu multiplier les espaces médiatiques tant d'un point de vue local que national ou régional[680]. La demande perpétuelle de nouveaux programmes pour la télévision a transformé le rapport des cinéastes aux films. Dans le monde du documentaire

---

[675] *Ibid.* Notre traduction. Citation originale : "*The individual at the centre is engrossed in problems of alienation, loneliness and estrangement, especially in urban existence – together with questions of tradition, style of life, customs and religion, especially in rural areas".*

[676] Denise Brahimi, *Cinémas d'Afrique francophone et du Maghreb*, Paris, Nathan université, 1997, p. 16.

[677] Denise Brahimi, *50 ans de cinéma maghrébin, op. cit.,* p. 200.

[678] Lina Khatib, *Lebanese Cinema: Imagining the Civil War and Beyond, op. cit.* p. 28.

[679] Voir Roy Armes, *Roots of the New Arab Film*, *op. cit.*, p. xvii.

[680] Voir Kai Hafez, *Mass Media, Politics, and Society in the Middle East*, New York, Hampton Press, 2001.

particulièrement, si les chaînes occidentales ont permis « l'établissement d'une tradition de documentaire arabe » qui « donne aux réalisateurs une liberté qui leur est souvent niée par leurs propres régimes autocratiques », elles obligent aussi les cinéastes à conformer leurs produits aux formats attendus par les publics européens ou américains[681].

2.1.1. Le cas du documentaire

La télévision commence donc à la fin des années 1980 à produire massivement du documentaire. En Tunisie, nombreuses sont les réalisatrices – et, pour ce qui nous intéresse spécifiquement, des documentaristes – qui décident de travailler pour la télévision nationale. Des femmes trouvent une place dans la réalisation grâce au développement du petit écran : c'est le cas de Fatma Skandrani, réalisatrice à la Radiodiffusion Télévision Tunisienne à partir de 1965, qui n'a jamais réalisé de films pour le cinéma. Suite aux courts-métrages de fiction qu'elle tourne au début de sa carrière, elle réalise des séries télévisées, des drames et des feuilletons, souvent remarqués (c'est le cas par exemple de la série dramatique *Autrefois, l'oiseau chantait* (1981), de la série *Nesria* (1985) ou du court-métrage *Mille et une chandelles* (1986), tous primés en festival). À partir de la fin des années 1980, Fatma Skandrani réalise davantage de documentaires, à l'image de *Médina ma mémoire*, réalisé en 1988, ou de *Tunis La Médina* (1995) sur l'habitat traditionnel en Tunisie. Ce détour par le patrimoine s'impose à la télévision tunisienne au tournant des années 1990. Selma Baccar réalise aussi dans ce cadre plusieurs documentaires sur le patrimoine, à l'image de son *Histoire des coutumes* (1985) ou de sa série de documentaires sur l'artisanat en Tunisie (*Le Secret des métiers,* 1986).

En Égypte aussi, la télévision nationale fait appel à des cinéastes pour remplir ses grilles. Ateyyat El-Abnoudy réalise par exemple une série de spots pour la télévision égyptienne (*Baṭalāt miṣryāt* / « Héroïnes égyptiennes », 1996), ainsi que *Ayyām āl-dimuqrāṭiya* (*Days of Democracy* / « Jours de démocratie », 1996) pour Al-Jezeera, la chaîne qatarie dont l'audience dans le monde arabe est large. De la même façon, Nabiha Lotfy travaille à partir des années 1980 pour la télévision égyptienne, pour laquelle elle réalise notamment deux séries de portraits de femmes, la première en 1996 pour la série documentaire « Les Femmes arabes parlent », la seconde en 2000 – onze épisodes de 25 minutes sous le titre *Nisā'* (« Femmes »). Elle réalise également, à la fin de sa carrière, un documentaire remarqué sur la danseuse égyptienne mythique Tahia Carioca (*Kāriokā /*

[681] Roy Armes, *Roots of the New Arab Film*, *op. cit.*, p. xviii.

Carioca, 2009). Ce grand intérêt envers les parcours de femmes et le patrimoine se confirme lorsque l'on se penche sur les collaborations de l'Égyptienne Alia Bialy, qui, outre ses fictions expérimentales, réalise des documentaires pour la chaîne de télévision égyptienne Nile TV : en 1992, elle est à l'origine d'un court-métrage de 15 minutes intitulé *Angles architecturaux* qui montre en quoi l'architecture moderne du Caire s'inspire des styles traditionnels de la région ; en 1994, elle s'intéresse à la réouverture de la bibliothèque d'Alexandrie avec son film *Une belle aux bois dormant.* Le documentaire de 56 minutes qu'elle réalise en 1999 sur les jeunes femmes écrivaines d'Égypte a, pour sa part, été financé par le Royal Dutch Cultural Fund, mais a été acheté et diffusé par la télévision égyptienne.

La sœur de Nabiha Lotfy, Arab Loutfi, de seize ans sa cadette[682], fait, elle aussi, des études à l'Institut Supérieur de Cinéma du Caire et commence une carrière de productrice et de réalisatrice. Son premier film est un documentaire indépendant, *Bawabaï āl-faūqa* (*The Upper Gate* / « La Porte haute », 1991). Dans ce film, elle regagne son village natal du Liban, Saïda, ravagé par la guerre qui vient de s'arrêter.

L'itinéraire d'Arab Loutfi est intéressant en ce qu'il s'affirme à contre-courant des parcours que nous venons d'analyser : il va d'un travail de télévision vers une indépendance totale dans la production et dans la diffusion des films qu'elle réalise. Après avoir été l'assistante du cinéaste égyptien Mohamed Khan au cours de la réalisation de plusieurs films (*Perdu (Ḫaraj w lam yaʿud*, 1983), *La Femme d'un homme important (Zawjat rajul muhim*, 1986), *Les Rêves de Hind et Camelia (Aḥlām hand w kāmylyā,* 1988), *Supermarket* (1989), *La Noyade* (*Āl-ġarqāna,* 1992)) puis celle d'Atef Al-Tayeb lors du tournage de *Le Cœur de la nuit (Qalb āl-layl*, 1989), elle réalise *Mer'aï jamila* (*Jamila's Mirror* / « Le Miroir de Jamila », 1993) pour la chaîne britannique Channel Four. Elle est ensuite à l'origine de plusieurs films pour la chaîne égyptienne Satellite Nile Specialized Channels jusqu'en 1999, puis abandonne les commandes télévisées. À partir de *Ziyāra qaṣira* (*Short Visit* / « Petite visite », 2000), elle produit, réalise et monte ses films de façon totalement indépendante ou avec le soutien du centre national du film égyptien, mais ne travaille plus pour la télévision. La plupart de ses films sont disponibles en accès libre sur YouTube.

De même, la cinéaste égyptienne à succès Kamla Abou Zekry (connue notamment pour son premier long-métrage *Sana ula naṣb* (*First Con* / « Première année d'escroquerie », 2004) s'est imposée comme une réalisatrice incontournable de la télévision égyptienne à partir de la fin des années 2000 grâce à ses séries à succès réalisées pour la télévision. La première s'intitule *6 midān āl-*

[682] Nabiha Lotfy est née en 1937 (et est décédée en 2015) ; Arab Loutfi est née en 1953.

tāḥrir (« 6 place Tahrir », 2009). Diplômée de l'Institut Supérieur de cinéma du Caire en 1994, elle travaille d'abord comme assistante-réalisateur sur de nombreux longs-métrages de fiction au sein de l'industrie, et réalise quelques courts-métrages de fiction et un documentaire (*La Palestine en Égypte*, 1998). Elle a ensuite l'occasion de réaliser des films au sein de l'industrie puis pour la télévision égyptienne, pour laquelle elle livre depuis les années 2010 des téléfilms en sus des séries. La réalisatrice égyptienne Mariam Abou Ouf, aux côtés de laquelle Kamla Abou Zekry travaille en 2012 pour le film collectif *18 jours,* a quant à elle réalisé quelques courts-métrages de fiction et un documentaire au début des années 2000, mais construit sa carrière sur la réalisation de spots publicitaires et de vidéo-clips pour la télévision.

Le développement d'Al-Jazeera à partir de 1996 permet rapidement à la chaîne de prendre le relais arabe de ce type de commandes[683]. La réalisatrice égyptienne Neveen Shalaby, qui a commencé à travailler dans le domaine après avoir obtenu son diplôme de l'académie du cinéma du Caire au milieu des années 2000, a tourné la plupart de ses films sur la commande de l'Al-Jezeera Documentary Channel, pour laquelle elle dit avoir réalisé plus de cent films[684]. Hala Lotfy passe également par Al-Jezeera avant de tourner son premier long-métrage en indépendante. Après avoir réalisé de façon indépendante quelques courts-métrages de fiction à la fin des années 1990 et un moyen-métrage documentaire dans lequel elle interroge des femmes sur leur vision de l'amour (*Āl-šʿūr bi āl-buruda / To Feel Cold* / « La sensation du froid », 2005), Al-Jezeera Documentary Channel lui propose de réaliser une série de documentaires sur la diaspora arabe en Amérique Latine (*Arabs of Latin America* (« Arabes d'Amérique latine »), série de sept documentaires de 47 minutes, 2005-2006).

À l'étranger aussi, la télévision fait une place aux réalisateurs arabes. Dès 1978, la BBC travaille en coproduction avec Fatma Skandrani pour la réalisation d'un des volets d'une série de documentaires produits par la chaîne britannique, intitulée *If You Were Me* (« Si tu étais moi »). En 1986, alors qu'elle a cessé son activité de reporter de guerre et qu'elle vient de sortir son premier long-métrage de fiction, France 3 commande à Jocelyne Saab une série de six documentaires sur l'Égypte pour son émission « Taxi ». Pour deux d'entre eux, elle n'a pas obtenu les autorisations de tournage de la part du gouvernement et n'a pas pu réaliser ses sujets[685]. Les quatre autres mettent en avant le patrimoine égyptien (architectural dans *L'Architecte de Louxor*, culturel dans

[683] Roy Armes, *Roots of the New Arab Film*, *op. cit.,* p. 4.

[684] Voir la biographie de la réalisatrice sur IMDB, disponible en ligne. Consulté le 11 juin 2020. URL : https://www.imdb.com/name/nm4799374/bio?ref_=nm_ov_bio_sm

[685] L'un d'entre eux avait pour sujet sur les banques islamiques.

Les Fantômes d'Alexandrie, religieux pour *L'Amour d'Allah* et *Les Coptes ou La Croix des Pharaons*). Trois ans plus tard, Jocelyne Saab réalise grâce à la production de Canal Plus un autre film, consacré cette fois aux grandes danseuses orientales de l'histoire égyptienne et aux pratiques contemporaines de la danse en Égypte (*Les Almées,* 1989). Quelques années plus tard, Canal Plus commande à nouveau à la réalisatrice égyptienne Safaa Fathy un film sur le destin des femmes qui faisaient le choix d'être danseuses en Égypte au début des années 1990 (*Ghazeia, danseuses d'Égypte*, 1993).

La vie des danseuses est aussi le sujet d'un film de la réalisatrice tunisienne Kalthoum Bornaz, commandé cette fois par ARTE France en 1996. C'est le premier film que Kalthoum Bornaz réalise pour la télévision. *Nuit de noces à Tunis* suit une danseuse issue d'une classe sociale modeste dans son quotidien familial et dans son activité professionnelle, alors qu'elle court de mariage en mariage, la nuit.

Certaines sont d'abord journalistes avant de devenir cinéastes : c'est le cas de Jihane El-Tahri, qui n'a jamais travaillé pour le cinéma et a réalisé tous ses films pour la télévision. Née à Beyrouth de père égyptien, elle arrive au Caire à l'âge de treize ans[686]. Après avoir obtenu son diplôme en sciences politiques à l'Université Américaine du Caire, elle commence à travailler comme journaliste. Elle devient la correspondante au Caire pour le journal britannique *The Sunday Time* et pour l'agence de presse Reuters. Elle s'installe ensuite comme journalise en Tunisie. Elle travaille alors comme correspondante spéciale à Tunis pour le *Washington Post*, *The Financial Times* (Londres) et *U.S. News* & *Report* (HOB, PBS, Channel 4, BBC1, BBC 2). Elle couvre alors principalement les actions de l'O.L.P. en Tunisie et les mouvements islamistes en Algérie. En 1989, elle est expulsée par le régime de Ben Ali et se retrouve à Paris. Elle poursuit sa collaboration avec U.S. News & World Report alors qu'elle réside en France, et travaille comme productrice sur plusieurs documentaires pour France 2, France 3, Canal Plus, Planete, M6) : parallèlement à quelques sujets locaux, elle couvre le retour de Yasser Arafat à Gaza, les élections en Algérie, la conférence de paix de Madrid et la guerre du Golfe[687]. L'expérience de la guerre du Golfe a affecté l'idée qu'elle se faisait du journalisme : « On ne découvrait rien, on nous donnait l'info »[688]. De reporter, elle devient documentariste : cette transformation de carrière la fait passer de l'immédiateté de l'information à une rétrospective du passé. En 1997-1998, elle participe au projet de série documentaire de Brian Lapping intitulée *Israël et les Arabes*, qu'il

[686] Claire Diao, « Jihan El-Tahri, cinéaste du passé recomposé », *Le Monde*, 02 février 2016, disponible en ligne. Consulté le 10 juin 2020. URL : https://www.lemonde.fr/afrique/article/2016/02/05/jihan-el-tahri-cineaste-du-passe-recompose_4860159_3212.html?xtmc=jihan_el_tahri&xtcr=1

[687] Présentation de Jihan El-Tahri sur le site de sa maison de production, Big Sister Productions, disponible en ligne. Consulté le 11 juin 2020. URL : https://www.jihaneltahri.com/

[688] Propos de Jihan El-Tahri recueillis par Claire Diao, in Claire Diao, « Jihan El-Tahri, cinéaste du passé recomposé », *Le Monde*, *op. cit.*

coproduit avec la BBC et avec ARTE. En 2001, la chaîne Canal Horizons et ARTE France produisent le premier long-métrage documentaire de Jihane El-Tahri : *L'Afrique en morceaux, la tragédie des grands lacs* (1998) qui raconte la l'actualité politiqueet sociale de la région des grands lacs, après le génocide de 1994 au Rwanda. Profondément panafricaniste, la réalisatrice parcourt le continent africain de long en large pour expliquer les génocides passés, trouver l'archive rare. En 2003, elle réalise *Les Maux de la faim*, coproduction BBC/ARTE qui enquête sur les dessous des programmes d'aide alimentaire à la Zambie, alors que le pays subit une grave famine. Tous ses films suivants, qui s'intéressent tous à l'Afrique ou au monde arabe, ont été également produits pour la télévision : *La Maison des Saoud,* 2004, production BBC/ARTE/ITVS ; *Requiem For Revolution : Cuba's African Odyssey* (« Requiem pour une révolution : l'odyssée africaine de Cuba »), 2007, production ARTE/BBC/ITVS ; *Behind the Rainbow* (« Derrière l'arc-en-ciel »), 2008, coproduit par ARTE, *Les Pharaons de l'Égypte moderne*, série de trois documentaires réalisés en 2014-2015 et coproduits par ARTE).

La télévision donne par ailleurs la parole à la diaspora arabe pour évoquer le Moyen-Orient ou le Maghreb. Nadia Farès-Ankiler, par exemple, est née en Suisse, de père égyptien et de mère suisse. Elle a grandi à Berne, mais s'est beaucoup intéressée à la région arabe durant sa carrière, du Maghreb au Machrek. Elle réalise de nombreux courts-métrages pour la Télévision suisse-romande à partir du milieu des années 1980, avant de partir étudier le cinéma et la télévision à l'université de New-York, entre 1987 et 1995[689]. De retour en Suisse, elle réalise son premier long-métrage, *Miel et Cendres* (1996), une coproduction suisse et tunisienne qui raconte l'histoire de trois femmes confrontées aux traditions patriarcales de la société tunisienne. Elle réalise ensuite un documentaire autobiographique qui la fait voyager vers les racines de sa famille mixte (*Mixed Up,* 1999). Ces deux films sont toutefois ses seules expériences cinématographiques. Ses réalisations suivantes sont des productions ARTE France : c'est le cas du documentaire *Les Saveurs du printemps* (1999) ainsi que du téléfilm de fiction *Anomalies Passagères* (2002). Elle réalise ensuite des reportages et des documentaires pour la Radio-Télévision Suisse-Allemande et TV5 Monde, et travaille au début des années 2010 pour la boîte de production émiratie Al Kalema Art Production comme productrice de publicité et de vidéo-clips[690].

En marge de la télévision, les cinéastes égyptiennes se battent, souvent pour le compte ou avec le soutien d'O.N.G. locales ou internationales, pour réaliser des documentaires moins formatés.

[689] Rebecca Hillauer, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers*, *op. cit.*, p. 66.
[690] Informations disponibles sur le site de la réalisatrice : https://www.nadia-fares.com/cv

Tahani Rached continue de travailler dans les années 1990 pour le compte de l'O.N.F., et réalise en 1997 *Quatre femmes d'Égypte* un documentaire marquant qui retrace à travers le témoignage de quatre anciennes activistes l'histoire moderne de l'Égypte, et tourne en 2003 le portrait d'une Palestinienne vivant en Cisjordanie, luttant quotidiennement pour son droit à être là et à exister. *Soraïda, une femme de Palestine* est le dernier film que Tahani Rached réalise pour l'O.N.F. ; elle regagne ensuite l'Égypte en 2004.

Parmi la nouvelle génération de cinéastes, des réalisatrices comme Hala Galal ont un parcours exemplaire en ce qui touche à la question de créer en marge de l'industrie. Elle nous disait justement au cours d'un entretien réalisé au Caire en 2016, alors que nous évoquions la place des femmes au sein de l'industrie cinématographique en Égypte, qu'elle se trouvait incapable de travailler au sein de l'industrie :

> Ce n'est pas que je ne voulais pas : j'ai essayé de travailler en tant qu'assistante-réalisateur, mais j'ai compris après deux ou trois années que ça ne me correspondait pas. La question n'était pas que j'avais une chance ou pas – il y a de la chance pour tout le monde dans l'industrie, mais il faut accepter de faire partie du système. Personnellement, je n'ai pas pu accepter ça. Ce n'est pas que je cherche à détruire le système – le cinéma existe partout, je ne veux pas que ça s'arrête – mais je n'arrive pas à faire des films stéréotypés, même si ça me rend riche ou célèbre. Je n'y vois aucun intérêt. C'est un métier différent de celui de faire des films parce que tu veux vraiment les faire, et pour lesquels tu dois persuader des gens de les regarder et négocier avec l'univers même à propos de ce que tu crois. […]
> C'est l'histoire de l'argent au cinéma. L'argent te libère de tes besoins. C'est un sujet compliqué et je vais avoir l'air romantique, mais je pense que dans les temps modernes il est possible de faire des films avec peu d'argent. Et si tu veux te libérer de l'argent, tu pourras continuer. Par ailleurs, il y a une autre difficulté liée au standard artistique et technique. La bataille devient celle de trouver des gens qui t'aident à un tarif moindre, qui filment et montent bien. On a effectivement eu beaucoup de problèmes techniques lorsqu'on a voulu faire des films de cette façon, avec peu d'argent. Mais d'autre part on était libre, et c'est pour moi quelque chose d'important. Je ne prétends pas être Fellini – je ne suis pas Fellini. Je peux faire 200 films moyens, mais dans chaque film je dis quelque chose que je veux dire : c'est pour moi plus important que de gagner de l'argent. J'espère que je ne vais pas me plier à l'industrie ou à la télévision parce que j'aurai besoin d'argent – on ne sait jamais ; j'ai peur des expériences, et je n'aime pas les examens de la vie. Jusqu'à aujourd'hui en tout cas, j'ai réussi à éviter ces compromis.[691]

[691] Entretien de l'autrice avec Hala Galal réalisé au Caire le 26 mars 2016 en français.

Une fois diplômée de l'Institut Supérieur de Cinéma du Caire, Hala Galal a réalisé quelques courts-métrages de fiction (*Waqt mustasā' / Time Out /* « Temps de repos », 1993 ; *Āl-mudun taḫtār mawtāham /* « Les Villes choisissent leurs morts », 1994), puis commence à réaliser des documentaires qu'elle vend parfois à la télévision (*Fī hadiqā ġir ʿādya / Unusual Garden /* « Un jardin pas comme les autres », 1999) s'inspire de la nouvelle éponyme de Baha Taher est acheté par la télévision nationale égyptienne ; *Riḥla* (*Journey /* « Voyage », 2000), construit autour d'un entretien avec Baha Taher, est acheté par la chaîne égyptienne Nile Channel for Drama.

Hala Galal a fait partie d'un collectif rassemblant des activistes féministes, des chercheurs, des avocats et des écrivains qui se battaient alors pour défendre les droits humains et rendre visible les communautés marginalisées. Elle était la seule réalisatrice du groupe et avait pour rôle d'organiser des ateliers de pratique vidéo avec des femmes en Haute-Égypte. Les problématiques soulevées au cours de leurs interventions l'inspirent : elle réalise dans ce cadre un film autour du problème que rencontrent beaucoup d'Égyptiens qui n'ayant pas de papiers officiels ni les outils matériels ou techniques pour en réclamer l'obtention (*Āl-awrāq āl-rasmīa* / *Official Papers* / « Documents officiels », 2001). En 2008, elle réalise un film sur les violences familiales ou conjugales et la difficulté que rencontrent les victimes à s'exprimer à ce sujet (*Šan āl-nās* / *People's affair* / « Les problèmes des gens », 2008). Réalisés sur le modèle de reportages de forme classique, n'attestant d'aucune recherche formelle spécifique, Hala Galal cherche avant tout à « donner la parole aux gens »[692] et à se faire porte-parole de leurs récits. Elle n'a jamais travaillé sous commande et a toujours décidé des sujets qu'elle a traités, rendant au cinéma documentaire son rôle témoin de réalités sociales qu'il œuvre à extraire de l'invisibilité.

Le seul film qu'Hala Galal ait réalisé en collaboration avec une boîte de production a été son long-métrage documentaire, particulièrement remarqué, intitulé *Entre femmes* (*Dardaša nisāya / Women's Chitchat*, 2004). Elle a travaillé sur ce film avec Marianne Khoury, qui dirige Misr International Film[693], une boîte de production indépendante des grands studios égyptiens. Le film interroge quatre générations de femmes dans une famille bourgeoise du Caire et décrit, à travers les différences d'approche de chaque génération, comment l'évolution des convenances sociales a poussé la jeunesse bourgeoise égyptienne à se plier davantage aux exigences de l'islam (voile, pudeur, tutelle masculine). Engagé par ce qu'il dénonce (la montée de l'islamisme dans les classes

[692] *Ibid.*

[693] Misr International Films était la boîte de production du cinéaste égyptien Youssef Chahine. Elle est basée au Caire. Marianne Khoury est la nièce du réalisateur et travaille à Misr International depuis 1982.

sociales supérieures du Caire), le film est néanmoins moins audacieux que les autres productions, plus radicales, de Hala Galal – ce qui explique, selon elle, l'intérêt de Marianne Khoury pour ce projet.

Les images sont un moyen pour Hala Galal d'exprimer sa colère envers le système politique en place en Égypte et d'en dénoncer les injustices. Cette conception du cinéma comme projet politique déborde la problématique esthétique qui traverse les films. Elle est consciente des limites de son cinéma, tant dans leur dimension cinématographique que dans leur impact, la plupart de ses films n'ayant circulé que dans des cercles très restreints, avant que la cinéaste elle-même n'en permette l'accès libre sur Internet.

> J'ai toujours essayé de diminuer cette distance qui existe entre tout ce que j'aime bien faire et ce que je peux faire. C'est la lutte de la vie. Je n'arrive pas à gagner mais on va essayer de bien jouer, d'avoir un plan.[694]

D'autres réalisatrices ont cherché à s'inscrire dans une continuité de production ayant pour cadre et pour sujet le pays dont elles sont originaires, même lorsqu'ils vivent, voire ont grandi, à l'étranger. Viola Shafik a commencé une carrière universitaire avant de faire des films. Fille d'une mère allemande et d'un père égyptien, Viola Shafik naît en 1961 en Allemagne, dans une petite ville dans la banlieue de Stuttgart. Elle suit une partie de ses enseignements scolaires au Caire, avant de rentrer en Allemagne. Elle étudie à l'académie des Beaux-Arts de Stuttgart. Elle entame ensuite des recherches en études orientales à l'université de Hambourg, où elle écrit sa thèse de doctorat, qui après publication devient un livre-somme incontournable dans les études sur le cinéma arabe : *Arab Cinema : History and Cultural Identity* (1997), traduit en anglais pour être publié par les presses de l'université américaine du Caire. Avec ce livre, mais aussi grâce à l'important travail de programmation de films arabes qu'elle a engagé en Allemagne, puis dans toute l'Europe voire plus largement en Occident, Viola Shafik soutient depuis le milieu des années 1990 la création cinématographique arabe et son inscription historique dans une histoire du cinéma mondiale. Le fait qu'elle ait développé en parallèle une pratique documentaire, ainsi que le fait que la plupart de ses films aient fait l'objet d'une auto-production est notable ; d'autant qu'il semble que l'approche qu'elle a de l'arrière-plan culturel est différente de celle des autres réalisatrices égyptiennes, qui ont généralement travaillé sur ces thèmes pour la télévision ou sur la commande d'organismes.

[694] Entretien de l'autrice avec Hala Galal, réalisé au Caire le 26 mars 2016 en français.

Toutefois, on peut constater que, comme dans le cas des autres cinéastes dont nous venons de parcourir les filmographies, les thèmes et les sujets adoptés pour ses films par Viola Shafik rejoignent les mêmes problématiques croisant la question du patrimoine et des grandes figures historiques arabes.

Viola Shafik réalise son premier film, *Das Innere des Granatapfels* (« L'Intérieur des grenades ») en super 8 à la fin des années 1980 (1987) ; il s'agit d'une autoproduction. Sa seconde réalisation (une coréalisation) est ainsi un court-métrage documentaire de 10 minutes produit par la chaîne de télévision allemande WDR. Il s'intéresse aux artistes iraquiens contemporains (*Irakische Künstler* / « Artistes iraquiens », 1991). De même, le premier film qu'elle réalise en Égypte, avec la boîte de production Bait Kabir Film (Le Caire), qui s'intitule *Šajaraẗ āl-limun* (« Le Citronnier », 1993), tire son sujet d'un récit du poète égyptien Ibrahim Shokrallah (1900-1974). Celui-ci raconte dans ce texte la relation quasi-mystique qu'il entretient avec le citronnier du jardin de ses parents. À partir de cette histoire célèbre qu'elle prend comme allégorie d'un état du pays, Viola Shafik décrit les transformations de l'Égypte depuis la libéralisation économique du pays sous Sadate.

Quelques années plus tard, Viola Shafik réalise en Égypte *Umm āl-nūr w banāthā* (« La Mère-lumière et ses filles », 1999), son premier long-métrage, qui décrit les habitudes et les coutumes liées au jeûne annuel que les Coptes dédient à la Vierge Marie. La réalisatrice interroge des femmes sur ces pratiques et décrit ainsi le mouvement des jeunes générations vers une conception plus fondamentaliste de la religion en Égypte. En revenant sur les racines des traditions coptes, Viola Shafik pose la question de l'égalité entre hommes et femmes dans les traditions orthodoxes dans le pays. En 1999, elle s'intéresse au problème de l'excision des femmes en Égypte, avec un film qu'elle produit également au Caire, intitulé *Mawsim zarʿ āl-banāt* (*The Planting of Girls* / « *La Saison pour planter des filles* »). Elle réalise ensuite pour la télévision allemande (ZDF/ARTE Allemagne) un documentaire intitulé *Die Reise der Königin Teje* (« *Le Voyage de la reine Teje* », 2003) qui raconte l'histoire du buste de la reine égyptienne Teje, conservé dans l'inventaire du musée égyptien de Berlin. À travers la trajectoire de l'objet, Viola Shafik relate tout un chapitre de l'histoire du colonialisme par le prisme de l'archéologie.

Iman Kamel est une autre réalisatrice égyptienne vivant en Allemagne. Elle y a étudié l'art, la danse et le cinéma, et y a commencé une carrière de réalisatrice de documentaires à partir de 1995, n'ayant pourtant pas l'Égypte pour sujet avant son film *Jaīn dārk maṣrīa* (*Egyptian Joan of Arc* / « Jeanne d'Arc égyptienne ») en 2016.

D'autres femmes empruntent d'autres chemins pour arriver à la production documentaire. C'est le cas par exemple de l'Égyptienne Tania Kamal-Eldin qui, diplômée en arts visuels de l'université de Californie-San Diego, commence sa carrière en réalisant des courts-métrages expérimentaux autoproduits à partir de 1994 (*Deception* / « Déception », 1994 ; *Wild Still Life* / « Calme vie sauvage », 1995 ; *Exes*/ « Ex », 1998). En 1995, elle réalise un premier court-métrage documentaire sur le retour du voile dans les rues du Caire au début des années 1990 (*Covered: The Hejab in Cairo, Egypt* / « Couvertes : le hijab au Caire », 1995) qui est distribué par la plateforme Women Make Movies. Son second métrage documentaire, *Hollywood Harems* (« Harems d'Hollywood », 1999) est également produit de façon indépendante et distribué par cette plateforme. Le film consiste en un montage juxtaposant des images hollywoodiennes datant des années 1920 jusqu'aux années 1980, témoignant de la perception déformée que l'empire du cinéma a de l'Orient. Dans *Cairo Chronicles* (« Chroniques du Caire », 2004), c'est la mort de son père qui pousse Tania Kamal-Eldin à rentrer filmer l'Égypte, dans le but de documenter le passé de son père ainsi que sa propre enfance. Jusqu'au milieu des années 2000, elle revient ensuite à un cinéma plus expérimental qu'elle expose dans des installations muséographiques.

Beaucoup de sujets traités dans les années 1990 ont été motivés par la montée de l'intégrisme religieux qui a rendu l'expression d'une parole libre de plus en plus difficile. Certains films abordent le problème de front (*L'Amour d'Allah ou La Montée de l'intégrisme*, Jocelyne Saab, 1986 ; *Covered: The Hejab in Cairo, Egypt*, Tania Kamal-Eldin, 1995), d'autres font de la résistance implicite : *Ghazeia, danseuses d'Égypte* (1986) de Safaa Fathy, de même que *Les Almées, danseuses orientales* (1989) de Jocelyne Saab ont été réalisés en réaction aux critiques montantes adressées aux danseuses ; *Quatre femmes d'Égypte* de Tahani Rached soulignait la transformation des discours identitaires dans l'Égypte de Moubarak. Ces mouvements extrémistes religieux s'imposent comme opposition politique aux régimes autoritaires en place ; ils sont donc fermement combattus par les autorités mais s'attirent du même coup les bonnes grâces du peuple. Ils conduisent à des violences : en Égypte, les groupes islamistes sont nombreux à tenter des attaques. En 1994, l'organisation Al-Jihād āl-Islāmiya[695] organise l'assassinat du président Hosni Moubarak ; cette tentative manquée a eu lieu dans le cadre d'une vague de violence que l'Égypte a connue à partir de 1992. L'attaque la plus sanglante qu'ait connu l'Égypte est à ce titre le massacre de Louxor par six extrémistes religieux du

[695] L'organisation était déjà impliquée dans l'assassinat d'Anouar El-Sadate le 6 octobre 1981. Voir : Abderrahim Lamchichi, « Al-Qaïda : Internationale islamiste ? », in *Confluences Méditerranées,* n° 40, « La Méditerranée à l'épreuve du 11 septembre », 2002, Paris, L'Harmattan, p. 41-56, disponible en ligne. Consulté le 12 juin 2020. URL : https://www.cairn.info/revue-confluences-mediterranee-2002-1-page-41.htm

groupe Al-Jamā'a āl-Islāmiya lié à Al-Qaïda : ils s'attaquent à des touristes sur le site archéologique de Deir āl-Bahari, le 17 novembre 1997[696].

En Tunisie, la présidence de Ben Ali a démarré sous les menaces d'un coup d'État islamiste de la part du Mouvement de la Tendance Islamiste (M.I.T.), très influent dans le pays. Pour diminuer les risques, Ben Ali affirme avec force son attachement à la religion, ce qui oblige le mouvement à changer de stratégie. Il change de nom et devient Ennahdha (littéralement « la renaissance ») pour entrer en politique[697] ; les représentants de ce parti obtiennent un score de 14,5 % aux élections législatives organisées en 1989 : bien que privés de représentants à l'assemblée, le groupe s'impose comme menace principale à laquelle doit faire face le régime. Ben Ali engage alors une sanglante répression, ce qui permet du même coup au président tunisien de renforcer le contrôle qu'il avait sur son peuple. L'écrasante chape de plomb qui s'abat sur les libertés individuelles du peuple tunisien est sans merci. En 2004, Michel Serceau écrivait à ce sujet :

> Après avoir été le plus progressiste des trois pays du Maghreb, la Tunisie est aujourd'hui le plus répressif […]. Le cinéma tunisien, qui joua un certain temps un rôle phare, ne peut, comme la presse, que ressentir de cette situation.[698]

Une consultation même superficielle du catalogue des films documentaires réalisés par des femmes et sortis durant ces années de dictature en dehors des productions télévisuelles permet donc d'évaluer le poids de la chape de plomb qui s'abat sur les artistes et les cinéastes à cette époque. À partir de la fin des années 1980, c'est aussi l'affirmation des grands mouvements identitaires qui domine la scène politique et culturelle ; hérités des lendemains des indépendances, ils révèlent peu à peu leurs dangers – l'intégrisme religieux, parmi eux, transforme le rapport à l'opposition politique, tant au Maghreb qu'au Moyen-Orient.

Les voix citoyennes, sous la dictature de Ben Ali (1987-2011), perdent de leur puissance. Les documentaristes tunisiennes elles-mêmes tendent à s'effacer un peu de la scène cinématographique :

---

[696] *Ibid.*

[697] L'article 3 de la constitution tunisienne ne permet à aucun parti de se référer à la religion. Voir Clément Guillemot, « L'islamisme tunisien d'Ennahdha : d'une mouvance révolutionnaire à un parti politique légaliste (2/3). Vers une légalisation politique d'un parti islamiste démocrate tunisien : de Ben Ali à la révolution de Jasmin de 2011 » in *Les Clés du Moyen-Orient*, 12/07/2012, disponible en ligne. Consulté le 12 juin 2020. URL : https://www.lesclesdumoyenorient.com/L-islamisme-Tunisien-d-Ennahdha-d-une-mouvance-revolutionnaire-a-un-parti-1072

[698] Michel Serceau, « 20 ans déjà ! », in Michel Serceau (dir.), *CinémAction,* « Les Cinémas du Maghreb », *op. cit.,* p. 7.

sous Ben Ali, on ne finance plus le documentaire, l'image du réel paraissant plus dangereuse que le récit de fiction, dont on contrôle le scénario, et les autorisations de tournage sont difficiles à obtenir. Sophie Ferchiou, après 1980, ne réalise que deux films, *Stambali* (1996) et *Paroles sculptées* (2005), toujours pour le compte du C.N.R.S. français et s'intéressant eux aussi au patrimoine tunisien. Kalthoum Bornaz, qui réalise en 1984 son premier documentaire expérimental en hommage au cinéma, intitulé *Couleurs fertiles*[699], réalise en 1988 *Trois personnages en quête d'un théâtre*, sur le théâtre municipal de Tunis, véritable institution historique. Après deux courts-métrages de fiction (*Regards de mouette*, 1992 ; *Un homme en or*, 1994) et le documentaire *Nuit de noces à Tunis* que nous avons évoqué, Kalthoum Bornaz s'intéresse cette fois au patrimoine naturel de la Tunisie et réalise en 1998 un film sur la forêt d'El-Medfoun, qui risquait d'être détruite par des projets d'infrastructures côtières destinées à intensifier le tourisme : l'industrie représente jusqu'à aujourd'hui un levier principal de l'économie tunisienne.

Seule Nadia El-Fani, qui démarre sa carrière cinématographique en 1990, réalise quelques documentaires ou des cinés-tracts (*Unissez-vous, il n'est jamais trop tard,* 2005) à teneur politique et sociale, parallèlement à ses courts et longs métrages de fiction. Son premier documentaire, *Du côté des femmes leader* en 1993, suit les campagnes de femmes politiques dans la région du Maghreb. *Ouled Lenine. Histoire d'un engagement* (2007) réalisé plus tardivement, est le plus audacieux d'entre tous les documentaires qu'elle réalise avant les soulèvements de 2011. À partir d'un portrait du père de la réalisatrice, le film retrace la naissance du mouvement communiste en Tunisie avant l'indépendance et son interdiction par Bourguiba. En redessinant les contours d'un mouvement politique de plus en plus populaires chez les étudiants des années 1930-1940, Nadia El-Fani fait une critique du régime en place depuis l'Indépendance de 1956, qu'elle accuse d'avoir favorisé l'islamisme pour mieux lutter contre le communisme. Elle réalise ce film pour rappeler aux Tunisiens que leur pays avait, avant la dictature, une véritable culture politique :

> J'ai fait *Ouled Lenine* en 2006-2008, parce que je trouvais dramatique de mesurer à quel point Ben Ali avait réussi à faire croire qu'il n'y avait rien, jamais rien eu dans ce pays. Je trouvais aussi que c'était important de faire ce film pour l'histoire de la Tunisie. J'étais terrifiée de voir que la génération de ma fille – ma fille, comme mes neveux, avait 16 ans en 2006 – ne savait pas ce qu'avait été leurs grand-pères. J'ai pensé : « si eux ne savent pas ce qu'a été leurs grand-pères, comment croire que la jeunesse

[699] Une partie du film, qui reprenait une archive du président Habib Bourguiba (envers qui Kalthoum Bornaz avait une grande admiration) a été censurée par les autorités de Ben Ali. Kalthoum Bornaz a donc dû tronquer son film.

tunisienne savait ce qu'a été la Tunisie ! ». C'est cette nécessité de raconter qui m'a poussée à faire ce film.[700]

Le film a été montré en Tunisie à sa sortie grâce au courage de la chorégraphe et organisatrice d'événements culturels Syhem Belkhodja, qui le sélectionne pour la section « Docs à Tunis » qu'elle animait dans le cadre des Journées Cinématographiques de Carthage (J.C.C.). Il est projeté au théâtre municipal en présence de la réalisatrice et fascine les foules, qui se bousculent à l'entrée malgré le boycott indirect opéré par les autorités et l'intimidation des forces de l'ordre qui ont tenté d'empêcher le débat suivant la projection du film[701].

En dehors de Nadia El-Fani, aucune réalisatrice n'émerge dans le paysage documentaire tunisien dans les années 1990. Sonia Chamkhi, historienne du cinéma tunisien, réalise son premier film (un court-métrage de fiction, *Normal / Nisma w riḥ*) en 2002, puis poursuit sa carrière par un documentaire tourné dans la partie tunisienne du Sahara (*Douz, la porte du Sahara*, 2003). Comme Nadia El-Fani, son itinéraire de réalisatrice alterne entre la fiction et le documentaire : avant que la révolution de 2011 n'éclate, elle réalise un autre court-métrage de fiction (*Borderline,* 2008), puis tourne le *making-of* du film de Hacen Mouathan *La Vie est un songe* (2009) avant de mettre en images une longue recherche qu'elle avait réalisée sur un genre de musique traditionnelle populaire très répandu en Tunisie – mais aussi injustement méprisé (*L'Art du Mezoued*, 2011).

Enfin, quelques documentaristes issues de la diaspora tunisienne en France traitent, enfin, sujets touchant à des problématiques culturelles ou sociales propres au Maghreb ou à la Tunisie – et qui ont, à leur façon, un impact politique. Après une série de documentaires très éloignée des problématiques nord-africaines, Sarah Benillouche, qui travaille comme cinéaste indépendante, réalise ainsi en 1999 *La Coïncidence du voile,* un court-métrage documentaire sur la perception de la danse orientale à travers le regard de quatre Parisiennes originaires ou non du Maghreb. Le film rediscute les mythologies qui entourent cette pratique sous un nouvel angle. Feriel Ben Mahmoud, pour sa part, achève des études en sciences politique et se lance dans le journalisme documentaire pour la télévision. Son premier film, *Ghadamès, la perle du Sahara* (2001) s'intéresse au site archéologique de Ghadamès en Libye. *Foum Tatouine* (2003) est consacré aux bataillons d'Afrique de l'armée française (les « Bat d'Af ») et au camp militaire français installé à Foum Tatouine, en Tunisie, à la fin du XIX^{e} siècle. Abritant les soldats français (les « joyeux ») du 5^{e} régiment, ce camp était

[700] Entretien de l'autrice avec Nadia El-Fani réalisé à Paris le 10 août 2016 en français.
[701] *Ibid.*

considéré comme le bataillon le plus punitif des bataillons d'Afrique. Feriel Ben Mahmoud réalise ensuite *Tunisie, une histoire des femmes* (2005), *Oum Kalthoum, l'astre de l'Orient* (2008) et *Ayyem Zamen, les jours lointains* (2008) sur les chibanis regagnant leur Tunisie natale. Ces retours sur l'histoire, outre la façon dont ces films discutent l'impact de cette histoire sur l'identité et le quotidien des individus, donnent de la Tunisie une image complexe, riche, et forte de son héritage politique.

2.1.2. Les évolutions dans le domaine de la fiction

Dans le domaine de la fiction, les modes de production se sont aussi transformés. Dans les années 1980, le gouvernement français a cherché à soutenir l'influence de la francophonie dans le monde. Dans le giron de cette politique a été créé le Fonds Sud Cinéma en 1984, qui permet le financement partiel de films dans les pays francophones dits « du Sud » (Maghreb, Amérique Latine, Afrique sub-saharienne, Asie, Moyen-Orient et autres régions en voie de développement). Le fonds est alimenté par le Centre National du Cinéma (C.N.C.) français, le Ministère de la Culture et de la Communication et le Ministère des Affaires étrangères. Il finance des projets de fiction, de documentaire de création et d'animation. En 2010, Terry Ginsberg et Chris Lippard notaient que depuis sa création, ce fonds avait soutenu la création de plus de 400 films dans les régions évoquées ci-dessus[702]. S'il trouve « trop facile »[703] l'argument selon lequel la diversité affichée par le cinéma tunisien ne serait « qu'une forme de racolage dont la finalité serait la conquête du marché étranger ou le résultat d'un mimétisme servile »[704], Tahar Chikhaoui reconnaît néanmoins que « l'un des grands traits du cinéma tunisien des années 90 (mais aussi des années 80) réside dans son ambition de trouver une place dans les circuits de diffusion à l'étranger »[705].

Denise Brahimi envisage comme spécificité tunisienne le développement, au tournant des années 1980-1990, de thématiques propres au pays « à travers des formes d'interrogation et d'expression très proches de celles qui se sont développées en Occident »[706]. Elle y voit la marque d'une volonté qui s'est très tôt manifestée en Tunisie et consiste à proposer un cinéma à une audience internationale certes, mais susceptible de soulever des questions spécifiquement arabes ou

[702] Terry Ginsberg, Chris Lippard, *Historical dictionary of Middle Eastern Cinema*, *op. cit.*, p. 154.
[703] Tahar Chikhaoui, « Le cinéma tunisien des années 90, permanences et spécificités », *in Horizons Maghrébins,* « Le droit à la mémoire », *op. cit.*, p. 115.
[704] *Ibid*.
[705] *Ibid*.
[706] Denise Brahimi, *Cinémas d'Afrique francophone et du Maghreb, op. cit.,* p. 101.

africaines : les cinéastes, à partir de 1980 en Tunisie, se lancent donc dans une tentative de définition de « l'être arabe » et se détachent de la seule dénonciation de l'action collective – politique et sociale – comme unique coupable de l'inertie locale. En outre, ils mettent en jeu l'individu et son rôle dans cet espace social :

> Tout se passe comme si on avait pris conscience que ce rabattement sur le collectif est encore une fuite, un exutoire, une excuse pour ne pas analyser le détail des situations, là où pourtant gisent le malaise et la difficulté d'être qui sont le mal de l'époque et du pays.[707]

En Tunisie, les films produits par les femmes font largement figurer la problématique de l'enfermement. Ils s'extraient ainsi de l'imagerie exotique de la Tunisie, et ne cherchent pas à montrer du pays sa diversité géographique : les films dénoncent des sociétés trop masculines, qui enferment les femmes dans leur espace domestique, qu'elles soient filles, fiancées, mères ou veuves. En ce sens, les films refusent l'orientalisme des premiers films réalisés par les colons, qui choisissaient la Tunisie comme terre de tournage pour ses paysages exceptionnels : le pays propose à la fois l'immensité de la mer Méditerranée et celle du désert du Sahara.

Les fonds d'aide internationaux ont par ailleurs offert des perspectives de diffusion internationale aux films produits dans ces pays. Cela a grandement contribué à une transformation de la production cinématographique – un « choix conscient », selon Denise Brahimi, qui découle de la volonté de « toucher un vaste public, dans l'idée qu'il est temps d'en finir avec le repli sur maghrébinité ou l'africanité »[708]. Plusieurs raisons expliquent cette décision, visible dans les changements de perspectives de certains cinéastes ou dans les choix opérés par des réalisateurs plus jeunes, nouvellement arrivés sur le marché.

Une première raison, d'ordre économique, permet de comprendre la différence de conception entre la Tunisie et l'Égypte, notamment en ce qui concerne les publics visés – qui induit différents choix de sujets et de traitements. En effet, si l'Égypte possède une industrie autonome et une population de plus de 70 millions d'habitants dans les années 1980, et n'a donc pas besoin de parier sur le marché international pour faire vivre son cinéma. L'industrie cinématographique de la Tunisie et du Liban, dont les populations sont entre sept et dix-huit fois moins nombreuses, est quasi-

[707] *Ibid.*
[708] *Op. cit.,* p. 112.

inexistante. Ces deux pays doivent donc penser à exporter leurs films afin que la création perdure sur leur territoire. Sortir des discours nationaux et des problématiques culturelles régionales que prônait Nasser en nationalisant l'industrie représente une nécessité pour la Tunisie et le Liban, pays francophones de surcroît, qui ont besoin du tremplin européen pour faire exister leurs films. La dictature de Ben Ali pousse par ailleurs les cinéastes tunisiens à s'intéresser à des questions plus sociales, moins politiques – plus générales aussi, qui n'hésitent pas à avoir recours à des stéréotypes systématiques, dont font partie l'enfermement des femmes ainsi que leur oppression par le système patriarcal. Il s'agit-là de sujets qui plaisent à l'étranger pour leur facilité de lecture. Ils revêtent en effet un aspect anthropologique consistant à offrir une description clé en main de la société tunisienne en brossant le portrait d'un état de fait social en quelques coups de pinceau. Toutefois, ces films n'ont plus vraiment d'impact mobilisateur sur les publics locaux. En 2009, dans son ouvrage sur les cinémas du Maghreb, Denise Brahimi le confirme :

> En Tunisie, on dirait que la critique politique a plus ou moins disparu de la thématique des films. Certes le gouvernement n'est pas des plus libéraux, le régime est policier et il y aurait là-dessus beaucoup à dire – mais les cinéastes sont amenés à se demander si cela serait vraiment opportun.[709]

Deux idées peuvent être dégagées de ces citations. Dans un premier temps, il apparaît que le cinéma tunisien a connu dans les années 1970 ses plus belles heures de gloire. Il apparaît ensuite que les dérives du régime politique ont fait, selon les critiques des années 2000, de ces moments glorieux des moments historiques. Cependant, Denise Brahimi ne manque pas non plus de remarquer qu'« il est évident que la possibilité pour le cinéaste de se livrer à une critique proprement politique dépend de la violence de la répression à laquelle il s'expose et qui est susceptible de rendre son film invisible, c'est-à-dire inopérant »[710].

Les thèmes traités dans le domaine de la fiction en Tunisie, et parfois en Égypte au sein de l'industrie, rejoignent les problématiques traditionnelles et condamnent les attitudes patriarcales sans vraiment discuter le corps du peuple. Une fois sorties de l'action collective ou d'une écriture plurielle de l'histoire du pays, les femmes choisissent de se mobiliser là où on les attend ; c'est à partir de là qu'elles peuvent se permettre quelques subversions. Au-delà du simple droit canonique, les femmes cinéastes ont également très vite mis en image la revendication de leur droit à être femmes.

[709] Denise Brahimi, *50 ans de cinéma maghrébin,* Paris, Minerve, 2009, p. 207.
[710] *Op. cit.*, p. 105.

En effet, la question de la féminité ou de l'affirmation de l'individu féminin dans une société patriarcale encore fortement influencée par le poids de l'islam est un sujet récurrent du cinéma des Tunisiennes. La représentation de cette problématique passe par des personnages féminins forts, libres – ou qui tentent du moins de se libérer des normes patriarcales très dures que la société leur impose.

Ces années-là voient toutefois le nombre de femmes réalisatrices se multiplier. Les pionnières sont rejointes par les nouvelles générations issues des écoles de cinéma, qui se font une place à la télévision et dans l'industrie, cherchant elles aussi à s'inventer comme autrices ou, à défaut, à pratiquer un métier auquel elles ont été formées. La question d'un « cinéma de femmes » s'infiltre à nouveau dans le débat critique, pour en célébrer l'existence ou pour en dénigrer les films, si bien que beaucoup de réalisatrices[711] font entendre leur refus d'être catégorisées comme « cinéastes des femmes », même si leur travail a une teneur plus féministe que celui de leurs homologues masculins – et parfois féminines.

Au milieu des années 1980, les femmes ont commencé à s'imposer comme réalisatrices au sein de l'industrie égyptienne également, au point que certains critiques, dans ces mêmes années, se sont mis à présenter le « cinéma des femmes » (*sīnimā āl-mar'a*) comme un genre en soi[712]. Pourtant, comme le souligne Viola Shafik, « les femmes réalisatrices n'ont pas nécessairement transcendé le discours de victime en faveur d'une émancipation plus forte de leurs personnages féminins »[713].

L'année 1985 est un tournant : trois films réalisés par des femmes sortent de l'industrie pour le public égyptien[714]. *Ṣāḥib āl-idāra bawwāb āl-ʿimāra* (« Le Concierge gère l'immeuble ») de Nadia Salim est une comédie qui a eu peu de succès ; sortent aussi en salles *Āl-nisāʾ* (« Les Femmes ») de Nadia Hamza, et le premier film d'Inas El-Degheidi, *ʿAfwān ayuhā āl-qānūn* (« Désolé, c'est la loi »).

La dynamique de production est différente en Égypte, puisqu'une industrie nationale y est bien installée. Seuls des réalisateurs ayant vocation à gagner une certaine indépendance vis-à-vis des studios se tournent vers les fonds occidentaux pour financer leurs films. Dans les années 1980-1990 et au début des années 2000, on ne trouve aucune femme dans le panorama des cinéastes de ce type, à l'exception d'Asma El-Bakry. Le premier film de fiction réalisé au sein de l'industrie par une femme en Égypte après la vague créative des années 1930 est le long-métrage de Nadia Hamza, *Baḥr āl-*

711 Rebecca Hillauer, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers, op. cit.*, p. 12.
712 Viola Shafik, *Popular Egyptian Cinema: Gender, Class, Nation, op. cit.*, p. 186.
713 *Ibid.*
714 Ces films plaisent peu à l'étranger et sont principalement réalisés à destination d'un public égyptien.

awhām (« Une mer d'illusions »), sorti en 1984. Viola Shafik souligne le fossé qui sépare d'une part la démarche des premières femmes qui s'imposent dans l'industrie dans les années 1920-1930, féministes, souvent très cultivées et qui ont tenté de transformer les pratiques et les images en invitant à modifier certaines représentations traditionnelles dans les drames romantiques classiques comme dans les films de genre et, d'autre part, celle de cette vague de femmes cinéastes qui s'élève à partir du milieu des années 1980. Alors qu'elle cherche à comprendre les raisons de l'absence prolongée des femmes dans l'industrie du cinéma égyptien, Viola Shafik rappelle la chose suivante : si beaucoup de femmes se sont retrouvées dans les rangs des étudiants en cinéma, suite à l'ouverture de l'Institut des Hautes Études Cinématographiques en 1959, la plupart d'entre elles avaient suivi cette voie contre l'avis de leur famille. Beaucoup apprenaient le montage, mais les femmes n'étaient pas non pluss absentes des sections enseignant l'écriture scénaristique, le décor ou la réalisation. Diplômées, ces femmes trouvaient une place dans l'industrie à laquelle elles étaient avaient été formées, et parfois une place de réalisatrice, comme cela a été le cas pour Inas El-Degheidi, Nadia Hamza, ou, plus récemment, pour Kamla Abou Zekry et Sandra Nashat. Cette dernière a fait ses premières armes à la télévision avant de suivre un cursus complet à l'Institut Supérieur de Cinéma du Caire.

Les films réalisés au sein de l'industrie égyptienne ne sont pas révolutionnaires, ni dans la forme ni dans le fond. Même s'ils choquent parfois l'opinion, il s'agit de films formatés. Les films d'Inas El-Degheidi font souvent scandale ; dès ses premières productions, la réalisatrice essuie les menaces des islamistes qui la considèrent trop provocatrice et elle doit batailler pour imposer ses films à la censure[715]. En effet, bien qu'ils soient tournés au sein de l'industrie commerciale, les sujets choisis par Inas El-Degheidi sont en rupture avec la société égyptienne. La sexualité est souvent mise en avant, généralement pour dénoncer l'exploitation des femmes par les hommes. Avec *Muḏakkarat murāhiqa* (« Journal intime d'une adolescente »), qu'elle réalise en 2002, qui traite de la question de la virginité et de la grossesse hors mariage, la réalisatrice subit de nouvelles menaces de mort, auxquelles elle ne répond pas[716]. Ce refus de plier devant la morale religieuse qui s'impose peu à peu dans la société est une marque de courage et de résistance politique, même si les films qu'El-Degheidi réalise ne proposent pas de nouvelles manières de faire du cinéma.

[715] Tangi Salaün, « Silence, on coupe ! », *L'Express*, 14 novembre 2007, disponible en ligne. Consulté le 5 juillet 2020. URL : https://www.lexpress.fr/culture/cinema/silence-on-coupe_474560.html
[716] Mariam Fam, « Director Forges Ahead Despite Controversy and Death Threats », *Los Angeles Times*, 20 février 2002, disponible en ligne. Consulté le 5 juillet 2020. URL : https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2002-feb-20-et-fam20-story.html

D'autres femmes se sont imposées comme réalisatrices au sein de l'industrie égyptienne. Toutefois, elles déploient généralement dans leurs films des thématiques plus classiques, dans la norme des productions traditionnelles de l'industrie égyptienne. Partant, la question d'un cinéma *au féminin*, si elle peut être posée en Tunisie, n'est pas soulevée par la production de ces cinéastes de l'industrie égyptienne à partir de la fin des années 1980. Passant de la télévision au cinéma, Enaam Mohamed Ali réalise avec *Āl-ṭariq ila aylāt* (« Le Chemin vers Eilat », 1995) un film de guerre « dominé par les hommes »[717], ce qui ne l'empêche pas par la suite de réaliser une série à succès sur la biographie de la chanteuse égyptienne Oum Kalthoum (*Umm kulṯum,* 1999) suivie d'une série sur le penseur alexandrin Qasim Amin, considéré comme l'un des principaux prisonniers du courant féministe arabe[718] (*Qasim Amin,* 2002). Sandra Nashat, plus jeune, réalise de son côté à partir de la fin des années 1990 des films d'action qui reprennent les codes narratifs et formels (et notamment les stéréotypes de personnages féminins) des films traditionnellement tournés par des hommes au sein de la même industrie.

« Ironiquement, c'est surtout Inas El-Degheidi qui, bien qu'elle le nie et qu'elle préfère le cinéma de genre, allant du crime à la comédie, a constamment abordé les relations de genre, y compris les inégalités et les abus », conclut Viola Shafik. Elweya Zaki elle aussi, a proposé à la télévision ou au cinéma des personnages féminins forts, qui font preuve de bravoure et qui s'opposent ainsi, si le besoin s'en fait sentir, aux hommes qui leur font obstacle. Son petit-fils, qui a aujourd'hui en charge la préservation de son patrimoine, dit d'elle :

> Elle était une réalisatrice féministe de bout en bout. Elle s'est intéressée au divorce, au manque de droits pour les femmes dans le monde arabe, et à l'émancipation des femmes. C'était pour elle très important.[719]

L'exemple de son film *Āl-qānūn lā yārif ʿayša* (« La Loi ne reconnaît pas Aïcha », 1987) éclaire cet engagement envers la reconnaissance des droits des femmes : le film met en lumière la violence des rouages législatifs auxquels se confrontent les femmes en Égypte, à l'image d'Aïcha, une femme

[717] Viola Shafik, *Popular Egyptian Cinema: Gender, Class, Nation, op. cit.*, p. 192. Notre traduction. Citation originale : "*male-dominated".*
[718] Il publie en 1899 au Caire un ouvrage violemment décrié intitulé *La Libération des femmes.*
[719] Propos de Amro El-Meligy Zaki recueillis par Bahira Amin, in Bahira Amin, « What Ramadan TV Owes to Elweya Zaki, Egyptian Television's Frist Female Director », *Scene Arabia, op. cit.*

qui vend sa part du domicile conjugal pour sortir son mari de prison. Une fois libéré, ce dernier la quitte pour épouser une femme fortunée.

Les films de fiction réalisés par des femmes en Égypte n'ont pas de prétention auteuriste. Ils sont tournés dans de grands studios, avec des productions alertes et soucieuses du retour sur investissement, avec de grosses équipes de tournage et une industrialisation générale de la création. Depuis leurs débuts, les studios du Caire, qui allouent aux femmes dont nous avons parcouru le travail les moyens dont elles ont besoin pour créer les produits de divertissement attendus par un large public local, fonctionnent selon le modèle bâti par Hollywood aux États-Unis. La création de fiction indépendante est presque inexistante dans les années 1980-1990, et ce jusqu'au milieu des années 2000 ; et lorsqu'il émerge, ce genre n'est pas plébiscité en Égypte. Très classiques, reposant sur des rouages dramatiques systématiques, les films de ces réalisatrices – encore bien peu nombreuses – prennent ainsi peu de risques et n'ont qu'un impact politique très limité sur leurs spectateurs. Une analyse approfondie de leurs images ne nous permettrait pas de comprendre mieux ce que nous cherchons par la problématique de notre sujet – qui, rappelons-le, interroge la manière dont les femmes qui font des images appréhendent les peuples qu'elles filment. Nommer ces films et citer ces quelques noms de femmes travaillant dans l'industrie cinématographique et télévisuelle du Caire et d'Alexandrie nous semblait toutefois primordial ; leur présence marque la ténacité dont font montre les femmes lorsqu'elles tiennent le haut du pavé aux côtés de leurs homologues masculins, dans une société pourtant très misogyne et qui devient, au cours des années 1990, de plus en plus marquée par le fondamentalisme religieux.

La conception tunisienne de la création et les moyens employés pour faire des films, hérités davantage des systèmes de production européen, ont conduit à une aspiration généralement plus auteuriste, caractéristique du travail cinématographique en Tunisie. En ce sens, le cinéma (entendu à la fois comme ensemble des films réalisés, mais aussi comme travail de critique et d'analyse des films et comme entretien de la cinéphilie avec l'organisation biannuelle des J.C.C. entre autres) a pu œuvrer à la diffusion d'idées modernes dans le pays. Loin des mélodrames et des comédies musicales à l'égyptienne, la plupart des créations cinématographiques produites en Tunisie du milieu des années 1980 au milieu des années 2000 proposent un point de vue, construisent des personnages qui font écho à une certaine vision du monde et de la société. Cette conception singulière peut mener à un débat public. En outre, ces créations tentent chaque fois de proposer une écriture filmique propre à chaque cinéaste. Ces films restent rares : la production de films, qui n'est pas soutenue par une machine industrielle similaire à celle que l'on trouve en Égypte, est bien moindre. Néanmoins, il nous semble plus intéressant de les considérer dans le détail de leur construction.

Par ailleurs, malgré le détachement qu'ils opèrent d'avec le politique, certains observateurs estiment que ces films ont participé à l'évolution des mentalités en Tunisie, voire au-delà. L'importance que revêt la place de la création féminine dans le processus de démocratisation des mentalités a en effet été soulignée par l'essayiste féministe algérienne Wassyla Tamzali dans son ouvrage *Une femme en colère* (2010), dans un passage duquel elle rend hommage aux cinéastes tunisiennes :

> La Tunisienne Moufida Tlatli avec son film *Le Silence des palais*, Raja Amari, une autre cinéaste tunisienne, avec *Satin rouge*, le film *osé* qui jeta un pavé dans la mare des conventions arabo-islamiques sur les *femmes musulmanes*. Grâce à elles et à quelques-unes encore, grâce à leurs audaces, nous nous dévoilons peu à peu.[720]

Cette question a été particulièrement débattue par les critiques de cinéma tunisien. En effet, certains voient parfois dans ces pavés jetés « dans la mare des conventions arabo-islamiques » une soumission aux attentes des financeurs européens[721]. À l'inverse, d'autres y lisent l'incarnation des frustrations du peuple[722]. Acclamés tant en Tunisie qu'à l'étranger, les films de Moufida Tlatli et de Raja Amari tiennent à la fin des années 1990 et au début des années 2000 une place particulière dans le paysage cinématographique tunisien ; elles sont d'ailleurs presque les seules femmes cinéastes à commencer à faire du cinéma dans les années 1990 et à choisir la fiction. En effet, à part Selma Baccar et Kalthoum Bornaz, qui appartiennent à la génération des réalisatrices actives dès les années 1970, rares sont les femmes qui réussissent à produire un long-métrage de fiction avant la généralisation du numérique dans les années 2000. Quelques femmes réalisent des courts-métrages de fiction en 35 mm au tournant des années 2000, comme Sarra Abidi (*Errance,* 1997) ou Sonia Chamkhi (*Normal,* 2002), mais aucune n'est parvenue à faire financer la réalisation d'un long-métrage avant la décennie suivante.

Moufida Tlatli et Raja Amari ont fait leurs études en France ; Moufida Tlatli a étudié le montage à l'I.D.H.E.C., dont elle sort diplômée en 1968 alors que Raja Amari, beaucoup plus jeune, sort diplômée de la F.É.M.I.S. (ancien I.D.H.E.C.) en 1998. Moufida Tlatli entame une impressionnante

---

[720] Wassyla Tamzali, *Une femme en colère. Lettre d'Alger aux Européens désabusés*, Alger, Sedia, 2010, p. 34.
[721] Voir Tarek Ben Chaabane, *Le Cinéma tunisien d'hier et d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 83.
[722] Voir Férid Boughedir, « La victime et la matrone : les deux images de la femme dans le cinéma tunisien », *in* Michel Serceau (dir.), *CinémAction,* « Les Cinémas du Maghreb », *op. cit.,* p. 107.

carrière de monteuse en Tunisie avant d'écrire *Les Silences du Palais* en 1994. Raja Amari réalise quelques courts-métrages de fiction avant de réaliser, en Tunisie, son premier long-métrage, *Satin Rouge*, en 2002. Le succès des deux films a permis à leurs réalisatrices de tourner d'autres longs-métrages et de poursuivre leur activité de cinéaste. En nous penchant sur une partie de leur travail, il nous intéresse d'essayer de déceler ce que leurs films, qui sont de fait tous des coproductions internationales, nous disent d'une certaine idée du peuple tunisien des dernières années du XXe siècle.

Pour les faire échapper à l'oppression qui sous-tend leur condition de femme voire les guette à chaque instant, les femmes réalisatrices s'appliquent à émanciper leurs personnages *via* des rites de passage. La revendication, dans ces films, passe par la prise de risques que fait courir ce besoin irrésistible de s'exprimer qui habite ces femmes, qu'elles soient dans ces films adolescentes, mères ou veuves.

Symbole puissant, mouvement libre, la danse est un moyen d'expression corporelle favorisé, particulièrement dans la culture arabe où elle constitue un véritable patrimoine. Elle y possède néanmoins un statut ambigu : à la fois tradition à préserver et pratique malsaine, elle est perçue comme une dépravation bien qu'elle fasse partie intégrante de la société et des cultures nationales.

La libération de Lilia dans *Satin Rouge* de Raja Amari (2002) illustre ce paradoxe et les problématiques qui y sont liées. Ce film a fait grand bruit au moment de sa sortie, tant au Maghreb qu'en Occident – principalement en Europe et États-Unis[723]. Il met en scène une veuve, Lilia ; elle vit seule avec sa fille qui, dans la fleur de l'âge, commence à lui échapper. Introvertie et refermée sur elle-même, elle reconquiert peu à peu son goût pour la vie après s'être retrouvée par hasard dans l'un des cabarets mal famés de Tunis. Se liant d'abord d'amitié avec les danseuses, elle se prend progressivement au jeu et se réapproprie son corps par la danse. L'évolution est spectaculaire, et Lilia se mue véritablement en une femme accomplie sous les yeux des spectateurs et sous ceux de sa fille, surprise mais soulagée de voir sa mère reprendre sa vie en main. En redécouvrant ses atouts féminins, son droit de plaire et de se laisser séduire, Lilia s'affirme en tant que sujet autonome ; toute sa vie se trouve recomposée par de nouvelles habitudes ; son cercle social change, ses perspectives s'élargissent. Comme c'est le cas pour Habiba M'sika chez Selma Baccar, Lilia s'émancipe de sa condition par une pratique artistique : elle tire son droit à la parole de l'art lui-même.

[723] Une étude de la réception du film aux États-Unis a été développée par Florence Martin dans son ouvrage *Screen and Veils, Maghrebi Women's Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2011.

Figure 7. Capture d'écran du film Satin rouge *de Raja Amari. Premier soir où Lilia se rend au cabaret pour danser et se libérer par la performance.*

Symbole du peuple tunisien dont on étouffe le désir, Lilia pose la possibilité d'une libération de l'être humain par l'acceptation de son plaisir et de ses envies. Raja Amari le dit elle-même :

> À l'image de la ville de Tunis, plutôt dévergondée la nuit, très sage le jour, le mode de vie tunisien est assez schizophrène, et ce, presque autant pour les hommes que pour les femmes. C'est un pays où l'on n'ose pas afficher ses désirs. Le poids du regard des autres reste très lourd. D'où une hypocrisie générale. On peut vivre comme on veut, mais à condition que les apparences de la morale traditionnelle soient préservées.[724]

Le film plaît et remporte un réel succès. La démarche des femmes cinéastes, lorsqu'elles questionnent la place des femmes dans leur société, rencontre son public, tant en Tunisie qu'à l'international – en Occident, plus particulièrement. Des années 1980 aux années 2000, le cinéma de fiction des femmes en Tunisie se déploie donc rapidement – et quasi exclusivement – en creux du modèle négatif que constituent les films réalisés par des hommes. Ces derniers sont empreints de misérabilisme quant au statut des femmes dans la société et à la position subordonnée qui est présentée comme la leur. Face à la réalité d'un univers féminin étouffé, associé au silence et aux endroits clos, qui symbolisent en eux-mêmes l'oppression des femmes, les femmes cinéastes font entendre une voix distincte mais populaire, celle de l'autre moitié du peuple.

[724] Raja Amari, propos recueillis par Louis Guichard, in Louis Guichard, « Entretien avec Raja Amari », *Télérama,* n°27-28, avril 2002, p. 32.

Les femmes – les plus soumises aux tabous – apparaissent ainsi sous les traits de personnages prêts à affronter l'immuabilité de la tradition et à agir, parfois contre leurs aînées, pour proposer une nouvelle composition des rapports sociaux. En replaçant la liberté comme quête et comme bataille, ces cinéastes se confrontent plus encore aux tabous, mettant en scène des héroïnes que tout destine à l'oppression. Nawel Ouakaoui le souligne très justement :

> C'est de l'interdit de voir que naissent les questions fondamentales et que s'active la fonction scopique. La cécité symbolique que croit imposer la société à certains de ses membres est un leurre ; plus l'interdit est important, plus le regard devient voyeur. Si la littérature suggère l'idée d'un œil regardant et affrontant toutes sortes d'obstacles, le cinéma met en scène et nous le donne à voir évoluant dans un environnement où l'individu est conditionné par la prégnance de la figure de l'interdit.[725]

Les films de Moufida Tlatli proposent un autre moyen de montrer l'urgence d'une alternative démocratique. Celle-ci ne naît plus alors du fait accompli – celui qui, comme dans le film de Raja Amari ou les documentaires de Nadia El-Fani, prouve par l'image qu'il existe des hommes et des femmes vivant autrement et proposant par eux-mêmes une nouvelle situation sociale et politique. Cette urgence naît au contraire du besoin de ceux qui ne savent pas se révolter, mais qui ne savent plus comment vivre. L'alternative s'impose lorsque la souffrance est trop difficile à supporter. À la révolte du personnage féminin Alya qui tisse le récit des *Silences du Palais* succède la résistance d'Aïcha dans son deuxième film, *La Saison des hommes* (2000). Moufida Tlatli choisit d'y mettre en image la rigidité de la société dans toute son ampleur afin de montrer la raison pour laquelle des voix discordantes s'élèvent ; afin d'expliquer l'existence de voix dissidentes qui, finalement, représentent le grondement sourd d'un peuple que l'on ne veut pas écouter.

La Saison des hommes met en lumière un cas spécifiquement tunisien : l'impossibilité pour ceux qui vivent à Djerba de se procurer les produits de première nécessité, et le départ des hommes pour Tunis, où ils restent travailler onze mois par an afin que leurs familles ne manquent de rien. Onze mois durant, les femmes de l'île attendent leurs hommes en tissant des tapis.

Au-devant du film, Aïcha et sa famille, placée par le mari de celle-ci, Said, sous l'autorité de la belle-mère. Aïcha rêve depuis le début de rejoindre son époux à Tunis, mais lui refuse tant qu'elle ne

[725] Nawel Ouakaoui, « Ayla et Fella : deux parcours visuels, un combat unique », in Michel Serceau (dir.), *CinémAction,* « Les Cinémas du Maghreb », *op. cit.,* p. 77.

lui aura pas donné de fils. Après la naissance de deux filles, Said reste sur ses positions. Puis naît le petit Aziz, qui se révèle autiste.

> Elle désire ce garçon qui va la libérer et lui permettre d'aller à Tunis, et en même temps, elle ne veut pas cet enfant, car il signifie aussi la supériorité des mâles sur les femmes. Aziz est donc le produit du désir et du non-désir, un enfant autiste, qui la remet finalement dans son espace originel car elle baisse les bras.[726]

Pour Moufida Tlatli, cet enfant est né de la souffrance du corps de cette femme, privée de l'homme qu'elle aime. Djerba, espace occupé en priorité par les femmes, apparaît toute entière comme une ville-prison, à l'image du rez-de-chaussée réservé aux domestiques dans son film précédent, *Les Silences du Palais ;* dans les deux films d'ailleurs, cette prison n'est pourtant pas présentée sur un mode misérabiliste. La communauté des femmes est solidaire. Les semaines de préparatifs précédant l'arrivée des hommes sont l'occasion d'un rapprochement des femmes entre elles, dont se dégage une entente qui se verra finalement brisée par le retour de leurs maris. Trop rare, trop attendue, la présence de l'homme bouleverse davantage qu'elle ne remet de l'ordre dans un quotidien marqué par le manque de père, de fils, d'amant.

Figure 8. Capture d'écran du film La Saison des hommes *de Moufida Tlatli. Les femmes se préparent à l'approche de l'arrivée des hommes sur l'île.*

[726] Propos de Moufida Tlatli recueillis par Olivier Barlet à Cannes, in Olivier Barlet, « À propos de *La Saison des hommes*. Entretien d'Olivier Barlet avec Moufida Tlatli, Cannes, mai 2000 », *Africultures,* 30 novembre 2000, disponible en ligne. Consulté le 24 juin 2020. URL : http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=1661#sthash.KLu7EF7w.dpuf.

Ce film met en exergue la douleur des femmes, frustrées et abandonnées à leur solitude. Moufida Tlatli cherche à montrer que cette douleur persiste d'une génération à l'autre parce qu'elle est perpétuée par les femmes elles-mêmes. Trois générations sont ici présentes à l'image. La belle-mère d'Aïcha est une femme dure ; elle dirige la maison d'une poigne de fer selon les règles les plus strictes imposées par une société traditionnelle qui n'apparaît plus du tout en phase avec le monde moderne de la capitale. La mère est elle-même soumise au diktat de cette société étouffante qui l'empêche de vivre la vie dont elle rêve ; et malgré la douleur, on reconnaît dans la vie de ses deux filles sa propre enfance, qui apparaît dans quelques séquences destinées à montrer d'où elle vient. De ses deux filles, l'une s'est mariée et souffre déjà terriblement de l'absence de l'homme ; l'autre souhaite s'échapper, en se dérobant à l'autorité de sa grand-mère paternelle par le biais d'une relation sans issue avec un quinquagénaire tunisois. Malgré ses doutes, sa révolte et ses idéaux d'adolescente, la jeune fille ne semble pas promise à un avenir meilleur. D'une génération à l'autre, le cercle de l'enfermement et de la soumission aux hommes largement absents reste clos.

> C'est vrai qu'il y a des lois et qu'elles sont irréversibles, mais la démocratie est un combat éternel : il ne finira jamais c'est comme le mythe de Sisyphe ! Le problème de la femme est une lutte qui prendra encore du temps parce que tu libères la tête, tu l'emmènes à l'école, tu l'instruis, elle tient un poste de direction, elle est pilote et tout ce que vous voulez, et son corps reste à souffrir.[727]

Par-delà la notion omniprésente d'une oppression des femmes symbolisée par les tabous imposés par les hommes, il s'agit donc de rappeler que les femmes elles-mêmes sont responsables de la pérennité de cette oppression et de son actualisation incessante. Les principaux ennemis à combattre seraient donc finalement en premier lieu les mères, les sœurs. C'est l'idée que Raja Amari met en scène, de façon très subtile, dans son deuxième long-métrage de fiction, *Les Secrets.* Pour Sonia Chamkhi, ce dernier apparaît même, d'une certaine manière, comme

> un film récapitulatif de l'évolution du discours de la revendication de la liberté féminine dans les films réalisés par les cinéastes femmes tunisiennes. Il synthétise ce passage extensif qui a dépassé la seule

[727] *Ibid*.

sphère de la revendication sociale, juridique et économique pour embrasser la sphère de l'intime et de l'être en soi.[728]

Trois femmes, trois générations. Aïcha et Radhia vivent avec leur mère dans les appartements de service au sous-sol d'une maison abandonnée dans laquelle leur mère avait autrefois travaillé comme domestique. Limitant leurs contacts avec le monde extérieur, elles vivent en huis clos ; le seul espace individuel à l'abri des regards reste la salle de bain, où s'exprime tour à tour le besoin de féminité de chacune d'entre elles. Leur quotidien chavire le jour où le jeune fils du propriétaire revient passer quelques temps dans la maison avec sa jeune femme : la curiosité de la jeune Aïcha nourrit aussi sa révolte contre ses aînées. Raja Amari dénonce ainsi par ce film la violence des coutumes et illustre son installation naturelle dans l'espace quotidien. En présentant des personnages de femmes ayant accepté et assimilé ces traditions coercitives à un point tel qu'elles n'ont même plus conscience de la violence dont elles sont empreintes, la cinéaste a su mettre en exergue le processus d'invisibilisation de l'oppression. Ce dernier est *présent* dans la narration par sa répétition d'une génération à l'autre, et *représenté* comme seule issue possible.

Figure 9. Capture d'écran du film Les Secrets *de Raja Amari. Le personnage principal, Aïcha, surprend dans son intimité le couple qui habite la maison dont elle et sa famille squattent dans le secret le sous-sol.*

Le portrait n'est plus aussi social et psychologique qu'il ne l'était dans les films de Moufida Tlatli. La rigidité dont la mère et la sœur font montre envers elles-mêmes d'abord, puis envers Aïcha

[728] Sonia Chamkhi, « Du discours social au discours de l'Intime ou de la démystification de la violence », in Patricia Caillé, Florence Martin (dir), *Les Cinémas du Maghreb et leurs publics*, *op. cit.,* p. 36.

provoque une destitution de la féminité : l'homme est absent de ce trio familial. L'arrivée du jeune fils suscite donc toutes les curiosités, et la féminité affichée par la femme qui l'accompagne fascine la jeune Aïcha. Épiée, celle-ci finira par prendre conscience de l'existence des trois femmes ; elle est aussitôt kidnappée par la sœur aînée, aigrie et jalouse. Cet événement entraîne une escalade de violence ; l'identification fantasmatique d'Aïcha à ce beau corps de femme la pousse à agir pour se libérer. En tuant sa mère, puis en tuant sa sœur, Aïcha libère son corps et affirme une féminité qu'on lui avait confisquée. Olivier Barlet note lui-même l'importance du corps dans l'esthétique de Raja Amari :

> Se rapprocher des corps n'est pas seulement dans l'échelle des plans de la caméra mais dans la démarche même du cinéma [...] Ce langage du corps, Raja Amari le capte à merveille dans *Les Secrets* (Tunisie, 2009) : « Le corps transperce le langage très codé de l'écriture cinématographique », dit-elle. La caméra se met au diapason des corps mouvant, épouse le rythme effréné de leurs gestes.[729]

La cinéaste projette donc sur le corps de ces trois femmes la violence du patriarcat. La liberté, incarnée par la jeune femme venue de la ville, se heurte au conservatisme de la mère. Il est d'abord imposé à la sœur aînée, qui a en apparence renoncé à cette liberté, au prix d'une grande frustration. Ce conservatisme est ensuite rejeté violemment par la plus jeune des deux filles, qui par son émancipation rompt la chaîne des traditions. Ce passage à la liberté s'accomplit par le déguisement : du maquillage, une robe, des talons, ces habits de princesse qu'elle a trouvés dans les affaires de la fiancée du jeune propriétaire, cette femme venue du monde libre. En mettant à mort la tradition incarnée, Aïcha s'impose l'obligation de se construire un nouveau modèle. Raja Amari répond donc à ce que soutient Sonia Chamkhi lorsqu'elle écrit :

> Par leur pratique artistique, et l'authenticité de leur démarche intellectuelle qui ne réduisent pas l'être femme à la seule appartenance sociale, les cinéastes tunisiennes femmes ont affirmé à la suite de Jean-Paul Clébert que le plus noble des désirs est celui de combattre tous les obstacles posés par la société à la réalisation des désirs vitaux de l'homme, aussi bien ceux de son corps que ceux de son imaginaire.[730]

[729] Olivier Barlet, *Les Cinémas d'Afrique des années 2000. Perspectives critiques*, *op. cit*, p. 310.
[730] *Ibid*.

2.2. Asma El-Bakry, une cinéaste à part

Née au Caire en 1947[731], Asma El-Bakry a pour grand-père maternel le pacha catholique Sakakini, connu pour avoir bâti le quartier Sakakini dans la région d'Al-Zaher au Caire, le patriarcat catholique romain de Faggala ainsi que le cimetière catholique romain du vieux Caire[732]. Du côté de son père (la famille El-Bakry), son grand-père est un maître de confrérie soufie. Aux confins de deux religions depuis l'enfance, « connaissant aussi bien le Coran que la Bible, les compilateurs de hadiths que les pères de l'église, la fille des Sakakini et des El-Bakry refusait dans ces croyances tout ce qui aliène et opprime pour n'y vouloir trouver qu'un message d'humanité et la source où venaient s'abreuver les civilisations »[733]. Son dernier projet, resté inachevé faute de financements, était un long-métrage de fiction s'inspirant du livre de Baha Taher *Tante Safeya et le monastère* (1991). Le film cherchait à représenter une Égypte où les croyances des chrétiens et des musulmans se mêlent en paix.

Asma El-Bakry grandit dans un milieu d'aristocrates à Alexandrie avec sa mère et son frère. Après des études de littérature française à Alexandrie et d'histoire à Paris, elle a travaillé comme assistante réalisatrice pour Youssef Chahine sur le tournage de plus de trente de ses films. Cette fidélité lui a valu la possibilité de faire coproduire deux de ses trois longs-métrages de fiction par la boîte de production du grand maître égyptien, Misr International Films – Youssef Chahine, sous la direction de la nièce de ce dernier, Marianne Khoury. Elle a aussi collaboré avec Khairy Beshara et Saad Arafa et travaillé comme productrice exécutive pour de nombreux films étrangers tournés en Égypte. Elle a été productrice exécutive d'une vingtaine de documentaires tournés en Égypte pour la BBC. Également rédactrice pour des revues arabes, elle a écrit pour ces dernières des articles consacrés aux questions sociales, politiques et historiques.

À partir de 1979, Asma El-Bakry réalise quelques courts-métrages et quelques films documentaires. Sa passion pour l'Égypte s'y exprime toute entière : son premier film, *Une goutte d'eau* (*Qatrat ma',* 1979) est un voyage d'une journée, du lever au coucher du soleil, dans le désert occidental. Peu après, produisant à nouveau un film à son compte, elle dépeint dans *Dahsha* (1981)

[731] Elle est décédée au Caire le 5 janvier 2015.
[732] Samir Farid, *Ḥiwār āl-šuruq w āl-ġarb (Dialogue entre l'Orient et l'Occident)*, Alexandrie, presses de la Bibliothèque d'Alexandrie, 2004.
[733] Institut du monde arabe, « Soirée-hommage à Asma El-Bakry », 1e juin 2015, disponible en ligne. Consulté le 25 juin 2020. URL : https://www.imarabe.org/fr/cinema/soiree-hommage-a-asma-el-bakry

l'histoire de bateaux en bois utilisés sur le Nil depuis l'Égypte antique. Elle réalise ensuite en 35 mm pour la télévision égyptienne quelques courts-métrages documentaires sur l'histoire de l'Égypte (*Histoire du marbre en Égypte / Āl-marmar,* 1983 ; *Quartier al-Zaher / Ḥay āl-ẓāhar,* 1983 ; *La Maison des Harrawi / Bayt āl-harrawy,* 1992) avant de reprendre son indépendance en tant que cinéaste.

Elle travaille ensuite avec Jean-Yves Empereur[734] auprès duquel elle participe aux fouilles du port d'Alexandrie de 1993[735]. Elle rencontre l'archéologue en 1992, alors qu'elle prépare un court-métrage sur le musée gréco-romain d'Alexandrie, pour lequel elle souhaite filmer les vestiges de la cité antiques conservés dans les profondeurs de la mer. C'est lors de l'exploration du site que Jean-Yves Empereur et Asma El-Bakry découvrent qu'une grue est en train de déposer des parpaings en béton sur le site présumé du phare d'Alexandrie. Le chercheur et la réalisatrice se mobilisent pour arrêter la construction et engager des fouilles[736]. *Le Musée gréco-romain d'Alexandrie,* co-écrit par Jean-Yves Empereur, sort en 1994. Il est coproduit par Les Films du Palmier (que dirige Asma El-Bakry), l'Agence de Coopération Culturelle et Technique (France), la Banque Nationale égyptienne et le Ministère de la Culture égyptien.

Asma El-Bakry réalise ensuite des films documentaires pour la télévision (française, égyptienne) ainsi que pour le compte d'organisations comme l'U.N.E.S.C.O. (*Artisanat en Méditerranée,* 2006). Elle prend encore pour véritable personnage de son film le Nil (*Le Nil,* 1995). Elle s'est intéressée aux civilisations ayant précédé l'arrivée des Arabes en Égypte, les Fatimides (*Les Fatimides*, 1998), les Ayyoubides (*Les Ayyoubides*, 1999), les rois de l'ancienne Égypte. Ces films revêtaient une vocation pédagogique claire : ils se voulaient passeurs d'un certain récit historique pour les nouvelles générations[737]. Asma El-Bakry s'est toujours engagée avec ténacité et conviction pour la sauvegarde du patrimoine égyptien, comme cinéaste mais aussi en tant que citoyenne[738]. Les hommages parus après sa mort disent son époustouflante capacité à s'indigner. Elle est une

[734] Jean-Yves Empereur est archéologue helléniste. Il est spécialiste des recherches sous-marines et directeur du Centre d'études alexandrines. Asma El-Bakry plonge avec lui dans la baie d'Alexandrie en 1993 au moment des fouilles des fonds marins d'Alexandrie.

[735] Beverley Butler, *Return to Alexandria. An Ethnography of Cultural Heritage Revivalism and Museum Memory,* Londres, Routledge, 2007, p. 167.

[736] Le récit de cette histoire est développé par Françoise Monier, in Françoise Monier, « La bataille d'Alexandrie », *L'Express*, 16 avril 1998, disponible en ligne. Consulté le 24 juin 2020. URL : https://www.lexpress.fr/informations/la-bataille-d-alexandrie_628707.html

[737] « Asma el Bakri », notice du site Alex Cinema, la base de données cinématographiques de la bibliothèque d'Alexandrie, disponible en ligne. Consulté le 25 juin 2020. URL : https://www.bibalex.org/alexcinema/cinematographers/Asma_el_Bakri.html

[738] En 2002, Asma El-Bakry s'oppose bruyamment à la restauration du quartier islamique du vieux Caire, qui devait être adapté à l'accueil de touristes en grand nombre. Voir Claude Guibal, « Hystérie pour le Caire historique », *Libération*, 24 juillet 2002, disponible en ligne. Consulté le 24 juin 2020. URL : https://www.liberation.fr/cahier-special/2002/07/24/hysterie-pour-le-caire-historique_411047

femme « qui n'a pas froid aux yeux, un électron libre ; grand cœur grande gueule et grande culture ; qui apporte ses idées iconoclastes ; idéaliste et paysanne car très attachée à sa terre où elle vivait avec ses amis les animaux et recueillait les chats ; une femme hors norme qui se bat pour des idées ; une lanceuse d'alertes ; drôle et intraitable ; un cœur gros et des coups de blues »[739] :

> Sa culture dans le domaine sacré ou profane, en français ou en arabe, voire en anglais, était aussi considérable que sa capacité à s'indigner et à dire leurs quatre vérités aux puissants et aux hypocrites, d'une voix que l'on entendait de loin.
> - Qu'avez-vous fait de ce pays ? leur demandait-elle. Qu'avez-vous fait de la grande Égypte des pharaons, des Ptolémées, des Fatimides, des Ayyoubides et des Mamelouks ? Qu'avez-vous fait de l'Égypte de Mohamed Ali et de Saad Zaghloul ?
> Car la passion qui la dévorait, c'était l'Égypte. C'est pour elle qu'elle se battait, c'est pour elle qu'elle se révoltait.[740]

Asma El-Bakry a écrit et réalisé trois films de fiction. Deux d'entre eux (*Mendiants et orgueilleux* (*Šaḥātīn w nubalāʾa,* 1992) et *Concert dans la ruelle du bonheur* (*Kūnširtū fī darb saʿīda,* 1998) ont été coproduit par Misr International Films, la boîte de production de Youssef Chahine avec qui elle a beaucoup travaillé[741] et dont elle est restée très proche jusqu'à la mort de ce dernier en 2008. C'est lui, selon Asma El-Bakry, qui lui a appris le cinéma :

> Je n'ai jamais été influencée par sa façon de penser, mais j'ai vraiment appris de lui comment avoir un œil ; il avait une capacité incroyable de trouver d'excellents lieux de tournage, et c'est quelque chose qui a laissé sur moi une marque indélébile.[742]

---

[739] Témoignages tirés du film *Asma* réalisé par André Pelle en 2015, produit par le C.N.R.S. et le Centre d'Études Alexandrines, cités par Brigitte Rémer, « Une insoumise, Asma El-Bakry rélisatrice », *Ubiquité Culture(s)*, 7 juin 2015, disponible en ligne. Consulté le 24 juin 2020. URL : https://www.ubiquité-cultures.fr/une-insoumise-asma-el-bakry-realisatrice/

[740] Institut du Monde Arabe, « Soirée-hommage à Asma El-Bakry », *op. cit.*

[741] Asma El-Bakry a été l'assistante de Youssef Chahine sur le tournage de *Le Retour du fils prodigue* (*ʿAwdaï āl-ibn āl-dāl*, 1976), et a fait les repérages pour le film *Adieu Bonaparte* (*Wadāʿā būnābart,* 1985). Elle est restée très proche toute sa vie de l'équipe de Misr International.

[742] Propos de Asma El-Bakry, recueillis par Dina Mohamed Abdel Salam le 3 octobre 2006 et cités dans « Asma el Bakri », notice du site Alex Cinema, *op. cit*. Notre traduction. Citation originale : *"I have never been influenced by his thought, but what I really learnt from him is how to have a good eye; he has an outstanding ability to choose excellent locations, something which has left an indelible imprint on me".*

Rebecca Hillauer rappelle que seules quelques femmes réalisatrices en Égypte ont pu produire plus d'un long-métrage de fiction dans leur carrière – c'est l'apanage quasi exclusif des cinéastes « à vocation commerciale »[743]. Asma El-Barky se distingue des autres cinéastes de l'industries du cinéma égyptien pour plusieurs raisons. La première d'entre elles tient sans doute au fait qu'elle n'a jamais réalisé ses propres films au sein de l'industrie, comme avaient pu le faire aux mêmes époques Inas El-Degheidi ou Nadia Hamza. En effet, les films de ces dernières, formatés pour plaire à des audiences larges et populaires, ont toujours eu suffisamment de succès en salles pour engager le financement de la production d'un film suivant. Cela n'a pas été le cas du premier film de Asma El-Bakry, *Mendiants et orgueilleux*, qui n'a pas attiré le public dans les proportions escomptées : n'ayant pas joué le jeu du *star system*, la réalisatrice a donc vu son film retiré de l'affiche après une ou deux semaines de projection[744].

Réaliser des films de fiction en dehors de l'industrie en Égypte dans les années 1990 relevait presque de l'impossible. Ce n'était pas le cas des cinéastes tunisiennes qui, en ayant souvent recours à des coproductions françaises, obtenaient le soutien de la Société Anonyme Tunisienne de Production et d'Expansion Cinématographique (S.A.T.P.E.C.). Les femmes réalisatrices en Tunisie sont ainsi parvenues, malgré les difficultés, à réaliser deux à quatre films chacune durant leur carrière. En témoignent par exemple les carrières de Selma Baccar (quatre longs-métrages de fiction) de Moufida Tlatli (trois longs-métrages de fiction), de Kalthoum Bornaz (deux long-métrages de fiction). Ce chiffre peut paraître bien modeste au regard d'une production industrielle, à l'instar de celle qui caractérise l'Égypte (Inas Al-Degheidi a réalisé quatorze films entre 1985 et 2004, Nadia Hamza douze entre 1984 et 2000). Néanmoins, cette quantité est comparable au ratio de films réalisés par des hommes en Tunisie dans les mêmes années : outre une petite production documentaire, Férid Boughedir n'a réalisé que deux longs-métrages avant *Parfum de Printemps* (*Zizou*) en 2016 (*Halfaouine, l'enfant des terrasses,* 1990 ; *Un été à la Goulette*, 1996) ; de la mi-1980 au milieu des années 2000, Ridha Béhi n'a pu réaliser que quatre films (*Les Anges,* 1984 ; *Champagne amer*, 1986 ; *Les Hirondelles ne meurent pas à Jérusalem*, 1994 ; *La Boîte magique*, 2002) ; le prolifique Abdelatif Ben Ammar ne réalise que deux longs-métrages de fiction (*Aziza,* 1980 ; *Le Chant de la noria*, 2002) et un téléfilm (*Ḫoṭa fawqa āl-saḥāb* / « Même au-dessus des nuages », 2003) entre 1980 et 2005. De même, malgré le succès de son premier long-métrage de fiction *Les Ambassadeurs* (1975), récompensé du Tanit d'Or aux Journées Cinématographiques de Carthage (J.C.C.) en 1975,

[743] Rebecca Hillauer, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers, op. cit.,* p. 19. Notre traduction. Citation originale : "*almost exclusively the commercially oriented ones".*
[744] *Op. cit.*, p. 40.

Naceur Ktari a dû attendre vingt-cinq ans avant de pouvoir réaliser son second long-métrage, *Sois mon amie* (*Ḥilū w murr,* 2000). Il n'a ensuite plus jamais fait de cinéma[745]. Seuls Nouri Bouzid, qui réalise sept films entre 1986 et la fin des années 2000, et Mohamed Zran, qui en réalise six entre 1989 et la fin des années 2000, témoignent d'une production plus prolifique que la moyenne tunisienne.

En Égypte, l'hégémonie de l'industrie permet une production bien plus massive de films de fiction, mais écrase du même coup ceux qu'Asma El-Bakry désigne comme « les autres films », des films moins standardisés, plus audacieux. La dynamique de financement du cinéma lancée par le Fonds Sud français atteint plus difficilement les rivages égyptiens. Cela tient à des faits historiques, notamment à une influence française moins solide dans le pays. L'ouverture historique sur l'Europe, caractéristique de la ville d'Alexandrie, a toutefois poussé plusieurs familles de tradition francophone à inscrire leurs enfants dans des écoles françaises. Ainsi, Asma El-Bakry, comme Youssef Chahine, a bénéficié d'une ouverture méditerranéenne : en 1992, elle crée à Paris sa propre boîte de production, les Films du Palmier, qui lui a permis de solliciter des fonds français, d'assurer son indépendance et de ne pas avoir à céder aux exigences d'autres producteurs[746].

Comme l'écrit Rebecca Hillauer dans l'introduction de son *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers* (2006), « il aurait été insupportable à El Bakry d'être étiquetée comme "femme cinéaste" »[747] ; la seule question à poser était celle de la capacité ou non de faire des films. Les films de fiction de Asma El-Bakry relèvent du cinéma d'auteur, au sens où ils ne se plient pas aux canons traditionnels – ni en ce qui touche au choix des acteurs, ni au niveau de l'écriture même du film. Marianne Khoury, productrice de son film *Mendiants et Orgueilleux* disait de El Bakry qu'« elle faisait les choses qu'on avait envie de faire mais qu'on n'aurait pas osées »[748]. En effet, El Bakry réalise des films loin de glorifier une certaine image de l'Égypte et qui pointent au contraire la permanence des marges dans la société égyptienne, aussi évolutive soit-elle. Comme la réalisatrice le confiait à la presse en 1993 :

[745] Durant ces vingt-cinq années, Naceur Ktari a réalisé quelques films institutionnels et travaillé comme assistant réalisateur sur les tournages organisés en Tunisie par de grosses productions étrangères (notamment *Les Aventuriers de l'Arche perdue* de Steven Spielberg, 1981).
[746] « Asma el Bakri », notice du site Alex Cinema, *op. cit.*
[747] Rebecca Hillauer, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers, op. cit.,* p. 5. Notre traduction. Citation originale : "*To be marketed as a 'woman filmmaker' would have been unbearable for El Bakry".*
[748] Propos de Marianne Khoury recueillis par Brigitte Rémer, *in* Brigitte Rémer, « Une insoumise, Asma El-Bakry réalisatrice », *Ubiquité Culture(s)*, *op. cit.*

> De manière générale, le pays a changé ces cinquante dernières années ; c'est évident. Pour le meilleur ? Pour le pire ? Disons juste qu'il est différent. Mais mes personnages existent toujours. Le petit peuple du Caire ou d'Alexandrie est toujours le même. Il adore se rassembler autour d'une tasse de thé pour se raconter des histoires, comme il le fait dans les romans de Cossery.[749]

Écrivain égyptien d'expression française, Albert Cossery est né au Caire en 1913. Après des études dans un école chrétienne francophone, puis au lycée français du Caire de Bal El-Louq, il rejoint le groupe égyptien d'artistes et auteurs surréalistes conduit par Georges Henein. Il se positionne contre la vision de l'art moderne prônée par les nazis en signant le manifeste « Vive l'art dégénéré » qui signe l'acte fondateur du groupe Art et Liberté[750] en 1938. En 1945, il s'installe à Montmartre. Pourtant, tous les récits qu'il a publiés se déroulent en Égypte, espace qu'ils traversent avec ironie et sur le mode d'une critique désabusée. Cossery s'intéresse aux mendiants, aux fous, aux prostituées, aux poètes, et leur donne la parole dans ses romans, avec l'espoir de tirer ses lecteurs « de leur torpeur », les invitant à refuser ensuite d'« accepter l'ennui d'un parcours déjà tracé »[751].

Figure 10. Capture d'écran du film Mendiants et orgueilleux *d'Asma El-Bakry. Le décor de son film donne des images du Caire populaire du milieu du XX^e siècle.*

[749] Propos de Asma El-Bakry recueillis par Serge Henry, in *Impact Médecin Quotidien*, 4 mai 1993, traduit et cité par Rebecca Hillauer, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers, op. cit.,* p. 57. Notre traduction. Citation originale : "*Generally speaking, the country has changed over the past half century; that's obvious. For the better? For the worse? Let's just say it is different. But my characters still exist. The common people of Cairo or of Alexandria are always the same. They love to get together over a cup of tea and tell each other stories, as they are doing in Cossery's novels.*"

[750] Voir Till Fellrath, Sam Bardaouil, *Art et liberté : rupture, guerre et surréalisme en Égypte (1938-1948)*, Paris, Skira, 2016.

[751] Propos d'Albert Cossery, cités par Bruno Dante, in Bruno Dante, « Albert, prince des cossards », *CQFD*, n° 058, 15 juillet 2008, disponible en ligne. Consulté le 2 juillet 2020. URL : http://www.cequilfautdetruire.org/spip.php?article1750

En adaptant le roman de Cossery[752], Asma El-Bakry cherche à représenter l'Égypte qu'elle connaît et qu'elle aime : l'Égypte de la rue, celle des cafés populaires. C'est là qu'elle trouve les cycles historiques immuables qui, eux aussi, font du peuple ce qu'il est.

> Ce qui est arrivé en 1945 continue de se répéter. Pensez seulement à la guerre du Golfe en 1991. Je pense que ça a très peu changé en ce qui concerne l'universalité de la cruauté des gens en matière de combines et autres manipulations. J'ai fini le tournage bien avant le début de la guerre du Golfe. Le film venait tout juste de sortir quand la guerre s'est terminée, ce qui est un hasard total.[753]

Asma El-Barky filme le vieux Caire à la fin de la Seconde Guerre mondiale, où demeure chichement un ancien professeur de philosophie du nom de Gohar, qui a abandonné sa carrière d'enseignant pour mener une vie libre. Le film met en scène une galerie de personnages à la gouaille franche et volubile, à l'image des quartiers populaires du Caire, dont la réalisatrice s'attarde à dresser le portrait fidèle. Le film est coloré, vif, et fait le va-et-vient entre les ruelles sombres du vieux Caire, où réside et se rassemble le groupe de marginaux qui font le cœur de l'intrigue (Gohar le philosophe, Yeghen le poète, Kordi le petit fonctionnaire) et une maison close où Gohar a commis un meurtre non prémédité. Un groupe d'officiers de police y enquête ; il est tourné en dérision par les prostituées et par tous les autres personnages en raison de l'autorité défaillante qu'il incarne. Le registre du film est celui de l'humour et de la satire. Son sujet comme sa mise en scène, qui renvoient le spectateur dans l'Égypte des chèches et de la royauté de Farouk, résonnaient dans tout le pays avec la réalité du Caire au moment de la sortie du film dans les années 1990 : le film se conclut sur la prise de conscience par l'officier de police en charge de l'enquête – qui le mène à Gohar – de l'absurdité du système dans lequel il évolue. Le policier quitte alors sa profession pour rejoindre les mendiants et les philosophes dans les rues insalubres de la vieille ville.

Le film n'a remporté qu'un succès mitigé en Égypte. Interrogée à ce sujet, Asma El-Bakry répondait en 1993 :

---

[752] Albert Cossery a participé à l'écriture du scénario du film, adapté de son roman *Mendiants et orgueilleux* publié en 1955.
[753] Propos de Asma El-Bakry recueillis par Bruno Jaeggi et Martial Knaebel à l'occasion du 6e Festival international du Film de Fribourg en 1992, cité par Rebecca Hillauer, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers, op. cit.,* p. 54. Notre traduction. Citation originale : "*What happened in 1945 continues to repeat itself. Just think of the Gulf War in 1991. I think very little has changed regarding the universal cruelty of people's wheelings and dealings. I finished shooting long before the Gulf War started. It was by chance that the film had just come out when the war ended*."

> Le Caire est comme Paris, Rome ou Tokyo. Ici comme partout, les gens préfèrent voir des films comme *Rambo.* On peut ne pas aimer, mais c'est comme ça. Mais ça ne veut pas dire que nous devons jeter l'éponge et abandonner ; que nos films, des films autres, ne méritent pas d'exister.[754]

Mendiants et Orgueilleux a toutefois fait l'objet d'un accueil favorable à l'étranger, notamment en France, où il reçoit entre autres le « Prix IMA Première œuvre » de la Biennale des cinémas arabes à l'Institut du monde arabe en 1992 ainsi que le prix du public au festival de CineMed à Montpellier.

Le deuxième film de fiction de Asma El-Bakry, *Concert dans la ruelle du bonheur* (1998) change de milieu social et de problématique. Avec l'histoire de Azouz, un petit fonctionnaire travaillant à l'Opéra et qui tombe amoureux d'une violoniste fraîchement arrivée d'Occident, Asma El-Bakry interroge la rupture entre les classes populaires, auxquelles appartiennent Azouz et ses amis, et les classes bourgeoises qu'incarne l'artiste. La réalisatrice questionne aussi la fascination des Égyptiens envers l'Occident et ce qu'il représente dans leur imaginaire : le luxe, la culture, le raffinement. Asma El-Bakry tente par ce film de concilier son amour pour l'opéra et son affection pour le petit peuple, sur le modèle d'une satire aux allures cosseriennes. Le film, également produit par Misr International Films, est mal reçu et n'obtient pas le succès escompté.

Le dernier long-métrage d'Asma El-Barky n'est pas produit par Misr International Films. *La Violence et la dérision* (*Āl-ʿunf w āl-suḫarya,* 2004) est également la mise en images d'un roman d'Albert Cossery. « Pour Cossery, la violence est celle des nantis, la dérision est l'arme des opprimés »[755] : c'est bien cette philosophie qu'adopte Asma El-Bakry dans son adaptation de ce roman de la maturité, comme elle le faisait déjà avec *Mendiants et orgueilleux.* Prenant la forme d'une fable, le film met en scène deux groupes de contestataires qui s'affrontent au sujet de la marche à suivre pour s'opposer au régime tyrannique de leur pays par l'humour. La révolution du petit peuple est ici non-violente : il avait le choix entre la violence et la dérision, entre une bombe sous la voiture du gouverneur ou une caricature de lui et des personnages corrompus qui composent son entourage. Le choix se porte sur la mise en place d'une résistance qui passe par une campagne d'affichage

---

[754] Propos de Asma El-Bakry recueillis par Serge Henry, in *Impact Médecin Quotidien*, 4 mai 1993, traduit et cité par Rebecca Hillauer, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers, op. cit.,* p. 57. Notre traduction. Citation originale : "*Cairo is like Paris, Rome, or Tokyo. Here as elsewhere, people prefer to see films like* Rambo*. We might not like it, but that's how it is. But that doesn't mean that we have to throw in the towel and give up; that our films, other films, don't deserve to exist."*

[755] Marc Agon, « Albert Cossery nous invite à en faire le moins possible », *Le Temps*, 31 août 2018, disponible en ligne. Consulté le 3 juillet 2020. URL : https://www.letemps.ch/culture/albert-cossery-invite-faire-possible

hilarante, dont le pouvoir est de susciter le rire pour mieux sortir des lamentations. Les personnages de Asma El-Barky sont excentriques et évoluent dans les bas-fonds d'une ville de la Méditerranée qui n'est pas nommée – mais qui ressemble fort à Alexandrie. Comme dans *Mendiants et orgueilleux,* les couleurs de la misère sont éclatantes : les chèches rouges déambulent entre les étales et les cafés où ils s'attablent pour fomenter leur révolte. Les personnages du groupe plus radical décident tout de même de poser la bombe et tuent le gouverneur. Cette fable, qui questionne l'acte révolutionnaire, fait sa première en Égypte au festival international du film du Caire en 2004, sans être censuré, étonnamment – malgré l'efficacité à toute épreuve de sa mise en scène. Entre violence et dérision, l'opposition doit être radicale pour être féconde et chacun – même le petit peuple exclu des grandes décisions politiques – peut transformer un *statu quo*.

Les personnages principaux de tous les films d'Asma El-Bakry sont des hommes. Les femmes y tiennent toujours des rôles secondaires, simplistes et sans pouvoir de décision. Deux de ses films sont des adaptations d'œuvres d'Albert Cossery, dont les lecteurs « souligneront parfois l'aspect caricatural des personnages féminins [...], y voyant de la misogynie »[756]. Du reste, aucun des films d'Asma El-Bakry n'opère une relecture de la place des femmes dans la société et dans l'histoire, à l'inverse de ce que revendiquaient Selma Baccar avec *Fatma 75* ou Heiny Srour avec *Leila et les loups*. Les films de El-Bakry ne cherchent même pas à faire entendre d'autres voix de femmes, comme l'ont fait *Une vie suspendue* de Jocelyne Saab ou, plus proche dans le temps du premier film de El-Bakry, *Les Silences du Palais* de Moufida Tlatli.

Pour reprendre l'exemple de *Mendiants et orgueilleux* que nous avons brièvement analysé, les femmes y sont soit des pleureuses, soit des idoles. Dans la maison close où Gohar assassine une prostituée, les filles de joie se regroupent pour pleurer bruyamment leur amie, ce qui insupporte les officiers venus mener l'enquête. La scène suivante montre l'ombre chinoise d'une femme (spécifiquement désignée plus loin dans le film comme appartenant à la « classe moyenne ») jouant de la harpe et chantant à sa fenêtre, derrière le rideau à moitié tiré, sous les yeux de Yeghen, un jeune poète marginal proche de Gohar, qui essuie une larme.

Gohar n'est pas dupe du regard que portent les hommes sur les femmes autour de lui. Discutant l'attitude d'un petit fonctionnaire du nom de Kordi envers la gent féminine, il déclare :

[756] Jean-Claude Leroy, « Albert Cossery ou l'efficacité révolutionnaire, itinéraire d'un écrivain égyptien de langue française », *in Altermed, la Méditerranée autrement*, n° 3, « Cultures turques », Paris, Non Lieu, novembre 2009, p. 86.

> Kordi est influencé par la littérature européenne qui montre les femmes comme un mystérieux être intellectuel. Il défend les femmes par-delà ses besoins de justice, mais au fond il n'y croit pas. Il veut juste coucher avec elles.[757]

Loin du féminisme dans lequel ses consœurs tunisiennes s'inscrivent, Asma El-Bakry place ses films dans la continuité des types traditionnels de femmes dans le cinéma égyptien – idoles inaccessibles, mères possessives ou prostituées méprisées. Ses films racontent l'histoire du petit peuple des hommes, et en soulignent avec force, pour reprendre les thèmes chers à Cossery, la misère et l'orgueil, la violence et la dérision, dans une ville du Caire sublimée par la vie qui la traverse. Asma El-Barky ne montre pas un *autre* peuple, puisqu'elle se limite à raconter les vies des figures qui traversent souvent ses films sans pour autant s'y attarder. La cinéaste place une loupe au-dessus de personnages souvent situés dans les marges du portrait traditionnel de l'Égypte du XX^{e} siècle. Toutefois, elle ne cherche pas hors-cadre les éléments qui font la société égyptienne mais sont écartés de l'histoire des images du peuple. Elle s'intéresse à des personnages irrévérencieux, prêts à abdiquer leur dignité, incapables qu'ils sont d'accepter l'autorité. C'est la misère du mendiant, la rencontre au café populaire, l'absurdité des dynamiques de la cité et de l'impossible dialogue entre les classes sociales qui intéressent cette réalisatrice. Asma El-Bakry met en scène des personnages masculins complexes et désabusés, qui disent aussi beaucoup des dysfonctionnements d'une société humiliée par son histoire coloniale et par sa difficulté à recouvrer une fierté nationale.

2.3. Un Liban en pleine reconstruction

L'armistice conclu, la plupart des cinéastes exilés regagnent le Liban et reprennent leurs caméras. La donne a changé. En 2012, préfaçant l'ouvrage de Leyla Mansour *Corps de guerre : poétique de la rupture* (2012), le poète et journaliste libanais Abbas Beydoun écrit :

> Le monde post-guerre n'est pas séparé du monde de la guerre, mais il ne continue pas la guerre. Dans ce monde, la guerre se transforme en un échec ontologique, réellement […]. Elle devient quelque chose qu'on ne peut plus enlever ; ce n'est plus un événement, une histoire seulement, la guerre est présente dans notre tête, dans notre être, elle est dans notre présence même, c'est exactement comme le

[757] Gohar dans *Mendiants et orgueilleux*, Asma El-Bakry, 1992.

> moment du crépuscule, où rien n'est constitué […] où ce qui est en train de se former et de s'instaurer n'est pas clair, c'est un moment charnière entre deux mondes, un temps de passage qui est donc plein de fantômes.[758]

Vivre avec ces fantômes a conduit les cinéastes à figurer différentes formes d'exorcisation. Cette condition de l'individu en crise dans une société sclérosée est en effet très présente dans le cinéma de l'après-guerre libanais, qui met en scène jusqu'à la fin des années 2000 des personnages errant dans un état que Dima El-Horr qualifie de « mélancolie libanaise »[759]. Deux générations vont se rencontrer sur la scène cinématographique ; celle de ceux qui ont filmé la guerre, et celle de ceux qui ont grandi sous les bombes sans comprendre les enjeux du conflit. L'exorcisme, dans les deux cas, prend des formes différentes. Souvent, il indique un complexe certain vis-à-vis de l'Occident, où sont partis vivre la plupart des cinéastes de cette époque qui reviennent à Beyrouth faire leurs films, pour panser les plaies inguérissables de la guerre traversée. Un témoignage de 1984 est à ce titre éclairant, et semble pouvoir expliquer le sentiment de beaucoup d'autres réalisatrices, qui, tout en vivant à Paris, ont toutes réalisé la quasi-intégralité de leurs films dans les pays arabes. Dans un entretien publié dans le quotidien Al-Nahar à Beyrouth, Yasmine Khlat[760], explique au critique de cinéma égyptien Samir Nasry que c'est en partant à Paris et en tentant d'y faire carrière pendant la guerre, après quelques rôles titres dans de grands films arabes[761], qu'elle avait compris que « [s]a place est ici »[762], au Liban. Elle y tourne l'année suivante son unique film, *Leylouna, notre nuit* (*Laylunā*, 1987), un documentaire délicat rassemblant des témoignages de femmes d'appartenance religieuse et sociales différentes vivant toute dans le même immeuble de Beyrouth. Elles racontent leur guerre, et avec celle-ci des années d'amitié, de complicité et de souffrance partagée au cœur des conflits. Après ce film, Yasmine Khlat quitte le cinéma pour écrire des romans. Complexée par son arabe cassé[763],

---

758 Abbas Beydoun (préface), in Leyla Mansour, *Corps de guerre : poétique de la rupture*, Paris, L'Harmattan, 2012, cité par Dima El-Horr in *Mélancolie libanaise. Le cinéma après la guerre civile*, *op. cit.*, p. 12.

759 Dima El-Horr, *Mélancolie libanaise. Le cinéma après la guerre civile, op. cit.*

760 Yasmine Khlat tient notamment le rôle principal de *Nahla* (1979) de Farouk Beloufa. Le film est tourné dans le sud du Liban. Jocelyne Saab, fixeuse sur le tournage, réalise le *making-of* du film. il s'agit de la première expérience de la réalisatrice sur un plateau de fiction.

761 Elle est l'actrice principale de *Nahla* (Algérie/Liban, 1979) de Farouk Beloufa, de *Aziza* (Tunisie, 1980) d'Abdelatif Ben Ammar, des *Rêves de la ville* (*Aḥlām āl-madīna*, Syrie, 1983) de Mohamad Malas.

762 Propos de Yasmine Khlat recueillis par Samir Nasry à l'occasion d'un entretien publié le 23 janvier 1984 dans le quotidien libanais *Al-Nahar,* repris par Samir Farid dans le recueil d'articles de Samir Nasry qu'il édite en 2005, Samir Farid, *Maḥāwrāt samīr naṣry maʿa nujūm āl-sīnīmā āl-ʿarabī* (*Entretiens de Samir Nasry avec les stars du cinéma arabe*), Alexandrie, Presses de la Bibliothèque d'Alexandrie, 2005, p. 92. Notre citation. Citation originale : "مكاني هو هنا"

763 *Ibid.* Yasmine Khlat est née en Égypte dans une famille libanaise francophone en 1959.

persuadée qu'elle serait meilleure actrice en français mais qu'elle devait jouer en arabe, elle se tourne vers la littérature francophone et publie quatre romans à partir du début des années 2000.

Randa Chahal, au contraire, se détache du Liban pour réaliser en 1991 son premier long-métrage de fiction, *Écrans de sable*, tourné dans le désert tunisien. Onirique, « né de l'angoisse et de l'interrogation », comme elle le dira elle-même au critique Mohammad Soueid dans un entretien qu'elle lui accorde dans le quotidien Al-Nahar en 1992[764], il met en scène un personnage féminin, Sarah, née après les débuts de l'exploitation du pétrole dans le Golfe arabe. Elle mène une existence vaniteuse dans une immense maison plantée au cœur du désert, espace où elle doit circuler doublement voilée, comme toutes les autres femmes. Le personnage principal, interprété par Maria Schneider, sombre peu à peu dans le désespoir inhérent à l'atmosphère particulière qui s'installe dans le désert : saturée de tensions, elle mêle aussi avec vivacité les émotions les plus diverses. Sarah décidera finalement de quitter ce lieu ambigu dont elle se sent captive. Le film dénonce le rapport des Arabes du Golfe à l'argent, qui semble à leurs yeux pouvoir tout acheter mais finit par arracher aux hommes leur liberté. À la suite de ce film, Randa Chahal rentre au Liban pour filmer le témoignage de sa famille, politiquement très engagée dans le conflit libanais, dans un moyen-métrage marquant, *Nos guerres imprudentes* (*Ḥarūbnā āl-ṭā'iša* / *Our Heedless Wars*), sorti en 1994.

Dans ces mêmes années, comme pour répondre à l'angoisse du vide qu'engendrent les lendemains de guerre, Jocelyne Saab, animée par l'énergie du retour des possibles, se lance dès 1992 dans un vaste projet de reconstitution d'une Cinémathèque libanaise. Sous le nom de « Mille et une images », cette entreprise ambitieuse, menée sur plus de trois ans, a pour objectif de rassembler tous les films tournés à Beyrouth (ou évoquant la capitale) depuis les débuts du cinéma. À travers un parcours réunissant plus de quatre cent films, la cinéaste a ainsi pu cheminer des premiers films arabes tournés au Liban, notamment par des cinéastes égyptiens ou français dans les années 1930[765], 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'archives cinéphiliques, partiellement financé par le ministère de la Culture français et par ARTE France, lui vaut d'être décorée en France de l'Ordre des Chevaliers des Arts et des Lettres suite à la remise d'une quinzaine de films restaurés au ministère de la Culture libanais. Cette collection a pour but la fondation, à terme, d'une Cinémathèque libanaise. Le projet ne voit pas le jour

[764] Cité par Hady Zaccak, *Le Cinéma libanais, itinéraire d'un cinéma vers l'inconnu (1929-1996), op. cit.,* p. 170.
[765] Jean Epstein, par exemple, tourne en 1933 *La Châtelaine du Liban* à Beyrouth.

sous cette forme, mais des cycles de projection sont organisés à l'Institut du Monde Arabe à Paris, aux Journées Cinématographiques de Carthage à l'occasion des cent ans du cinéma à Tunis et au Casino du Liban à Tabarjah. Durant les dix années qui suivent, ces films restaurés voyagent dans le monde entier ; ils y représentent le Liban, et rendent vie à une riche filmographie fraîchement exhumée, repensée en regard d'une nation à l'identité fragmentée.

Au-delà des projections naît parallèlement un film, construit autour de cette recherche au contenu hétéroclite retraçant plus de quatre-vingt années d'histoire du cinéma mondial, de 1914 aux années 1990. La politologue libanaise Lina Khatib évoque au sujet du film un « voyage à travers des représentations fragmentées »[766] ; seule l'intervention de deux jeunes protagonistes dans le déroulé de l'histoire permet de lier des extraits d'une diversité que le refus de toute chronologie ne permet pas de suivre comme un documentaire. *Il était une fois, Beyrouth : histoire d'une star* est un film de fiction dont l'existence répond, d'un point de vue intra-diégétique, à la curiosité de deux jeunes filles, Yasmine et Leila, qui ont vingt ans au sortir de la guerre. Elles qui n'ont jamais connu que Beyrouth en guerre se rendent chez Monsieur Farouk, homme mystérieux et grand amoureux du cinéma, pour qu'on leur raconte par les films le Liban de l'âge d'or, d'un temps où régnaient l'harmonie, la paix et le cosmopolitisme.

Pour ce long-métrage, que Jocelyne Saab présente elle-même comme un « film d'histoire »[767], la figure du cinéphile est centrale. Elle prend les traits de Monsieur Farouk, un vieil érudit du cinéma, amoureux de Shéhérazade et des légendes des Mille et une nuits, qui avoue sans honte n'avoir jamais hésité à faire l'école buissonnière pour aller voir, au cinéma, les films muets et les westerns qui le faisaient rêver. Il vit dans un endroit que l'on garde secret du spectateur comme des deux jeunes spectatrices du film, qui pénètrent dans cet espace les yeux bandés – allusion à certaines pratiques courantes pendant la guerre du Liban et qui nous apparaîtront bientôt mises en abyme dans les extraits de films choisis par la cinéaste dans son montage.

Dans le défilement de ces images, Monsieur Farouk, surgissant de l'obscurité, lance avant même de saluer les jeunes filles : « Je suis amoureux de Shéhérazade ! ». Le personnage, incarnation éloquente de la cinéphilie, trouve en ces deux jeunes filles des interlocutrices à sa hauteur – un dialogue peut s'engager, une nouvelle histoire peut être racontée. *Il était une fois Beyrouth : histoire d'une star* invoque en effet le cinéma comme mode de réponse aux clichés orientalistes. Yasmine et Leila, engagées dans cette grande aventure cinématographique, interviennent dans l'image du film

[766] Lina Khatib, *Lebanese Cinema: Imagining Civil War and Beyond, op. cit.*, p. 161.
[767] Hady Zaccak, *Le Cinéma libanais, itinéraire d'un cinéma vers l'inconnu (1929-1996), op. cit.*, p. 168.

d'archive pour s'excuser auprès de Monsieur Farouk de n'avoir su trouver d'autres images que celles que les traditions charrient :

> « Nous n'avons rien trouvé d'autre, monsieur Farouk […] à part quelques clichés comme : Beyrouth, la perle du Moyen-Orient, nichée dans quelques coins bleus de la Méditerranée ! Le Liban, Suisse de l'Orient ! Havre de paix au cœur d'une région tumultueuse ! Beyrouth, cité cosmopolite où se côtoient l'Orient et l'Occident. Voilà tout ce que nous avons récolté sur notre ville, Monsieur Farouk. Une vertigineuse enfilade de clichés. »

C'est pour comprendre ces clichés et les déconstruire que ces deux jeunes filles viennent rendre visite au cinéphile libanais, surnommé « la mémoire vivante de Beyrouth ». Le vieil homme collectionne les films et les documents filmés relatifs à Beyrouth, depuis les débuts du cinéma jusqu'à l'immédiat après-guerre. Des quatre cents films réunis par Jocelyne Saab à l'occasion du projet « Mille et une images », vingt-trois extraits de films occidentaux et vingt extraits de films arabes ont été retenus pour retracer l'histoire, le mythe et la fantaisie d'une ville aux mille fantasmes, Beyrouth. Mythe, en effet : le premier extrait présenté dans le film, l'adaptation des *Mille et une nuits* qui plonge les spectatrices comme nous, spectateurs, dans l'univers de Monsieur Farouk, annonce le programme à partir duquel le film entier de Jocelyne Saab se déploie. La structure du film est bâtie sur la succession de multiples épisodes qui s'enchaînent, tels mille et un récits à raconter sur la Beyrouth d'avant la guerre – comme pour rappeler que le cinéma nous raconte des histoires pour nous faire vivre. Les titres défilent pour rythmer un scénario de conte qui pioche les images de ses fantasmagories dans les rêves écrits, filmés et montés par d'autres, et dans lesquels n'hésitent pas à s'introduire les deux jeunes filles, désormais protagonistes de la grande histoire des images.

Figure 11. Capture d'écran du film Il était une fois Beyrouth : histoire d'une star *de Jocelyne Saab. Yasmine et Leila intègrent l'archive filmique pour invoquer la cinéphilie comme écriture de l'histoire.*

Cet investissement physique des deux protagonistes de Jocelyne Saab dans dans des films faits par d'autres constitue un *leitmotiv* qui rythme tout le film. Ainsi, sur les images d'un vieux James Bond tourné à Beyrouth dans les années 1960, la voix de Yasmine s'impose en voix off, et propose : « et si on y allait ? ». On retrouve les deux jeunes filles dans la scène suivante, à nouveau incrustées dans l'archive, au bras de jolis hommes sur une plage aux allures sauvages. « C'était génial Beyrouth à cette époque-là », s'exclame la cinéphile devenue personnage de son propre fétiche. À plusieurs reprises, ce désir de « rencontrer » les plus grands personnages du cinéma est assouvi par le pouvoir singulier voire inouï que possède la cinéaste Jocelyne Saab : celui d'offrir à ses personnages le droit de vivre l'histoire de Beyrouth au plus près de l'imaginaire qui a été construit à partir d'elle. Pour ce faire, elle les implique dans l'action même du film.

Sous prétexte d'une histoire à reconstruire, celle du Liban avant la catastrophe des conflits, se déploie toute une histoire subjective – cinéphile – du pays, traduite dans le dialogue intergénérationnel offert par une cinéaste d'une quarantaine d'années au moment du tournage. S'il n'explique pas Beyrouth, le film de Jocelyne Saab a au moins le mérite de mettre en lumière son patrimoine et la « starification », selon le terme même employé dans son titre, dont elle a toujours fait l'objet ; véritable vedette, la capitale libanaise est éblouie par les projecteurs de tous les plateaux de tournage dont l'ensemble de ces représentations cinéphiliques fait état. Saab quitte le discours explicitement politique sur Beyrouth, qu'elle a construit en tant que journaliste pendant plus de dix ans pour témoigner avant tout de la capacité des Libanais. Elle rend compte d'une population qui continue à rêver malgré la guerre, ne cessant jamais de se projeter vers d'autres horizons, les yeux rivés sur les écrans illuminés, miraculeusement tenus à l'abri du bruit des bombes dans les salles plongées dans l'obscurité. « On croit trouver toute la vérité, mais en fait, elle ne fait que se cacher

derrière le voile des légendes », dit pensivement Leila. Un penseur fou lui répondra pour clore le film : « La vérité est un singe ; il a plusieurs grimaces ».

Les dernières années du conflit et celles de la reconstruction permettent par ailleurs à de nouveaux cinéastes de se faire une place sur la scène culturelle ; parmi eux, on compte plusieurs réalisatrices. Leyla Assaf naît en 1947 à Beyrouth, où elle grandit dans une famille chrétienne. À dix-neuf ans, en 1966, elle épouse un Casque bleu suédois, et s'installe avec lui en Suède, sous le nom de Leyla Assaf-Tengroth[768]. C'est dans ce pays qu'elle suit des études de publicité, de journalisme, de photographie et d'histoire du cinéma. Elle réalise pour la télévision suédoise plusieurs reportages avant de venir filmer au Liban son premier film de fiction : *Martyrs* (*Šahāda*) est réalisé en 1988, dans les ruines d'un Liban ravagé.

Figure 12. Capture d'écran du film Le Gang de la liberté *de Layla Assaf. La jeune Sheikha dirige une bande d'enfants qui vivent sur les plages de Berouth pour échapper à la violence de leurs parents.*

Assaf tourne également à Beyrouth sa seconde fiction, *Le Gang de la liberté* en 1993 ; le film porte sur un fait divers qui fit grand bruit à Beyrouth en 1991. Il raconte l'histoire de Sheikha, une jeune fille de dix ans au moment de son arrestation par les autorités, qui a constitué autour d'elle un gang d'enfants, « le gang de la liberté ». Ceux-ci étaient orphelins ou avaient fui leurs familles souvent violentes ; livrés à eux-mêmes, ils volaient pour le compte d'un homme malveillant, les exploitant sans vergogne. Le film offre une vision à hauteur d'enfant, téméraire et naïve de Beyrouth et d'une guerre qui ne leur appartient pas, qu'ils refusent de subir. Les bombardements sont toujours hors champ, mais ils sont bien là ; les choix esthétiques de la cinéaste ne sont pas ceux de l'onirisme comme chez Saab ou Chahal, mais ceux du réalisme, plus violents dans le rapport qu'ils établissent avec leur spectateur. Sans l'humour de ces enfants pleins de vie, le film aurait pu hériter de

[768] Rebecca Hillauer, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers, op. cit.,* p. 146.

l'atmosphère sombre des films réalisés dans la guerre, à l'image des films noirs de Maroun Baghdadi – mais la recherche de Layla Assaf n'est pas là, puisqu'elle s'applique à éclairer les marges sans les engluer dans un misérabilisme dangereux et contre-productif, particulièrement au moment où s'engage la reconstruction d'un pays dont l'identité est en quête de nouvelles valeurs communes.

Prenant en main leur destin, échappant à la brutalité désespérée de parents dépressifs, cyniques et dépassés par une situation de conflit qui leur a fait tout perdre et qui n'en finit pas, cette bande d'enfants se réapproprie ainsi dans l'espace du film les rues de la ville, trouvant au pied de ses murs un abri devenu rare. Le film témoigne de la violence sociale imposée par la guerre et met en lumière les difficultés auxquelles se confrontent les plus faibles dans une situation de chômage massif : les petites mains ouvrières des enfants inconscients de l'ampleur de la décadence du monde incarnent à l'écran l'étendue de ce désespoir social. Dans *Les Enfants du feu* (*Aṭfāl āl-nār*) que la Palestinienne Maï Masri réalise avec Jean Chamoun en 1990, les documentaristes interrogent ceux qui, nés dans la guerre du Liban, n'ont pas eu le droit d'être enfants. Cette injustice due à la guerre est éclatante dans les images mises en scène par Layla Assaf, qui filme des enfants de six ans : déjà, ils fument et doivent apprendre à adapter leurs jeux aux réalités sociales dans lesquelles leurs vies sont contraintes de s'inscrire. L'artifice est trouvé par Sheikha qui, en constituant ce gang, donne un sens au jeu et à ces vies mal cadrées.

Comme Jocelyne Saab en 1984, Leyla Assaf assume la valeur documentaire d'une fiction tournée dans le réel d'un plateau de tournage qui n'est rien d'autre que celui qu'offre une ville ravagée par la guerre ; elle embauche pour le rôle principal une actrice qui n'en est pas une. Dans la Beyrouth de l'après-guerre, Rim Al-Hamad, qui interprète Sheikha, est vendeuse de chewing-gums – et, raconte Hady Zaccak, elle a vendu des chewing-gums devant la salle de cinéma qui la présente en haut de l'affiche. « Image frappante de la réalité », conclut-il en 1996, quelques pages avant d'achever son livre[769].

Le film est prêt à sortir en salle dès 1994, mais l'état de l'industrie au Liban ne permet pas à Layla Assaf de trouver un lieu où projeter son film avant 1996[770].

La décennie 1990 voit aussi émerger une nouvelle génération de cinéastes ayant subi la guerre enfant ou, dans de nombreux cas, l'exil. Les pratiques de l'image changent. L'essor de la vidéo, la prolifération des chaînes de télévision locales et la mise en place de plusieurs écoles de cinéma

[769] Hady Zaccak, *Le Cinéma libanais, itinéraire d'un cinéma vers l'inconnu (1929-1996), op. cit.*, p. 174.
[770] *Op. cit.,* p. 173.

dans le pays annoncent l'avènement d'un bouleversement sur le plan esthétique et conceptuel. Les premières cinéastes sont issues des écoles de cinéma libanaise, notamment de l'Institut d'Études Scéniques et Audiovisuelles (I.E.S.A.V.) abrité par l'université Saint-Joseph de Beyrouth et de la section cinéma de l'Académie Libanaise des Beaux-Arts (A.L.B.A.). Elles font leurs armes sur les plateaux de tournage de cinéastes ayant commencé à faire du cinéma au milieu des années 1970, ces derniers ayant souvent tourné à cette époque leur premier long-métrage de fiction. C'est le cas de Jean-Claude Codsi, qui réalise en 1994 *Je suis le temps* (*Anā āl-awān*). Il explique à Raphaël Millet l'état d'esprit créatif qui caractérisait cette période :

> Le Liban était alors en pleine reconstruction, et en faisant du cinéma, nous avions l'impression d'y participer. Tous les stagiaires sur le film étaient des étudiants d'une des premières promotions de l'I.E.S.A.V., comme par exemple Lara Saba, ou d'écoles françaises, comme Michèle Tyan (devenue monteuse depuis), etc. On essayait de relancer quelque chose, c'est sûr.[771]

Néanmoins, d'autres commencent à faire carrière à la télévision dès leur sortie de l'école. Ainsi, Maryanne Zéhil, diplômée de l'A.L.B.A. en cinéma en 1992, travaille quatre ans pour la chaîne libanaise LBCI, pour laquelle elle tourne des reportages. À partir de 2004, elle réalise des documentaires pour enfants commandés par le groupe français Banijay qui produit du contenu pour la télévision, avant de partir à Montréal en 2008 où elle réalise quelques longs-métrages de fiction. L'émergence au Liban de l'industrie du vidéo-clip au tournant des années 2000[772] draine également beaucoup de jeunes cinéastes formés dans les écoles de cinéma libanaises. C'est également le cas de l'industrie de la publicité, florissante durant les quinze années de reconstruction du pays.

Les années 1990 sont aussi celles durant lesquelles se réinstallent au Liban des réalisateurs formés à l'étranger et soucieux de comprendre l'histoire d'un pays qu'ils ont généralement quitté très jeunes. De jeunes cinéastes, comme Danielle Arbid, qui a fait ses études à Paris, mais aussi Katia Jarjoura, née au Canada en 1975, ou encore le couple formé par Joana Hadjithomas et Khalil Joreige qui ont terminé ensemble leurs études de littérature à la Sorbonne, partagent une même approche du cinéma : celle-ci s'incarne dans un refus de l'amnésie, dans un acharnement

[771] Propos de Jean-Claude Codsi recueillis par Raphaël Millet, in Raphaël Millet, *Le Cinéma au Liban/Cinema in Lebanon, op. cit.,* p. xx.
[772] Voir à ce sujet Némésis Srour, « Vidéo-clip musical et vidéo expérimentale. Dissonances des imaginaires de l'arabité ? », in *Revue des Mondes Musulmans et de la Méditerranée,* n° 134, Agnès Devictor (dir.), « Cinémas arabes du XXIe siècle. Nouveaux territoires, nouveaux enjeux », Aix-en-Provence, Presses de l'université d'Aix-en-Provence, 2013, p. 57-69.

vindicatif à construire une mémoire, personnelle si elle ne peut être collective. Dans *Seule avec la guerre* (2000), Danielle Arbid enquête pour savoir « qui a tué qui ». Le film s'ouvre sur les images d'archives d'un cortège d'enfants défilant en hommage à Bechir Gemayel en 1982. Danielle Arbid avait fait partie de ce cortège, enfant. La réalisatrice est née à Beyrouth-Est, et quand Bechir Gemayel est assassiné en 1982, elle entend dire autour d'elle que le monde s'est arrêté. *Seule avec la guerre* est une enquête en terre libanaise que mène Danielle Arbid pour comprendre ce qui lui échappait enfant. Fayrouz chante, une voiture traverse Beyrouth : le véhicule suit la corniche et traverse le centre-ville cent fois filmé pendant la guerre par Randa Chahal, par Jocelyne Saab, mais aussi par d'autres résistants venus combattre au nom de l'internationalisme, comme Kôji Wakamatsu et Masao Adachi, qui parcouraient les mêmes routes pour appeler à la défense du peuple palestinien dans *Armée Rouge / F.P.L.P. : déclaration de guerre mondiale* (1971). Sur ces images, Danielle Arbid explique en voix off la nécessité de son film :

> Beyrouth est une ville formidable. Ici, on est au centre du monde. À Beyrouth entre 1975 et 1990, il y avait une guerre. C'est-à-dire que tout le monde voulait exterminer tout le monde. On tuait pour Dieu, pour la cause palestinienne, pour l'argent du pétrole, pour l'honneur volé de sa sœur, et même pour rien. Ça a fait 150 000 morts. Aujourd'hui, tout le monde sait tout, mais on se tait, on reconstruit. Personne ne veut admettre qu'il y avait une guerre civile, personne ne sait qui a tiré sur qui, ni qui nous vendait les bombes, les grenades, les fusils, les couteaux, ni contre qui c'était dirigé, ni qui dirigeait. Aujourd'hui on décrète qu'il faut vivre en paix. On dit : l'ennemi c'est Israël et puis c'est tout, ça suffit. Mais ça ne suffit pas. Personne ne nous a expliqué : c'est quoi la paix.[773]

À partir de ce constat, Danielle Arbid parcourt la ville et questionne des vétérans sur la guerre et sur ses secrets. Elle se heurte alors à de nombreux obstacles : certains cherchent à lui vendre à prix d'or des archives et des informations – fort décevantes – sur les camps de Palestiniens autour de Beyrouth et sur ce qui s'y est déroulé ; d'autres ignorent ses questions en prétendant avoir été absents au moment des faits, ou que les interrogations de la réalisatrice n'ont pas lieu d'être. Danielle Arbid cherche à retrouver le lieu du premier massacre de Palestiniens par des milices phalangistes à Ain El-Remmaneh, le 13 avril 1973, date officielle du début de la guerre. Elle tente aussi de discuter le massacre de Tell Al-Zaatar par ces mêmes milices phalangistes, en 1976. Elle s'applique enfin à comprendre, en interrogeant les habitants, pourquoi il n'existe à Beyrouth aucune

[773] Voix off de Danielle Arbid dans son film *Seule avec la guerre*.

statue ni plaque mémorielle en l'honneur des morts de la guerre civile libanaise. Personne ne lui répond. « Officiellement à Beyrouth, la guerre n'a pas eu lieu, ou presque – on la fantasme, on l'achète, on la vend », dit-elle, sarcastique, en voix off. Danielle Arbid essaie d'élucider comment la société libanaise a pu, sur un mode aussi radical et uniforme, mettre la guerre derrière elle, l'ignorer, et laisser les plus jeunes se construire des récits aux élans presque mythologiques sur les événements du passé. Partie filmer dans le camp de Sabra et Chatila, Danielle Arbid interroge des enfants sur ce qu'ils savent du cimetière qu'abritent les lieux. S'ensuit une série d'histoires improbables, les enfants prétendant avoir trouvé en jouant des cadavres entiers aux crânes enfoncés. La guerre reste insaisissable, inénarrable.

Figure 13. Captures d'écran du film Seule avec la guerre *de Danielle Arbid. Danielle Arbid (à gauche) se rend sur les lieux du massacre perpétré dans le camp palestinien de Tel al-Zaatar le 12 août 1976, aujourd'hui une région chrétienne de Beyrouth, et demande aux habitants s'il s'agit bien du lieu du massacre. Les habitants qu'elle interroge nient tous avoir la moindre information sur cet événement historique.*

Danielle Arbid joue sur l'univers sonore de son film. Le chant du *muezzin* succède aux mélodies de Fairouz. Des nappes de basses tapissent le fond des plans de la ville, en pleine reconstruction. Les contrastes sont partout, le son entre en dissonance avec l'image, nouant encore plus serré les liens qui réunissent les dix-huit communautés religieuses que compte le Liban et qui se sont entretuées pendant plus de quinze ans. Voyageant d'un camp de réfugiés palestiniens à des quartiers chrétiens particulièrement communautaristes, en quête d'interlocuteurs, Danielle Arbid pose des questions qui restent en suspens ou conduisent à des échanges tendus, voire à des discussions conflictuelles. Elle interroge des hommes qui regrettent le temps de la guerre car ils se sentaient exister sur les lieux de violence. « La guerre a fait naître le mal en moi »[774], admet l'un d'eux, qui confesse ne se sentir en paix que dans les lieux-vestiges des combats les plus meurtriers auxquels il a participé.

[774] Propos d'un ancien milicien, dans le film de Danielle Arbid *Seule avec la guerre*.

Danielle Arbid ne comprend pas cette haine. Elle ne saisit pas non plus l'absence de culpabilité de ces anciens miliciens ; l'amnésie imposée par l'amnistie des accords de Taëf en 1990 représente à ses yeux une aberration. Elle cherche à soulever cette question auprès de ceux qui ont participé aux événements – elle qui, née en 1970, a quitté le Liban dès 1987 pour suivre des études de journalisme et de littérature à Paris. Répondant à ses accusations, un ancien milicien, qui semble être un ami ou un membre de la famille de la réalisatrice, lui répond, acerbe :

> Toi, au lieu d'argumenter… Tu as fui le pays, tu aurais dû rester ici, adhérer à la Croix Rouge et te rendre utile. […] Toi, si tu avais habité sur un front, que tu avais vu ton frère mourir, tu serais partie ou tu aurais porté une arme ? Tu aurais porté une arme. Et tu aurais combattu celui qui avait tué ton frère. […] Il y a eu une amnistie, et moi j'ai bénéficié de cette amnistie […] Qu'on me juge, mais pas sur mes actes d'avant.[775]

Comme Jocelyne Saab dans ses films *Lettre de Beyrouth* (*Risāla min bayrūt / Letter From Beirut*, 1978) ou *Beyrouth, ma ville* (1982), Danielle Arbid apparaît parfois à l'image. Le contraste, là aussi, est saisissant. La quasi-intégralité de ses interlocuteurs sont des hommes, tous plus âgés qu'elle. Lorsqu'on lui répond, le ton employé est particulièrement paternaliste. Tel est le registre employé par un homme qu'elle interroge au centre-ville de Beyrouth pour comprendre pourquoi la ville n'a pas érigé de monument en l'honneur des morts de la guerre :

> En principe, il n'y a rien, mais ils vont restaurer la place des Martyrs[776]. Et puis il y a ces traces sur la ligne verte qui symbolisent la guerre du Liban. Mais toute cette affaire, c'est une affaire psychologique, ma chérie. C'est-à-dire qu'il faut oublier tout ça. Tu comprends ? Ce n'était ni une guerre de religion, ni de classe. C'était une sale guerre, une guerre insignifiante. […] La guerre nous a été imposée. Nous étions un peuple faible. Un peuple à part au Moyen-Orient. La sauce a pris. Tu comprends ? Mais en tant que Libanais, crois-moi, il n'y a rien à redire. D'accord ? Ok ? Allez, bonne journée, bonnes vacances.[777]

[775] Propos de Joseph, ex-milicien dans une milice chrétienne, dans le film de Danielle Arbid *Seule avec la guerre*.
[776] La place des Martyrs de Beyrouth et la statue qui en est l'objet emblématique ont été érigées en 1960 en hommage aux six nationalistes arabes du Liban pendus par les Ottomans sur cette même place le 16 mai 1916. Sur un plan symbolique, la place des Martyrs n'a rien à voir avec la guerre civile de 1975-1990.
[777] Propos d'un passant dans le film de Danielle Arbid, *Seule avec la guerre*.

La seule femme avec laquelle Danielle Arbid discute véritablement est une femme qui milite au sein d'une association, organisation dont l'objectif est de découvrir ce que sont devenus les disparus de la guerre. Des milliers d'hommes – des maris, des frères, des fils – se sont évaporés durant ces quinze années de guerre, sans que nul n'ait pu prouver leur mort. Danielle Arbid se rend à la manifestation organisée par ce groupe militants qui réclame la vérité sur ces disparitions. Elle y rencontre des groupes de femmes qui, elles aussi, chacune à leur manière, luttent pour que subsiste une mémoire de la guerre. Elles résistent pour que l'histoire s'écrive, luttant pour que les victimes de ces conflits ne tombent pas dans l'oubli. S'accrochant aux portraits de leurs proches disparus, ces femmes de toutes confessions sont réunies, prient et manifestent pour donner à leur deuil une réalité effective. « Celui qui a une tombe, on ne le cherche plus », s'exclame une femme, « mais celui qui a disparu vivant, dont personne ne parle, qu'on ignore, eux, qu'est-ce qu'ils ont vu de la vie ? »[778].

Danielle Arbid a obtenu peu de réponses. Le mystère entourant cette guerre reste toujours aussi épais, et l'histoire est encore à écrire. « Dans ce pays il ne se passe plus rien. La guerre est finie, mais on vit toujours dedans. Parfois jusqu'à l'obsession ». Cette obsession est visible jusque dans les filmographies documentaires. À la même époque – soit dix ans après la fin de la guerre, et juste après le départ des troupes israéliennes du Sud-Liban qu'elles occupaient depuis 1978 – de jeunes réalisatrices récemment diplômées choisissent le medium cinématographique pour tenter de comprendre le pays dans lequel elles vivent. Joana Hadjithomas (qui travaille sur tous ses projets avec son compagnon Khalil Joreige) réalise en 2000 *Khiam* (2000) où le coupe interroge d'anciens détenus de la prison israélienne de Khiam en territoire libanais occupé. Zeina Fathallah réalise *Sur la ligne verte* (*ʿala āl-ẖaṭṭ āl-aẖḍar,* 2001) à propos de la ligne de démarcation qui divisait la ville de Beyrouth d'Est en Ouest pendant la guerre civile. Katia Jarjoura réalise ses premiers documentaires après une enfance au Canada et un retour au Liban à vingt ans en 1995 : *Entre deux fronts* (2001) et *Princes de la guerre et seigneurs de la paix* (2002) font tous deux état de la situation socio-politique du Liban de la reconstruction, explorant les vestiges de la guerre et interrogeant les continuités politiques par-delà les conflits. Zeina Sfeir, diplômée de l'I.E.S.A.V., réalise en 2001 *Pied de nez à la guerre* (*In Spite of the War*), un documentaire où elle compare le Liban d'avant et d'après la guerre, dans un film emprunt d'une nostalgie d'une Beyrouth qu'elle ne connaît qu'à travers les récits de ses parents. Elle montre comment, malgré la guerre, des stéréotypes religieux qui tendent à diviser les

[778] Propos d'une femme manifestant pour le droit de savoir ce que sont devenus les disparus de la guerre du Liban, dans le film de Danielle Arbid *Seule avec la guerre*.

jeunes générations leur ont été transmis. La Palestinienne Maï Masri, qui a filmé la guerre du Liban aux côtés de son compagnon libanais Jean Chamoun, poursuit ce devoir de mémoire avec des films comme *Les Enfants de Chatila* (1998), *Frontières des rêves et de la peur* (2001) ou *Rêves d'exil* (2002).

L'absence d'une réelle industrie cinématographique conduit les cinéastes à privilégier le format court, le documentaire ou la vidéo de création. Après son premier film de fiction *Autour de la maison rose* (*Āl-bayt āl-zāhr*, 1999), le couple d'artistes Joana Hadjithomas et Khalil Joreige se tourne vers des formes expérimentales, autoproduites ou produites avec le soutien de boîtes de production locales. Ainsi, *Khiam,* 2000, *Le Film perdu* (2003) et *Khiam 2000-2007* (2008) ont été produits par la société libanaise Abbout Productions. Certains films obtiennent le soutien de fonds ou de télévisions étrangères qui s'intéressent à la situation politique libanaise ; Danielle Arbid est produite par Arte et par la R.T.B.F. (Radio-Télévision Belge Francophone) pour *Seule avec la guerre* (2000), tandis que *Aux frontières*, *Rondes* (2002) de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige obtient le soutien de France 3.

D'autres femmes réalisent des films à la fin des années 1990, principalement des courts-métrages qui circulent peu – sinon dans des festivals locaux où ils sont parfois primés. Beaucoup sont des films de fin d'étude : il en est ainsi des films de Nadine Labaki (*11 rue Pasteur,* 1996), Myrna Maakaron (*Une rencontre,* 1995 ; *Conte d'adulte*, 1996), Nadine Ghorra (*La Sirène / Āl- ḥūryaï āl-baḥr,* 1998), Rana Eid (*Kamal Joumblatt,* 1998 ; *Lettre à un ami palestinien,* 1999), Tania El-Khoury (*Yasmina*, 1999) ou Cynthia Choucair (*La Chaise / Āl-kursi,* 2002).

Au Liban, cette période marque aussi les débuts de May Kassem au cinéma. Arrivée des États-Unis où elle a suivi des études de cinéma, et de Paris où elle a vécu quelques années, la jeune réalisatrice libanaise née en 1975 rentre à Beyrouth à la fin des années 1990, alors que la ville est en pleine reconstruction. Ce qui l'intéresse alors n'est pas le passé insoluble de son pays d'origine, mais l'injustice du présent qui le caractérise : les plus défavorisés y sont toujours discriminés. Avec son film *Joker* (1997), son premier court-métrage – produit par le festival Ayloul avec la participation de la chaîne de télévision libanaise « Futur » –, May Kassem tend son micro aux ouvriers des chantiers de construction arrivés de Syrie pour travailler contre un salaire de misère, quatre fois inférieur à celui octroyé aux Libanais. Le propos documentaire est appuyé par des scènes fictionnées qui cherchent à rendre aux travailleurs syriens une dignité que leurs employeurs libanais foulent au pied.

Figure 14. Captures d'écran du film Joker *de May Kassem. May Kassem interroge, sur les chantiers, des travailleurs syriens pour qu'ils lui parlent de leurs conditions de travail. Ils sont filmés en plan rapproché : ils ne sont plus seulement les silhouettes aperçues depuis la rue travaillant en haut des chantiers de construction conduits dans toute la ville mais sont individualisés par la caméra de la réalisatrice.*

Joker est l'histoire d'un homme qui arrive au Liban pour inaugurer une nouvelle vie. Depuis le bus qui lui fait traverser Beyrouth, on voit les destructions d'une ville fraîchement sortie de la guerre. May Kassem suit cet homme sur les chantiers où il est embauché. Elle montre le racisme auquel sont confrontés les travailleurs venus de Syrie. Cet homme est considéré comme un « joker », parce qu'il est prêt à faire n'importe quel travail pourvu qu'il en ait un ; logé dans une bâtisse vétuste, il n'a d'autre loisir qu'un petit appareil photographique qu'il glâne sur un marché. Parallèlement au parcours de cet homme qu'elle met en scène, le film conduit May Kassem sur les chantiers où elle multiplie les entretiens avec des travailleurs syriens qu'elle rencontre. Elle les filme en gros plan alors qu'elle les incite à raconter leur parcours. Ce sont ces hommes qui reconstruisent Beyrouth, qui restaurent le musée national et qui font surgir des immeubles d'habitation à la place des montagnes de débris qui s'amoncellent aux abords des routes. May Kassem souhaite leur donner l'attention qu'ils méritent : pour pouvoir subvenir aux besoins de leurs familles en Syrie, ces hommes se mettent en danger sur ces chantiers où ils sont envoyés sans protection. Beaucoup d'entre eux se blessent, s'ils ne perdent pas la vie ; c'est le destin que May Kassem réserve d'ailleurs à son personnage, qui trébuche et disparaît dans sa chute.

Les longs-métrages sont rares et toujours conditionnés par les exigences de coproduction. Contrairement aux films réalisés au cœur de la guerre, à l'image d'*Une vie suspendue* de Jocelyne Saab ou de *Leila et les loups* de Heiny Srour, les films réalisés après la guerre ont retrouvé une linéarité narrative classique[779]. Sortis de l'urgence du dire, même s'ils tendent eux aussi à traiter de la guerre, les cinéastes qui choisissent la fiction comme mode d'expression assument un conformisme de genre

[779] Un film fait exception à cette règle : *Il était une fois Beyrouth : histoire d'une star* (1994) de Jocelyne Saab reprend des archives de films de fiction tournés au Liban et remet en scène dans ces archives deux jeunes filles en quête d'images de Beyrouth, leur ville.

qui dessine, pour la mémoire, les grands personnages stéréotypes ayant hanté les rues et les familles durant quinze ans de guerre. Les trajectoires des personnages sont limpides, et répondent à des programmes critiques qui deviennent systématiques film en film ; la jeunesse innocente, victime des « événements » auxquels elle ne comprend rien, offre par son regard naïf qui guide le film un portrait des horreurs provoquées par un conflit civil ayant déchiré pendant quinze ans un seul et même peuple. Leurs récits, aux visées universalisantes et allégoriques, sont plus classiques.

D'autres films, toutefois rares, sont réalisés par des réalisatrices confirmées, issues du documentaire ou de la fiction. Souvent, comme dans *Civilisées* (*Mutaḥaḍirāt* / *Civilized People*, 2000) de Randa Chahal, ces films rejouent la guerre. Les corps se battent, se débattent, suffoquent dans l'atmosphère pesante des bombardements incessants. *Civilisées* tente de traverser la fin de la guerre avec humour, en mettant en scène dans les immeubles abandonnés des quartiers chics de Beyrouth-Est les domestiques sri-lankaises et philippines que leurs employeurs ont laissé derrière eux en quittant leurs appartements. Malgré le cessez-le-feu, les miliciens continuent d'imposer leur loi, les francs-tireurs gardent toujours la ligne de démarcation entre l'Est de Beyrouth, chrétien, et l'Ouest de la ville, principalement peuplé de musulmans ; les bombes n'ont pas cessé de tomber. Dans son film, Randa Chahal a recours à des images en 35 mm qu'elle a tournées durant la guerre. Elle parcourait alors les rues de Beyrouth, détruites et désertées, où seuls circulent des chats et la voiture de la réalisatrice Randa Chahal qui tournait dans Beyrouth-Est le pendant des travellings que Jocelyne Saab réalisait, à la même époque, à Beyrouth-Ouest. *Civilisées* se veut léger et drôle, malgré la gravité des thèmes que le film aborde – les enlèvements de journalistes étrangers, les disparitions forcées, le communautarisme, la folie des hommes trop longtemps habitués à se haïr, à se battre et à s'entretuer. Dans ce monde où les hommes tirent sur tous les vivants, les femmes tiennent leurs foyers du mieux qu'elles peuvent et tentent d'apaiser leurs maris, leurs frères, leurs fils pour les préserver de la mort.

« Tant que le corps fonctionne, la vie subsiste »[780], écrit Dima El-Horr. Cette assertion transcendante traverse les images des cinéastes de la guerre et de l'après-guerre sans discontinuer depuis les premiers films de Saab, Srour ou Lotfy. Cette énergie vitale s'impose ainsi comme seule réponse possible à la fascination morbide des miliciens, par ailleurs tant de fois exaltée. Que l'on songe aux fictions conduites par des réalisateurs hommes : le cinéma commercial (à l'image des films de genre de Fouad Charaffeddine) mais aussi d'auteur (les films de Maroun Baghdadi notamment), dénonçant la guerre ou exploitant son cadre pour un film d'action, ne parvient pas à se détacher d'une

[780] Dima El-Horr, *Mélancolie libanaise. Le cinéma après la guerre civile, op. cit.,* p. 147.

idée de l'homme selon laquelle sa capacité physique ou intellectuelle lui permettrait de s'imposer, de participer d'une manière ou d'une autre au cycle infernal des calculs et des vengeances qui font le jeu tragique de la guerre.

Dans son film *Dans les champs de bataille* (*Mʿārak ḥub / In the Battlefields*, 2004), Danielle Arbid met en scène Lina, une jeune adolescente victime de l'alcoolisme et de la violence de son père. Dans le Beyrouth-Est de 1983, la jeune fille est prise au piège d'un monde en pleine déliquescence. Les hommes de ce film sont là aussi figurés sous les traits de la virilité : ils sont miliciens par choix ou contre leur gré. Les femmes quant à elles traversent l'absurdité du conflit la tête haute malgré la violence, l'état de guerre, les bombardements et la peur qui les entourent. La sensualité semble représenter le seul espace possible de répit parmi ces situations de violence cyclique ; dans l'insalubrité des abris, les corps chez Danielle Arbid exultent pour mieux résister.

Quelques films tentent quant à eux de s'ancrer dans la réalité quotidienne de l'après-guerre. En 2004, Randa Chahal sort *Le Cerf-volant* (*Ṭiyāraẗ min waraq / The Kite*), l'histoire d'une jeune fille du Sud-Liban mariée sans son consentement à un homme résidant dans un village libanais sous domination israélienne, près de la frontière. Elle se refuse à lui et tombe petit à petit amoureuse du jeune soldat israélien envoyé pour surveiller, depuis une tour de garde, le territoire de la zone occupée. Le film est un succès et remporte le Lion d'Or à Venise. Le couple que forment Joana Hadjithomas et Khalil Joreige trouve également les moyens de réaliser de la fiction. Ils commencent d'abord par un court-métrage, *Cendres* (*Ramād / Ashes*, 2003), qui met en scène Nabil, qui rentre au Liban avec les cendres de son père, décédé à l'étranger, pour suivre les rituels de son enterrement. Ce film prépare le premier long-métrage de fiction de Hadjithomas et Joreige, *A Perfect Day* (« Un jour parfait », 2005), qui fait le portrait de la jeunesse du milieu des années 2000. Les personnages de leurs récits tentent de survivre tant aux petits drames personnels d'un quotidien de jeune adulte qu'aux catastrophes d'un passé qui les hante.

Dans tous ces films, les corps des Libanais, qu'ils aient vécu la guerre ou qu'ils n'héritent que de ses seuls traumatismes, sont malmenés, déchirés ; mais ils parviennent toujours à se relever et à s'affirmer, animés par cette remarquable pulsion de vie qui empreint tout le cinéma de fiction de ces années d'après-guerre.

3. Des icônes pour une conception différente de la nation

3.1. Documenter l'engagement des héros du peuple

Raconter l'histoire des figures qui s'expriment pour une nation, c'est aussi donner au peuple des porte-paroles. Safaa Fathy est née en Haute-Égypte, à Al-Minya en 1958. Elle étudie au Caire avant de quitter le pays pour des raisons politiques : militante dans le mouvement d'extrême-gauche de l'université, elle s'est trouvée menacée par les autorités. Elle rejoint Paris en 1981, où elle étudie le théâtre et commence à travailler comme assistante à la mise en scène. Elle commence à s'intéresser au cinéma au début des années 1990. Elle dit elle-même que le cinéma lui a permis de se réconcilier avec son passé égyptien, et de dessiner autrement les contours de la société dans laquelle elle a grandi :

> Mes deux premiers films sont un règlement de compte avec le passé. Mon premier film, *Visages cachés* [à propos de la féministe égyptienne Nawal Al Saadawi et des femmes de sa famille] consistait à remonter à des souvenirs douloureux. Il a permis aux gens de comprendre mon passé et le milieu dont j'étais issue.[781]

Safaa Fathy, comme plus de 90 % des Égyptiennes, a été excisée quand elle était enfant. Cette expérience a été pour elle un traumatisme, parmi les premiers et les plus forts de son expérience de la société égyptienne. Le projet que poursuit Safaa Fathy avec *Visages cachés* (*Āl-wujuḥ āl-ḥafya*, 1991) consiste donc à déployer un discours critique sur les difficultés de vie en Égypte, particulièrement en tant que femme, à travers le portrait d'une femme qui a toujours lutté contre les coercitions qui entravaient son existence. Souvent présentée comme la « Simone de Beauvoir du monde arabe », Nawal Al-Saadawi est une écrivaine, psychiatre et physicienne féministe qui toute sa vie a milité dans son œuvre et dans ses actes pour l'émancipation des femmes. En faisant le portrait de cette femme qui tente de bouleverser les codes, Safaa Fathy pense pouvoir s'émanciper, elle aussi, du traumatisme de ses expériences.

La cinéaste se révèle toutefois déçue par la personnalité de Nawal Al-Saadawi. C'est au contact des femmes de sa famille, donc d'un milieu plus populaire, qu'elle trouve finalement le sujet de son film. Par-delà le portrait de l'intellectuelle égyptienne, *Visages cachés* donne aussi une place

[781] Entretien avec Safaa Fathy réalisé par Rebecca Hillauer, in *Encyclopedia of Women Arab Filmmakers*, *op. cit.*, p. 73. Notre traduction. Citation originale : "*My first two films are a reckoning with the past. My first film,* Hidden Faces *[about the Egyptian feminist Nawal Al Saadawi and women of her own family], was a return to painful memories. It made people recognize my background".*

au quotidien de ces femmes, qui lui racontent leur vie de femmes mariées, leur excision, l'amour et la sexualité.

L'enthousiasme que suscitent les luttes pour la libération des peuples a débordé les frontières du seul Moyen-Orient en ce qui concerne les femmes cinéastes de notre corpus. En 1997, Jocelyne Saab réalise le portrait d'une grande militante communiste agissant depuis le maquis durant la guerre du Viêtnam. *La Dame de Saigon* (*The Lady of Saigon,* 1997) est un film documentaire retraçant son parcours. Alors qu'elle se bat dans le maquis, Docteur Hoa est nommée ministre de la santé, des affaires sociales et des invalides de guerre du gouvernement révolutionnaire provisoire de la République du Sud-Viêtnam fondée en 1969. Elle reste en poste jusqu'à la réunification du pays en 1976. La guerre finie, elle quitte son poste de ministre et retourne à son métier de pédiatre sous le gouvernement communiste. Figure exemplaire de la guérilla du Sud-Viêtnam, la lutte de toutes les luttes pour les mouvements de gauche du monde entier dans les années 1970, le portrait de Docteur Hoa apparaît lui aussi, parmi tous les autres portraits historiques réalisés à la même époque, comme la trace d'un passé révolu. Toutefois, il s'agit toujours de se souvenir de ce passé afin de ne pas perdre l'espoir du changement possible, et de respecter l'héritage des résistances populaires.

Ce programme est aussi celui de Randa Chahal, lorsqu'elle réalise, un peu plus tard, le portrait de Souha Bechara dans *Souha, survivre à l'enfer* (*Suha, āl-najāẗ min āl-jaḥym / Souha, Surviving Hell,* 2001). Souha Bechara est une icône de la résistance contre Israël au Sud du Liban. Déterminée à lutter après l'invasion du pays par son voisin en 1982, elle tente en 1988 d'assassiner le chef de l'Armée du Liban Sud, milice supplétive d'Israël dans le pays, le général Antoine Lahd. Son entreprise échoue ; elle est incarcérée dix ans dans la prison de Khiam.

La prison de Khiam a été installée en 1985 dans la zone de sécurité occupée par Israël depuis 1978. Le camp de détention a été installé dans un fort français, transformé durant la guerre en base de l'armée libanaise avant d'être occupé par les soldats israéliens. Il s'agit de l'une des prisons les plus redoutables du pays, où sont détenus sans jugement des milliers de Palestiniens et de Libanais durant les quinze ans d'occupation du Sud par l'armée sioniste (1985-2000). Suite à cet assassinat manqué, Souha est arrêtée et placée en isolement complet à la prison de Khiam, dans une minuscule geôle. Elle est longuement torturée, mais refuse de collaborer du début à la fin de son incarcération – ce qui fait rapidement d'elle une légende. Elle est libérée à la faveur d'une campagne internationale en 1998, deux ans avant que le Sud-Liban ne soit libéré des troupes israéliennes occupantes.

Figure 15. Captures d'écran du film Souha, survivre à l'enfer *de Randa Chahal Sabbag. Sur la première image, Souha Becharra (à gauche) raconte le détail de l'opération qui l'a conduite à la prison de Khiam. Sur la seconde, dans sa cellule de prison à Khiam, elle montre comment elle grimapait aux murs de sa cellule pour observer ce qu'elle pouvait voir à travers la lucarne qui dispensait de la lumière dans sa cellule.*

Randa Chahal dresse de cette figure un portrait exalté, à l'image de son sujet. La question qui lui est posée est difficile et douloureuse – comment survivre à l'intolérable, à l'enfer ? Comment surmonter, ensuite, le retour à la normale, le rythme quotidien des vies en communauté ? Sans être hagiographique, ce portrait empathique d'une femme à qui la violence a volé dix années de sa vie porte en lui une force militante qui fait de ce film un document précieux. Le long témoignage de Souha, qui raconte l'expérience de sa résistance en prison, bâtit les fondations d'une histoire ignorée, longtemps niée par les tortionnaires qui n'ont jamais admis l'existence même de ce lieu avant son évacuation en 2000.

Le pouvoir du cinéma est aussi de savoir inventer des héros. L'héroïsation de la résistance passe également par la mise en lumière de certaines figures atypiques, non emblématiques mais porteuses d'une voix dont le discours peut s'inscrire dans une histoire plus large que celle du récit proprement individuel. C'est cette héroïsation que déploient thématiquement Joana Hadjithomas et Khalil Joreige dans leur film-essai *Khiam* (2000), où le couple de cinéastes interroge six anciens détenus – Souha Bechara incluse – sur leurs conditions de détention à Khiam par les forces israéliennes. Le camp, démantelé en 2000 suite au départ des troupes israéliennes du Sud du Liban, porte en lui une histoire de la résistance libanaise « contre l'ennemi sioniste », tel qu'ils le désignent tous. Le film a été imaginé dans l'urgence du témoignage, avant la disparition du camp dans sa réalité matérielle. Assis sur une chaise sur un fonds clair, filmé en plans fixes dans une sobriété qui leur évite la tentation de l'hagiographie, Hadjithomas et Joreige interrogent ainsi Rajaé Abou Hamaïn, Kifah Afifé, Sonia Baydoun, Soha Bechara, Afif Hammoud, Neeman Nasrallah, qui témoignent, à tour de rôle.

Le projet du film d'Arab Loutfi, *Mer'aï jamila* (« Le miroir de Jamila », 1993) consiste par ailleurs à prouver que les icônes inspirent d'autres icônes. Le film postule qu'à l'origine de l'engagement de quatre femmes palestiniennes – Aisha Ouda, Leila Khaled, Rashida Obeida et Rasmeya Ouda – se trouve celui de Djamila Bouhired, nationaliste algérienne qui s'est opposée à la colonisation française en rejoignant les rangs du Front de Libération National (F.L.N.) alors qu'elle n'était encore qu'étudiante. Au portrait qu'Arab Loutfi fait de cette figure nationale de la résistance et des luttes de décolonisation ayant conduit à l'indépendance de l'Algérie en 1962 succède le témoignage de ces quatre figures emblématiques de la résistance palestinienne.

1

2

Figure 16. Captures d'écran du film Mer'aï jamila *d'Arab Loutfi. À gauche (1), Leila Khaled qui raconte la condition des réfugiés au Liban au début des années 1970. À droite (2), Leila Khaled sert les gateaux du thé pendant que Aisha Ouda raconte les conséquences de l'occupation israélienne des territoires palestiniens suite à la guerre de 1967.*

Leila Khaled est née à Haïfa en 1944. Sa famille est expulsée de son territoire au moment de la création de l'État d'Israël en 1948 ; l'enfant a alors quatre ans. Elle sera accusée d'avoir détourné deux avions, en 1969 et 1970. Rashida Obeida est née à Jérusalem en 1947 et est accusée d'avoir posé des explosifs dans un supermarché de Jérusalem-Ouest en 1968 aux côtés de ses deux comparses : Aisha Ouda, née à Deir Jrier en 1944 et qui a vécu sous l'occupation israélienne en 1967, et Rasmeya Ouda, née à Lefta en 1948. Ces quatre femmes font partie d'une longue liste de femmes résistantes qui se sont engagées après la défaite arabe de 1967, ont subi l'incarcération, la torture et qui sont sorties de prison renforcées dans leurs convictions. Ces femmes se sont battues au nom d'un peuple – le leur, le peuple palestinien, à l'instar de Djamila Bouhired se battant pour le peuple algérien.

Mer'aï jamila a été produit par la chaîne de télévision égyptienne Channel 4. Les images tournées à cette occasion ont été réemployées par Arab Loutfi dans un autre film, qu'elle a mis plus de dix ans à produire : *Iḥkī yā ʿaṣfūra* (« Raconte ton histoire, petit oiseau », 2007), un film plus

artistique qui met aussi en image les quatre combattantes pour parler du rôle des femmes dans la révolution. Pour Arab Loutfi, cette deuxième version, réalisée sans compromis, est plus proche de ce qu'elle voulait réaliser dans les années 1990, mais les difficultés de production dont nous faisons état dans ces années-là n'ont pas permis au film d'être achevé avant des années[782].

D'autres portraits peuvent être exemplaires sans être iconiques. En présentant les engagements et les luttes qu'a connus sa famille durant la guerre civile libanaise, Randa Chahal propose avec *Nos guerres imprudentes* (1995) une certaine histoire de la guerre. Ses parents sont originaires de Saïda, première grande ville sur la route du Sud. Nahla Chahal était membre du bureau politique du parti communiste libanais dès ses quinze ans ; son père en était l'un des fondateurs. Au début de la guerre, son engagement était total. Son frère, Tamime, a dû devenir son garde du corps et combattre à ses côtés. Nahla a été arrêtée par les Israéliens, menacée par les Syriens, et a engagé dans son combat l'ensemble de sa famille, au nom de l'unité arabe et de la défense de la Palestine. Bien après la fin de la guerre, son frère, très affecté par ce qu'il avait été amené à faire pendant les combats, reproche encore à sa sœur d'avoir pris tous ces risques aux dépens de sa famille. À travers ces témoignages et malgré la gloire de cette résistance qui n'a jamais faibli, transparaît la déliquescence d'une lutte qui a transformé les combattants en figures fragiles et profondément blessées sur le plan psychologique.

1 2

Figure 17. Captures d'écran du film Nos guerres imprudentes *de Randa Chahal Sabbag. À gauche (1), la sœur de Randa Chahal Nahla Chahal raconte en détail le déroulé des opérations auquel elle a participé en tant que combattantes au parti communiste libanais. À droite (2), leur frère Tamime explique comment il s'est retrouvé à combattre sous l'influence de sa sœur Nahla.*

Dans ce film, Randa Chahal interroge ceux dont elle est le plus proche, puisqu'il s'agit de sa famille. Randa Chahal a vécu de près l'engagement de sa sœur. Elle sait ce qu'elle cherche à capter

[782] Entretien de l'autrice avec Arab Loutfi, réalisé au Caire le 21 janvier 2016 en anglais.

avec ce film, et laisse les sujets qu'elle filme devenir auteurs de leur propre représentation[783]. Les témoignages et les histoires, notamment ceux et celles de sa sœur Nahla, sont racontés avec héroïsme. Comme l'écrit l'historienne et réalisatrice Fabienne Le Houérou, l'intime, plutôt que d'être un obstacle à l'authenticité de la parole dite, « ferait remonter à la surface des formes de vérités plus pures que celles que peuvent traduire nos rôles sociaux »[784] : lorsqu'il ou elle est en confiance, le ou la témoin en dit davantage qu'il ne le pense lui ou elle-même : il s'exprime malgré lui à travers le choix de ses mots, sa voix, sa gestuelle. Dans le cas du film de Randa Chahal, le discours général ainsi transmis par l'image que Nahla Chahal construit d'elle-même est celui d'une fierté toujours manifeste liée à son engagement dans les rangs armés des communistes : aucun regret ne transparaît du personnage volubile et militant qu'elle donne à voir à la caméra.

À travers ces paroles et ces témoignages, *Nos guerres imprudentes* permet de ce fait de retracer l'engagement pro-palestinien de certains parmi les groupes de combattants libanais dès le début de la guerre. Sur diverses images d'archives (photographies, coupures de journaux, mais également images animées, issues de journaux télévisés), en voix off et face à la caméra de sa sœur, Nahla Chahal raconte son expérience de combattante communiste faite prisonnière par l'armée israélienne. Dans un passage émouvant, durant lequel la guerre et ses clans apparaissent dans toute leur horreur et tous leurs dangers, la véracité des témoignages présentés est appuyée par les images de la guerre que Randa Chahal remet en scène au rythme des mots de sa sœur. L'archive, cette fois, n'est plus là pour offrir le souvenir d'une Beyrouth glorieuse à la vitalité perdue et regrettée : en 1994, les combats s'étaient arrêtés et l'armistice avait plongé le pays dans une amnésie mémorielle que ceux qui, comme Randa Chahal, avaient connu la guerre ne pouvaient accepter. L'archive fonctionne ici encore comme preuve, comme marqueur d'une réalité à défendre face à l'oubli – non plus cette fois l'oubli du beau et de la vie, mais l'oubli de ce qui doit faire histoire et bâtir la mémoire nationale. Si la cinéaste montre ces images, c'est pour mieux mettre au jour les empreintes de la guerre ; elle y confronte le spectateur comme pour contrer la menace d'engloutissement mémoriel d'une réalité qu'il reste à documenter.

Le film met en garde contre les voix prêtes à s'élever pour nier, après l'armistice né des accords de Taëf en 1990, certaines expériences de la guerre. Randa Chahal était au Liban lorsque la guerre s'est déclenchée ; durant la première partie des conflits, elle a filmé les murs de Beyrouth

[783] Voir Fabienne Le Houérou, « Filmer le désarroi : ce que révèle l'usage de la caméra dans les situations "sensibles" », *e-Migrinter*, *op. cit.*

[784] Fabienne Le Houérou, « Filmer est un don de soi », texte préparé pour le 25e Bilan du Film Ethnographique, 2006, disponible en ligne. Consulté le 14 août 2020. URL : http://www.comitedufilmethnographique.com/fabienne-le-houerou/

s'effondrant sous la haine et l'escalade des violences dont sa sœur Nahla et le reste de sa famille font état dans *Nos guerres imprudentes.* Utiliser des images d'archives, des coupures de presse comme des images de journaux télévisés, permet de donner corps et vraisemblance à une réalité qu'elle et ses proches ont douloureusement vécue, et qu'il serait insupportable de laisser s'effacer. Oublier ces images reviendrait à effacer le passé des acteurs et des victimes de la guerre, à nier leur expérience, à humilier leur courage et mépriser leur douleur.

Nahla Chahal, que nous avons rencontrée en 2015, nous a raconté l'histoire politique de la famille proche des deux sœurs. Ce récit explique la démarche de Randa Chahal tant dans ce film que dans l'ensemble de son parcours cinématographique :

> Mes deux parents étaient militants communistes de très bonne heure. […] Mon père était un rebelle – ils l'aimaient beaucoup dans le parti parce qu'il était quand même de la bourgeoisie sunnite de Tripoli, mais il était aux abords de l'existentialisme, et il était rebelle. Ma mère était une stalinienne. […] Elle était stalinienne, c'est-à-dire qu'elle croyait en l'organisation du parti, contrairement à mon père. Tous les deux étaient des intellectuels, des militants sincères qui ont de la conviction. Ça crée un système de valeurs qui nous a beaucoup influencés, et a beaucoup influencé celle qui allait montrer ça avec des images, sans aucun calcul de savoir qui allait être content, qui ça allait fâcher, elle s'en moquait. […]
>
> [Randa] n'a jamais été engagée politiquement dans un parti organisé – un peu : elle a été à l'Organisation de l'Action Communiste au Liban (O.A.C.L.), j'y étais moi aussi. Elle a rendu des services, parce qu'elle était très occidentalisée d'apparence. Quand il fallait passer par des barrages un peu critiques, qu'ils soient syriens ou phalanges, elle passait bien. Elle était courageuse dans ça, au moment de la guerre civile, elle venait. À chaque fois qu'il y avait quelque chose de très grave, elle venait. En 1982, elle était en vacances au moment du siège. Elle n'a pas supporté de rester en Europe, je ne sais pas comment elle a trouvé le moyen d'arriver jusqu'ici mais un jour, je la vois devant moi. C'est ça que moi j'appelle un engagement. Pour moi un engagement ce n'est pas être encarté dans un parti et animer des discussions stériles. Elle avait ses valeurs qu'elle portait.[785]

Deux mouvements se singularisent dans l'enregistrement de ces témoignages rétrospectifs. Dans un premier temps, en filmant ainsi sa mère, son frère, sa sœur, Randa Chahal héroïse la cause pour laquelle ils se sont battus et les moyens qu'ils ont mis en œuvre pour parvenir à leurs fins et survivre ; sa sœur Nahla devient sous la caméra un modèle de résistante comme tant d'autres avant

[785] Entretien de l'autrice avec Nahla Chahal réalisé à Beyrouth le 5 août 2015 en français.

elle. En filigrane, le passé engagé de sa mère surgit comme un héritage, qui présente la famille comme destinée à la résistance. Ce film rejoint en ce sens un autre film, réalisé plus tard par Tahani Rached, qui filme chez elle, dans sa maison en Palestine, une femme luttant au quotidien contre l'occupation israélienne (*Soraïda, une femme de Palestine*, 2004) : en héroïsant des militants du quotidien, ces films rendent hommage à l'idée de la lutte comme culture.

Dans un second temps, le film répond à un impératif particulier : celui d'une écriture de l'histoire ; cette nécessité s'impose souvent comme une urgence dans les films de ces années de la fin des années 1980 et des années 1990. Alors que les accords de Taëf imposent une amnistie et un pardon général qui empêchent l'écriture d'une histoire officielle, les arts, et le cinéma en particulier, apparaissent comme le relai le plus efficace pour rendre compte des expériences singulières et faire de celles-ci les fondations d'une mémoire collective. *Nos guerres imprudentes* est à ce titre un film fondamental qui, s'il ne raconte pas la guerre, propose toutefois un aperçu riche de ce que signifie l'engagement dans un conflit comme celui-là.

Dans un autre registre, *Quatre femmes d'Égypte* (1997) de Tahani Rached répond lui aussi à l'injonction de rassembler des témoignages sur le passé. Ce film figure quatre amies de longue date, que tout oppose *a priori* : depuis leur lutte commune dans les années 1950 puis leur emprisonnement sous le régime d'Anouar Al-Sadate dans les années 1970 – toutes les quatre se sont retrouvées écrouées en raison de leur résistance politique –, la situation a évolué et leurs opinions sur la société égyptienne divergent désormais, tant sur les questions religieuses que sur le plan politique et social. C'est cette amitié qui persiste malgré la discorde que filme Tahani Rached en choisissant ces quatre femmes. Le témoignage de chacune est saisissant : de cette convergence idéologique qui s'est distendue avec les années et en raison de la résilience d'une lutte écrasée par les autorités émerge une histoire singulière de la résistance égyptienne. Tahani Rached interroge ainsi, isolément et avec le reste du groupe, Amina Rachid, petite-fille de l'ancien Premier Ministre du roi Farouk Ismail Sidki, femme de gauche engagée, qui après avoir travaillé au C.N.R.S. français regagne l'Égypte par conviction politique et enseigne la littérature française à l'université du Caire ; Wedad Mitri, journaliste, seule femme à avoir été élue à l'union étudiante de l'université du Caire en 1951 et qui s'est engagée très tôt au sein du Comité de la résistance populaire des femmes, fondé par la féministe Saiza Nabarawi ; Shahenda Maklad, engagée dans les mouvements nationalistes lorsqu'elle était étudiante, qui s'est présentée aux élections parlementaires et a continué toute sa vie à se battre pour le droit des paysans. Cette dernière a perdu son mari, militant radical du nom de Hussein Salah, assassiné en 1966 pour des raisons politiques. En prison, elle rencontre Safinaz Kazem, critique de théâtre et journaliste, ex-femme du célèbre parolier révolutionnaire Ahmed Fouad Nagm (qui

écrivait les paroles des chansons de Cheikh Imam) et mère de l'écrivaine activiste Nawara Nagm. Shahenda Maklad est aussi la plus religieuse des quatre amies.

Dans le film de Tahani Rached, ces femmes, qui continuent à se continuent à se fréquenter régulièrement au moment où la réalisatrice tourne ses images, discutent de politique en visionnant les archives de Nasser et Sadate, dont elles critiquent la politique répressive. Elles débattent notamment de l'usage propagandiste qu'a fait Nasser des grands travaux, notamment de ceux du barrage d'Assouan. Elles fustigent aussi Sadate pour avoir rendu l'Égypte conservatrice et dépendante des grandes puissances de l'Ouest.

Comme le dit Amina,

> On a connu une série de ruptures, y compris des ruptures relatives à notre histoire, notre histoire nationale, nos luttes. C'est difficile de voir que les choses n'ont pas changé en quarante ans, depuis ce que nous avons appelé « révolution ».[786]

En voix off sur des images d'archives animées ou photographiques, ou bien l'une en face de l'autre au cours d'un repas ou d'un thé, chacune raconte son passé. Amina Rachid évoque son enfance de fille de ministre, résidente d'une maison luxueuse du quartier de Garden City au Caire, dans laquelle on parlait le français et non l'arabe – langue réservée aux interactions avec les seuls domestiques. Wedad Mitri se souvient de la misogynie des groupes politiques de gauche au tournant des années 1950. Les amies parlent de la révolution de 1952, du rôle de Gamal Abdel Nasser et de Mohamad Naguib. Elles se rappellent leur émotion lorsqu'elles ont vu dans la rue défiler les Officiers Libres qui prenaient le pouvoir sur l'Égypte. Elles mentionnent aussi la défaite de 1967, le choc que cet événement a représenté pour elles et pour leur engagement. Évoquant leurs rencontres, leur expérience commune des luttes, de la prison, elles expliquent le rapport qu'elles entretiennent à la société égyptienne ainsi qu'au peuple égyptien lui-même. L'expérience d'Amina, qui n'a jamais supporté la condition privilégiée dans laquelle elle vivait, est particulièrement intéressante. Elle explique (en français) :

[786] Propos de Amina Rachid dans *Quatre femmes d'Égypte* (1997).

C'est un choix que j'ai fait depuis très jeune de vivre parmi le peuple égyptien. C'est un choix politique, mais aussi humain. La différence a marqué ma vie. La différence est tout un chemin aussi, vivre contre soi, pour un moment. Toute ma vie j'ai cru que je pourrai fondre dans la vie de la campagne, mais en fait c'est une utopie. On reste soi-même. On ne change pas.[787]

Dans son film, Tahani Rached laisse principalement la parole à Amina. Les deux femmes étaient liées d'amitié, et c'est Amina qui l'a introduite auprès de ses trois amies alors que Tahani Rached faisait des recherches pour son film[788]. Amina est aussi sans doute la personne la plus proche de la réalisatrice qui, arrivée du Canada, semble, elle aussi, avoir voulu se rapprocher du peuple égyptien. En effet, par ce film et par ceux qui ont suivi son retour en Égypte après 2003, Tahani Rached nous paraît vouloir créer une proximité avec le petit peuple de son pays, tout en ayant toujours eu avec lui une distance naturelle due à son éducation, à ses pratiques, à sa vision du monde[789].

Figure 18. Captures d'écran du film Quatre femmes d'Égypte *de Tahani Rached. À gauche (1) : Amina raconte son retour en Égypte et sa difficile adaptation. À droite (2), de gauche à droite : Amina, Shahenda, Wedad et Safinaz. Shahenda raconte sa première arrestation en 1975.*

Amina, comme les autres femmes que Tahani Rached interroge, devient l'héroïne d'une certaine histoire de l'Égypte, double : une histoire politique, à laquelle ces femmes ont participé, et une histoire sociale, qu'elles incarnent par leurs différences. La religion est un sujet de discorde qui,

[787] *Ibid*.
[788] Entretien de l'auteure avec Tahani Rached réalisé au Caire le 13 janvier 2016 en français.
[789] Le récit que Tahani Rached nous a fait de l'échec de son dernier tournage dans le quartier populaire de la place Ramsès au Caire à l'hiver 2015 en témoigne : la réalisatrice n'est vue, elle aussi, que par sa différence. Elle cherche pourtant à offrir une tribune à ceux que la société marginalise et ignore. Cette difficulté a également été ressentie par Heiny Srour, particulièrement au moment du tournage de son film de fiction *Leila et les loups*. Elle nous confiait, lors d'un entretien, alors qu'elle évoquait les nombreuses difficultés qu'elle a rencontrées sur le tournage du film en Syrie : « Ce genre d'histoire montre le divorce total entre les intellectuels et la population. Je veux dire, vraiment, il y a une telle méconnaissance de la part du peuple de ce qui se passe, de la façon dont on doit faire les choses, que donner ma voix aux sans voix était au bout du compte quelque chose de très difficile ». Entretien de l'auteure avec Heiny Srour réalisé à Paris le 13 septembre 2016 en français.

à leur insu, éclaire cette histoire sociale par le regard qu'elles portent les unes sur les autres : Amina est profondément laïque, Wedad est chrétienne copte, Shahenda est musulmane mais considère que la religion n'est pas une affaire de politique, tandis que Safinaz croit en l'importance d'avoir pour l'Égypte un État musulman. Ces différences religieuses sont visibles dans la manière dont ces femmes se présentent, mais aussi dans la façon dont elles font vivre ces histoires du passé, selon l'endroit où elles situent leur propre résistance. Pour Safinaz, la religion représentait, dans la société comme en prison, un acte de résistance sous Nasser et sous Sadate. Dans le cas d'Amina, c'est son retour en Égypte, pour lequel elle a abandonné son poste au C.N.R.S. en France, qui semble avoir marqué le plus profondément son obstination dans la lutte. Profondément informatif sur le plan de l'histoire politique, ce film exhume des événements et récits passés sous silence par les régimes de Nasser et de Sadate, voire même, avant eux, par celui du roi Farouk. Cette nouvelle mise en récit permet, à l'écran, de mettre en perspective la révolution de 1952 et les revendications des groupes militants des dernières années de la monarchie. Franches, sincères, ces quatre femmes sont confrontées à leurs failles par les désaccords qui existent entre elles sur certains sujets : pour la réalisatrice, il ne s'agit pas avec ce film d'établir qui a raison, mais plutôt de faire émerger une autre écriture de l'histoire. Tahani Rached, compatriote des quatre protagonistes, enregistre et problématise à sa manière cette réécriture de l'histoire en réalisant ce film avec un producteur égyptien, mais pour le compte de l'O.N.F. canadien.

Il est pertinent de noter que les figures mises en avant dans les films que nous avons cités sont toutes féminines. Il est vrai que les trois films valorisant Cheikh Imam que nous avons évoqués précédemment répondent aux mêmes logiques et objectifs ; les figures dominantes parmi les personnages traités restent toutefois des femmes. Tahani Rached s'étonne elle-même de ce systématisme dont témoigne aussi particulièrement son cinéma :

> Je trouve le rapport aux femmes plus facile. Je trouve qu'elles ont une grande capacité de passer du personnel au collectif : elles n'ont jamais des partis pris déconnectés de leur vie, de leur expérience. Il y a toujours – en tout cas très souvent – cet aller-retour entre le personnel et le collectif, et j'aime beaucoup cela. Il y a aussi l'aléatoire des recherches qui joue dans les choix que l'on fait au moment de tourner un film. On rencontre beaucoup de gens, mais finalement, les personnes que l'on retient avec lesquelles on souhaite faire des films sont souvent des femmes. Malgré tout, à part pour les filles des rues avec qui je souhaitais vraiment travailler – c'était elles, et pas d'autres – je n'ai généralement pas

> de choix préconçus. Je me suis interrogée un moment sur ce fait. Je pense qu'il y a aussi le fait que je crée plus facilement des affinités avec les femmes du fait d'être une femme moi-même.[790]

La lutte de ces femmes interrogées à l'écran est finalement similaire à la lutte des femmes cinéastes elles-mêmes, qui se battent pour faire des films susceptibles d'avoir un impact sur les mentalités ou sur l'écriture de l'histoire. La réponse de Leila Khaled dans *Mer'aï jamila* à la question d'Arab Loutfi (« les femmes ont-elles obtenu un statut correspondant à leur lutte ? ») s'inscrit d'une certaine façon dans les interrogations que soulève cette importance des figures de femmes dans les films :

> Si les femmes n'avaient pas pris part aux opérations militaires et si leur rôle avait été limité au travail politique et social, il n'y aurait plus aujourd'hui que deux ou trois femmes dans la révolution palestinienne. […] Aujourd'hui, les femmes jouent à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de leur terre natale un rôle particulier dans le mouvement général de leur peuple. À cette époque, les camps d'entraînement étaient remplis de femmes. […] Nous devons rendre justice à ces milliers de femmes des territoires occupés qui sont descendues dans la rue et ont risqué leur vie et la vie de leurs enfants en s'exposant aux arrestations et aux fausses couches. Un tel rôle ne peut pas avoir été complètement spontané. Il peut être spontané dans un ou deux cas mais pas dans toutes les manifestations. Prenons les cinq ans de l'Intifada par exemple : le fait est que les femmes sont toujours les premières dans la rue. Il est vrai qu'elles ne sont pas bien organisées. Aujourd'hui, on peut dire que l'existence d'un mouvement des femmes, même s'il n'est pas unifié, a indéniablement encouragé les femmes à jouer un rôle dans la résistance à l'occupation. Même si ce rôle se limite à descendre dans la rue et à exprimer son opinion, c'est quelque chose dont nous, les femmes, sommes fières.[791]

Cet engagement, que les femmes prennent seules en réaction à une situation, est aussi celui des femmes cinéastes, qui – à l'image d'Arab Loutfi en particulier – font des films par nécessité, mais sans moyens de production ni de distribution. Les films sont filmés frontalement, sans recherche esthétique particulière ; ils sont montés simplement, et sont accessibles librement sur YouTube. Les femmes qui font du cinéma ne sont « pas bien organisées » comme le reconnaît Leila Khaled du mouvement de résistance des Palestiniennes ; elles sont en outre souvent précaires, même dans les

[790] Entretien de l'autrice avec Tahani Rached réalisé au Caire le 13 janvier 2016 en français.
[791] Leila Khaled interrogée par Arab Loutfi dans *Mer'aï jamila* (1993).

années 1990. Cependant, elles sont « fières » de pouvoir, *a minima*, exprimer leur opinion tout en mettant en lumière celles et ceux qui sont trop souvent dans l'ombre.

3.2. Fictions d'icônes au cinéma

Le besoin d'établir des figures de référence pour la nation et son opposition politique passe aussi par la fiction. Redonner vie aux grandes dames de l'histoire tunisienne est un schéma récurrent dans les productions de Selma Baccar. Avec *Habiba M'sika. La Danse du feu* (1999), elle remet cette fois en scène et en couleur la grande comédienne, danseuse et chanteuse Habiba M'sika, brillante étoile des années 1920. Celle qui sans complexe s'habillait en homme, dansait et chantait avec une liberté qui outrait – mais que beaucoup enviaient – est un symbole de la femme libre et passionnelle. Assassinée selon la légende par un amant jaloux, elle incarne une flamboyance féminine forte d'une indépendance dont la plus forte expression passe par l'art qui l'anime. Le film de Selma Baccar rend hommage à cette femme scandaleuse en reconstituant les dernières années de sa vie, marquées par la frénésie du succès et les passions amoureuses qui coûtèrent la vie à Habiba M'sika.

Ces grandes figures historiques féminines à revaloriser était au cœur du projet cinématographique de Selma Baccar, qui signait avec *Princesses et Concubines* (1998) une série télévisée pour enfant mettant en scène trois grandes reines de l'histoire arabe : Arwa, mère des califes, née à Kairouan en 728 ; Zayneb Nefzaoui, reine de Marrakech, née à Aghmat en 1039 ; Asma, femme de Ali, fils du prophète Mohamad et prédicateur chiite ismaélien au IX^{e} siècle. Les choix des biopiques sont toutefois eux aussi politiques, et peuvent par-là faire débat. En 1998, Nadia El-Fani confiait à Abdelkrim Gabous son envie d'adapter, elle aussi, l'histoire d'un personnage féminin emblématique de l'histoire tunisienne – plus à même, selon elle, de servir de modèle du modernisme que le personnage construit par Selma Baccar dans *Habiba M'sika, la danse du feu* par exemple :

> Je veux faire Saliha. D'ailleurs, j'ai rassemblé toute une documentation. Saliha est quelqu'un qui a révolutionné son époque. Son parcours est exceptionnel. C'était une femme illettrée, elle venait de la campagne, elle avait la dimension d'une femme destructrice qui se saoule avec des dockers, qui vit d'une façon complètement scandaleuse. Saliha n'est pas une courtisane qui a évolué parce qu'elle était courtisane, comme Habiba Msika par exemple. Elle a évolué parce qu'elle aimait ça, parce que c'était

sa vie. Elle n'allait pas avec les hommes pour qu'ils lui donnent de l'argent. Elle allait avec des hommes qui étaient plus pauvres qu'elle, par plaisir. C'est très différent.[792]

Un autre puissant objet du tabou est mis en scène dans *Les Silences du palais* de Moufida Tlatli. L'action se déroule à l'époque du Protectorat français ; comme le note Denise Brahimi[793], c'est l'un des rares films à avoir porté, dès les années 1990, un regard rétrospectif sur l'histoire coloniale. Il apparaît pourtant rapidement que c'est moins la colonisation que la rigidité des coutumes et des traditions du pays du jasmin qui sont condamnées dans ce film ; le long-métrage utilise habilement l'histoire pour parler d'une situation contemporaine.

L'histoire, à mi-chemin entre les dernières heures du colonialisme et le constat d'une nouvelle société tunisienne toujours oppressive, est un parcours initiatique. Alya est une jeune femme ayant passé son enfance dans le palais du bey, fille d'une domestique et d'un homme dont sa mère ne voudra jamais avouer l'identité. Jeune, elle était libre d'errer dans les couloirs du palais et de passer du monde des maîtres à celui des servantes, découvrant peu à peu l'injustice de sa situation ; ce sentiment a commencé à nourrir en elle une révolte contre l'ordre social établi. Dix ans plus tard, à l'annonce de la mort de l'ancien bey, elle revient dans ce palais désormais déchu, déterminée à régler des comptes avec son passé.

Les Silences du palais est un film qui s'articule autour de la dialectique du voir et du savoir. Sa force politique naît par ailleurs de sa puissance allégorique ; l'œil du personnage, posé sur les lois castratrices qui régissent sa condition de fille de servante est semblable à l'œil de la caméra – qui, pour le spectateur, donne à voir le terrible spectacle de la loi du silence, particulièrement étouffante dans la société tunisienne au moment de la sortie du film. L'œil qui perçoit produit du savoir, de la connaissance, il initie à une certaine prise de conscience ; les murs et les grillages qui entourent les jardins du palais n'empêchent pas le grondement sourd des contestations populaires éprises d'indépendance et de liberté de résonner.

À l'image du peuple, Alya ne cesse de lutter pour ses libertés. Privée d'école, elle apprend en cachette à lire, à écrire ; discrète, elle découvre l'insalubrité du milieu dans lequel évoluent sa mère et les autres servantes, paralysées dans une soumission docile qu'Alya refuse de perpétuer. La jeune fille fait partie du peuple nouveau, du peuple prêt à sacrifier sa vie pour avoir le droit de dire non ; à

[792] Propos recueillis par Abdelkrim Gabous, in Abdelkrim Gabous, *Silence, elles tournent ! Les femmes et le cinéma en Tunisie*, *op. cit.*, p. 129.
[793] Denise Brahimi, *50 ans de cinéma au Maghreb, op. cit.*, p. 86.

la mort de sa mère terrassée par la violence des maîtres, elle n'hésite plus à sortir du silence. Montée sur scène pour faire entendre sa jolie voix destinée à divertir l'audience lors d'une fête organisée par le bey, c'est l'hymne patriotique tunisien qu'elle choisit de chanter. L'art, une fois encore, est déployé comme mode de récupération de la parole du peuple ; il constitue un acte démocratique. Sur scène, en chantant, Alya recouvre sa dignité, dressée comme tout un peuple devant les maîtres et oppresseurs. Dans cette séquence libératrice, symbole de l'acte d'indépendance de la Tunisie et du départ des français, c'est bien le peuple qu'Alya incarne.

Figure 19. Capture d'écran du film Les Silences du Palais *de Moufida Tlatli. À la fin du film, Alya chante devant l'assemblée baylicale l'hymne patriotique tunisien, acte de résistance symbolique qui marque son refus de suivre le destin qu'a subi sa mère et qui en fait une icône cinématographique de la libération du peuple de la domination des beys et de leurs alliés français.*

Alya se fait le symbole d'une alternative à la passivité. Le retour au réel, dix ans après l'indépendance, indique pourtant que rien n'a vraiment changé. Déjà issue d'un milieu trop modeste, sa fuite avec Lotfy, le professeur qui apprenait à lire à la fille du bey, n'a fait que la replonger dans une vie médiocre et servile. Il refuse de l'épouser, et elle ne compte plus tous les avortements auxquels elle s'est soumise. Condamnée à chanter lors des mariages, elle laisse éclater son dégoût face à cette vie d'invisible qui l'attend. Son retour au palais lui permet d'exhumer des souvenirs enterrés avec sa mère et abandonnés dans sa fuite ; Alya n'a pas fini de se battre.

À la télévision également, les grands symboles iconiques se déclinent aussi au féminin. Dans un article de 2004, Férid Boughedir met en avant le succès de la série de ramadan réalisée en 1999 par la réalisatrice de télévision égyptienne Enaam Mohamed Ali. Cette dernière y met en scène la vie de la chanteuse égyptienne iconique Oum Kalthoum, égérie des Arabes de tous les pays. Le retentissement exceptionnel de cette série à travers tout le monde arabe exprime selon Boughedir l'importance de la figure maternelle dans les sociétés orientales, qui trouve dans des individus

comme Oum Kalthoum une incarnation allégorique transcendant les frontières, les classes sociales, les communautés et les générations.

Pour Boughedir, la fascination des peuples arabes envers le personnage, la voix et l'histoire de Oum Kalthoum est profondément liée à l'histoire des indépendances, au moment où Nasser prônait un monde arabe puissant et fier. Il écrit :

> pour comprendre ce succès, il faut revenir à la fois au statut unique qu'a eu cette chanteuse dont la voix, à elle seule, a assuré la cohésion culturelle du monde arabe après la défaite de la « guerre des six jours » de juin 1967. […] La voix unique d'Oum Kalhoum, qui franchissait la barrière des régimes et des dialectes et faisait vibrer jusqu'aux analphabètes, donnait assurément aux Arabes bien plus que n'importe quel discours idéologique, le sentiment qu'ils appartenaient tous bien à la même culture. Elle leur permettait, en vivant cette cohésion identitaire commune, de résister partiellement aux humiliations successives nées des défaites militaires au Proche-Orient. […] Le succès énorme du feuilleton Oum Kalthoum pourrait s'expliquer ainsi par une profonde nostalgie des peuples arabes pour la voix de la mère commune, effaçant la division des peuples et assurant de façon imaginaire la cohésion de la nation. [794]

Comme Alya chez Tlatli, Oum Kalthoum représente le peuple. Elle incarne une unité culturelle, une fierté régionale, identitaire. Le succès immense de la série a permis sa diffusion plusieurs années consécutives dans tout le monde arabe – phénomène très rare, puisque les séries de ramadan sont en principe renouvelées tous les ans. Ces icônes, rendues accessibles par l'ouverture sur le caractère privé du quotidien que propose la fiction, qu'il s'agisse de Habiba M'sika, de Oum Kalthoum, de grandes figures historiques ou d'une figure allégorique, offrent aux peuples à qui ces images s'adressent des modèles autres, souvent plus proches d'eux et de leurs valeurs que ceux que proposent les films arrivés d'Occident, notamment d'Hollywood.

4. Jouer avec le levier politique du patrimoine

4.1. Ancrer le national dans un héritage en déperdition

[794] Férid Boughedir, « La victime et la matrone : les deux images de la femme dans le cinéma tunisien », in Michel Serceau (dir.), *CinémAction,* « Les Cinémas du Maghreb », *op. cit.,* p. 104.

Les cinéastes tentent de trouver de nouvelles manières de s'engager, s'intéressant à des sujets inédits, susceptibles de dire le politique autrement. Comme ce sont des dictatures qui, dans la plupart des cas, ont accompagné les constructions nationales, les artistes doivent alors faire face à une violente uniformisation de la société.

Les conceptions qu'a Habib Bourguiba de la société tunisienne, qui menait les luttes d'indépendance dans le pays avant de le présider de 1957 à 1987, sont claires : son attachement à la laïcité, à la promotion des femmes et à l'ouverture du pays aux idées et à la culture occidentales constituent dès les premiers mois de sa présidence les lignes directrices qui sous-tendent idéologiquement le nouvel État-nation jusqu'à Ben Ali. En Égypte, Nasser fait le vœu d'une nation forte, phare de la résistance au colonialisme (dont la pérennité perçue dans la région s'incarne dans la création de l'État d'Israël) et tente d'unir culturellement la région sous le drapeau du panarabisme.

Bourguiba, comme Nasser puis Sadate en Égypte, fait vœu de modernité pour son pays. Malgré le soutien idéologique dont ont bénéficié les deux dirigeants, les critiques s'élèvent de la part des cinéastes dès avant la destitution de Bourguiba en Tunisie et la mort de Sadate en Égypte. Dans ces deux pays, dans les films que nous avons évoqués, les réalisatrices dénoncent l'écart entre les discours et les faits ; elles tentent, à contrepied du discours officiel, de représenter les marges de la société idéale dont le régime fait étalage à l'international. Avec Ben Ali en Tunisie, Moubarak en Égypte, le renforcement du contrôle policier menace encore davantage la liberté d'expression. L'Égypte se débat pour rester une grande puissance à l'échelle mondiale. En Tunisie, l'ouverture sur l'Europe reste la principale ligne politique ; c'est un nouveau rapport à la *tunisianité*[795] développé durant la révolution de 2011 qui expose le plus clairement les limites de cette conception du politique au cinéma. Témoignant de l'omniprésence de ces critiques adressées à l'État dans le cinéma national, Denise Brahimi[796] propose de relire *Le Désenchantement national* (1982)[797] de la philosophe tunisienne Hélé Béji pour expliquer cette particularité tunisienne : le peuple est déçu des promesses de l'État-nation postindépendance, qui sont restées lettre morte et n'ont jamais été appliquées démocratiquement ni uniformément. Un malaise collectif similaire se fait sentir en Égypte et évidemment au Liban, où les déchirements du conflit civil posent autrement ces questions de stratégie politique et de construction de la nation.

[795] Kmar Bendana, « Ideologies of the Nation in Tunisian Cinema », in *Journal of North African Studies*, vol. 8, n° 1, James McDougall (dir.), « Nation, Society and Culture in North Africa », Londres, Taylor & Francis, 2003, p. 35.
[796] Denise Brahimi*, 50 ans de cinéma maghrébin*, *op. cit.* p. 51.
[797] Hélé Béji, *Le Désenchantement national. Essai sur la décolonisation*, Paris, François Maspéro, 1982.

Lutter contre l'uniformisation devient donc un enjeu de bataille pour la dignité des peuples. Menacées par le durcissement politique, la censure et la surveillance, les réalisatrices de notre corpus se tournent vers le patrimoine dans une démarche d'ouverture vers le politique. Les années 1980-1990, particulièrement en Tunisie et en Égypte, sont marquées par la multiplication de films sur les coutumes, les pratiques agricoles traditionnelles, les vestiges d'un passé révolu. Les modes de vie et les traditions sont mis en avant dès les premiers films : en 1967 déjà, Sophie Ferchiou réalise *Chéchia*, qui retrace l'histoire de ce couvre-chef masculin, coiffe nationale de la Tunisie, et en présente le mode de fabrication. Ce film, qui expose un symbole central du patrimoine costumier traditionnel tunisien, accompagne l'étude que la cinéaste a publié dans le cadre de son travail de recherche intitulé *Techniques et sociétés. Exemple de la fabrication des chéchias en Tunisie* paru en 1971[798]. En 1972, elle s'intéresse à la fête nomade de Zarda (*Zarda : Jour de fête d'une tribu nomade / Zarda : A Nomadic Tribe's Feast Day*), aux célébrations de mariage dans la région centrale d'El-Sabria en 1974 (*Mariage à Sabria*), au village de potiers de Guellala sur l'île de Djerba en 1975 (*Guallala : un village de potiers en Tunisie / Guallala : A Potter's Village in Tunisia*).

Au même moment en Égypte, Ateyyat El-Abnoudy filme les modes d'irrigation traditionnels encore pratiqués dans les quartiers populaires du Caire dans *Cheval de boue* (1971) et la petite troupe vagabonde de Touha, qui circule de village en village pour chanter ses chansons traditionnelles dans *La Triste chanson de Touha* (1973). En réalisant ce type de documentaires, Ateyyat El-Abnoudy opère un acte de résistance contre les mensonges et approximations inhérents aux discours politiques prônant la modernisation de l'Égypte (la politique d'« *infitah* » de Sadate a ouvert le pays au commerce et à l'influence américaine, ce qui a été présenté comme progrès) : le film *Cheval de boue* a ainsi été censuré par les autorités, qui estimaient que le film donnait de l'Égypte une mauvaise image.

Durant la décennie suivante, ce rapport au patrimoine s'impose comme un réflexe. Comme nous l'avons déjà souligné, la généralisation de la télévision et des commandes passées par les chaînes aux cinéastes favorisent cet essor. Sous un régime de dictature, la possibilité de faire des films est réduite et difficile, et les productions télévisuelles, plus consensuelles, permettent tout de même aux cinéastes de continuer à produire et à s'engager. En 1986, Selma Baccar réalise *Au pays de Tarayoun* (*Fi bilad al-tarayoun*), un documentaire sur l'artisanat du tissage du tarayoun, une robe traditionnelle tunisienne. Dans les années 1980, elle réalise aussi une série de reportages destinés à

[798] Sophie Ferchiou, *Techniques et sociétés. Exemple de la fabrication des chéchias en Tunisie,* Paris, Institut d'ethnologie, 1971.

la télévision, intitulée « Artisans de Tunisie » et qui s'intéresse notamment à la peinture sur verre ou aux techniques de poterie dans le Sahel. En 1988, Fatma Skandrani tourne un documentaire très personnel sur sa perception de la vieille ville de Tunis (*Médina… ma mémoire*), puis réalise durant les années 1990 plusieurs documentaires sur le patrimoine traditionnel et artistique de Tunisie (*Les Peintres tunisiens*, 1995 ; *Tunis la médina : habitat traditionnel en Afrique*, 1996).

En Égypte, Ateyyat El-Abnoudy commence à faire des films traitant de la politique – et non plus tant *du* politique. *Ayyām āl-dimuqrāṭiya* (« Jours de démocratie »,1996) interroge ainsi des femmes de chaque région d'Égypte qui se présentent aux élections législatives organisées dans tout le pays. Son documentaire *Baṭalāt miṣryāt* (« Héroïnes d'Égypte », 1996) participe de l'écriture d'une histoire nationale négociée avec l'état de fait que représente le régime dictatorial en place. *Cairo 1000 Cairo 2000* (2000), en chantant les louanges de la modernisation du Caire, semble s'inscrire dans la même perspective. De même, Nabiha Lotfy réalise une série de films pour la télévision égyptienne qui met en valeur le patrimoine du pays et semble ignorer toute possibilité de résistance au régime. La dépolitisation des sujets choisis pour ces films peut paraître décevante : en effet, ils sont traités par des femmes pionnières prêtes à mettre en lumière les problèmes de la société plutôt que d'en éclairer les seules réussites et, par là, de faire de leur pays une nation jouissant d'une histoire glorieuse. Néanmoins, on peut considérer comme une victoire que ces femmes tunisiennes et égyptiennes aient su malgré tout continuer à exister dans un paysage audiovisuel, dominé par une écrasante majorité d'hommes, sans pour autant se compromettre plus avant.

Au-delà de son caractère folklorique ou culturel, le sujet de ces films permet l'affirmation d'une culture nationale historiquement forte. Cela peut parfois donner naissance à des sujets au caractère politique manifeste. Certains documentaires de la Tunisienne Kalthoum Bornaz ont par exemple pour objectif de parer à un risque politique. Lorsqu'elle réalise *Trois personnages en quête d'un théâtre* (1988), Kalthoum Bornaz cherche à contrer le projet de destruction du théâtre municipal de Tunis, un bâtiment imposant construit au début du XX^{e} siècle par l'architecte de la famille beylicale sous le protectorat. Dans ce documentaire où se mêlent des éléments de fiction et de reconstitution, la cinéaste rend hommage au théâtre le plus réputé de Tunisie et à toutes les vedettes qu'il a mises en lumière. Ce documentaire, projeté au sein même du lieu évoqué, suscite une émotion telle que le bâtiment est finalement protégé : le patrimoine est sauvé par les images.

Quand elle réalise son film sur *La Forêt d'El-Medfoun* en 1998, Kalthoum Bornaz a la même intention : filmer un patrimoine naturel que le président Ben Ali avait pour projet de détruire au profit de la construction de complexes hôteliers ; seuls des problèmes liés à la conjoncture

économique puis à la révolution de 2011 ont pu freiner la destruction de ce patrimoine[799]. Elle se rend sur place avec des professionnels de la sauvegarde des forêts et rend compte dans son film de la richesse historique, biologique et écologique d'une forêt trop proche des plages de sable de Sousse pour ne pas être convoitée par des promoteurs. À défaut de pouvoir sauver les lieux qu'elle filme, Kalthoum Bornaz agit toutefois avec l'idée de sauvegarder les richesses de son pays dans les images qu'elle crée.

En mettant en relief des patrimoines dépréciés, Kalthoum Bornaz souligne la nécessité d'écrire une autre histoire nationale. C'est finalement souvent le cas de ces films historiques ou de patrimoine qui, s'ils ne résistent pas dans la forme du discours qu'ils déploient, se forgent un potentiel d'opposition par la covocation de sujets plus intimistes. L'Égyptienne Ferial Kamel, diplômée de l'Institut du cinéma du Caire dans la catégorie « cinéma pour enfant », réalise dès sa sortie de l'école quelques reportages de format court, souvent des portraits d'artistes, qu'elle poursuit dans les années 1980 : *Rythmes et couleurs* (*ʿĀzif bi āl-alwān,* 1979) à propos de Houcine Bikar ; *Kamel Kilani* (1982) porte sur cet auteur de livres pour enfants ; et *Chuchotements sur cuivre* (*Āl-ams ʿala āl-naḥas*, 1982) sur la vie de Mohamed Rizq. Ces reportages ne traitent pas de traditions populaires mais participent, à leur façon, de l'écriture d'une histoire de l'art égyptienne.

Cette manière de négocier un espace d'expression sans pour autant prendre de trop grands risques sur le plan politique s'est beaucoup développée dans les pays arabes de manière générale. La productrice égyptienne Marianne Khoury, directrice de Misr International Films depuis 1982 et réalisatrice de documentaires à partir de la fin des années 1990, conduit le documentaire indépendant égyptien – et plus largement arabe – dans cette même direction : rappeler la grande histoire, éclairer les jalons inconnus d'une histoire culturelle égyptienne et arabe, ou encore expliquer les mythes qui ont forgé l'identité des peuples de génération en génération.

Marianne Khoury réalise en 1999 un premier court-métrage documentaire consacré à Laura Laurella, danseuse égypto-italienne qui a fondé en 1954 une école de danse dont on suit les transformations à travers les âges (*Le Temps de Laura / Zamān lorā,* 1999). Ce film est produit sous la bannière de Misr International Films. En 2002, Marianne Khoury consacre un autre film à des figures féminines fondatrices d'une certaine histoire culturelle de l'Égypte : elle s'intéresse cette fois aux pionnières du cinéma égyptien dans un long-métrage documentaire intitulé *Les Passionnées du cinéma*. Cet intérêt pour le genre documentaire ne doit pas faire oublier que le versant créatif et fictif du cinéma a toujours fasciné Marianne Khoury : elle assistait à tous les tournages de son oncle

[799] Entretien de l'autrice avec Kalthoum Bornaz réalisé à Tunis le 6 janvier 2016 en français.

Youssef Chahine, dont produisait les films, et cherchait à comprendre les ressorts du processus de création d'un film. Elle raconte :

> Depuis le début, j'étais intéressée par le cinéma documentaire. Chahine me disait de m'en éloigner, que le documentaire était tabou et que dans nos pays, c'était une source de problèmes parce que donner la voix aux personnes marginalisées, à ceux et celles que l'on n'entend pas, on souligne tout ce qui est problématique [*sic*.].[800]

Cette remarque nous intéresse en regard de ce que disait Hala Galal lorsqu'elle déclarait ne pas pouvoir imaginer Marianne Khoury produire un autre de ses films : bien que cette dernière soit une productrice engagée, la filmographie d'Hala Galal est en effet généralement plus incisive que ne l'est *Entre femmes*, produit par Misr International Films en 2004. Plus généralement, il est d'autre part pertinent de mettre la citation de Marianne Khoury en regard des films documentaires qu'elle a produits pour Misr International Films jusqu'au milieu des années 2000[801]. En effet, après avoir réalisé ses deux premiers films, Marianne Khoury ouvre les possibilités de cette boîte de production au financement de documentaires, de réalisateurs ou réalisatrices issus d'Égypte ou d'autres pays arabes. Le nombre de documentaires produits ou coproduits par la boîte, si l'on considère le catalogue des films et que l'on écarte la production cinématographique pléthorique de Youssef Chahine, est clairement majoritaire. Toutefois, les films traitent pour la plupart, si ce n'est exclusivement, d'histoire ou de patrimoine arabe – le film de Hala Galal, qui se centre sur une question contemporaine à sa production, faisant sur ce point exception.

De fait, on trouve dans ce catalogue les films suivants (par ordre chronologique)[802] :

- *Le Temps de Laura* de Marianne Khoury (1999) ;

[800] Propos de Marianne Khoury recueillis par Christiane Passevant, in Christiane Passevant, « Entretien avec Marianne Khoury, passionnée de cinéma », *Divergences*, n° 41, 17 avril 2015, disponible en ligne. Consulté le 12 juin 2020. URL : http://divergences2.divergences.be/spip.php?article1055

[801] La plupart des films documentaires ont été produits en 2003 et en 2004. À partir de 2005, Misr International Films ne produit plus de films documentaires, et ce jusqu'à 2010. Marianne Khoury a produit depuis 2010 trois films documentaires au sein de la boîte de production : *Ombres (Zelāl / Shadows*, 2010) de Marianne Khoury et Mustapha Hasnaoui, porte sur le monde de la psychiatrie en Égypte ; *La première passion de mamie Zad* (*Sittū Zād aūla āl-ʿātfa / My First Passion*, 2011) est un film sur la chanteuse Shérérazade, dite « mamie Zad », par la réalisatrice Heba Yousry ; et *Le Passé reviendra* (*Jāy āl-zamān /The Past Will Return*, 2015) par Dima Hamza, qui organise et filme des retrouvailles entre le père de la réalisatrice et son premier amour.

[802] Quelques autres films documentaires ont été produits par Gabriel Khoury, un parent de Marianne Khoury, lui aussi producteur au sein de Misr International Films. C'est le cas de *Sobbian w banat* (*On Boys, Girls and the Veil*, 1995) de Yousry Nasrallah, mais aussi de plusieurs films consacrés à la carrière de Youssef Chahine.

- *Passionnée du cinéma* de Marianne Khoury (2002) ;
- *Terre de femmes* (*Ard āl-nisāʾ / Women Beyound Borders*, 2003) du Libanais Jean Chamoun porte sur la lutte des femmes dans les rangs armés des combattants pour la récupération des terres de Palestine ;
- *La Légende de Rose Al-Youssef* (*Usṭūraẗ rūz āl-yūsuf / The Legend of Rose Al Youssef*, 2003) de Mohamed Kamel El-Kalioubi, dresse le portrait de cette directrice de cabaret dans l'Égypte des années 1930 ;
- *Femme courage* (*Āl-marʾa āl-šajāʿa*, 2003) de l'Algérien Amine Rachedi, fait le portrait de Louisa Ighilahriz, figure algérienne des luttes d'indépendance ;
- *La Dame du Palais* (*Sādyaẗ āl-kasr / Lady of the palace,* 2003) par le Libanais Samir Habshi a pour objet les activités culturelles et politiques de la Libanaise Nazira Joumblatt (1890-1951) ;
- *Histoire du Raï (Ḥakāyāt āl-raʾy / Ray Story*, 2004) de Amine Rachedi et de Madeleine Vershaffelt, dresse un historique de la musique raï ;
- *Quand la femme chante (ʿindamā tuġany āl-marʾa / When A Woman Sings,* 2004) de Mustapha Hasnaoui, analyse le rapport des grandes chanteuses égyptiennes à la modernisation, faisant plus spécifiquement le portrait d'Om Kalthoum ;
- *Le Blues des Sheikhates* (*Dumuʿaẗ āl-šayẖat / Sheikhates Blues*, 2004) de Ali Essafi, porte sur les chanteuses populaires marocaines ;
- *Fama, une héroïne sans gloire (Famā baṭūla balā mājd / Fama, A Heroine Without Glory*, 2004) par la Marocaine Dalila Ennadre, retrace le passé de Fama, qui s'est engagée dès l'âge de quinze ans en faveur d'un Maroc libre et démocratique ;
- *Entre femmes* de Hala Galal (2004) ;
- *Sur les traces de l'oubli* de Raja Amari (2004) est un documentaire sur l'exploratrice, journaliste et écrivaine Isabelle Eberhardt, une Algéro-Suisse née en 1877 à Genève et morte en 1904 à Aïn-Sefra en Algérie. Elle a parcouru le Maghreb toute sa vie, vêtue d'habits d'homme pour pouvoir circuler plus aisément.

À l'exception de *Entre femmes* de Hala Galal et de *Ombres* (*Ẓalal*, 2010) de Marianne Khoury, produits plus tardivement, tous les films documentaires financés par Misr International Films racontent le parcours d'une grande figure historique du monde arabe ou bien s'intéressent à un patrimoine local, musical, littéraire, dansé ou cinématographique [803]. Ces sujets ne sont pas dépourvus de dimension politique, notamment en ce qui concerne les portraits : le film *Fama, une*

[803] Il faut toutefois noter que ces productions ont été réalisées dans le cadre d'un projet lancé par l'Union Européenne intitulé *Mediteranean Audiovisual* et ne sont pas nés de l'initiative de Misr International.

héroïne sans gloire de Dalila Ennadre, le plus engagé d'entre tous, éclaire la lutte invisible des femmes pour l'indépendance. De la même manière, Amine Rachedi rend hommage avec *Femme courage* à Louisa Ighilahriz, une grande figure féminine méconnue de la lutte d'indépendance algérienne, à une heure où les peuples marocain et algérien étouffent sous l'autoritarisme de leurs régimes respectifs. Le sujet du film documentaire de Raja Amari *Sur les traces de l'oubli*, auquel participe Misr International Films, est aussi celui d'une figure historique marquante au Maghreb. Cette caractéristique transnationale des productions de Misr International Films sert notre argument, dans la mesure où nous avançons que dans les années 1990 et dans la première moitié de la décennie 2000, produire et réaliser des films de patrimoine revêt une portée politique : c'est toute l'histoire de la région qu'il s'agit d'écrire, et en discutant les formes de résistance employées durant les luttes d'indépendance, ces films constituent et construisent des outils essentiels à une poursuite de la dissidence.

Les portraits des gens sans gloire mais porteurs d'histoire et de traditions sont aussi éminemment politiques. C'est ainsi avec une certaine forme d'engagement que Kalthoum Bornaz réalise en 1996 *Nuit de noces à Tunis* : alors que le fondamentalisme religieux gagne du terrain dans la société, la réalisatrice décide de braquer sa caméra sur celles qui dansent, au mépris des condamnations des groupes les plus extrémistes et par amour de la tradition artistique dans laquelle les danseuses s'inscrivent. Ce documentaire, rythmé par la voix de Kalthoum Bornaz, évoquant elle-même sa Tunis à la première personne, suit une danseuse de profession qui, la nuit, voyage de mariage en mariage pour animer les célébrations. La précarité de ce métier désormais déprécié est omniprésente dans ce film qui pose sur Tunis un regard déjà nostalgique, inquiet de la disparition des traditions qui ont fait la richesse de la ville. Cet intérêt pour la danse orientale comme affirmation d'une résistance culturelle se retrouve dans d'autres filmographies au cours de ces mêmes années. La réalisatrice égyptienne Safaa Fathy réalise en 1993 un film dans lequel elle suit deux artistes, une célèbre danseuse professionnelle (Lucy, que la Libanaise Jocelyne Saab filme également dans son documentaire *Les Almées, danseuses orientales* réalisé en 1989) et une jeune danseuse originaire de la région du Delta du Nil, Sabah. Le documentaire *Ghazeia, danseuses d'Égypte* (1993) recueille de poignants témoignages sur la vie de femmes ayant fait le choix de la danse, quitte à être marginalisées et en dépit des menaces et des insultes quotidiennes auxquelles elles doivent faire face. Le film est le portait cinglant d'une Égypte patriarcale et profondément contradictoire, ambivalence qui s'incarne toute entière dans le corps de ces femmes, aussi désiré qu'haï.

Une dernière forme de conception politique du film de patrimoine est exploitée, qui concerne plus précisément la cinématographie des femmes tunisiennes. Contre l'élitisme urbain des milieux

culturels tunisois, Sonia Chamkhi s'attarde à construire une autre image des marges : elle part filmer le mode de vie des bédouins de Douz dans *Douz, la porte du Sahara* (2003) et donne la parole aux chameliers qui nous présentent leur métier. *L'Art du Mezoued* (2011), réalisé huit ans plus tard, propose lui aussi un renversement des clichés et des paradigmes en s'intéressant à une tradition très populaire mais ignorée par la recherche académique : le propos du film consiste en la revalorisation d'un art musical tunisien très populaire, le *mezoued*. Largement méprisé, le *mezoued* ne bénéficie jusqu'à aujourd'hui d'aucune étude universitaire qui lui serait consacrée, et ses musiciens sont très mal considérés. Cependant, ce genre constitue un pan entier du patrimoine culturel tunisien ; il est présent lors de toutes les fêtes populaires, mariages et autres célébrations. Pour Sonia Chamkhi, la musique et le chant populaire « traduisent parfaitement l'âme des gens »[804], et c'est pour elle un moyen de comprendre le peuple tunisien que de s'intéresser à la musique populaire que ce dernier convoque à chaque événement important de son existence. Elle dit :

> L'art, l'histoire et la pensée nous enseignent que les vérités fondamentales ne sont pas saisissables dans les discours officiels, lisses et consensuels, mais bel et bien dans les marges, les lieux d'ombre, dans les espaces de la parole confisquée et des non-dits. L'interdit, le tabou sont les plus grands révélateurs des vérités existentielles de l'Homme.[805]

Le recours au patrimoine est pour Sonia Chakhmi une manière de résister contre l'uniformisation de la culture à laquelle aspirent les organes officiels. Déterminée à redonner à cet art les lettres de noblesse et l'honneur qui lui reviennent, Sonia Chamkhi choisit de laisser la parole aux marges que l'on ignore : musiciens et chanteurs racontent à la caméra leurs frustrations, la misère dans laquelle ils se trouvent souvent plongés, leur quotidien. Film musical et joyeux, *L'Art du Mezoued* inscrit consciemment le mezoued au tableau d'honneur du patrimoine tunisien et de la mémoire collective ; il invite ses partisans à ne plus cacher l'engouement que cette musique populaire provoque en eux. Le film permet surtout d'actualiser l'image de la société tunisienne en réintroduisant le populaire dans l'éventail de la culture nationale.

---

[804] Propos de Sonia Chamkhi recueillis par Farah Khadhar, *in* Farah Khadhar, « Entretien avec Sonia Chamkhi », *Babelmed*, 23 février 2009, disponible en ligne. Consulté le 7 juillet 2020. URL : http://www.babelmed.net/article/349-entretien-avec-sonia-chamkhi/

[805] Propos de Sonia Chamkhi recueillis par Amel Djait, in Amel Djait, « Sonia Chamkhi : "Le mezoued est un art" », *1001 Tunisie,* 23 août 2010, disponible en ligne. Consulté le 7 juillet 2020. URL : https://1001tunisie.com/portraits-et-interviews/sonia-chamkhi-l-le-mezoued-est-un-art-et-ses-artistes-talentueux-mais-aucun-art-ne-prospere-dans-la-marginalisation-et-le-dedain-de-la-transmission-r/

Figure 20. Captures d'écran du film L'Art du mezoued *de Sonia Chamkhi. Musiciens de mezoued.*

À travers ces films de patrimoine s'écrivent d'autres histoires de la Tunisie et de l'Égypte. En Tunisie, l'histoire racontée par ces films revient aux fondements de la culture tunisienne, à ses traditions, son art, son artisanat. Ces films s'attaquent moins à l'héritage du protectorat qu'aux politiques tournées vers l'Occident qu'ont successivement engagées les présidents de la République tunisienne ; ils s'adressent moins aux spectateurs étrangers qu'aux Tunisiens eux-mêmes, chez qui ces cinéastes tentent de raviver un intérêt trop rare envers des éléments de la culture locale bien souvent dénigrés. En Égypte, c'est la croyance en une unité culturelle arabe que les films semblent vouloir raviver. En mettant en lumière des coutumes et des cultures partagées par tous les peuples de la région (danse, musique, littérature, cinéma), et en s'attardant sur des figures exemplaires de la résistance contre l'impérialisme, c'est un rêve d'unité arabe que les réalisatrices et les réalisateurs, comme les productrices et les producteurs, tentent de renouveler.

4.2. Patrimoine et coutumes, symbole du patriarcat : critiques et remises en question

La question peut toutefois être posée à l'envers. Dans le processus d'uniformisation lancé par Bourguiba et parmi les retombées culturelles de l'*infitah* de Sadate dans les années 1980, poursuivies par les mesures de Moubarak, des éléments subsistent qui sont issus de ces coutumes et de ces traditions ; ils participent à l'oppression du peuple.

En Tunisie sous Bourguiba, de nombreuses voix commencent à s'élever avant même la destitution du *ra'is*. Elles dénoncent les écarts entre le contenu des discours et la réalité, les dysfonctionnements de la société, les inégalités. Dans *Le Désenchantement national* (1982), la philosophe tunisienne critique les formes inédites que prend le despotisme imposé par le nouveau régime suite à l'indépendance tunisienne, dénonçant par la même occasion l'absence de liberté

d'expression, la maintenance du parti unique et tout ce qui caractérise ces nouvelles figures de l'arbitraire du temps de Bourguiba. 1982 est aussi la date à laquelle démarrent la production et la réalisation du premier long-métrage de fiction réalisé par une femme, *La Trace*, de Néjia Ben Mabrouk. Ayant souffert de nombreux problèmes de financement entre Tunis et Bruxelles, le film ne fut achevé qu'en 1987, date de sa sortie internationale ; toutefois, il fait écho à ces grands mouvements critiques qui commençaient à se développer. Comme le montre Denise Brahimi, le film entretient un rapport étroit à la société tunisienne :

> Un autre point essentiel du programme de Bourguiba et de ce qu'on pourrait appeler (sans la moindre connotation péjorative) son idéologie, était l'éducation des filles, la parité avec celle des garçons. En la matière il était normal que ce soit un film de femme qui analyse une certaine désillusion. Le film de Néjia Ben Mabrouk, *La Trace*, le fait de façon minutieuse et précise ; elle passe en revue les obstacles auxquels se heurte une jeune fille de la campagne, pourtant déterminée, voire acharnée, qui veut faire des études supérieures.[806]

La Trace raconte le parcours d'un rêve presque impossible à réaliser dans une société telle que celle de la Tunisie dans les années 1980. La première difficulté est d'atteindre la ville : pour une fille de la campagne, cette gageure engage des traditions patriarcales fortement ancrées dans une société qui pourtant est en pleine modernisation. Petite déjà, Sabra, le personnage principal du film, cultive la différence : contrairement aux attentes liées à son statut de petite fille, elle veut faire de la bicyclette et jouer à la toupie, comme les garçons. En grandissant, elle continue à s'opposer à la marge de manœuvre trop modeste à laquelle les femmes ont traditionnellement droit. Elle veut faire des études et conteste l'idée même de continuer sa vie dans la frustration. C'est donc dans le refus qu'elle se meut – le refus des coutumes, du patriarcat, des impasses. En tant que femme issue de la campagne tunisienne, elle n'a aucune chance de pouvoir poursuivre sa scolarité à l'université. Le film fait le récit de son combat pour partir étudier à l'étranger et tenter sa chance dans un monde qui, malgré les réformes engagées en faveur des femmes, est encore un monde d'hommes.

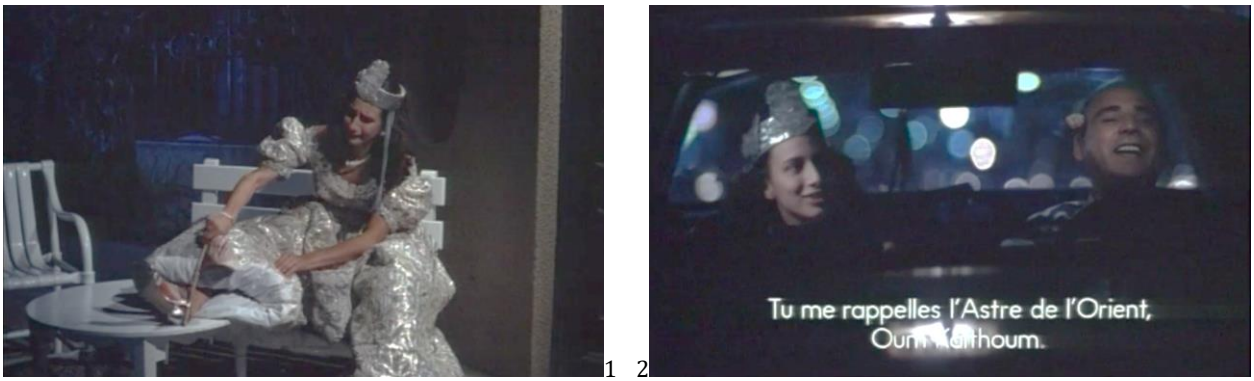
[806] Denise Brahimi, *50 ans de cinéma maghrébin, op. cit.*, p. 53.

Figure 21. Capture d'écran du film La Trace *de Néjia Ben Mabrouk. Sabra tente de s'extirper du système patriarcal et traditionaliste du milieu dans lequel elle a grandi pour faire des études.*

Symbole et porte-parole d'une marge éclatante – la population des régions éloignées de la capitale Tunis –, Sabra incarne la force et la détermination. Menant un véritable combat contre les traditions qu'on lui impose, c'est pour se jeter dans l'inconnu qu'elle finit par franchir la porte de l'agence de Tunis Air et achète son passeport pour la liberté. Ce film est une entreprise de démonstration, auprès du spectateur, qu'il lui est possible de se battre pour gagner une chance de réussir ; ce faisant, il œuvre pour une plus grande égalité des chances, qu'il s'agisse de la question féminine ou des problématiques liées aux marginalités populaires. Fort de symboles très évocateurs pour les Tunisiens de l'époque – peuple dont la jeunesse, aujourd'hui encore, n'hésite pas à émigrer si elle en a l'occasion –, *La Trace* questionne la légitimité et la cohérence du discours officiel porté par le président Bourguiba.

Plus léger, *Keswa, le fil perdu* de Kalthoum Bornaz (1997) évoque lui aussi cette immuabilité des traditions dans le pays et l'envie d'ailleurs éprouvée par une certaine jeunesse. Le film met en scène une jeune femme, Saga, qui revient dans son village après deux ans d'absence, à l'occasion du mariage de son frère. Alors qu'elle était partie étudier à l'étranger, son retour conduit la famille à relancer les débats d'antan : l'éventualité d'un mariage avec son cousin – radicalement écartée en raison du viol qu'elle a subi suite à une dispute avec ce dernier, deux ans auparavant – et la volonté de la famille de garder Saga parmi eux, pour ressouder les liens. Plus libre et plus éduquée, détachée de toutes les traditions populaires, elle se prête néanmoins au jeu du henné et du port de la lourde robe en fils d'argent, la keswa traditionnelle que doit revêtir la seconde des mariés pendant les mariages tunisiens. Représentées avec humour, ces traditions nous apparaissent comme archaïques

et dénuées de sens. Le long parcours presque onirique qui constitue le récit du film ne rend que plus absurde l'impression générale liée à la situation dans laquelle se trouve Saga : oubliée par sa famille à l'autre bout de la ville dans son immuable keswa d'argent, elle n'hésite pas à formuler à voix haute son rejet de ces traditions – qui apparaissent à l'image comme une véritable prison pour les corps et les esprits – en même temps que son besoin inassouvi de modernité et de liberté.



1 2

Figure 22. Captures d'écran du film Keswa, le fil perdu *de Kalthoum Bornaz. À gauche (1) : Saga s'acharne en sanglotant sur sa chaussure qui la blesse pou la retirer, alors que sa famille est malencontreusement partie sans elle à la fête. À droite (2) : Saga dans le taxi d'un homme qui l'a prise en pitié et qui va tenter de trouver avec elle le lieu du mariage. Il la compare à Oum Kalthoum, une grande figure symbolique des traditions arabes contemporaines.*

De même, dans son film *Miel et cendres* (1996), la réalisatrice égypto-suisse Nadia Farès-Ankiler s'attaque aux traditions patriarcales qui dominent encore dans la Tunisie des années 1990. Elles se traduisent par des modes de vie conservateurs imposés aux trois protagonistes du film, soumises – quel que soit leur statut social – à la violence des hommes, aux réprimandes voire aux répressions de la société. Tout se passe comme si le spectateur se trouvait plongé dans la continuité de l'esprit du harem, où peuvent se retrouver les femmes à l'abri du regard et de la présence des hommes. La rédemption des jeunes femmes s'effectue dans le temps qu'elles passent ensemble, notamment à danser et à partager leurs souffrances.

À partir de la fin des années 1980, la remise en question des traditions et des coutumes telle que celle que nous venons d'évoquer à travers ces trois exemples est plus courante en Tunisie qu'en Égypte et au Liban. En effet, les films de fiction d'Égyptiennes réalisés en dehors du format imposé par les studios sont très rares. Au Liban, le petit nombre de films de cet ordre s'explique par le fait que le pays est traumatisé par quinze ans de guerre civile. Les années 1990 ont ainsi marqué les différences, déjà sensibles dans les années 1970 et 1980, entre les cinématographies des femmes des trois États, qui fluctuent en fonction de plusieurs éléments. Cette fluctuation s'explique par les régimes politiques s'imposant dans le paysage de chaque pays, par le rapport au cinéma de ces femmes, mais aussi par la tradition créative qui se construit petit à petit avec l'activité de cette

nouvelle génération de cinéastes pour laquelle la tradition des luttes d'indépendance est déjà bien loin.

Écrasés par des dictatures de plus en plus répressives dans le cas de l'Égypte et de la Tunisie, et par l'héritage d'un conflit terrible dans le cas du Liban, les peuples et les créateurs qui cherchent à leur donner une voix – à défaut de les représenter – se taisent par crainte des représailles, ou bien restent inaudibles jusqu'au milieu des années 2000. Les coûts et les difficultés de production d'un film ont contribué à cette disparition progressive d'un cinéma profondément engagé, capable de prendre des risques inouïs – comme avaient pu le faire les œuvres des pionnières, prêtes à mettre en jeu leur sécurité pour rapporter des images. L'émergence du numérique et d'une nouvelle génération d'artistes n'ayant connu que la dictature – et non les périodes de guerre – modifie profondément la production cinématographique dans ces trois pays, et donne à des femmes qui n'auraient jamais eu cette chance de filmer la possibilité de prendre des images et de s'exprimer librement.

5. Conclusion

Dans un article de 2009 consacré au cinéma contemporain des femmes dans le monde arabe, la réalisatrice et créatrice du Festival International de Films de Femmes du Caire Amal Ramsis écrit :

> La caméra numérique arrive à la fin des années 1990 et transforme la production de films dans le monde arabe, non seulement techniquement, mais aussi en ce qui concerne les types de films qui commencent à apparaître. Le cinéma numérique ne pouvait pas chercher à être diffusé sur les marchés traditionnels du cinéma commercial, et a donc plutôt trouvé sa place dans d'autres cercles alternatifs, des festivals, et surtout à la télévision. Le film documentaire s'est donc mis à prendre une importance croissante, à briser les schémas des productions commerciales, et à repousser les limites de la censure imposée par le gouvernement dans la plupart des pays arabes.[807]

[807] Amal Ramsis, « El cine realizado por mujeres en el mundo árabe. Un acercamiento sociopolítico », *Cultura, op. cit.*, p. 91. Notre traduction. Citation originale : "*La cámara digital llega a finales de los años noventa para cambiar el mapa de la producción en todo el mundo árabe, no solamente técnicamente, sino también en cuanto al tipo de películas que comienzan a aparecer. No era posible que el cine digital buscara difusión en los mercados tradicionales del cine comercial, sino que tratara de encontrar su sitio en otro círculos alternativos, festivales, y sobre todo en la televisión. Así que el cine documental empezaba a adquirir una importancia cada vez más notable en cuanto a romper con los esquemas de las grandes producciones, y también en saltar los límites de la censura impuestos por los gobiernos en la mayor parte del mundo árabe*".

Ce qu'évoque Amal Ramsis dans cet article nous semble se situer à la jonction de deux paradigmes, de deux époques. La plupart des films réalisés pour la télévision à partir des années 1990 ont en effet été tournés en Beta, c'est-à-dire en vidéo analogue, beaucoup moins coûteuse et plus maniable que le 16 mm. Il s'agit du format dans lequel tourne notamment Danielle Arbid pour *Seule avec la guerre* qu'elle réalise pour Arte, ou Jocelyne Saab avec *Fécondation in vidéo* (1991) et *La Dame de Saigon* (1997) qu'elle réalise aussi pour la télévision française. La généralisation de la caméra numérique haute définition à partir du début des années 2000 a provoqué une autre forme de révolution dans les pratiques cinématographiques. En ce sens, le numérique est à l'origine d'une innovation formelle d'une toute autre ampleur. C'est cette révolution-là, qui a, dans un même mouvement, provoqué une transformation de l'engagement par l'image, qui nous occupe dans le dernier chapitre de cette partie.

CHAPITRE 7. Mutation des formes et des techniques au tournant des années 2000

La généralisation du numérique au tournant des années 2000 transforme le rapport des cinéastes au cinéma. Le film entre dans les maisons et s'impose dans les foyers, où personne n'est empêché de filmer ni de créer ; il profite aux jeunes générations – femmes comme hommes – qui usent du cinéma pour régler leurs comptes avec la société dans laquelle ils vivent en confrontant souvent leurs parents en premier lieu, avant de s'arroger le droit de descendre filmer dans la rue.

Dans son ouvrage sur le « Troisième cinéma » qu'elle publie en 2012, Ateyyat El-Abnoudy consacre la dernière partie de son étude au « cinéma à l'ère numérique »[808]. Elle ouvre son chapitre avec l'évocation d'une anecdote intéressante, se remémorant son premier voyage aux États-Unis, que lui avait permis un programme de visiteurs internationaux organisé par le service culturel de l'ambassade américaine dans différents pays arabes. Ce programme, organisé en 1975, invitait des réalisatrices et des réalisateurs arabes à découvrir les dernières innovations de l'industrie américaine. Au département cinéma de l'université de Harvard à Boston, le groupe de cinéastes a rencontré le pionnier du cinéma direct anglais Richard Leacock (1921-2011), qui leur a présenté avec enthousiasme le « compact disc » (CD) qui annonçait l'essor prochain du « digital versatile disc » (DVD)[809]. Ateyyat El-Abnoudy, en concluant cette analyse, apparaît à son tour comme une cinéaste qui a traversé les âges du documentaire et ses techniques. Les avancées technologiques remarquables dont elle a été témoin, ainsi que leur soudaine démocratisation dans les manifestations qui ont poussé dans la rue des millions de citoyens égyptiens à faire des images pour archiver le moment démocratique de janvier-février 2011, sont d'ailleurs à l'origine de cet ouvrage rétrospectif et historique, qui laisse la part belle aux nouvelles cinématographies en évolution perpétuelle depuis le début du XXIe siècle. L'autrice célèbre la possibilité de filmer sans limite, de revoir les images immédiatement après les avoir filmées et de pouvoir effacer les prises indésirables ; elle se réjouit de la « révolution informatique »[810] qui a permis le montage sur ordinateur, ainsi que la réduction des coûts de production et de compétences spécifiques nécessaires à la réalisation d'un film et « qui a fait de notre monde immense un petit village »[811] grâce à la possibilité de diffusion sur Internet.

[808] Ateyyat El-Abnoudy, *Āl-sīnīmā āl-ṭoulaṭa, op. cit.,* p. 379. Notre traduction. Citation originale : "سينيما في عصر الديجيتال"
[809] *Ibid.*
[810] *Op. cit.*, p. 383. Notre traduction. Citation originale : "ثورة المعلوماتية"
[811] *Ibid.* Notre traduction. Citation originale : "التي جعلت من عالمنا الواسع قرية صغيرة"

Depuis le milieu des années 2000, le vent a tourné du côté des pays que l'on regroupe à nouveau sous le terme de « monde arabe ». Des mouvements de contestations s'organisent ou éclatent spontanément pour contester le système en place. À partir de 2004, le « mouvement égyptien pour le changement », autrement nommé « *Kifāya* » (« assez », « ça suffit »), rassemble au Caire diverses tendances, laïques, estudiantines, ouvrières opposés au régime d'Hosni Moubarak et à son ouverture sur les États-Unis. Le 12 décembre 2004, le mouvement descend dans la rue et appelle à une profonde réforme démocratique du système égyptien. D'autres manifestations ont suivi, en 2005 puis 2006. Les représentants du mouvement n'hésitent pas à prendre position sur des questions internationales : en 2006, alors que l'armée israélienne bombarde Beyrouth, Kifāya appelle à la solidarité avec le peuple libanais contre l'État sioniste.

Les bombardements qui s'abattent sur Beyrouth sont menés par Israël du 12 juillet au 14 août 2006, en représailles contre les forces armées du Hezbollah de Hassan Nasrallah qui ont capturé à la frontière du Sud du Liban avec Israël deux soldats israéliens en vue de les échanger avec des prisonniers libanais, pratique courante dans cette zone occupée par Israël jusqu'en 2000. Cette guerre dite « de 33 jours »[812] avait pour objectif de déstabiliser le pays, historiquement profondément divisé et politiquement polarisé depuis l'assassinat de Rafic Hariri le 14 février 2005 et les manifestations massives qui ont suivi. Les manifestations de février-mars 2005 avaient conduit au départ des troupes syriennes présentes dans le pays, officiellement là pour soutenir l'État libanais, et plus précisément le Hezbollah, dans sa lutte contre Israël, avec lequel le Liban est en guerre jusqu'à aujourd'hui. Une partie des Libanais soupçonnait en effet le régime syrien de Bachar Al-Assad d'être responsable de la mort du premier ministre libanais, un sunnite proche de l'Arabie Saoudite auprès de laquelle le Liban s'est endetté durant son mandat conduit sous le signe de la reconstruction. La jeunesse libanaise s'était rassemblée en masse place des Martyrs, installant des tentes et dormant sur les lieux pour manifester leur refus du *statu quo.* Les troupes syriennes sont contraintes de partir. En réponse à leur départ, les partis alliés de la Syrie (les partis chiites Hezbollah et Amal principalement, ainsi que quelques petits partis chrétiens) organisent une grande manifestation rassemblant près de 800 000 personnes, venues par bus de tout le Liban pour « remercier » l'État syrien pour sa protection. La semaine suivante, le 14 mars 2005, le mouvement populaire à l'origine des manifestations se mobilise, soutenu par les partis politiques proches de Rafic Hariri, et réunissent plus d'un million de personnes à Beyrouth pour célébrer le départ des syriens. Suite à ce bouleversement majeur, le pays se divise politiquement entre les partis pro-8-mars (rassemblant

[812] Voir Franck Mermier, Elizabeth Picard, *Liban, une guerre de 33 jours*, Paris, La Découverte, 2007.

principalement des chiites et des chrétiens s'opposant à la politique américaine) et les partis pro-14-mars (sunnites et chrétiens principalement, proches des pays occidentaux et de l'Arabie Saoudite). Ces schématisations, toujours dangereuses lorsqu'il s'agit d'expliquer la complexité politiques de pays en conflits, permettent d'avoir une idée de la situation au moment où la guerre éclate, le 12 juillet 2006. Ayant pour cible une frange spécifique de l'échiquier politique libanais, Israël tente avec ce conflit de retourner une partie du peuple contre le parti autoproclamé « de résistance » qu'est le Hezbollah. Malgré cette tentative de division, un mouvement populaire spontané s'est immédiatement organisé pour rendre services aux populations visées, principalement en banlieue Sud de Beyrouth et au Sud du Liban. Cette unité populaire a été documentée ; elle nous intéresse pour ce qu'elle propose, aussi, comme reconfiguration démocratique.

En 2008, des grèves éclatent dans le bassin minier de Gafsa en Tunisie. Le mouvement social naît de la misère qui s'empare du Sud-Ouest tunisien, qui, malgré sa grande richesse en matière de ressources, est le grand oublié des politiques de Ben Ali. Se mobilisant pacifiquement contre le chômage et la pauvreté, les populations de Redeyef, de Métlaoui, Moularès et Mdhilla sont confrontés à une police violente, à des centaines d'arrestations et à une lourde politique d'intimidation. Plusieurs personnes perdent la vie dans les heurts entre les manifestants et les forces de l'ordres, et des actes de torture ont été rapporté par les journalistes et les organisations non-gouvernementales actives sur place[813]. Ces mobilisations sont considérées comme le principal mouvement précurseur de la révolution de 2011. En 2010, les politologues Larbi Chouikha et Vincent Geisser pressentaient déjà ce tournant radical à venir dans un article consacré aux révoltes du bassin minier de Gafsa :

> *In fine*, ce que révèle la révolte du bassin minier, c'est l'emballement de la machine sécuritaire du régime et son incapacité à faire face à un mouvement social d'extraction populaire. En effet, depuis un certain nombre d'années, s'était installée en Tunisie une sorte de « routine sécuritaire » qui consistait à réprimer les oppositions « classiques », les défenseurs des droits de l'Homme et, ponctuellement, les manifestations de rues organisées par les syndicats étudiants et salariés. De ce point de vue, les rapports des ONG et les communiqués publiés par les associations indépendantes tendaient à refléter une certaine accoutumance à la répression, non que celle-ci soit considérée comme légitime ou normale, mais parce qu'elle devenait banale dans ses formes et ses méthodes. Or, confronté à une « révolte par le bas », animée non par des « professionnels de la contestation » mais par des citoyens

[813] Baudoin Loos, « Tunisie : Journaliste expulsée et avocate retenue, à l'approche des élections : Fin de campagne sous tension », *Le Soir*, 22 octobre 2009, disponible en ligne. Consulté le 6 juillet 2020. URL : https://www.lesoir.be/art/tunisie-journaliste-expulsee-et-avocate-retenue-a_t-20091022-00QH3U.html

> ordinaires, les réflexes sécuritaires du régime ont été mis à l'épreuve, contribuant à se dévoiler au grand jour et, par effet de feed back, à accorder au mouvement social une victoire symbolique. N'est-ce pas là le signe d'un ébranlement du Pacte de sécurité, ce contrat social implicite entre l'État et le peuple, que certains auteurs ont longtemps considéré comme le principal moteur du régime de Ben Ali ?[814]

Le mécontentement gronde ; les plus en marge de la société ne supportent plus la misère dans laquelle ils sont plongés. Les femmes n'ont pas fait d'images de Gafsa. Il faut attendre 2010 pour que la révolte semble accessible à ces nouvelles générations qui ne veulent plus subir l'état de fait dans lequel le pays dans lequel ils ont grandi s'est retrouvé après la résignation de la génération de leurs parents, voire de leurs grands-parents. L'immolation de Mohamed Bouazizi en décembre 2010 met en branle de nouveaux possibles ; les Tunisiens se lèvent, descendent, se confondent avec le même objectif : faire chuter le régime de Ben Ali et renouveler la classe politique. La victoire du peuple tunisien le 14 février 2011 est un modèle pour les autres peuples du monde arabe, eux aussi étouffés par des régimes qui les oppressent ; seule l'Égypte a pu venir à bout du régime lui aussi à bout de souffle, profondément corrompu et appauvri qu'était celui de Moubarak. Au Liban, en 2011, les groupes de la société civile s'organisent aussi et défilent pour réclamer la fin du système confessionnel, institué par les accords de Taëf qui signaient la fin de la guerre en 1990. Le mouvement est peu suivi. Le ras-le-bol, au Liban, est arrivé plus tard. La corruption des élites communautaires atteint des limites insoutenables en 2015, alors que des contrats fallacieux avec une compagnie privée de ramassage des ordures prenait fin, et qu'un village au Sud de Beyrouth, mis en danger par la présence sur leur territoire d'une décharge gigantesque, s'est soulevé pour refuser la poursuite de l'exploitation de cette décharge, qui aurait dû s'arrêter en 2002. Les manifestations éclatent. Des femmes filment. Rompues dans leur élan par un pouvoir calcifié, les luttes s'essoufflent au bout de quelques mois. La situation ne s'est pas arrangée. Quatre ans plus tard, à la veille d'une crise économique sans précédent, les Libanais reprennent le pavé pour demander la fin d'un système sclérosé et corrompu : la *ṭawra* d'octobre 2019 éclate. Nous n'avons pas encore vu les images de ces moments de lutte. Mais déjà, le ciel est sombre au-dessus du peuple libanais, écrasé par une dévaluation brutale de sa monnaie et par une inflation irrépressible des biens de première nécessité.

[814] Larbi Chouikha, Vincent Geisser, « Retour sur la révolte du bassin minier. Les cinq leçons politiques d'un conflit social inédit », *L'Année du Maghreb*, n° 6, Valérie Beaumont, Corinne Cauvin Verner, François Pouillon (dir.) « Dossier : Sexe et sexualités au Maghreb. Essais d'ethnographies contemporaines », 2010, disponible en ligne. Consulté le 6 juillet 2020. URL : https://journals.openedition.org/anneemaghreb/923

Les changements politiques de ces dix dernières années ont favorisé l'émergence de guerres civiles sanglantes chez certains peuples, mais a offert à d'autres, plus chanceux, un retour à la stabilité, voire une véritable transition démocratique dans le cas tunisien. Les jeunes – et les moins jeunes – qui du Maroc au Bahreïn clamaient au début de l'année 2011 « *āl-ša'b yurid isqāṭ āl-niẓām* » (« le peuple veut la chute du régime ») se heurtent aujourd'hui à la mise en place de nouveaux paradigmes sociétaux. La fin des dictatures de Ben Ali en Tunisie le 14 janvier 2011 et de Moubarak en Égypte le 11 février de la même année permet à de nouveaux acteurs de s'exprimer dans les premiers temps. Le cinéma s'empare frontalement de ce moment charnière qu'ont été ces soulèvements populaires pour les illustrer ; ils proposent de ces événements, par la fiction ou le documentaire, une mémoire construite, documentée. Les cinéastes tentent de participer à la reconfiguration identitaire du peuple en cherchant notamment à représenter dans leurs films la polyphonie exceptionnelle de l'instant révolutionnaire. À l'image, les types se multiplient puis se limitent, laissant surgir au rythme des productions de nouveaux stéréotypes ; pour marquer le changement, les cinéastes veulent transformer l'image passive du peuple de l'ancien régime, et élaborent par contraste les figures récurrentes du jeune révolutionnaire, de la femme libérée ou de l'extrémiste religieux. Ils ont pour objectif une identification facilitée du spectateur à ce peuple nouveau qui émerge, et s'appliquent à nuancer ou à renforcer le caractère, pluriel mais un, des identités libanaise, égyptienne, tunisienne, arabe.

Les mouvements de révolte ou de solidarité de 2005-2006 au Liban mais surtout de 2011 en Égypte et en Tunisie amorcent de ce fait une recomposition des marges cinématographiques. Cette recomposition s'est engagée au début des années 2000, s'opérant alors dans les dictatures en secret de l'industrie, contrôlée et idéologiquement influencée par les régimes autoritaires de Nasser, Sadate puis Moubarak en Égypte, de Bourguiba puis Ben Ali en Tunisie. Les marges s'adaptent et adoptent le numérique au début des années 2000 pour créer de nouveaux circuits de production, de réalisation, et surtout de diffusion, qui les détachent tout à fait du pouvoir et des autorités de contrôle. Au Liban, où l'industrie peine jusqu'à aujourd'hui à s'affirmer, l'outil cinématographique est perçu comme un moyen précieux et indispensable de catharsis par la création.

Ces mouvements populaires, et l'accès plus démocratique aux caméras, a provoqué un changement de paradigme remarquable dans la conception du cinéma, et particulièrement en ce qu'il porte de politique. Nous observons une mutation du cinéma politique, qui, comparé aux films engagés des années 1970, présentent une rupture radicale dans leur approche du monde.

Sans refuser d'exposer la réalité de leur expérience vécue à la première personne, les jeunes cinéastes des années 1970 étaient dans l'urgence de mettre leurs images au service de ceux qu'ils filment – des peuples déchirés, des individus écrasés ou orphelins qui n'ont pas, eux, la chance de pouvoir s'exprimer. Dans les années 1970-1980, ces films ont souvent constitué le matériau premier de l'information, puisque les cinéastes vendaient leur travail aux chaînes de télévision du monde entier. Personnellement affectés par les conflits qui ravageaient le monde arabe, ces films allaient toutefois bien plus loin que le simple reportage de guerre. Heurtés par la violence des fractures qui se creusaient peu à peu dans la région à laquelle ils se sentaient appartenir, des documentaristes comme Nabiha Lotfy, Jocelyne Saab ou Heiny Srour ou Ateyyat El-Abnoudy ont dû créer un nouveau langage cinématographique pour dire leur désespoir. Elles cherchent à capter la vie qui triomphe, par l'existence même de ceux qui décident de résister – des hommes et des femmes que l'on ne connaît pas, des enfants déjà trop conscients des traumatismes qu'imposera ce fratricide, des civils qui cherchent à continuer à vivre malgré tout. Au-delà du discours individuel de la cinéaste, ces films proposent une lecture de l'histoire en train de s'écrire, et œuvrent à mobiliser les spectateurs auxquels ils s'adressent.

Cette incontournable nécessité de développer une parole partagée s'est raréfiée dans le cinéma contemporain né dans le sillage des soulèvements populaires – et plus spécifiquement celui des révolutions de 2011 – au profit d'un témoignage souvent à la première personne, où la caméra s'impose comme le prolongement du corps du cinéaste-personnage acteur et victime de l'état de fait qu'il documente. Ce refus de mettre les situations vécues en perspective témoigne d'une autre forme de cinéma politique, beaucoup plus immersive mais beaucoup moins mobilisatrice pour le spectateur qui reçoit les images : qu'il soit celui d'un individu ou celui du groupe qui entoure le cinéaste, le point de vue développé dans la plupart des films documentaires notamment libanais et égyptiens tournés depuis les événements qui ont marqué leur génération (la guerre de 2006 au Liban, la révolution de 2011 et le coup d'État militaire de 2013 en Égypte) est souvent unique. Comme le note Tarek Ben Chaabane en parlant du cinéma tunisien du « nouveau millénaire »,

> L'objet de la quête n'est plus exemplaire. Il ne s'agit plus d'œuvrer pour l'indépendance nationale, pour la réhabilitation d'une classe sociale, pour l'individuation. Il s'agit plus de schèmes que nous pouvoir définir comme primaires. Nous sommes plus dans la configuration de l'(anti)héros promue par le cinéma de la modernité et sa procession de personnages non circonscrits. L'indétermination est ici

> radicalisée. Ce qui pouvait faire l'ambiguïté et l'indécision des personnages est minoré. Les personnages sont mus par un désir brut, instinctif.[815]

En effet, les films représentant les foules ne font pas légion. Ces derniers échappent par ailleurs rarement à cet écueil dans lequel sont tombés la plupart des films réalisés au sein des manifestations ou à leur propos : celui de créer de nouveaux stéréotypes plutôt que de dynamiter les cadres et de proposer de nouvelles approches au citoyen et à sa place dans la masse du peuple.

1. Bouleversement idéologique et technologique au tournant des années 2000 (avant 2011)

1.1. De nouvelles propositions documentaires

Le cinéma change au tournant des années 2000, marqué par la généralisation du numérique et par la mutation des problématiques sociétales. Roy Armes note lui-même que « plutôt que d'être informés par le post-colonialisme, les points de vue de la génération des années 2000 sont définis par les pressions et par les possibilités qu'offre la mondialisation »[816]. Le renouveau de la production cinématographique qui s'affirme dans ces années-là dans les pays arabes ne s'opère pas « sous la bannière des grands noms ni d'une puissante industrie nationale » – « comme ce pourrait être le cas des cinémas turcs ou iraniens »[817], remarque Agnès Devictor.

Le critique tunisien Kamel Ben Ouanès lit les films produits au Maghreb dans les années 2000 comme une tentative de « cerner le présent en vue de comprendre et d'élucider ses composantes à travers une sorte d'enquête sur ses racines »[818], appréhendée sous le prisme de la fêlure et de la discontinuité.

> Dans ce sens, le cinéaste n'est pas un historien focalisant son attention sur le passé. Il est plutôt un archéologue du présent, du présent aux prises avec une crise d'autant plus grave qu'elle est à la fois politique, sociale, économique, culturelle et identitaire. Chacun de ces films adopte certes un dispositif

---

[815] Tarek Ben Chaabane, *Le Cinéma tunisien d'hier et d'aujourd'hui, op. cit.* p. 20.
[816] Roy Armes, *New Voices in Arab Cinema, op. cit.,* p. 8. Notre traduction. Citation originale : "*Rather than being shaped by post-colonialism, the views of the 2000s generation are defined by the pressures and possibilities of globalization".*
[817] Agnès Devictor, « Projections du XXIe siècle », in *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, Agnès Devictor (dir.), « Cinémas arabes du XXIe siècle. Nouveaux territoires, nouveaux enjeux », *op. cit.*, p. 13.
[818] Kamel Ben Ouanès, « Rhétorique de la rupture dans le cinéma maghrébin », in Patricia Caillé, Florence Martin (dir.), *Les Cinémas du Maghreb et leurs publics*, *op. cit.,* p. 93.

> narratif différent. Mais, au-delà de ces différences, il y a un dénominateur commun qui traverse le champ diégétique de chacun de ces films et s'attaque à une problématique greffée sur la même ligne d'horizon, celle du divorce ou de la rupture, tantôt entre les êtres ou à l'intérieur de êtres, tantôt au niveau de la construction narrative. […] Autrement dit, la question centrale du cinéma maghrébin aujourd'hui ne porte ni sur l'être (qui suis-je ?) ni sur l'avoir (qu'est-ce que je possède ?), mais sur l'appartenance à une entité nationale. [819]

Les sujets des films indépendants réalisés par les cinéastes ayant engagé leurs travaux dans les années 2000 rejoignent les thématiques du « cinéma engagé » de leurs aînés : la nouvelle génération filme et questionne la pauvreté, la place des femmes dans la société, les enfants livrés à eux-mêmes, l'exploitation des travailleurs émigrés. Pourtant, comme leurs aînés, ces jeunes cinéastes sont généralement issus de classes privilégiées. Roy Armes a vu dans les films de ce qu'il a appelé les « nouvelles voix du cinéma arabe » une perspective commune – une défense du dialogue social, de la liberté, de l'égalité, de la tolérance et une lutte pour l'émancipation des femmes – qu'il explique précisément par la situation sociale des réalisateurs. Ces cinéastes ont généralement été formés dans des écoles américaines ou européennes et bénéficient de financements européens qui les conduisent à réaliser des films susceptibles de plaire aux organisations occidentales[820]. Pour Olivier Barlet, qui publie en 2012 une étude optimiste sur les cinémas d'Afrique des années 2000, ce sont des films « pénétrés de la gravité du monde », qui « se concentrent sur ce qui bouge aujourd'hui » : un cinéma qui est là « pour assumer le présent, rendre compte du local pour appréhender le global, documenter ces espaces de résistance »[821]. En effet, les films se penchent souvent sur les problèmes de la précarité, de l'oppression des femmes, des enfants abandonnés. Mais comme le rappelle Roy Armes – et c'est un constat que nous avons fait à l'échelle de notre recherche en rencontrant les réalisatrices dans trois pays de notre corpus –, les cinéastes des années 2000 appartiennent à une élite bilingue ou trilingue et vivent, par choix ou par nécessité, en exil en Europe ou aux États-Unis, ce qui transforme leur regard sur la société dont ils sont originaires. Ils ne se trouvent pas non plus confrontés aux mêmes problèmes de censure économique que ne l'a été la génération de leurs parents[822].

[819] *Op. cit.,* p. 93 et 99.
[820] Roy Armes, *New Voices in Arab Cinema*, *op. cit.*, p. 1.
[821] Olivier Barlet, *Les Cinémas d'Afrique des années 2000. Perspectives critiques*, *op. cit.,* p. 13.
[822] Roy Armes, *New Voices in Arab Cinema*, *op. cit.,* p. 8.

Par ailleurs, les systèmes politiques, soumis à la même mondialisation, se voient eux aussi obligés d'évoluer. À partir de 2001, le régime de Hosni Moubarak entame un processus de décompression autoritaire ; plusieurs cinéastes ont commencé à réaliser des films grand public où la critique politique et sociale est de plus en plus visible et de plus en plus directe. À titre d'exemple, les films d'Inas El-Degheidi proposent une critique de la corruption des élites représentative de ce qui pouvait être produit contre le régime au sein de l'industrie à cette époque. Néanmoins, malgré les remous que provoque chaque sortie, ces films se présentent davantage comme une caution pour le régime qu'une véritable marque d'ouverture de la part de celui-ci : les marges restent censurées, et beaucoup de productions et de réalisations se font dans la clandestinité. Cette clandestinité est néanmoins favorisée par l'arrivée d'une nouvelle génération d'artistes et par l'apparition de grandes compagnies de production locales et étrangères, secouant peu à peu les anciennes pratiques[823]. Cette détente, associée au développement des technologies numériques, prépare graduellement à l'explosion de créativité et de production née de la révolution du 25 janvier 2011.

Au Liban, le début des années 2000 marque l'émergence d'une nouvelle classe d'artistes et de cinéastes, dont le travail s'est naturellement axé sur un devoir de mémoire que l'État a refusé de prendre en charge en 1990, au sortir de la guerre. Ce qu'Arnaud Chabrol nomme « la fabrique artistique de la mémoire » est bel et bien un « effet de génération »[824]. Comme le note le chercheur en études contemporaines, les espaces de production artistiques se sont multipliés au tournant des années 2000 :

> De la réouverture du Théâtre de Beyrouth (1992) à la naissance de *Home Works*, le « forum des pratiques culturelles » organisé par l'associarion *Ashkal alwan* depuis 2000, en passant par le festival *Ayloul* (1997), une variété de cadres de prodution a facilité les expérimentations de nombreuxartistes libanais ayant abordé la mémoire du conflit dans leurs travaux.[825]

[823] Nabil Mouline, « Un ticket pour la liberté. Le cinéma égyptien, de la dénonciation à la contestation (2001-2010) », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, Agnès Devictor (dir.), « Cinémas arabes du XXIe siècle. Nouveaux territoires, nouveaux enjeux », *op. cit.,* disponible en ligne. Consulté le 20 juillet 2020. URL : https://journals.openedition.org/remmm/8297

[824] Arnaud Chabrol, « La fabrique artistique de la mémoire : effet de génération et entreprises artistiques dans le Liban contemporain », in Franck Mermier et Christophe Varin (dir.), *Mémoires de guerres au Liban (1975-1990)*, Arles, Sindbad/Actes Sud/Ifpo, 2010, p. 485-509.

[825] *Op. cit.,* p. 485.

Laure Guirgis, dans un article de 2007, souligne également « l'appropriation des techniques audiovisuelles »[826] qui transforme la pratique de l'image. La nouvelle génération d'artistes, trop jeune pour comprendre ou pour avoir vécu la guerre, propose de nouvelles pratiques artistiques, en rupture avec celles de ses prédécesseurs. Dans sa thèse de doctorat[827], Ghada Rahal Sayegh analyse leur œuvre à l'aune de la théorie proposée au début des années 1970 par Gene Youngblood : celle de *l'expanded cinema*[828]. Elle développe ainsi l'argument selon lequel il est désormais nécessaire, lorsque l'on se confronte à la création libanaise de l'après-guerre, de penser en termes d'images – et non plus en matière de cinéma au sens traditionnel. Grâce à cette idée de cinéma élargi, des œuvres vidéastiques et plastiques entrent en considération. Ces dernières représentent d'ailleurs la majorité des œuvres des artistes de cette génération. Khalil Joreige reconnaît le caractère hybride et inédit de cette pratique de l'image au Liban :

> Le fait d'être à la fois cinéastes et plasticiens, qui nous apparaît aujourd'hui comme une évidence, est longtemps resté problématique : on nous demandait toujours de choisir. Mais pour nous, c'est fondamental : un même territoire de travail peut revêtir différentes formes, qui appellent des temporalités spécifiques.[829]

La différence qui oppose selon nous les cinéastes des années de guerre et ceux qui commencent à créer dans les années 2000 repose très manifestement sur leur rapport à l'histoire : sous les yeux des uns s'est effondrée Beyrouth, alors parfois considérée comme un Paris du Moyen-Orient ; or, la capitale n'a jamais été qu'un fantasme pour les seconds. Comme l'affirme Didi-Huberman, appréhender l'histoire, c'est se confronter à « des gouffres, parce que des séismes ont eu lieu, qui ont fracturé la continuité historique »[830]. Une dialectique entre mémoire et oubli s'instaure ; elle bouleverse les régimes de temporalité et d'historicité. Cette nouvelle génération d'artistes pluridisciplinaires s'emploie à choisir une démarche davantage expérimentale afin de repenser les modes de représentation de la guerre. Il ne s'agit plus de témoigner, mais bien désormais de se

---

826 Laure Guirgis, « Beyrouth, figures de l'archive », *Art Press,* n° 330, Paris, 2007, p. 48.
827 Ghada Rahal Sayegh, « Images d'après : l'espace-temps de la guerre dans le cinéma au Liban, du "Nouveau cinéma libanais" (1975) aux pratiques artistiques contemporaines (de 1990 à nos jours) », *op. cit*.
828 Voir Gene Youngblood, *Expanded cinema*, Londres, EP Dutton, 1970.
829 Propos de Khalil Joreige recueillis par Lambert Dousson, in Lambert Dousson, « L'archive et la fiction : champs-contrechamps. Entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige », in *Geste*, n° 6, « Ralentir / Présent de l'esclavage », Paris, Association Gestuelles, 2009, p. 6.
830 Georges Didi-Huberman, « Plasticité du devenir et fractures dans l'Histoire », in Catherine Malabou (dir.), *Plasticité,* Paris, Léo Scheer, 2000, p. 69.

souvenir, à défaut de comprendre. Plusieurs artistes s'essaient ainsi à la création cinématographique, comme Joana Hadjothomas et Khalil Joreige que nous avons déjà mentionnés, ou Rania Stephan ; d'autres, comme Lamia Joreige, ont choisi jusqu'ici d'axer leur travail sur la vidéo à proprement parler.

En Tunisie, c'est la révolution qui a poussé la jeune génération à expérimenter : Internet libéré, beaucoup ont tenté pour la première fois de réaliser des films ou des vidéos et de les diffuser, dans les festivals où ils étaient généralement très bien reçus, ou à défaut sur Internet, qui a rendu possible une visibilité internationale inédite pour des films courts autoproduits.

Pour Amal Ramsis, qui s'intéresse au cinéma des femmes de manière générale, mais accorde une importance particulière au cinéma des femmes arabes dans lequel elle voit un potentiel de résistance fondamental[831], estime qu'« avec la nouvelle génération de cinéastes, on peut voir une différence considérable en ce qui concerne les sujets traités ». La raison en est également pour elle que « le cinéma numérique est devenu accessible à de nombreux cinéastes, ce qui a considérablement transformé la situation de la production, laissant une grande marge de liberté »[832]. Ainsi, observe-t-elle,

> comme dans de nombreux autres endroits du monde, le documentaire artistique en tant que genre s'est énormément développé [dans le monde arabe] ces dernières années, d'une manière qui n'a plus rien à voir avec le format traditionnel, qui se limitait à ce que l'œil humain voyait, sans commenter le réel. Aujourd'hui, le nouveau format du cinéma documentaire apporte le point de vue de l'auteur : il exprime la façon dont le réalisateur voit le monde. C'est un cinéma subjectif et dans de nombreux cas très intime, défendant ce qu'il y a de personnel dans la réalité vécue. Parfois, c'est un cinéma qui voit le monde à travers un tout petit trou, qui est le monde de chaque créateur. Le cinéma documentaire est donc aujourd'hui la formule la plus progressiste du cinéma d'auteur. Il discute le concept de réalité, car la réalité du nouveau documentaire est la réalité vue à partir de l'œil de chacun d'entre nous.[833]

---

831 Entretien de l'autrice avec Amal Ramsis réalisé au Caire le 20 janvier 2016 en anglais.

832 Amal Ramsis, « El cine realizado por mujeres en el mundo árabe. Un acercamiento sociopolítico », *Cultura, op. cit.,*p. 95. Notre traduction. Citation originale : "*Con la nueva generación de realizadoras, se puede notar una diferencia considerable en cuanto a los temas tratados. Quizás la razón sea porque el cine digital empezó a ser accesible para muchas realizadoras, y por lo tanto la situación de producción ha cambiado notablemente, lo que deja un margen muy amplio de libertad para tratar cualquier tema*".

833 *Op. cit.,* p. 91. Notre traduction. Citation originale : " *Artísticamente el documental como género, al igual que en muchos otros sitios del mundo, se desarrolló enormemente en los últimos años de una manera que ya no tiene nada que ver con el formato tradicional que estaba limitado a lo que veía el ojo humano sin opinar sobre la realidad. Ahora el cine documental, con su nuevo formato, aporta el punto de vista del autor: es la manera con la que el realizador o la realizadora ven el mundo. Es un cine subjetivo y en muchos casos muy íntimo, defendiendo lo personal dentro de la realidad vivida. Algunas veces es un cine que ve el mundo desde un agujero muy pequeño, que es el mundo de cada creador. Por lo tanto el cine documental ahora*

Dans le cas spécifique de notre étude, pour les trois pays qui nous intéressent, il apparaît en effet que la production tant de fiction que de documentaires dits « de création » connaît un nouvel essor à partir des années 2000, après plus d'une décennie de vide relatif, notamment sous les dictatures égyptiennes et tunisiennes. Une nouvelle forme de cinéma s'impose avec le développement des technologies numériques, qui facilite l'opposition – et brouille ainsi un peu la frontière entre le documentaire expérimental de cinéma et l'art contemporain. Comme le note Monique Bellan, la présence du documentaire dans l'art contemporain est lié à un discours artistique alternatif qui s'appuie sur une volonté d'observer et de rendre compte de la réalité dans des espaces différents et dans une autre temporalité que les médias qui privilégient l'immédiateté.

Au Liban, le recours à l'archive est pensé en contradiction avec les images stéréotypées et uniformes généralement diffusées sur la guerre du Liban – ces dernières se trouvant par ailleurs bien trop souvent porteuses d'une idéologie très marquée et loin de l'objectivisme requis dans le domaine du journalisme. Avec les nouveaux vecteurs qui émergent dans ces années-là – notamment l'essor de la vidéo, une nouvelle prolifération des chaînes de télévision locales et l'émergence de nouvelles écoles de cinéma, qui marque aussi une nouvelle demande d'expression par l'image –, la jeune génération questionne l'amnésie générale qui domine l'espace politique, social, culturel et urbain. Selon Monique Bellan,

> Il n'incombe généralement pas aux artistes d'être des activistes politiques ou des historiens. Cependant, quand le politique faillit à créer la confiance intercommunautaire dans l'idée d'une nation et gèle les processus de la démocratisation en général, ceux-ci peuvent s'élever individuellement en proposant un dissensus, une réinterprétation du sensible et des idéologies dominantes dans leur art.[834]

La réappropriation d'une histoire qui leur a été retirée, manifestée notamment dans cette réappropriation ou la recréation de l'image d'archive. L'écriture d'une histoire alternative ne passe

y en sus fórmulas más progresistas es un cine de autor. Para ello el concepto de la realidad es un concepto discutible, porque la realidad del nuevo documental es la realidad vista desde el ojo de cada uno de nosotros".

[834] Monique Bellan, « Des représentations de l'histoire et de la mémoire dans l'art contemporain au Liban », in Nicolas Puig, Franck Mermier (dir.), *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient*, Beyrouth, Presses de l'IFPO, 2007, p. 223-232, disponible en ligne. Consulté le 6 juillet 2020. URL : https://books.openedition.org/ifpo/562

plus par le témoignage d'un présent qui s'efface, se détruit, mais par une focalisation sur les gens ordinaires, l'individualité, l'individu.

Le choix de réaliser des œuvres plus proche de la vidéo que du cinéma est par ailleurs stratégique, politique et artistique, puisque, diffusée dans des espaces alternatifs, la vidéo donne une liberté de création qui permet d'échapper à la censure du cinéma et de la télévision, permettant d'expérimenter de nouvelles possibilités narratives et formelles. Dans un pays comme le Liban où la censure cinématographique des films risquant de « provoquer des dissensions confessionnelles »[835] est encore fréquente (le film de Reine Mitri sur les déplacés de la guerre *En cette terre reposent les miens* est intégralement interdit par la Sûreté Générale en 2015 ; en 2017, Rana Eid est sommée de censurer une partie de son film *Panoptic*, etc.), les espaces de diffusion libres sont plus confidentiels.

Le travail vidéo réalisé à ce moment-là au Liban s'éloigne du cinéma au sens propre mais demeure très intéressant pour comprendre les grandes problématiques tant thématiques que formelles qui ont traversé les œuvres des cinéastes de ce pays pendant plus de dix ans. L'exemple du travail de Lamia Joreige est à ce titre pertinent à analyser. Artiste visuelle et cinéaste de formation, Lamia Joreige est née à Beyrouth et est revenue vivre au Liban après avoir étudié le cinéma sur l'île de Rhodes (Grèce). Elle est la fondatrice avec Sandra Dagher de l'un des centres d'art contemporains les plus importants du Liban, le Beirut Art Center, établi en 2009. Comme c'est le cas pour beaucoup d'artistes de sa génération, son travail vidéo questionne les mêmes problématiques de l'accès à la mémoire, explorée à travers les narrations d'histoires multiples destinées à pallier l'absence d'une histoire commune et par le recours à l'archive. Son travail, tant de vidéaste que de plasticienne, interroge la représentation de l'Histoire collective et individuelle, l'archive permettant spécifiquement d'en transmettre les traces. Il entre ainsi en résonnance avec le travail de ses contemporains – notamment les travaux plastiques de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, qui tentent de révéler par un usage souvent fragmentaire ou fictionné de l'archive des « morceaux »[836] d'histoire. La particularité du travail de l'archive dans l'œuvre de Lamia Joreige est sans doute son inscription problématique dans la fracture temporelle provoquée par la guerre. Pour Ghada Sayegh,

[835] Nour Braidy, « La censure frappe de nouveau : un documentaire sur les déplacés de la guerre civile interdit », *L'Orient-Le Jour*, 23 juin 2015, disponible en ligne. Consulté le 6 juillet 2020. URL : https://www.lorientlejour.com/article/930974/la-censure-frappe-de-nouveau-un-documentaire-sur-les-deplaces-de-la-guerre-civile-interdit.html

[836] Raphaël Abd El Nour, « Entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige. 'Aujourd'hui, quand on pense à une fusée dans le monde arabe, c'est un missile…' », *Actuphoto.com*, 04 juillet 2016, disponible en ligne. Consulté le 28 août 2016. URL : http://fr.actuphoto.com/36094-joana-hadjithomas-khalil-joreige-aujourd-hui-quand-on-pense-a-une-fusee-dans-le-monde-arabe-c-est-un-missile-.html

> L'œuvre de Lamia Joreige tente ainsi de sonder les traces visibles et invisibles du passé, *un passé qui ne passe pas.* La figure médiatrice de l'archive, révèle une temporalité en crise, qui resurgit dans *un présent qui dure*.[837]

Ici et peut-être ailleurs (2003), qui est le deuxième volet d'un diptyque intitulé *Ici et peut-être ailleurs* (*Hunā w rubamā hunāk*, 2003) illustre l'impossibilité à mener une investigation et à reconstituer les faits exacts d'un événement. Le film nous intéresse parce qu'il nous apparaît comme une impossibilité assumée d'écrire une histoire du peuple libanais, et donc le représenter ; les portraits, individualisés, ne semblent plus pouvoir dire grand-chose de l'histoire d'une nation.

Le film se réfère à un événement situé à Beyrouth en 1987. L'archive en jeu est une simple photographie : il s'agit de la simple représentation d'un homme sans la narration d'une histoire fiable, répondant au vœu de Lamia Joreige de faire écho à cette « Histoire [libanaise qui] se révèle *manquante* et [qui] devient *des histoires* subjectives, des *je* d'histoires »[838], au récit guidé par l'exhumation d'archives personnelles, manquantes, elles aussi, « *fragmentaires* »[839], mais toujours parlantes malgré tout. Un homme enquête sur la disparition d'un homme, Wahid Sadek, datant du 15 juin 1986. Il recueille le témoignage de quatre personnes, susceptibles de l'avoir connu ou croisé avant son enlèvement, le même jour mais à des moments différents. Les histoires se croisent mais ne se ressemblent pas ; dans son film pourtant documentaire, Lamia Joreige questionne la fiabilité du souvenir, dilettante même lorsqu'il est appuyé par des archives. Lorsqu'elle part à la rencontre des riverains, photographies à la main, pour les interroger sur leur mémoire d'un enlèvement, il semble que sa quête soit vaine :

> « Il n'y a pas de raison d'enregistrer ces histoires, parce qu'elles peuvent être vraies mais aussi fausses. Vous voyez ? Parce qu'elles ne vous donneront pas la réponse que vous cherchez ».[840]

---

[837] Ghada Sayegh, « La figure de l'archive dans l'œuvre de Lamia Joreige », 2010, disponible sur le site officiel de Lamia Joreige. Consulté le 28 août 2016. URL : http://www.lamiajoreige.com/admin/uploads/Ghada_Sayegh-Figure_de_l_archive.pdf

[838] Lamia Joreige, « Je d'histoires », in *Meeting Point 3 – Printemps de la Danse,* Tunis, 2005, texte révisé en 2006, disponible en ligne. Consulté le 25 août 2016. URL : http://www.lamiajoreige.com/publications/talks_je-d-histoire_2005.pdf

[839] *Ibid.*

[840] Remarque d'un riverain dans *Ici et peut-être ailleurs*, Lamia Joreige, 2003.

L'archive, ici, n'est plus porteuse d'une trace tangible du passé ; elle n'est plus la preuve d'une vérité historique. Elle n'est que le décor ou l'illustration d'une histoire floue, indéchiffrable, voire perdue dans les limbes de l'oubli. Elle dévoile l'expérience d'une historicité en crise, et semble effacer la mémoire plutôt que d'en offrir une trace matérielle utile à l'élaboration d'une chronologie des événements de la guerre. Le spectateur n'apprend rien des enjeux des conflits dans *Ici et peut-être ailleurs*, sinon la confusion dans laquelle ils ont plongé leurs acteurs. En suivant le fil des traces qui demeurent, en développant les bribes d'histoires individuelles, Lamia Joreige semble répondre au projet de l'archiviste défendu par Jacques Derrida, lorsqu'il écrit :

> La pulsion d'archive, c'est une pulsion irrésistible pour interpréter les traces, pour leur donner du sens et pour préférer telle trace à telle autre. […] On garde des tas de choses, on sélectionne et on détruit. Pour garder, justement, on détruit […] c'est la condition d'une psyché finie, qui marche à la vie et à la mort, qui marche en tuant autant qu'en assurant la survie. Pour assurer la survie, il faut tuer. C'est ça, l'archive, le mal d'archives.[841]

En choisissant l'image de cet homme disparu, Lamia Joreige éclaire en les effaçant les portraits de tous les autres disparus de la guerre du Liban. En donnant un support à ces quatre récits contradictoires mais porteurs, eux aussi, de traces, elle fait disparaître, du même coup, toutes les autres interprétations, toutes les autres mémoires possibles. Témoignage d'un récit qui n'a pas su faire événement, le film de Lamia Joreige apparaît ainsi comme une recherche qui relève davantage de l'hommage, à la mémoire de cet homme disparu mais aussi de toutes les disparitions non-élucidées et oubliées de la guerre civile, pour les inscrire dans un présent qui, à défaut d'histoire, tente de bâtir une mémoire.

Cette transformation du matériel a permis une autonomie nouvelle également pour des cinéastes souhaitant diffuser leur travail en salle, qui peuvent désormais travailler dans leur pays et pour leur public, à défaut de travailler au sein d'une industrie au sens propre du terme. Pour Joana Hadjithomas, qui joue pour sa part sur plusieurs tableaux, les caméras numériques ont permis de diversifier la production cinématographique au Liban :

[841] Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art*, Paris, INA, 2002, p. 24.

> Aujourd'hui, il y a une énergie exceptionnelle au Liban. Il ya un impressionnant foisonnement de projets. De plus, il y a désormais une autosuffisance technique au Liban. Il n'est donc plus nécessaire d'avoir recours à des techniciens étrangers, ce qui fait une grande différence. Il y a même aujourd'hui des films qui fonctionnent entièrement sur le territoire libanais, y trouvant leurs publics, un peu comme certains films des années 60. Il y a un cinéma populaire qui émerge, mais aussi une place à trouver pour des expériences cinématographiques plus radicales mais tout aussi jouissives et passionnantes.[842]

La porosité entre le cinéma et l'art contemporain qui s'impose dans ces années-là au Liban, cette « place à trouver pour des expériences cinématographiques plus radicales » dont parle Hadjithomas, d'autres cinéastes comme Rania Stephan y installent leur travail. Plusieurs de ses vidéos sembleraient devoir être classées parmi les expérimentations d'art contemporain ; interrogée par Zeina Misk en 1998, elle dit pourtant :

> Je sens que je dois me présenter comme réalisatrice. […] Ça m'a pris du temps de réaliser que j'étais une réalisatrice. La première fois que je l'ai réalisé, c'était parce que quelqu'un m'a désignée comme réalisatrice.[843]

Formée en Australie, elle rentre brièvement au Liban en 1982 avant de repartir en France suivre des études de cinéma à l'I.D.H.E.C. Après quelques années et quelques films à Paris, elle tourne *Baal et la mort* (*Baāl w āl-mūt*, 1997) en Cisjordanie, avec une production. En terre de Palestine, elle prend conscience des problématiques du Moyen-Orient. Son film suivant raconte l'histoire du train qui reliait la Palestine, la Syrie, le Liban et la Jordanie, et que la guerre civile libanaise a démantelé.

Dans le même entretien, Rania Stephan explique :

> Je ne pense pas que ce soit « par hasard » [en français dans le texte] que je travaille avec la vidéo. La technologie vidéo coïncide presque avec le développement du mouvement de libération des femmes.

---

[842] Propos de Joana Hadjithomas recueillis par Raphaël Millet, in Raphaël Millet, *Cinéma au Liban / Cinema in Lebanon*, *op. cit.*, p. IX-D.

[843] Zeina Misk, « Rania Stephan : Film-Director », *Al-Raida*, vol. XVI, n° 83-84, automne/hiver 1998-1999, p. 99. Notre citation. Citation originale : "*I feel I should introduce myself as a film director. […] It took me a lot of time to realize that I am a film director. The first time I realized this was when someone called me a director".*

> La vidéo a été introduite dans les années 1970, et c'est dans les années 1970 que les femmes ont commencé à prendre la parole elles-mêmes et à dire qu'elles voulaient contribuer aux arts. Beaucoup de femmes ont donc utilisé la vidéo comme un moyen d'expression. Ce n'est pas seulement parce que c'est un moyen accessible, c'est aussi parce qu'avec elle, vous avez votre propre moyen de production, ce qui est très important. Je ressens cela parce que je suis dans le milieu de l'art vidéo, qui est une catégorie marginale du cinéma, et je sens qu'en étant une artiste vidéo et une femme, je suis toujours un peu en marge.[844]

La réalisatrice libanaise se place donc dans une lignée de femmes cinéastes qui se sont emparées des caméras pour créer. La vidéo dans les années 1970 à laquelle Rania Stephan fait référence est, en France notamment, d'abord utilisée pour se mobiliser, dénoncer un état de fait et donner la parole à ceux que les grands médias ignorent. Le travail de Carole Roussopoulos, qui entre dans les usines LIP pour y interroger les femmes sur leur condition (*LIP,* 1973) ou offre une tribune aux revendications des prostituées de Lyon en leur donnant la parole (*Les Prostituées de Lyon parlent*, 1975) est à ce titre exemplaire. Rania Stephan convoque la pratique vidéastique comme lignée dans laquelle s'inscrire en tant que réalisatrice contemporaine, parce qu'il semble justement que beaucoup de femmes, à la fin des années 1990 et au cours des années 2000 au Liban ont choisi de se saisir des caméras numériques pour partir enquêter et mettre au jour des réalités ignorées, comme le faisaient en leur temps les féministes occidentales aux endroits des plus fortes inégalités. Ainsi de *Seule avec la guerre* de Danielle Arbid, tourné en Beta digital, que nous avons déjà parcouru. Ainsi aussi du cinéma de la réalisatrice libanaise Éliane Raheb, qui réalise ses premiers couts-métrages dans le cadre de ses études à l'I.E.S.A.V. dans les années 1990 et sont premier long-métrage documentaire *Si loin si proche* (*Qarīb baʿīd / So Far So Near*) en 2002. Dans ce permier film, la réalisatrice voyage à travers la région, partant de la frontière Sud du Liban avec Israël, puis contournant le pays ennemi pour l'observer depuis l'Égypte et la Jordanie, cherchant à raconter l'histoire des vies de jeunes garçons prénommés Mohamed, qui ont, selon Éliane Raheb et en raison de la situation politique dans la région, grandi plus vite que les garçons du même âge dans d'autres régions du monde. Le film est réalisé sur le mode de l'investigation ; la voix de la réalisatrice, en *off* ou diégétique, rythme cette enquête, qui n'aboutit pas toujours. Ce mode de création cinématographique est devenu sa marque

[844] *Op. cit.,* p. 101. Notre traduction. Citation originale : "*I don't think that it's 'par hazard' that I'm working in video. Video technology almost coincided with the women's liberation movement. It was in the 1970s that video technology was introduced, and in the 1970s that women started voicing themselves, and saying that they wanted to contribute in the arts. So a lot of women used the video as a means of expression. It is not only because it is an accessible means, it's also because you can have your own means of production, which is very important. I feel that because I am into video art, which is a marginal category of filmmaking, and being a video art artist and a woman, I feel that I am a bit on the margin still".*

de fabrique : *Intiḥār (yūmīāt ḥarb)* (*Suicide (war chronicles)* / « Suicide (chroniques de guerre) », 2003) et *C'est ça le Liban !* (2008), se construisent aussi sur le mode de l'investigation, avec un recours, parfois, à la reconstitution assumée de certaines scènes.

À partir d'un dispositif plus classique de cinéma documentaire d'auteur, les films de Reine Mitri offrent des témoignages importants qui permettent de saisir la mutation d'une ville, Beyrouth, et les permanences de traumatismes à travers le pays. Après quelques films expérimentaux (*À propos de la poire*, 2001 ; *Querido* (2003) ; *Le Bruit des pas sur le pavé / The Sound of Footsteps on the Pavement / Waqʿu aqadāmin ʿala ḥijāraẗ āl-raṣīf*, 2004), Reine Mitri réalise *Vulnérable* (2009), dans lequel elle interroge des amis et des proches sur leur relation au Liban, à leur vie à Beyrouth. « Chronique d'angoisse et de malaise », comme elle l'écrit elle-même dans sa note d'intention, le film est une réponse au retour de la guerre en 2006 :

> De 2006 à 2009 j'ai filmé dans mon espace intime, sur l'écran de télé, une violence au quotidien, et sur l'écran de montage, un autre film qui est resté suspendu – celui sur la guerre de juillet 2006. J'ai aussi filmé mes amis ; ceux qui ont quitté le pays et ceux qui y sont restés. Tout au long, des questions se sont posées : quel espace reste-t-il pour la liberté de l'individu, pour l'espoir, la créativité et l'amour ? Le bonheur individuel, peut-il exister au milieu du malheur collectif ? Comment vivre avec la défaite ?[845]

Reine Mitri fait des films pour comprendre son pays, et pour comprendre pourquoi elle en souffre. En interrogeant ses amis, en gardant des traces de cette souffrance partagée, elle traduit l'angoisse d'une jeunesse qui sent que la guerre n'est pas finie.

En Tunisie et en Égypte, le rapport à la mémoire est lui aussi très important pour ces nouvelles générations, qui tentent de comprendre le monde d'avant la dictature qu'ils ont connu depuis leur venue au monde : Moubarak est arrivé au pouvoir en 1981 et est resté trente ans en poste ; Ben Ali est devenu président en 1987 et est resté à la tête de la Tunisie pendant vingt-trois ans. L'état d'urgence sécuritaire imposé par les régimes en place pousse les cinéastes à s'emparer autrement que les Libanais des caméras numériques : lourdement surveillés, ils ne peuvent pas prendre le risque de filmer dans la rue, et se réjouissent du potentiel des caméras numériques à filmer dans l'espace privé.

[845] Synopsis du film écrit par Reine Mitri et lisible sur le site de filmdocumentaire.fr, disponible en ligne. Consulté le 7 juillet 2020. URL : http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/29182_1

Le numérique est le symbole d'un monde en plein bouleversement. Il permet le déploiement d'un cinéma de l'intime qui se généralise dans la création documentaire de la région Maghreb-Machrek. Ce cinéma, très souvent autobiographique ou fondé sur un portrait familial, témoigne d'un rapport à la société fermement recentré sur l'individu et sur son histoire personnelle. Dans la continuité de la dynamique enclenchée à la fin des années 1980 et qui se poursuit tout au long des années 1990, la figure collective s'efface devant des problématiques individuelles tournées vers des conceptions du monde globalisées, où l'hégémonie culturelle américaine est une réalité incontournable et où l'exil est un rêve, s'il n'est pas déjà réalité. Comme l'explique justement Roy Armes,

> les années 2000 ont vu l'émergence d'une génération n'ayant pas personnellement connu la colonisation et les structures gouvernementales héritées du colonialisme. Pour ces réalisateurs, les défauts de la société contemporaine ne sont pas dus à un passé colonial mais à une mauvaise administration qui sévit dans le temps présent.[846]

Vierges des pesanteurs idéologiques qui ont accompagné les luttes de libération et l'euphorie de l'indépendance, nés après le traumatisme de la défaite de 1967, les discours tenus par ces cinéastes sont de facture neuve. Les questions qui traversent ces jeunes générations sont bien davantage liées à une considération de leur place dans un espace mondialisé qu'à une définition identitaire liée à leur pays d'origine ; leur cinéma est bien plus « nomade »[847] que national, puisqu'il ne peut plus être pensé à partir du lieu de naissance de son auteur, de son lieu de résidence, des thèmes qu'il travaille ou des financements qu'il obtient.

En Tunisie toutefois, les véritables innovations formelles n'apparaissent pas vraiment avant le bouleversement des révolutions. Quelques cinéastes émergent, qui réalisent généralement leurs films de façon complètement indépendante ou dans le cadre des écoles de cinéma où elles font leurs études. C'est ainsi au début des années 2000 que la Tunisienne Sonia Chamkhi réalise ses premiers films – courts-métrages de fiction (*Normal,* 2002 ; *Borderline*, 2008) et documentaires (*Douz, la porte du Sahara*, 2003 ; *L'Art du Mezoued*, 2011). Elle travaille en indépendante, et cherche à le rester ;

---

[846] Roy Armes, *New Voices in Arab Cinema*, *op. cit.,* p. 8. Citation originale : "*The 2000s have seen the emergence of a generation with no firsthand experience of colonization or the governmental structures bequeathed by colonialism. For these filmmakers, the faults of contemporary society do not lie in a colonial past but in a maladministration occurring in the present."*
[847] *Op. cit.,* p. 14.

même après la révolution et le nouvel essor de production cinématographique, il reste difficile de faire produire son film en Tunisie[848]. Sur son blog, qui relate ses activités de réalisatrices, d'écrivaine de fiction et de chercheuse, elle publie en 2018 :

> Je n'aime pas la profession, ses circuits, ses savoir-faire, ses compétences, ses chiens de garde, ses obligés et ses lobbys. Je la contourne, je fais avec, je m'absente, je glisse dans ses failles. Je n'attends rien d'elle, je ne suis ni arrogante, ni dédaigneuse, ni soucieuse d'y appartenir. Du coup, je suis juste à la bonne distance : tolérée. J'ai tout de même un pari : être soi, un autre de tous les autres et rencontrer autant d'altérités et elles sont nombreuses, hors des sondages, des cahiers de charges de la critique et de la réceptivité. Je continuerai à faire des films tant que ces inconnus continueront à les voir et à les faire vivre pour toutes les bonnes et les mauvaises raisons qui les concernent. Car de mon côté mon expression est d'abord une relation à moi-même et avec le monde comme totalité. Je ne peux me soucier d'un public en particulier. Pourtant il m'importe de parler aux miens.[849]

D'autres choisissent de suivre le parcours classique et nécessaire au financement de leurs films. Sarra Abidi termine ses études de cinéma à l'I.N.S.A.S. de Bruxelles où elle tourne plusieurs courts-métrages de fiction et un documentaire sur la résidence dans laquelle elle vit sur place (*111 rue de la poste*, 2011). Elle doit attendre 2017 avant de pouvoir sortir son premier long-métrage, *Benzine.* Kaouther Ben Hania réalise aussi ses premiers films au milieu des années 2000 (*Moi, ma sœur et la chose*, 2006 (fiction) ; *Les Imams vont à l'école,* 2010 (documentaire)), de même que Leyla Bouzid, qui étudie à la F.É.M.I.S. à Paris et s'intéresse pour sa part uniquement au cinéma de fiction (*Sabah el-kheir,* 2006 ; *La Tête qu'elle veut*, 2009 ; *Soubresauts / Maḫubī fī quba*, 2010) et Shiraz Fradi (*Album,* 2010)[850]. Certaines réalisatrices s'essaient déjà au documentaire intime autobiographique à l'image de Meriem Bousselmi (*Courir à l'envers*, 2010), bien que ce genre soit davantage plébiscité après la révolution.

[848] Son premier long-métrage de fiction, *Narcisse* (2016), a été réalisé avec moins de 10 000 euros, et produit par sa propre boîte de production, Moustaches.

[849] Sonia Chamkhi, « Desiderare (conférence donnée à l'École Supérieure de l'Audiovisuel et du Cinéma – ESAC – 2017 », publié sur le site de la réalisatrice *Moustaches*, 29 novembre 2018, disponible en ligne. Consulté le 7 juillet 2020. URL : https://moustaches.wordpress.com/2018/11/29/desiderare-conference-donnee-a-lecole-superieure-de-laudiovisuel-et-du-cinema-esac-2017/

[850] Les deux premières, qui ont sorti leur premier long-métrage de fiction quelques années après la révolution (*À peine j'ouvre les yeux / 'ala hallet 'ayni*, Leyla Bouzid, 2016 ; *La Belle et la meute / Aala Kaf Ifrit*, Kaouther Ben Hania, 2017), ont été plus chanceuses que Shiraz Fradi, qui n'a pas encore à ce jour eu l'opportunité de tourner son premier long-métrage.

En Égypte, où le cinéma indépendant et le cinéma d'auteur, comme nous l'avons démontré, étaient quasiment inexistant dans le paysage cinématographique, l'accessibilité du numérique a motivé plus de création originale. Les femmes, munies d'un appareil photographique numérique capable d'enregistrer des images animées, tentent de filmer discrètement les espaces publics qui regorgent de sujets. C'est le cas par exemple de May El-Hossamy qui documente la destruction du marché du vendredi au Caire dans *Kān yā makān sūq āl-jumʿa* (« Il était une fois, le souk du vendredi », 2010). Nadine Khan, de son côté, s'essaie à plusieurs vidéos courtes, fictions ou documentaires, à partir de 2002 (*Dream On and On* / « Je rêve encore et toujours », 2002 ; *Hūn w hūnīk* / *Here and There* / « Ici et là », 2003 ; *The Outsider* / « L'Étranger », 2006 ; *Wāḥid fī āl-milīūn* / *One in a Million* / « Un pour un million », 2006). Heba Youssri réalise un court-métrage documentaire sur trois prostituées intitulé *Profession : femme* (*Āl-muhna imraa',* 2005) et reçoit pour ce film le soutien de Misr International Films. D'autres utilisent la vidéo pour travailler avec des O.N.G., à l'image de Neveen Shalaby qui fait ses premiers films pour le compte d'Amnesty International ou ONU Femmes, dès sa sortie de l'Institut supérieur du cinéma du Caire en 2007 (*Ḥafalāt āl-zār* / « Fêtes zar », 2008 ; *Um walīd sā'iqa āl-tāksī* / « Oum Walid, chauffeuse de taxi », 2008 ; *ʿazba āl-zabālīn* / *Garbage family* / « La Famille des poubelles », 2008 ; *Um Ibrāhīm* / « Oum Ibrahim », 2010). D'autres, comme Hala Galal ou Hala Lotfy, poursuivent leur carrière de cinéastes indépendantes qu'elles avaient entamée dans les années 1990, profitant de la discrétion des caméras digitales pour traiter de thématiques sociales taboues dans la société égyptienne de ces années-là. À titre d'exemple, *Āl-šʿūr bi āl-buruda* (« La sensation du froid », 2004) de Hala Lotfy met en image la parole de jeunes femmes sur leur rapport à l'amour et au mariage. Ce film témoigne de l'intimité inédite et de la liberté de parole davantage permise par le numérique sur des sujets difficiles et risqués. Les femmes qu'interroge Hala Lotfy sont toutes jeunes mais viennent de milieux sociaux différents, et ont de la vie des expériences diverses – certaines sont éduquées et ont voyagé à l'étranger, d'autres viennent de milieux modestes et très traditionnels. Elles parlent de leur rapport à leur père, à leur mari. L'une d'entre elle se plaint des exigences de son père, qui l'empêche de sortir sans voile, et se dévoile à l'écran en signe de mécontentement. En donnant à ces femmes une réalité, Hala Lotfy montre que l'Égypte est plurielle et que sous ses couverts traditionnels et répressifs, les femmes contestent leur position subordonnée et cherchent des espaces pour s'exprimer. Ces espaces s'élargissent considérablement au moment de la révolution ; les films de témoignage, eux aussi, se multiplient à ce moment-là.

Certaines réalisatrices, plus âgées, voient aussi leur carrière changer grâce au numérique. Assistante de Youssef Chahine et de Youssry Nasrallah, Nadia Kamel est entrée dans le monde du

cinéma par passion, et a tout appris sur les tournages qu'elle a suivis, parfois de bout en bout. Elle a travaillé comme assistante pendant dix ans, sans parvenir à réaliser ses propres projets. En travaillant sur les films des autres, elle a vécu le passage de la pellicule au numérique. C'est avec *Le Destin* (1997) de Youssef Chahine, tourné partiellement en numérique, et *La Ville* (1999) de Yousry Nasrallah que Nadia Kamel prend conscience des avancées exceptionnelles que proposent le numérique sur le plan de l'accessibilité de l'image pour tous. Elle nous confie sans détour :

> Sans le numérique, je n'aurais jamais pu m'exprimer. Je n'aurais même pas pu faire le peu que j'ai fait. Ça aurait été impossible. […] J'ai écrit un scénario de fiction, parce que je suis une fan de fiction, moi. J'ai regardé des films depuis l'âge de 12 ans, jusqu'à un premier film à l'âge de 45, j'ai regardé de la fiction. Donc j'ai écrit un film de fiction, et puis j'ai constaté que si je veux faire de la fiction, comme ça, c'est la même chose. Le numérique ne va pas m'aider. Parce que je devrai passer par tous les barrages du cinéma : je devrais trouver un producteur. Et moi, je voulais m'exprimer ! Je voulais sortir de tout ça. Donc voilà, j'ai écrit le scénario, et puis j'ai commencé à penser « documentaire », parce que j'aime le documentaire, j'ai travaillé avec Ateyyat El-Abnoudy sur plusieurs films, et j'ai travaillé avec Yousry [Nasrallah], sur son documentaire sur le voile.[851]

Le premier film de Nadia Kamel date de 2007. *Salade maison* (*Salaṭa baladī* / *An Egyptian Salad*) est un documentaire qui veut raconter l'histoire de la mère de la cinéaste, et qui raconte, en filigrane, une certaine histoire des migrations en Égypte. Loin des plateaux de fiction sur lesquels elle travaillait, ce film est très personnel, très intime, et a été tourné sur le temps long ; un luxe que n'aurait jamais permis un tournage en pellicule.

[851] Entretien de l'autrice avec Nadia Kamel réalisé au Caire le 6 juin 2016 en français.

Figure 23. Captures d'écran du film Salade maison *de Nadia Kamel. La mère de Nadia Kamel explique à son petit-fils la complexité identitaire et ethnique avec laquelle leur famille s'est construite, génération après génération.*

Salade maison est un film courageux. C'est un film qui interroge l'histoire des migrations, la validité des préjugés sur les gens liés à leur religion, leur nationalité, leur communauté. La mère de Nadia Kamel, Mary, née d'un père juif et d'une mère chrétienne italienne, a été séparée d'une grande partie de sa famille en raison des guerres et des idéologies. En effet, certains membres de sa famille juive et se sont installés à Tel-Aviv au moment de la création d'Israël en 1948. Mariée à un musulman, convertie à l'islam pour pouvoir l'épouser, vivant au Caire, Mary n'a plus pu revoir certains membres de sa famille depuis plus de cinquante ans.

Le film de Nadia Kamel s'étend sur plusieurs pays et plusieurs langues. Il mêle l'arabe, l'italien, le français, l'anglais. Le père de la réalisatrice, lui aussi, est à moitié Ukrainien et à moitié Turc par ses parents. La diversité ethnique est au cœur d'une famille activement pacifiste, riche de son voyage à travers tout le XX^{e} siècle. Pour Nadia Kamel, il est nécessaire que cet esprit de tolérance soit transmis dans la famille. Alors qu'elle pousse sa mère à raconter son trépidant parcours de vie à son jeune petit-fils Nabeel afin qu'il prenne conscience de la diversité du monde qui l'entoure, Mary se repenche sur son passé et prend la décision d'aller à Tel-Aviv pour retrouver les membres de sa famille que la grande Histoire a séparés d'elle. Nabeel, pourtant, est lui-même le petit-fils d'un Palestinien (le politicien Nabeel Shaath), qui vit à Gaza.

Le film de Nadia Kamel documente le processus par lequel, en racontant l'histoire de sa vie, Mary a soulevé des questions, tant pour elle-même que pour Nadia qui la filme, qu'elle n'osait plus se poser, parce qu'elle avait embrassé les politiques nationalistes arabes et le boycott d'Israël et qu'elle voyait d'un mauvais œil le départ d'une partie de sa famille pour les terres occupées de Palestine. Par ses questions, Nadia Kamel fait naître l'idée d'un voyage, de retrouvailles familiales. Son père ne fait pas le voyage. Mais son neveu, Nabeel, suit sa tante et sa grand-mère sur les traces d'une généalogie

dont il est fier. Ce film, qui s'engageait comme une leçon de tolérance pour ce garçon d'une dizaine d'années, repousse les limites de l'idéologie pour proposer un film profondément pacifiste, qui tente de décloisonner les peuples : les gens qui vivent sur des territoires dominés par des États violents ne sont pas nécessairement violents eux-mêmes. C'est semble-t-il la conclusion à laquelle Nadia Kamel cherchait à aboutir, alors que la question du conflit israélo-palestinien continue à faire souffrir des peuples qui vivent dans la crainte de leur disparition.

Pour ce film, Nadia Kamel tourne en Égypte, mais aussi en Italie et en Israël. Ces tournages à l'étranger auraient été très coûteux s'ils n'avaient pas été réalisés en numérique : c'est bien la légerté et l'accessibilité du matériel qui a rendu possible la réalisation de ce film, laissant par ailleurs toute la liberté nécessaire à la cinéaste pour qu'elle puisse construire son film comme elle le souhaitait.

Cette opportunité offerte par le numérique pemet à bien d'autres cinéastes, qui parvenaient jusque-là à faire financer leurs productions par des chaînes de télévision ou par des institutions publiques comme le Centre National du Film égyptien, de faire les films de leur choix. C'est le cas par exemple d'Arab Loutfi qui, comme le souligne Amal Ramsis, n'avait réalisé pour les institutions que des films politiquement neutres[852], sur des thèmes sociaux ou patrimoniaux (*Sabʿa layāl w ṣubāḥya / Seven Nights and a Down /* « Sept nuits et un matin », 1997 ; *Rango*, 1998 ; *Āl-faraḥ āl-maṣry / The Egyptian Wedding /* « Le Mariage égyptien » , 1999), alors qu'elle n'hésite pas à aborder des thèmes éminemment politique, questionnant notamment la question palestinienne, lorsqu'elle produit seule ses films (*Zyāra qaṣira,* « Courte visite », 2000 ; *Iḥky yā ʿaṣfūra*, « Raconte ton histoire petit oiseau », 2007 ; *ʿala asjadahum / Over Their Dead Bodies /* « Sur leurs cadavres », 2008).

1.2. Un moyen de continuer à faire de la fiction

Les nouvelles générations ne sont pas les seules à s'emparer de ces nouvelles technologies. Les pionnières tentent en effet elles aussi leur chance grâce à ces caméras plus légères, à ces tournages à moindre coût ; elles en profitent pour s'essayer de nouveau à la fiction, si difficile à mettre en place du temps des pellicules. Ces films, toujours, contestent l'ordre établi et font débat au moment de leur sortie ; ils sont achevés avec difficulté et souvent reçus avec le recul critique du temps dans les pays concernés.

[852] Amal Ramsis, « El cine realizado por mujeres en el mundo árabe. Un acercamiento sociopolítico », *Cultura, op. cit.,*p. 95.

La réalisation de *Dunia* par Jocelyne Saab en 2005 représente ainsi un chemin de croix de sept ans, de la phase d'écriture à la phase de distribution : la cinéaste, en terrain égyptien, se heurte au racisme et au sexisme qu'elle suscite en tant que femme libanaise bien déterminée à critiquer un ordre établi dans un pays qui n'est pas le sien. Proche de l'Égypte, dont elle se sent aussi originaire – en bonne nationaliste arabe qu'elle est restée –, elle conteste la réduction des possibilités d'une expression libre sous la dictature de Moubarak et la montée du fondamentalisme islamique. Ses positions déplaisent, et elle est surveillée par les extrémistes religieux. Malgré ces obstacles dûs à la crispation des mentalités, le film a pu être achevé – et ce grâce à la réduction des coûts permise par le numérique. Jocelyne Saab utilise pour ce film l'une des premières caméras HDV, devant laquelle ses acteurs – des stars de studio égyptien – se sentent mal à l'aise ; pour eux, cette petite caméra ne semble pas professionnelle[853]. Le film a été par la suite gonflé en 35 mm.

Comme en témoigne la presse égyptienne de l'époque, le film a été très mal reçu au Festival International du Caire de 2005, où il a été projeté en avant-première. Très critique, la presse populaire reprochait à Jocelyne Saab de parler d'une société qu'en tant que Libanaise elle ne connaissait pas, et qu'elle salissait la réputation de l'Égypte en donnant une image rétrograde du pays – voire qu'elle détruisait les principes du nouveau cinéma égyptien[854], comme le rapporte dans un article la Libanaise Rima Mismar. Les critiques reprochaient aussi au film de n'avoir pas été pensé et écrit directement en dialecte égyptien, prétendant savoir qu'il a été traduit d'une version en français[855] – ce qui n'est pas tout à fait juste, puisque Jocelyne Saab a écrit les dialogues à partir de sa première version en dialecte libanais avec la parolière égyptienne de Mohamad Mounir, Kawthar Mustapha. Le film est par ailleurs accusé d'être pornographique et d'encourager la délinquance[856].

Quelques journalistes ont toutefois décidé de prendre le parti de Jocelyne Saab et de défendre le film. Cela n'a pas été suffisant. Au bout d'une semaine de projection au Caire, le film est retiré de l'affiche, ce que Jocelyne Saab vit comme une censure : menacée de mort par les fondamentalistes, la campagne de promotion qu'elle réalise pour défendre le film est immédiatement étouffée.

---

853 Entretien de l'autrice avec Jocelyne Saab réalisée à Paris le 30 novembre 2018 en français.

854 Rima Mismar, « Film yaksar "'adat" āl-sīnīmā āl-masrya āl-jadida » (« Un film qui brise les "coutumes égyptiennes" du nouveau cinéma égyptien »), *Cinematech Haddad,* 8 septembre 2006, disponible en ligne (en arabe). Consulté le 12 juillet 2020. URL : https://www.cinematechhaddad.com/Cinematech/Cinematech_Archives/WrightInCinema_2178.HTM

855 Salwa Al-Lubani, « Sīnīmā āl-'arabi fī ḥaṣād āl-'ālam » (« Récolte générale du cinéma arabe »), *Elaph,* 25 décembre 2005, disponible en ligne (en arabe). Consulté le 12 juillet 2020. URL : https://elaph.com/Web/Entertainment/2005/12/115419.html

856 Islah Bakhat, « "Dunia", joslyn ṣa'b taḥat āl-rāḥal fī fribūj » (« "Dunia" de Jocelyne Saab est montré à Fribourg »), *Swiss Info*, 18 mars 2006, disponible en ligne (en arabe). Consulté le 12 juillet 2020. URL : https://cutt.ly/EfZxsCI

En 2005, la même année, Selma Baccar réalise en Tunisie *Fleur d'oubli* (*Ḫušḫāš*). La sortie de ce film a lieu dix ans après celle de son dernier film de fiction *Habiba M'sika, la danse du feu* et après un long passage à la télévision où elle produit et réalise plusieurs séries, de fiction et documentaires. C'est donc le premier film qu'elle réalise en numérique, après avoir déjà travaillé avec ce format pour la télévision.

La sortie du film est l'occasion de réhabiliter la cinéaste, qui obtient en 2006 le droit de montrer *Fatma 75*, trente ans après sa censure par les organes d'État, et est décorée du Prix du cinéma à l'occasion de la Journée nationale de la culture. Pourtant, le film, une fois de plus, divise l'opinion. En 2016, elle nous disait à propos de la sortie du film :

> Quand j'ai fait *Khochkhach* [*Fleur d'oubli*], j'ai parlé de drogue et j'ai parlé d'homosexualité surtout, ça a fait un scandale terrible. J'ai toujours été la femme par qui le scandale arrive. Mais ça a toujours été des scandales très paisibles, très calmes, parce que moi je n'en faisais pas une tartine : j'ai toujours considéré que c'est normal, si j'ai envie de parler de cette chose-là, ça ne sert à rien d'en faire des déclarations tapageuses, je veux faire, je fais.[857]

Fleur d'oubli raconte l'histoire d'une femme, Zakia. Après un accouchement douloureux et une dépression liée à un manque de tendresse, Zakia se fait traiter par sa mère au pavot, destiné à soigner ses douleurs. La plante, toutefois, la plonge dans une profonde dépendance, qui l'amène jusqu'à oublier son nom et à sentir poindre en elle du désir envers une femme. Elle finit par être internée dans un asile d'aliénés, où elle rencontre Khémaïs, à qui elle raconte sa descente aux enfers. Avec ce film, Salma Baccar souhaitait « parler du droit naturel des femmes au plaisir, à une vie amoureuse et sexuelle épanouie »[858]. Le film, pourtant, est perçu par la critique tunisienne comme « léger » ou « anachronique »[859] ; Olivier Barlet le juge « ambigu » :

[857] Entretien de l'autrice avec Selma Baccar réalisé à Tunis le 2 janvier 2016 à Tunis en français.
[858] Propos de Selma Baccar lors de la présentation de *Fleur d'oubli* à Beyrouth en 2006, recueillis par L'Orient-Le Jour, in « La réalisatrice tunisienne Selma Baccar veut bousculer un tabou dans les sociétés arabo-musulmanes. "Fleur d'oubli", un film sur le droit des femmes à l'épanouissement sexuel », *L'Orient-Le Jour*, journaliste anonyme, 21 février 2006, disponible en ligne. Consulté le 12 juillet 2020. URL : https://www.lorientlejour.com/article/524654/CINEMA_-_La_realisatrice_tunisienne%252C_Salma_Baccar%252C_veut_bousculer_un_tabou_dans_les_societes_arabo-musulmanes%253C%253C_Fleur_d%2527oubli_%253E%253E%252C_un_f.html
[859] *Ibid.*

> Cette chute dans la drogue, loin d'être une mise en abyme révélatrice, construit un personnage dont la supposée liberté prend une connotation négative. L'ambivalence du scénario autant que les stéréotypes sur la folie affaiblissent ainsi singulièrement la portée de ce film fortement démonstratif. On voit ainsi mal *Fleur d'oubli* contribuer à sortir le récit des hommes de l'oubli et à renforcer les femmes dans leur détermination.[860]

Pour ces réalisatrices de la première génération, pourtant, le cinéaste est un citoyen et son rôle est de s'exprimer pour sa société. Le cinéma, en ce qu'il montre quelque chose du politique, peut devenir un puissant outil de dialogue démocratique, et il est employé comme tel de façon plus ou moins manifeste. En réalisant *L'Autre moitié du ciel* en 2008, Kalthoum Bornaz se confronte elle aussi à un tabou de la société tunisienne : le problème de l'héritage des filles. C'est un point sur lequel tout le monde s'accorde : même Bourguiba, qui a su imposer une certaine égalité entre les hommes et les femmes sur la plupart des dimensions qui marquaient leurs différences, ne l'a pas mise en place quant à la question de l'héritage. Le Coran impose en effet une inégalité à propos de laquelle il est difficile de débattre dans une société où la laïcité, encore comprise comme athéisme [861], est souvent rejetée : « Voici ce que Dieu vous enjoint au sujet de vos enfants : au fils, une part équivalente à celle de deux filles »[862].

L'Autre moitié du ciel pose la question d'une injustice à défaire – « est-ce que ça veut dire que tu n'as pour moi qu'une moitié d'amour ? », demande la protagoniste à son père. Les jumeaux de l'histoire, un frère et une sœur (Sélim et Sélima) ont vingt ans ; ils vivent avec leur père et n'ont jamais connu leur mère, morte en couche. La question de l'héritage n'est pas le sujet central du film, qui évoque plusieurs faits sociaux (l'exil des jeunes, l'exceptionnalité du statut de la femme tunisienne par rapport à celui des femmes des autres pays arabes). En effet, la réalisatrice a choisi, plus subtilement, d'évoquer l'inégalité de l'héritage par le biais d'une famille plongée dans un contexte de crise et de questionnements. Sans attaquer frontalement les institutions, ce film se donne ainsi la possibilité de critiquer ce qui demeure incritiquable pour des raisons religieuses, et de montrer le danger que présente le respect d'une telle loi coranique pour l'avenir et le sort des femmes lorsque le père de famille vient à disparaître.

---

[860] Olivier Barlet, « Fleur d'oubli (Khochkhach) de Selma Baccar », *Africultures*, 31 mai 2006, disponible en ligne. Consulté le 12 juillet 2020. URL : http://africultures.com/fleur-doubli-kochkhach-4437/

[861] Voir à ce propos le film de Nadia El-Fani, *Laïcité Inch'Allah*, qui s'intéresse à cette question.

[862] Coran, Verset 11 de la Sourate « Les Femmes ».

Ce film aussi, pourtant, a suscité de nombreuses critiques négatives de la part des journaux tunisiens. Comme le souligne Sonia Chamkhi, qui, elle, défend le film,

> la sortie du dernier long métrage "L'autre moitié du ciel" de Kalthoum Bornaz, et à quelques exceptions près, a suscité cette même critique expéditive, exclusivement centrée sur le propos du film, la teneur idéologique de son discours et outrageusement oublieuse de ce qui fait l'essence de ce récit: sa mise en scène, en images et en sons.[863]

De fait, on peut lire dans le magazine *Jet Set* un article daté de la sortie du film en 2008 :

> *L'Autre moitié du ciel* est un film qui s'inscrit dans le cinéma de revendication sociale, mais c'est une œuvre pleine d'embûches. Kalthoum Bornaz s'emmêle les pinceaux à force de vouloir raconter plus d'une histoire à la fois sans créer un lien logique entre les différentes scènes du film. Elle surcharge l'histoire avec beaucoup d'actions secondaires qui ne font que disperser le propos.[864]

La réception de ces films de Jocelyne Saab, Selma Baccar et Kalthoum Bornaz dit quelque chose d'un changement de paradigme. Après deux décennies (1980-1990) de films de fictions tournés vers des questions sociales dans un style formel classique jouant sur les ressorts d'un certain *star-system* pour assurer une audience (on reproche aussi à Kalthoum Bornaz de ne pas avoir « joué la carte de l'innovation et de la recherche de nouveaux visages »[865]), la jeunesse et la critique cherchent du renouveau et rejettent ces images « anachroniques »[866] de leur société.

Faire des films n'est pas chose facile dans des pays mal subventionnés et encore écrasés par des régimes répressifs. Reconfigurer les rapports sociaux, entre un homme et une femme ou à l'échelle d'un peuple tout entier, nécessite souvent un renversement des clichés. Nadia El-Fani donne

---

[863] Sonia Chamkhi, « L'autre moitié du ciel de Kalthoum Bornaz », *Moustaches*, blog de la réalisatrice, 19 octobre 2008, disponible en ligne. Consulté le 10 juillet 2020. URL : https://moustaches.wordpress.com/tag/plaisir-esthetique/

[864] « *L'Autre moitié du ciel*, de Kalthoum Bornaz : déroutant ! », *La Presse,* journaliste anonyme, publié originellement le 8 octobre 2008 sur le site du magazine Jet Set (https://www.jetsetmagazine.net/culture/revue,presse/lautre-moitie-du-ciel-de-kalthoum-bornaz-deroutant.21.6603.html, indisponible), repris par le site Cinéma Tunisien, le 2 avril 2020, disponible en ligne. Consulté le 12 juillet 2020. URL : https://cinematunisien.com/2020/04/02/lautre-moitie-du-ciel-de-kalthoum-bornaz-deroutant/

[865] *Ibid.*

[866] « La réalisatrice tunisienne Selma Baccar veut bousculer un tabou dans les sociétés arabo-musulmanes. "Fleur d'oubli", un film sur le droit des femmes à l'épanouissement sexuel », *L'Orient-Le Jour*, *op. cit.*

une certaine puissance à la fois aux femmes et aux Tunisiens dans son premier long-métrage de fiction intitulé *Bedwin Hacker* (2002), dont elle prévient les critiques en assumant qu'il s'agit d'« un film bricolé »[867], réalisé sans argent – et dont le tournage a été rendu possible grâce aux évolutions technologiques, dont la problématique est d'ailleurs le cœur de son film.

Figure 24. Capture d'écran du film Bedwin Hacker *de Nadia El-Fani. Le film met en scène à la fois un renversement du rapport de force entre les immigrés maghrébins et les autorités françaises et une relation amoureuse entre deux femmes.*

Bedwin Hacker met en scène une hackeuse informatique qui s'attaque aux réseaux télévisés français pour inquiéter les autorités françaises et fustiger le rapport entretenu par la France avec les pays du Maghreb, ou leurs ressortissants. Cette condamnation se fait à travers la diffusion de messages promouvant la liberté et l'égalité pour les Nord-Africains vivant sur le territoire français, envoyés en arabe sur les chaînes françaises. Outre son sujet subversif, qui cherche justement à renverser un ordre établi, le film est novateur en ce que ses personnages principaux – la pirate informatique et la policière en charge de l'enquête – sont des femmes ; Nadia El-Fani campe délibérément des personnages de femmes libres, positives. Elle explique elle-même qu'il s'agit d'une démarche caractéristique de son cinéma :

> Depuis le premier de mes courts métrages, mes personnages féminins sont plus que libres. Pour moi, banaliser la liberté d'une femme est le meilleur moyen de l'imprimer dans la tête des gens au Maghreb. Je n'ai pas envie de faire des constats d'échec. Je peux dire que, vivant en Tunisie jusqu'à maintenant,

[867] Entretien de l'autrice réalisé avec Nadia El-Fani à Paris le 10 août 2016 en français.

> comme je suis j'ai vécu. La liberté est un combat. En Tunisie, par rapport à d'autres pays arabes, on est très libres, même si c'est dans le non-dit, dans les chaumières…[868]

De surcroît, Nadia El-Fani met en scène dans son film l'homosexualité féminine, ce qui lui permet de déconstruire de bout en bout les attentes d'un spectateur habitué à être confronté au couple hétérosexuel traditionnel et à un héros masculin actif et moteur dans l'économie du film. En faisant ainsi tomber tous les modèles traditionnels, elle propose un film qui offre une certaine ouverture sur la possibilité de percevoir autrement les sociétés et les rapports sociaux, tout en conservant la trame traditionnelle du film policier. Il s'agit d'une astuce habile, puisqu'elle permet aux spectateurs de ne pas perdre tous leurs repères, ce qui peut les conduire à adhérer plus aisément à la cause de la cinéaste.

> [Ce film] est né de la dictature, de cette volonté de prise de parole, et de parler de liberté dans un pays où on ne pouvait pas, d'une revendication de liberté avec l'étranger. Et aussi une volonté de faire un film populaire, qui parle à tout le monde, qui soit accessible, et non pas quelque chose d'élitiste.[869]

Le film, audacieux, est bien reçu par la critique en Tunisie : il est perçu comme un film courageux, à contre-courant des images habituelles produites en Tunisie. Ce n'est pas l'opinion du public.

Le fossé entre les réalisatrices et les publics auxquelles elles auraient souhaité s'adresser, dont nous faisions état avec Jocelyne Saab, Selma Baccar et Kalthoum Bornaz est malgré tout perceptible aussi dans le cas de *Bedwin Hacker.* Nadia El-Fani reconnaît en effet s'être trompée sur les attentes du public qu'elle aurait souhaité viser. De fait, le film soulève une réelle opposition et est rejeté par le public tunisien de la jeune génération :

> je me suis plantée totalement par rapport à cette volonté en Tunisie. C'est-à-dire que je n'avais pas du tout compris à quel point il est difficile d'aborder certains sujets. Avec *Pour le plaisir*, avec *Fifty-fifty*

[868] Olivier Barlet, « Casser les clichés : à propos de Bedwin Hacker. Entretien d'Olivier Barlet avec Nadia El-Fani », *Africultures*, disponible en ligne. Consulté le 13 juin 2019. URL : http://africultures.com/casser-les-cliches-a-propos-de-bedwin-hacker-2511/?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=444

[869] Entretien de l'autrice réalisé avec Nadia El-Fani à Paris le 10 août 2016 en français.

> *mon amour*, même avec *Tanitez-moi*, j'étais à une époque devenue un peu l'égérie dans les facultés. J'étais vue comme quelqu'un qui ose dire et montrer des choses. Avec *Bedwin Hacker*, seulement dix ou quinze ans plus tard, d'un seul coup, je constate une coupure totale avec la jeunesse. La jeunesse était devenue conservatrice, elle n'a pas supporté cette image de cette jeune fille… les images de nu, je ne te raconte pas ! Ils ne supportaient pas les scènes de nu, et la bisexualité, on n'en parlait même pas ! Et alors, les filles qui boivent de l'alcool et qui se saoulent, ce n'était pas possible ! Alors que tout ça existait déjà dans mon cinéma avant. Ce n'était pas la même génération. Les gens de ma génération ont adoré le film. J'ai eu des articles, en Tunisie, vraiment élogieux ! Alors que le cinéma tunisien, à l'époque, était sans arrêt descendu par les journalistes, *Bedwin Hacker* a été encensé.[870]

Bien que les caméras numériques aient ainsi facilité l'accès des cinéastes au cinéma de fiction, le nouveau public cinéphile qui émerge à la même époque cherche sur les écrans un autre propos, une autre manière de faire de l'image – en d'autres termes de nouvelles formes d'expression. Partant, le numérique a annoncé un changement de paradigme : ces films à la charnière du film populaire et du film d'auteur, qui s'inscrivaient dans un héritage cinématographique basé sur des personnages forts et des situations à multiples rebondissements, ne plaisaient plus.

Dans ce contexte, et mue par cette volonté d'essayer de faire des images autrement, une nouvelle génération émerge, qui n'aurait jamais vu le jour sans le numérique. Cette nouvelle création a bénéficié de la solidarité de leurs jeunes aînés, à la manière de ce que l'on voyait en Tunisie dans les années 1990 (Kalthoum Bornaz ayant été produite par Selma Baccar, Nadia El-Fani ayant été assistante réalisatrice sur certains films de Kalthoum Bornaz, etc.) ainsi qu'au Liban, où les institutions créées à la fin des années 1990 ou au début des années 2000 avaient su produire un terreau de nouveaux professionnels amenés à travailler ensemble.

L'Égypte de la fin des années 2000 a favorisé le développement d'initiatives indépendantes également solidaires. Parmi les cinéastes engagés dans cette démarche, on compte Hala Lotfy et Hala Galal, qui ont participé à la création de structures destinées à faciliter l'accès des jeunes à la création. Bien qu'elles ne se considèrent pas officiellement productrices, elles font des choix politiques quant aux films qu'elles soutiennent, comme le laisse entendre Hala Galal, qui a cofondé SEMAT Production and Distribution en 2001 :

[870] *Ibid.*

> À nouveau, je ne suis pas une vraie productrice. Je ne travaille pas dans le circuit commercial. J'apporte et je trouve les fonds pour produire les films et j'agis avec les réalisateurs comme une vraie productrice techniquement mais pas financièrement. Et ça, je dois le dire pour être franche, honnête. Je n'ai jamais réglé les questions d'argent, sauf pour écrire un projet pour une association publique ou non comme pour l'Union Européenne ou la Ford Foundation – même si je préfère travailler avec des fonds indépendants […]. J'ai toujours essayé de travailler avec de très jeunes réalisateurs, surtout des femmes, pour les encourager à faire leurs films ou à travailler à la caméra ou au montage. Et j'ai toujours essayé de trouver des sujets qui poussent les gens à réviser tout ce dont ils sont sûrs de la vérité. J'aime bien ce jeu-là. À chaque fois que j'ai eu affaire à une histoire qui est loin du *mainstream* stéréotypé, j'aime bien la faire.[871]

Au sein de SEMAT, Hala Galal a produit de nombreux courts-métrages documentaires, mais aussi de fiction, dont les sujets, parfois, font débat pour leur caractère subversif. Avant 2011, la plupart des cinéastes qui s'approchent de SEMAT pour produire ou coproduire leurs films sont des hommes ; ainsi, on compte parmi les films produit par Hala Galal les court-métrages d'Ahmed Rashwan *Beirut Take 1* (« Beyrouth, première prise », 2004), de Hadel Nazmy *āl-Asānsir* (*The Elevator* / « L'ascenseur », 2005), de Youssef Nasser *Bāb āl-ḫurūj* (*A Way Out* / « Porte de sortie », 2009) ainsi que plusieurs films d'Omar Khaled[872].

SEMAT se présente comme « la première organisation égyptienne à soutenir les réalisateurs et les talents indépendants en Égypte et dans le monde arabe ». L'objectif principal de SEMAT est de créer, à travers des ateliers, des conférences, des cours de scénario ou de montage ainsi qu'un travail de production, « un mouvement artistique libre, parallèle mais indépendant des institutions cinématographiques existantes, pour ouvrir de nouvelles chaînes d'expression artistique »[873]. Suivant des principes similaires, Hala Lotfy cofondait en 2010 Hassala Films (« *hassala* » signifiant « tirelire » en arabe). Sur la page Internet qui lui est dédié, ce projet est présenté comme une « maison de production indépendante formée par un groupe d'artistes indépendants qui partagent les mêmes idées et pensées sur les formes de travail à petit budget et a pour but de produire les premiers longs-

[871] Entretien de Hala Galal avec l'autrice réalisé au Caire le 26 mars 2016 en français.
[872] Quelques films produits par SEMAT, notamment certains films réalisés par Hala Galal elle-même, sont disponibles sur la chaîne YouTube CAF TV, disponible en ligne. Consultée le 10 juillet 2020. URL : https://www.youtube.com/user/caftvonline/videos
[873] Présentation du projet sur la page Facebook de SEMAT. Consultée le 23 mars 2020. URL : https://www.facebook.com/pg/SematEgypt/about/

métrages (documentaires et fictions) de jeunes artistes talentueux »[874]. Pourtant, lorsqu'on l'interrogeait à ce sujet, Hala Lotfy nous répondait en 2016 :

> Ce n'est pas une maison de production. On l'appelle « collectif », parce qu'on ne possède pas vraiment ce qui fait une maison de production, on n'a pas de moyens ni rien. Tout ce que nous possédons, ce sont les équipements que nous utilisons pour nos films. Je l'ai lancée parce que j'étais en train de faire mon film en 2010, et que j'ai passé beaucoup de temps à rassembler toutes ces choses pour pouvoir produire mon film. J'ai eu de la chance : personne ne voulait produire mon film, donc j'ai dû faire tout le processus de demandes d'autorisations moi-même [...] Cette information et ce savoir-faire est précieux. Nous devons le partager avec tout le monde. C'est pour cela que nous avons décidé de faire ce collectif, pour donner la chance à tout le monde de connaître les procédures et pour qu'ils n'aient pas à donner leur argent à des compagnies qui mettent la main sur tout. [...] Nous avons ouvert ce collectif à tous ceux qui voulaient utiliser le nom, parce que ce n'est pas permis de faire un film en tant qu'individu en Égypte. C'est bien d'avoir une compagnie enregistrée qui peut aider les autres à travailler en son nom [...].[875]

La révolution a éclaté trop vite pour permettre au collectif Hassala de produire des films avant 2011 ; les cinéastes à l'origine du projet l'ont toutefois lancé avant d'imaginer le changement qui allait se produire dans leur société, sans financement, avec l'objectif de soutenir une nouvelle idée de la création[876]. Devenus producteurs dans le cadre de ce collectif, ils ont par la suite soutenu parmi les cinéastes indépendants les plus intéressants ou prometteurs du pays (Ahmad Abdallah, Nadine Salib) et ont su imposer Hassala comme une initiative de référence en raison de l'originalité de leur approche à la production cinématographique.

1.3. Renouveau manifeste d'un « documentaire de création »

[874] Présentation du projet sur la page dédiée à Hassala sur le site du film de Hala Lotfy, *Coming Forth By Day*. Consultée le 23 mars 2020. URL : https://comingforthbyday.wordpress.com/hassala-productions/

[875] Entretien de l'autrice avec Hala Lotfy réalisé au Caire le 30 mars 2016.

[876] Aujourd'hui, à la faveur des nouvelles écritures qui ont fleuri dans la région, Hassala Film Collective bénéficie d'un soutien du fonds libanais à la culture arabe AFAC. Voir Nahed Nasr, « A Meaningful Profession: On Hassala Film's Alternative Approaches to Film Production in Egypt », *Ahram Online,* 19 avril 2019, disponible en ligne. Consulté le 10 juillet 2020. URL : http://english.ahram.org.eg/NewsContent/5/32/330335/Arts--Culture/Film/A-meaningful-profession-On-Hassala-Films-alternati.aspx

Dans un « Manifeste pour un cinéma engagé » publié en 2000, le documentariste québécois Sylvain L'Espérance s'inquiète des dérives industrielles du cinéma documentaire : d'après lui, elles nuisent à la qualité cinématographique de ce cinéma largement asservi au système mercantile du petit écran. Sylvain L'Espérance explique bien cette crise du documentaire qui nous interroge tant, et condamne ce même qualificatif d'« auteur » que nous discutons, invoqué selon lui pour cacher le manque de liberté créatrice que laissent ces nouvelles formes de production documentaire :

> Des cinéastes, dès la fin des années cinquante, ont voulu libérer le cinéma documentaire de l'académisme, de la littérature et du statisme dans lequel il était enfermé […]. [Quarante ans plus tard], le cinéma s'est fait industriel et la télévision occupe maintenant le champ du documentaire : parfois des documentaires d'auteur, parfois des films de commande et de plus en plus souvent des films d'auteurs qui ressemblent à des films de commande. […] [C]e que le terme "documentaire d'auteur" cache, c'est la volonté des documentaristes de sauvegarder un minimum de liberté face au raz-de-marée industriel qui envahit le champ du documentaire.[877]

Jean-Louis Comolli, de son côté, explique le déplacement du cinéma militant par l'ambiguïté caractéristique de tout geste cinématographique :

> Au militant, le cinéma donnait trop. Trop de doutes, trop d'ambiguïtés – trop de subjectif, trop de sujet là où il s'agissait d'abord de mener une politique répondant aux « besoins objectifs ». Art populaire, le cinéma n'a jamais été un « art de masse », ou même un « moyen de communication de masse » dans la mesure où on s'est toujours adressé non à un public mais à chaque spectateur singulièrement. L'opération cinématographique isole, individualise, personnalise, subjectivise. Elle sépare les spectateurs les uns des autres pour les entretenir un à un, en tête à tête.[878]

Ces redéfinitions ont amené Tahar Chikhaoui à penser les images postrévolutionnaires – où la fiction rencontre le documentaire, où le cinéma rencontre Internet, où la télévision commente les images circulant sur les réseaux sociaux – comme étant à l'origine de l'éclatement de la dichotomie

[877] Sylvain L'Espérance, « Manifeste pour un cinéma engagé », *24 images*, n° 101, printemps 2000, p. 31.
[878] Jean-Louis Comolli, « Le miroir à deux faces », in Jean-Louis Comolli, Jacques Rancière, *Arrêt sur histoire*, Paris, éditions du Centre Georges Pompidou, 1997, p. 16.

qu'établit Serge Daney entre l'image et le visuel : la « notion de représentation » ayant désormais atteint un « autre degré d'ambiguïté », « l'image de cinéma, dans sa forme classique, devient suspecte quand elle n'est pas franchement accusée d'avoir caché la vérité voire d'avoir servi la raison de l'État totalitaire »[879]. Cette problématique, incontournable à partir des révolutions, prend une plus grande envergure depuis la généralisation de l'image numérique et d'Internet. La solution que trouvent beaucoup de jeunes cinéastes est alors d'assumer une écriture à la première personne.

Cette lutte engagée par le cinéma indépendant, en marge de l'industrie, est très bien illustrée par le film d'Amal Ramsis, *Mamnūʿ (Forbidden* / « Interdit », Égypte, 2011), tourné et monté juste avant le déclenchement de la révolution égyptienne de 2011. Le film questionne tout ce que l'Égypte de Moubarak interdit à ses citoyens – boire de l'alcool en public, s'embrasser en dehors de l'espace privé, mais aussi acquérir du matériel d'enregistrement ou filmer dans les rues. Dans la première partie du film, Amal Ramsis joue avec cette censure : dépourvue d'autorisation de tournage, elle filme dans les rues et propose en *voice-over* sur ces images une lecture de la lettre qu'elle voudrait envoyer à la Sécurité Générale : « Cher censeur, voici un extrait du film que j'ai tourné sans autorisation dans les rues du Caire »[880], écrit-elle. Exemple probant d'une production en marge de l'industrie du film égyptien, le film d'Amal Ramsis, comme ceux d'Arab Loutfi, sont accessibles sur des plateformes de streaming gratuites comme YouTube ou Vimeo.

Le film évoque les différentes lois que l'État s'octroie de légiférer pour imposer son hégémonie sur son peuple : de l'interdiction d'acheter des micros jusqu'à la « loi d'urgence » qui permet aux forces de l'ordre d'arrêter des citoyens sans motif, Amal Ramsis dresse un tableau décourageant de l'Égypte de Moubarak. Alors qu'elle terminait le montage du film, la révolution éclate : les images qu'elle filmait en 2010 montrait déjà le ras-le-bol d'une population sous pression, fatiguée des choix et de la misère qu'on lui impose.

En Tunisie, cette démarche est portée particulièrement haut par Nadia El-Fani, qui cherche à comprendre la démobilisation politique de la jeunesse tunisienne et qui cherche constamment à souligner les contradictions de la société (*Ouled Lenine, Laïcité Inch'Allah*), dans des films où elle intervient directement, exposer son point de vue devant la caméra et les gens qu'elle interpelle. Sa parole tente de remettre en question l'état de fait : se mettre en jeu offre à la critique une légitimité que seule la subjectivité peut assurer.

---

[879] Tahar Chikhaoui, « Bahia ou la réponse du peuple », in *Revue des Mondes Musulmans et de la Méditerranée,* Agnès Devictor (dir.), « Cinémas arabes du XXIe siècle », *op. cit.,* p. 196.
[880] Citation du film *Mamnūʿ* de Amal Ramsis.

Cette nécessité d'utiliser sa voix pour dénoncer un état de fait est aussi très visible dans le cinéma libanais, dont nous avons déjà décrit quelques films, chez Danielle Arbid et Éliane Raheb notamment, qui, en enquêtant sur des vérités dissimulées conteste un certain état des choses dans le pays. Cette façon de filmer un cinéma critique et en quête de mémoire se poursuit à travers toute la décennie 2010. Ainsi, on trouve à l'origine du film de Reine Mitri *En cette terre reposent les miens* un retour dans sa maison de famille du Sud du Liban, vers Saïda, toujours marquée par le passage de la guerre. Elle nous expliquait d'ailleurs ce passage au « je » dans un entretien que nous avons mené à Beyrouth :

> Avec *Vulnérable*, je ne sais pas si j'avais voulu filmer la parole des autres, vraiment, ou bien ma parole à moi à travers la voix des autres. Du coup, c'était moi… La différence entre *Vulnérable*, *En cette terre reposent les miens* et le film que je fais maintenant [*Paradis perdu*], c'est que je prends de plus en plus la parole moi-même, plutôt que de prendre la parole à travers les autres. En général, c'était d'abord moi qui sentait l'angoisse, qui avais peur, peur de sortir dans la rue et de ne pas pouvoir revenir chez moi parce qu'il y avait des attentats. Et c'est moi qui avais toute cette hésitation de partir ou rester. Du coup, c'est un peu moi que je raconte, à travers la parole des autres. Je ne peux donc pas prétendre avoir filmé la parole d'autrui de façon représentative.[881]

En 2009, la réalisatrice Olga Nakkas, rentrée en 2005 au Liban où elle a grandi après être allée étudier la littérature et le journalisme aux États-Unis et en France, réalise *Maman, le Liban et moi,* dans lequel elle fait le parallèle entre la maladie de sa mère, tombée en dépression en 1975 et qui souffrait au moment du tournage du film de troubles de comportements, et le Liban, qui a plongé dans une guerre fratricide et qui ne parvient pas à recoller ses morceaux. Olga Nakkas est née en Turquie ; devant le chaos qui s'abat sur le Liban, alors que 2005-2006 voit passer une nouvelle vague d'assassinats et une guerre, que la réalisatrice tente de comprendre en interrogeant ses amis, la mère de la cinéaste ne parle que d'Atatürk, qu'elle voit comme un héros. Sur une voix off à la première personne, la cinéaste raconte son Liban, et son rapport avec sa mère, qui, fière de ses origines turques, n'a jamais accepté qu'Olga Nakkas épouse un chiite du Sud du Liban. En contrepoint, les paroles d'Elham, ancienne militante communiste enseignant la philosophie dans un village chrétien de la montagne, et de Nagy, un habitant du Sud ayant traversé six guerres contre Israël et qui soutient le

[881] Entretien de l'autrice avec Reine Mitri réalisé à Beyrouth le 8 juillet 2016 à Beyrouth en français.

Hezbollah, permettent de donner du Liban un portrait pointilliste, et comme toujours plein de souffrances.

Une autre réalisatrice produit sur sa famille un film de mémoire : il s'agit de Myriam El-Hajj, qui avec *Trêve* (2015) donne la parole à son oncle et à ses amis, vétérans vivant dans les montagnes peuplées principalement par des communautés chrétiennes. Les femmes, à part Myriam El-Hajj elle-même, sont absentes du film. Elle filme principalement dans la boutique d'armement de son oncle, où viennent très peu de clients ; c'est un lieu de réunion pour ces hommes qui fuient leur foyer et ont besoin d'être ensemble. Myriam El-Hajj filme leur parole qui, toujours, se réfère à la guerre. Les horreurs qu'ils confessent confinent parfois tant à l'absurde que la question de la véracité des histoires racontées mérite souvent d'être posée. Ce sont des figures marginalisées que filme Myriam El-Hajj, des figures qui ne trouvent plus leur place dans la société de l'après-guerre, où tout a été figé sans être discuté. Elle explique elle-même son choix :

> J'ai décidé d'ancrer mes personnages dans un Liban où finalement il n'y a qu'eux qui existent. J'aurais pu filmer des personnes qui se baladent dans la rue... mais je ne l'ai pas fait et il en résulte en effet une impression de société fantomatique. En laissant la société en hors champ, j'appuie d'autant plus sur la solitude d'une partie de la société marginalisée qui vit dans le passé. On a l'impression qu'ils ne ressentent plus le présent, comme s'ils étaient complètement détachés du réel. […] Ma problématique consiste à savoir comment exister dans la société avec ceux qui ont fait la guerre et qui occupent encore beaucoup de place.[882]

Parmi les choses qui sont interdites en Égypte que filme Amal Ramsis, il y a aussi la possibilité de franchir la frontière de Rafah pour entrer à Gaza, alors même que les autorités égyptiennes prétendaient ne pas participer au blocus organisé par les Israéliens. Un convoi de 250 activistes égyptiens se rendent ensemble en bus à Rafah, et campent devant la frontière en revendiquant, en vain, leur droit à la traverser. Cette question de la frontière avec Israël est aussi le sujet de *Aux frontières* (2002) de Danielle Arbid, dans lequel elle longe, au Sud du Liban, la frontière qui sépare son pays d'Israël – ou de la Palestine : question de point de vue.

[882] Propos de Myriam El-Hajj recueillis par Cédric Lépine, in Cédric Lépine, « Entretien avec Myriam El Hajj pour son film "Trêve" », *Cinémas du Maghreb et du Moyen-Orient,* blog *Mediapart*, 30 octobre 2018, disponible en ligne. Consulté le 9 juillet 2020. URL : https://blogs.mediapart.fr/edition/cinemas-du-maghreb-et-du-moyen-orient/article/311018/entretien-avec-myriam-El-hajj-pour-son-film-treve

De fait, certaines cinéastes ouvrent à nouveau les yeux sur ce qui se passe autour de leur pays d'origine. Éliane Raheb au Liban propose avec ses deux premiers films des questionnements intéressants transgéographiques, qui ont pour objectif, aussi, d'expliquer son pays. Après son film *Si loin si proche* qui, lui aussi, questionnait le rapport entretenu à leur ennemi historique par les peuples arabes limitrophes d'Israël (Liban, Égypte, Jordanie), elle réalise *Suicide* (2003), dans lequel elle se met en scène, en femme regardant les nouvelles à la télévision : les États-Unis ont décidé d'attaquer l'Irak. En 2005, Samir Kassir écrivait :

> L'impuissance, incontestablement, est l'emblème du malheur arabe aujourd'hui. Impuissance à être ce qu'on pense devoir être. Impuissance à agir pour affirmer votre volonté d'être, ne serait-ce que comme une possibilité, face à l'Autre qui vous nie, vous méprise et, maintenant, de nouveau vous domine. Impuissance à faire taire le sentiment que vous n'êtes plus que quantité négligeable sur l'échiquier planétaire, quand la partie se joue chez vous ; un sentiment, il est vrai, irrépressible depuis que la guerre d'Irak a ramené l'occupation étrangère en terre arabe. Et, par contrecoup, transformé l'ère des indépendances en une parenthèse.[883]

C'est ce malaise, cette terrible impuissance qu'Éliane Raheb cherche à interroger dans son film. Un homme, Edgar Aho, s'est donné la mort. Il est dit dans les médias que la cause de sa mort est le début de la guerre en Irak. Raheb cherche à savoir si c'est vrai, ou s'il s'agit simplement d'une justification dramatisée. On la voit à l'image fouiller parmi les archives papiers, se rendre dans les quartiers dans lesquels l'homme vivait pour les interroger. Elle se place directement, dès les premières minutes du film, en opposition avec son père.

> Mon père disait que Oum Kalthoum était la cause de la défaite de 1967 […]. Après l'échec, mon père s'est mis à écouter Oum Kalthoum en cachette. Je ne serai pas comme lui, je vais chercher les causes de ce qu'il s'est passé, chez mes amis, et en moi. Je ne peux chercher nulle part ailleurs.[884]

Elle évoque ainsi les Libanais ayant décidé d'aller combattre en Irak. Souvent partis en secret, ils sont également restés souvent silencieux au sujet de ce qu'ils ont vécu une fois rentrés. La

[883] Samir Kassir, *Considérations sur le malheur arabe*, *op. cit.*, p. 16.
[884] Voix off narrée par Éliane Raheb dans son film *Suicide*.

réalisatrice est surprise, si ce n'est désespérée par ce silence ; les gens qu'elle approche refusent de lui répondre. Elle est renvoyée de maison en maison pour avoir des réponses à ses questions. Un père de famille, dont le fils est mort au combat à Bagdad, finit par lui répondre malgré tout : « J'aimerais vous dire qu'il est un martyr, qu'il est un martyr pour la nation arabe. Il voulait défendre la nation arabe avec son sang »[885]. Éliane Raheb rend leur nom à ces martyrs : celui-ci s'appelait Ismail Al-Hujeiry ; son cousin, Hussein, n'est pas mort mais pleure chaque jour depuis son retour.

Un autre phénomène cinématographique émerge avec cette nouvelle génération de femmes réalisatrices : l'attention portée aux travailleurs étrangers, souvent mis au service d'une certaine bourgeoisie dont sont issues les cinéastes. May Kassem réalisait *Joker* en 1997 sur les travailleurs venus de Syrie pour reconstruire le Liban ; du côté des femmes, c'est plutôt dans la cuisine et les ménages qu'elles trouvent du travail. Qu'il s'agisse de films réalisé dans un format destiné à la télévision ou à des organisations non gouvernementales, comme c'est le cas de *Bonne à vendre* (Liban, 2006) de Dima Al-Joundi ou *Maid in Lebanon* (« Bonnes au Liban », 2007) de la Palestinienne du Liban Carol Mansour, de fiction destinée à poser avec humour le problème de l'exploitation des travailleurs étrangers comme *Ṭayib, ḫalaṣ, yallā,* (*Ok, Enough, Goodbye /* « Ok, ça suffit, on y va », Liban, 2011) de Rania Attieh (coréalisé avec Daniel Garcia), ou de films documentaires plus personnels comme *Les Femmes bonnes* (Liban, 2006) de Corine Shawi ou *Liberté suspendue* (*Supended Freedom,* Égypte, 2011) de May El-Hossamy, tous s'intéressent aux femmes venues des Philippines, du Sri Lanka, d'Éthiopie ou simplement de quartiers défavorisés de l'Égypte, et tentent à la fois d'éclairer leur courage et de dénoncer leurs conditions.

Corine Shawi a filmé les six ans qu'a passés Doulika Perrera, sa « bonne », dans sa famille. Elle raconte ainsi dans *Les Femmes bonnes* son histoire, qui celle de nombreuses femmes arrivées souvent très jeunes comme elle du Sri Lanka, ou d'ailleurs. Elle filme les interactions que cette femme a avec la mère de la réalisatrice qui, aussi bienveillante qu'elle cherche à être avec son employée, est malgré tout infantilisante devant les décisions que cherche à prendre Doulika pour s'émanciper.

May El-Hossamy, au Caire, filme aussi la femme qui travaille chez elle dans *Liberté suspendue.* Son mari est en prison depuis sept ans, et elle doit survenir aux besoins de toute la famille, raconte-t-elle en préparant le repas. Son travail est épuisant, éprouvant, et le quotidien la fatigue, elle qui doit traverser l'immense métropole du Caire en transport pour faire le ménage de maisons en maisons,

[885] *Ibid.*

sans parvenir toutefois à subvenir réellement à ses besoins. Son destin ressemble beaucoup à celui de Sana'a dans le film d'Amal Ramsis, qui travaille elle aussi dans les maisons au services des familles.

Dans ces films, les réalisatrices ne se cachent pas derrière leur caméra : elles dialoguent avec ces femmes, qui leur confient leur vie, leurs rêves, leurs difficultés. En interagissant avec ces femmes dont elles souhaitent comprendre mieux l'intimité, les réalisatrices de ces films interviennent dans des lieux de leur vie que les personnes de leur condition sociale ne traversent généralement jamais vraiment. Filmer ces femmes qui travaillent – dans de « bonnes conditions », en tout cas bien meilleures que dans de nombreuses maisons où les femmes se font maltraiter par leurs employeurs – permet aux cinéastes de montrer par leur point de vue une autre facette de la société, moins directement politique, mais socialement plus riche.

1. Rassemblements populaires et écritures cinématographiques de la révolte. De nouvelles façons de filmer les peuples

La résistance politique des cinéastes, au tournant des années 2000, est beaucoup plus souterraine que par le passé ; elle est aussi d'abord nationale. La question palestinienne semble avoir été évincée du débat public, comme si dans ces sociétés écrasées par la dictature, « la politique n'y est plus éprouvée comme *valeur* ou creuset de valeur propre » et que les individus pris dans les mailles d'un système trop oppressifs désormais « n'éprouvent la politique comme nécessité vitale que sur un mode négatif – quand les régimes brutaux ou des gouvernements autoritaires les privent de liberté ou attentent à leur condition immunitaire »[886]. Il n'est plus question d'invoquer l'impératif politique au nom d'idéologies proposant de nouvelles manières de vivre ensemble comme au lendemain des indépendances. C'est la pression et l'échec des régimes autoritaires en place qui mobilise la jeunesse. En 2011, la violence est insurmontable et, à Gafsa, les mineurs se révoltent contre le pouvoir qui les oppresse. Leur colère fait une traînée de poudre et toute la région s'embrase, se politise – sur un mode négatif, d'abord, puis à grand renfort de nouvelles idéologies collectives. Pour Fadi A. Bardawil,

[886] Alain Brossat, *La Résistance infinie*, Paris, éditions Lignes et manifeste, 2006, p. 14.

> L'événement a brisé la paralysie politique qui résultait du dilemme suivant, insoluble : devoir choisir entre les nationalistes et les démocrates impérialistes. Le sujet et agent d'émancipation longtemps éclipsé – le peuple – a de nouveau pu occuper le devant de la scène. Les révolutions ont été un séisme panarabe. Elles ont écarté l'Occident du cœur de la politique de la masse arabe moderne en réarticulant la possibilité d'une souveraineté populaire hors de l'orbite de la décolonisation impérialiste. Contrairement aux mouvements de masse du XXe siècle, les révolutions qui ont mobilisé des millions de citoyens contre leurs propres régimes n'ont pas eu pour moteur des idées anti-impérialistes. […] Auparavant, les mouvements politiques de masse ont successivement brandi comme slogans les bannières de la décolonisation d'une domination politique (c'est celle que brandissaient les mouvements d'indépendance), de la dépendance économique et politique (c'est l'étendard des mouvements radicaux de libération nationale ainsi que celui de la gauche) et de l'aliénation culturelle occidentale (c'est là celui des islamistes).[887]

L'évolution des formes cinématographiques et de la figuration de la lutte des peuples est liée à cette évolution de l'histoire et peut être analysée à partir d'une étude du concept de révolution (« *ṭawra* ») dans le monde arabe à travers le temps. Ce terme est indissociable d'une certaine vision tiers-mondiste du « mouvement national » (« *ḥaraka waṭanya* ») qui l'accompagne. Cette conception révolutionnaire, qui s'inscrit dans les deux problématiques de l'indépendance et de la libération de la Palestine que nous avons évoquées, a peu à peu disparu du discours politique arabe des années 1950 aux années 1990. Les révolutions de 2011 ont proposé un discours bien différent, reléguant à un plan secondaire la question palestinienne et se détachant complètement des logiques antiimpérialistes ; au cœur des revendications, qui ont porté haut les caractéristiques spécifiques à chaque dialecte et à chaque culture locale, c'est une question nationale bien plus que transnationale qui motivait la mobilisation des foules. Le politologue Nicolas Dot-Pouillard analyse ces soulèvements en montrant qu'ils ont même paradoxalement « pleinement inscrit le tracé des États

[887] Fadi A. Bardawil, *Revolution and Disenchantment: Arab Marxism and the Binds of Emancipation*, *op. cit.*, p. XV. Notre traduction. Citation originale : "*The event broke the political paralysis resulting from the deadlock of having to choose between authoritarian nationalists and imperial democrats. The long eclipsed subject and agent of emancipation – the people – occupied center stage again. The revolutions were a seismic pan-Arab event. They displaced the West from the heart of modern Arab mass politics in rearticulating popular sovereignty outside the orbit of imperial decolonization. Unlike the twentieth-century mass movements, the revolutions that mobilized millions of citizens against their own regimes were not propelled by anti-imperialist engines. (…) Earlier mass political movement in the region carried successively the banner of decolonization from a political domination (independence movements), political and economic dependence (radical national liberation movements and the Left) and Western cultural alienation (Islamists)*".

postcoloniaux comme un horizon indépassable du politique »[888]. Les processus révolutionnaires de 2011 ont ainsi signifié un « triomphe de l'État-nation »[889] dont le caractère transnational – observable par les soulèvements successifs dans les différents pays de la région suite à la victoire tunisienne – ne permet plus de réfléchir l'espace comme un espace véritablement « panarabe ». Cette idée va dans le sens de ce qu'écrit Fady A. Bardawil lorsqu'il écrit en 2020 qu'« il semble que nous soyons entrés dans une ère "post-postcoloniale" qui a, en pratique, enclenché le processus de décentralisation de l'Occident, après qu'il a déjà subi de multiples variations d'un décentrement théorique par le passé »[890]. Les problématiques ont changé, et la lutte elle-même s'est identifiée à un peuple d'une autre forme.

La forme des films témoigne aussi d'une mutation de l'expression du politique au cinéma. La généralisation d'une circulation aisée des images *via* Internet a sans conteste joué un rôle fondamental dans cette transformation du film documentaire conçu au cœur de l'événement. L'usage de la vidéo, d'abord maladroit, s'est peu à peu professionnalisé et a tenu grâce à l'immédiateté de leurs publication le rôle d'informateur : l'image-preuve est là, accessible à portée de clic. Dès lors, la nécessité sur le terrain n'est plus pour le cinéaste de documenter l'invisible, mais d'exposer sa perception personnelle d'événements surmédiatisés[891]. L'enjeu des cinéastes, en effet, se situe ailleurs – et entre le trop-plein d'images de l'événement et l'effondrement dramatique des espoirs de changement, notamment dans le cas du Liban (qui se retrouve l'année suivante à nouveau divisé sous le feu des bombes israéliennes) et de l'Égypte (où le coup d'État militaire du maréchal Sissi le 30 juin 2013 marque le rétablissement d'un régime militaire dans le pays), l'ailleurs est sans doute dans la mesure de l'intime. En réaction au caractère trop idéologique de l'information quotidienne[892],

---

[888] Nicolas Dot-Pouillard, « Les révolutions arabes entre césures et remembrances : tiers-mondisme, question palestinienne et utopies chiliastiques », *L'Année du Maghreb*, n°8, « Un printemps arabe ? », Paris, CNRS éditions, 2012, disponible en ligne. Consulté le 10 octobre 2018. URL : https://journals.openedition.org/anneemaghreb/1393

[889] Pierre-Jean Luizard, « Introduction », in Anne Bozz, Pierre-Jean Luizard (dir.), *Les Sociétés civiles dans le monde musulman*, Paris, Éditions La Découverte, 2011, p. 12.

[890] Fadi A. Bardawil, *Revolution and Disenchantment: Arab Marxism and the Binds of Emancipation*, *op. cit.,* p. XV. Notre traduction. Citation originale : "*we seem to be entering into "post-postcolonial' times that are beginning the process of decentering the West in practice after it has been subjected to multiple iterations of theoretical decentering in the past".*

[891] Les chaînes de télévision du monde entier reprenaient les images postées sur les réseaux sociaux (YouTube, Facebook) par les manifestants. Une tente avait été installée place Tahrir par le collectif Moisereen pour récolter les images de tous les manifestants et les mettre en ligne pour rendre accessible à tous le témoignage des Égyptiens mobilisés pendant la révolution.

[892] Les grandes puissances du Golfe, notamment, se livrent depuis les révolutions arabes des guerres médiatiques qui ont, d'une certaine façon, confisqué aux peuples leurs revendications. Voir par exemple Mohammed El-Oifi, « Al-Jazeera : les ressorts incertains de l'influence médiatique », *CERISCOPE Puissance*, 2013, disponible en ligne. Consulté le 13 juillet 2020. URL : http://ceriscope.sciences-po.fr/puissance/content/part2/al-jazeera-les-ressorts-incertains-de-l-influence-mediatique

les cinéastes proposent d'investir l'espace privé d'un individu ou d'un groupe d'individus, lorsqu'ils ne se livrent pas à l'exercice du témoignage personnel.

2.1. Liban, un déplacement politique des lignes motivé par la mobilisation du peuple

Les situations et les conditions de vie de ces peuples n'ont pas vraiment connu d'amélioration. Le cas du Liban, à cet égard, est symptomatique, comme l'analyse Dima El-Horr :

> Malgré la fin de la guerre civile en 1990, le retrait de l'armée israélienne du territoire libanais en 2000 et celui de l'armée syrienne en 2005, rien n'a vraiment changé au Liban. Le peuple vit en apnée, sous la menace d'une catastrophe à venir, qui plane perpétuellement. Le danger peut surgir à chaque instant et les Libanais savent qu'il n'y a aucun moyen d'y échapper. Cette idée de menace permanente est au cœur des films libanais après la guerre. Menace d'une guerre omniprésente, jamais montrée, uniquement évoquée. La terre dégage toujours les effluves de violence et de mort d'une guerre civile encore mal cicatrisée.[893]

Les accords de Taëf permettent la réorganisation du partage communautaire, « à l'heure même des grands bouleversements mondiaux de la fin de la bipolarité et de la libéralisation des échanges », notent Franck Mermier et Elizabeth Picard dans leur analyse de la guerre de 2006[894]. Toutefois, au sortir de la guerre, deux figures politiques se démarquent. Le premier ministre Rafic Hariri, proche de l'Arabie Saoudite, a dû prendre en charge la reconstruction de Beyrouth. Le mot d'ordre de cette reconstruction était clair – faire table rase, tant des destructions du centre-ville que de la tragique division du peuple provoquée par la guerre. Sous son gouvernement, l'amnistie est devenue synonyme d'amnésie, comme se plaisent à le dire les Libanais ; jusqu'à aujourd'hui, les manuels d'histoire ne vont pas au-delà de 1975, ils ne disent rien de la guerre – nul consensus n'a jamais été établi à son sujet. L'État a incité les Libanais à oublier les 150 000 morts, les 17 000 disparus. Le projet de reconstruction du Liban est confié à une entreprise détenue par la famille Hariri : SOLIDERE (Société Libanaise De Reconstruction) ; le Liban s'endette alors lourdement, auprès de l'Arabie Saoudite notamment.

---

[893] Dima El-Horr, *Mélancolie libanaise. Le cinéma après la guerre civile, op. cit.,* p. 99.

[894] Franck Mermier, Élizabeth Picard (dir.), *Liban : une guerre de 33 jours*, Paris, La Découverte, 2007, p. 8.

Face à Rafic Hariri se dresse la figure de Hassan Nasrallah, le dirigeant du Hezbollah, parti créé au Sud-Liban en 1982 pour faire front à l'invasion israélienne durant l'opération « Paix en Galilée ». Le Hezbollah est le seul parti à avoir pu conserver sa milice après les accords de Taëf, au prétexte qu'une partie du territoire, principalement sous contrôle du Hezbollah, était encore occupée par Israël. En effet, au Sud du Liban, en 1990, Israël occupe toujours le territoire conquis durant l'opération Litani de 1978 ; il s'agit d'une bande de terre de 850 km^2 qui court le long de la frontière Liban-Israël, comme en rend compte Jocelyne Saab dans *Lettre de Beyrouth* en 1978. Après l'armistice, la guerre continuait au Sud contre l'ennemi sioniste ; les films de Randa Chahal *Souha, survivre à l'enfer* (2001) ou de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige *Khiam I* (2000) et *Khiam II (2000-2007)* (2007) rendent compte notamment d'une poursuite de l'ingérence israélienne dans le pays.

Le Hezbollah s'oppose et se bat contre cette occupation. Pour répondre aux attaques de ce dernier, l'armée israélienne lance en 1996 l'opération « Raisins de la colère », à l'origine du massacre qui fit plus de cent morts parmi des civils réfugiés dans un camp de casques bleus de la F.I.N.U.L.[895]. Cette opération renforce la détermination des Libanais et l'influence du Hezbollah dans leur volonté de défendre leur territoire contre l'armée israélienne. En 2000, lorsque les troupes israéliennes se retirent du Liban, respectant avec vingt-deux ans de retard la résolution 425 de l'O.N.U. réclamant le retrait des troupes israéliennes depuis 1978, le Parti de Dieu[896] s'arroge la victoire, et tout le Liban célèbre la Résistance. Le Hezbollah apparaît alors comme la première force politique au Liban.

Toutefois, une autre puissance étrangère occupait le Liban après Taëf. La Syrie, actrice influente dans le conflit libanais depuis 1976 et soutien du Hezbollah contre Israël à la fin de la guerre, est une interlocutrice de premier plan dans la négociation des accords de paix. En 1990, après une ultime bataille qui renverse le général Michel Aoun, fermement opposé à la tutelle syrienne, le régime de Hafez Al-Assad installe avec l'accord tacite de la communauté internationale un régime libanais à son service. Émile Lahoud est nommé président de la République.

Ce sont les élections législatives de 1992 qui conduisent Rafic Hariri au pouvoir. Bien qu'il soit plus libéral, la présence syrienne impose malgré tout un régime autoritaire et policier que les citoyens redoutent fortement. La reconstruction politique tardait alors à prendre forme.

Le départ des troupes israéliennes du Sud Liban a bouleversé l'ordre politique en place depuis la fin de la guerre. Le 2 septembre 2004, à l'initiative de la France et des États-Unis, l'O.N.U.

[895] F.I.N.U.L. = Force Intérimaire des Nations Unies au Liban. Elle a été mise en place par les résolutions 425 et 426 de 1978 à l'initiative du général français Jean Cuq suite à l'invasion israélienne du Sud-Liban en 1978.
[896] Hezbollah = *ḥizb-āllah*, Parti de Dieu.

exige par la résolution 1559 « la fin de toute présence militaire autre que libanaise sur le territoire »[897], la remise par le Hezbollah des armes qu'il détenait encore et la tenue de nouvelles élections présidentielles. Le 3 septembre 2004, devant l'absence de consensus et l'impossibilité qui en a découlé de trouver un successeur à Émile Lahoud à la présidence de la République libanaise, le parlement prolonge le mandat du président sortant de trois ans, une mesure déjà prise par le passé en 1970 pour Elias Sarkis, mais qui n'a rien de démocratique[898]. Aux campagnes politiques déclenchées par ces décisions – et qui obligèrent Émile Lahoud à rendre le pouvoir – s'est ajoutée une série de tentatives d'assassinat. Soutenu par la communauté internationale, le premier ministre Rafic Hariri a commencé à exprimer plus frontalement son opposition à la tutelle syrienne.

Rafic Hariri est assassiné le 14 février 2005, en plein centre-ville de Beyrouth. Sa mort suscite un émoi national, et des milliers de citoyens libanais descendent dans la rue réclamer le départ des troupes syriennes du pays. Les manifestations se multiplient. Les manifestants parlent alors de résistance ou de mouvement pour l'indépendance (« *ḥarakaẗ āl-istiqlāl* ») ; les médias, notamment anglophones et plus particulièrement américains, ont eux appelé ce moment la révolution du Cèdre[899]. En face, le Hezbollah organise lui aussi de grands rassemblements aux côtés d'une dizaine d'autres partis[900]. Deux manifestations s'enchaînent, deux lundis de suite : le 8 mars 2015, une grande marche rassemblant des centaines de milliers de personnes est organisée par les alliés des Syriens pour les remercier de leur soutien ; la semaine suivante, le 14 mars, c'est au tour des partis de la révolution du Cèdre ou du « Printemps de Beyrouth » de défiler une dernière fois, avant le départ des troupes syriennes dont ils ont accéléré le retrait. La manifestation rassemble plus de 1,3 million de personnes, après un mois de mobilisation, l'occupation par des citoyens venus de tout le Liban de la place des Martyrs au centre-ville de Beyrouth et l'énonciation collective d'une vision politique commune pour le Liban.

La question du « Printemps de Beyrouth » n'a pas fait débat longtemps. Pourtant, dans l'émoi des révolutions tunisiennes et égyptiennes, le journaliste et chercheur libanais Samir Frangié raconte

[897] Conseil de Sécurité des Nations Unies, « Résolution 1559 (2004) », disponible en PDF sur le site de la F.I.N.U.L. Consulté le 20 juillet 2020. URL : https://www.un.org/fr/peacekeeping/missions/finul/rp.htm
[898] Nada Raad, « Lebanese democracy failed in 2004 with Lahoud extension », *The Daily Star*, 5 janvier 2005, disponible en ligne. Consulté le 15 juillet 2020. URL : https://www.dailystar.com.lb/News/Lebanon-News/2005/Jan-05/3091-lebanese-democracy-failed-in-2004-with-lahoud-extension.ashx
[899] Voir Jefferson Morley, « The Branding of Lebanon's "Revolution" », *The Washington Post*, 3 mars 2005; « CedarRevolution moves towards free democracy », *The Sydney Morning Herald*, 28 mai 2005, disponible en ligne. Consulté le 7 juillet 2020. URL : https://www.smh.com.au/world/cedar-revolution-moves-towards-free-democracy-20050528-gdlesj.html
[900] Ce qui devint par la suite « l'alliance du 8-mars » est composée par le Courant Patriotique libre, le mouvement Amal, le Hezbollah, le Parti démocratique, le mouvement Marada, le mouvement Majd, la Tashnag, le Parti social nationaliste syrien, le Parti Baas et le Parti Solidarité.

en 2011, dans un ouvrage intitulé *Voyage au bout de la violence* (2012), son engagement pour un Liban capable d'un nouveau « vivre-ensemble » après la mort de Rafic Hariri. Après avoir retracé les grandes étapes de la violence qui ont ravagé le Liban, il écrit :

> La « révolution du Cèdre » n'est pas née du néant. Elle est l'aboutissement d'un long processus amorcé dès l'arrêt des combats en 1990 et dont le but est de retisser les liens que la guerre avait rompus entre les Libanais.[901]

Pour Samir Frangié, qui a lui-même appelé, quatre jours après l'assassinat de Rafic Hariri, au « "soulèvement de l'indépendance", premier signe annonciateur du "printemps arabe" »[902],

> Le 14 mars a vu donc, pour la première fois dans l'histoire du Liban, l'émergence d'une identité nationale libanaise dont le contenu n'est plus déterminé par une communauté particulière, une identité qui transcende les identités communautaires sans se substituer à elles, une identité qui permettrait de fonder le « vivre-ensemble » aux conditions de l'État auquel appartiennent tous les Libanais et non plus aux conditions de la communauté dominante. […] L'émergence de cette nouvelle identité nationale s'est traduite par l'apparition d'une opinion publique citoyenne, facteur extrêmement important pour l'avenir du pays, car il introduit une dimension tout à fait nouvelle dans la vie politique jusque-là limitée au jeu des alliances, des rivalités et des conflits entre chefs communautaires et notables locaux. Cette opinion publique n'est pas communautaire, car elle n'est réductible à aucune communauté particulière ; elle n'est pas non plus « laïque », en ce sens qu'elle ne place pas l'identité nationale en opposition avec les identités communautaires. […] La mort de Rafic Hariri a été le point de départ d'une incroyable réconciliation de chaque Libanais avec lui-même et avec les autres.[903]

Cette vision optimiste du mouvement civil né de la mobilisation anti-syrienne est celle qui transparaît dans les quelques films qui ont été réalisés sur cette question. Ils sont rares – nous n'en comptons que trois : ceux des Libanaises Katia Jarjoura (*Terminator, la dernière bataille,* 2006) et Soula Saad (*Le Printemps de Beyrouth*, 2008) et celui de la cinéaste palestinienne installée au Liban

[901] Samir Frangié, *Voyage au bout de la violence,* Paris, Actes Sud/Sindbad, 2012 [2011], p. 85
[902] *Op. cit.,* p. 15.
[903] *Op. cit.,* p. 116-117.

Maï Masri (*Beyrouth : vérité, mensonges et vidéo / Yūmīāt bayrūt : ḥaqā'aq w akāḏīb w fīdīū / Beirut Diaries, Truth, Lies and Video,* 2006). Tous trois prennent le parti des « opposants », massés place des Martyrs et mobilisés pour le départ des troupes syriennes, pour connaître la vérité sur l'assassinat de Rafic Hariri, et pour l'instauration d'un régime non-confessionnel. Katia Jarjoura et Maï Masri choisissent de suivre un personnage croisé dans les manifestations ou place des Martyrs, et traversent cette « révolution du Cèdre » à travers leurs yeux et leur expérience. Katia Jarjoura suit un homme de vingt-sept ans, qui a quitté l'école et s'est engagé dans l'armée à l'âge de seize ans et qui rêve d'Amérique. Maï Masri suit une jeune étudiante du même âge, qui discute de politique dans l'enceinte de l'université Libanaise où elle étudie, et s'intéresse à ce qui se passe dans les rues. La violence de l'attentat et l'incurie de la classe politique a donné du courage à de nombreux citoyens de toute confession et de toute classe sociale, qui jusque-là ne savait comment se mobiliser.

Descendue dans la rue elle aussi avec sa caméra et l'ambition de faire un film, Soula Saad filme les masses sur la place, les hommages unifiés au premier ministre assassiné ; elle s'intéresse plutôt au peuple comme foule, et c'est dans le nombre et la masse qu'elle cherche son image. On voit défiler de vieilles femmes accompagnées bras dessus-bras dessous de leur femme de ménage, des hommes portant une cravate, de jeunes étudiants, des citoyens Elle filme l'installation du campement place des martyrs, et interroge des jeunes nouvellement militants, en indiquant, systématiquement, leur confession : une manière, pour Soula Saad, de montrer la diversité de population rassemblée, pour la première fois depuis la guerre, sous la bannière du Liban. L'usage d'archives de nouvelles télévisées, notamment de réunion de l'assemblée nationale ou de l'Organisation des Nations Unies alterne avec des images de foule chantant en chœur des hymnes patriotiques et des entretiens réalisés avec des politologues spécialistes du Moyen-Orient, comme Fadwa Kiwan ou Robert Fisk, des activistes de la société civile ou des politiciens de la société libanaise. Tous dénoncent l'influence du régime syrien sur la classe politique libanaise.

Les faits n'ont pourtant pas été perçus de la même façon par tout le monde ; Reine Mitri, pourtant très engagée, tant dans ses films que dans la vie, pour la fin du système communautaire au Liban nous expliquait en 2016 :

> Au risque que ça paraisse un cliché, je pense – et on est plusieurs à le dire – qu'on n'est pas un seul peuple, ici, au Liban. Il ne s'agit pas d'un peuple uni, homogène, ou d'une société homogène. Et du coup, comme on est plusieurs sociétés, plusieurs peuples, il y a davantage de divisions à l'intérieur du peuple. Et du coup, je n'ai pas filmé. Ni en 2005, ni en 2011, quand il y a eu le mouvement contre le régime

> sectaire, ni là, l'été passé [en 2015]. Je ne suis allée dans aucune des manifestations, et je n'ai pas filmé, parce que je ne sens pas que c'est le peuple qui se mobilise. Il y a certainement quelques voix, des contestataires, des gens en colère, une minorité. Ce sont des activistes qui descendent dans la rue. Ils sont en colère, ils s'indignent. Mais je ne pense pas qu'on trouve au Liban un mouvement vraiment activiste, qui puisse aboutir à quelque chose ou parler de la colère d'un peuple, comme en Égypte, et en Tunisie. Il ne faut pas surestimer le mouvement citadin. Il y a eu un mouvement citoyen, mais il a été avorté par la classe politique d'abord, avant même les schismes à l'intérieur du mouvement. Du coup, moi, je n'ai pas filmé. J'ai patienté.[904]

La patience et l'histoire ont rapidement eu raison de la volonté du peuple à s'unir : tous les seigneurs de la guerre ont été absous[905]. Certains ont été amnistiés et sont sortis de prison (c'est le cas de Samir Geagea, chef de la milice des Forces Libanaises, qui avait notamment éliminé « politiquement son rival au sein des FL, Elie Hobeika, et physiquement Tony Frangié, fils de l'ancien président Soleiman Frangié et chef de la milice des Maradas »[906]), d'autres, comme Michel Aoun[907] qui fonde le *Tayyār āl-waṭany āl-ḥurr* (Courant Patriotique Libre), rentrent d'exil et s'engagent en politique. Le fils de Rafic Hariri, Saad Hariri, prend la tête du parti de son père, *Tayyar āl-mustaqbal* (le Courant du Futur), tandis que d'autres seigneurs de guerre conservent le poste qu'ils avaient acquis après Taëf en 1990 (notamment le chef du parti chiite Amal Nabih Berri, qui reste à la tête du Parlement). Après le départ des troupes syriennes, cette classe politique ancestrale est divisée ; deux alliances émergent, celle du 8-mars[908], qui rassemble les organisations politiques mobilisées pour la manifestation du 8 mars 2005, et celle du 14-mars, qui réunit les partis dits de l'« opposition »[909]. La société civile n'a pas pu s'imposer, et l'insatisfaction des Libanais a perduré.

Le film de Soula Saad, sorti en 2008, est interdit de sortie par les autorités libanaises. Celle qui a voulu montrer « cet élan du cœur qui a uni un peuple entier, condamné au silence pendant

---

904 Entretien de l'autrice avec Reine Mitri réalisé à Beyrouth le 8 juillet 2016 en français.
905 Mouna Naïm, « Samir Geagea, l'ancien chef des forces libanaises, est amnistié après 11 ans de prison », *Le Monde*, 19 juillet 2005, disponible en ligne. Consulté le 13 juillet 2020. URL : https://www.lemonde.fr/proche-orient/article/2005/07/19/samir-geagea-l-ancien-chef-des-forces-libanaises-est-amnistie-apres-11-ans-de-prison_673653_3218.html
906 *Ibid.*
907 Élu en 2017 à la présidence de la République, Michel Aoun est actuellement le président de la République libanaise.
908 Elle rassemble le mouvement Amal, le Hezbollah, le mouvement Marada, le mouvement Majd, la Tashnag, le Parti social nationaliste syrien, le Parti démocratique libanais, le Parti Baas, le Parti Solidarité, le Parti démocratique, puis à partir de 2006, le Courant Patriotique Libre et le Parti socialiste progressiste à partir de 2011.
909 Elle rassemble le Courant du futur, les Forces libanaises, le parti Kataëb (Phalanges), le Mouvement de la gauche démocratique, le Mouvement du renouveau démocratique, le rassemblement de Kornet Chehwane.

30 ans »[910] a été accusé avec son film de favoriser les divisions politiques dans le pays – un motif qui est souvent invoqué pour justifier une censure[911]. La vérité est toutefois que le film ne montre qu'un côté des événements ; précisant que le Hezbollah a organisé l'arrivée en convoi de nombreux militants syriens de la Syrie à Beyrouth pour gonfler la manifestation du 8 mars, elle discrédite l'implication des Libanais dans ce même mouvement populaire. Pourtant – et le film *Beyrouth : vérité, mensonges et vidéo* de Maï Masri en témoigne – une partie de la population libanaise était convaincue par l'idée que la présence syrienne au Liban après la fin de la guerre avait été bénéfique. Le propos du film de Soula Saad a donc des raisons de déplaire à une large frange des partis politiques au pouvoir en 2008, au moment de sa sortie. Ce qu'il est finalement important de retenir, non seulement de cette censure, mais aussi de cette difficulté pour les cinéastes à vouloir rendre compte de la mobilisation du 8 mars, est que les partis politiques au Liban abusent de leur pouvoir sur leurs citoyens et qu'ils ne peuvent, de fait, avoir leur pleine confiance ; la critique est impossible, et les prises de positions toujours récupérées par les pouvoirs officiels, de quelque bord qu'ils soient.

Rania Stephan a senti le besoin de changement qui s'est emparé des Libanais. Elle ne filme pas les foules, mais cherche tout de même à comprendre ce que pensent les gens de ces bouleversements. Dans *Terrains vagues* (*Hawāmiš āl-ṣaḥa / Wastelands*, 2005), elle évolue dans Beyrouth et s'adresse aux gens qu'elle croise. Elle les interroge sur le rapport qu'ils entretiennent à leur pays, à leur communauté. C'est selon elle dans les contradictions des discours et le doute individuel de chacun que l'on trouve vraiment l'expression peuple ; loin des slogans et des hymnes, elle dresse avec ce film une galerie de portraits sans agendas politiques, libre d'être mécontents et de réclamer des actes, après les beaux discours.

L'enthousiasme, qui n'était déjà pas unanime, a en effet été de courte durée. La cinéaste et docteure en études cinématographiques libanaise Dima El-Horr évoque ainsi la déception de ceux qui s'étaient mobilisés pour mettre fin à un système corrompu, inégalitaire et féodal. Dans son ouvrage *Mélancolie libanaise. Le cinéma libanais après la guerre civile* (2015), elle écrit :

> Mais ceux qui n'ont cru ni en Rafic Hariri, ni au Hezbollah, ni en leurs alliés et ont refusé catégoriquement la scission du monde entre noir et blanc, sans couleur intermédiaire, ceux qui

[910] Propos de Soula Saad recueillis par Clara Henoud, in Clara Henoud « Avec Soula Saad, Beyrouth se rappelle », *L'Orient-Le Jour*, 10 mars 2011, disponible en ligne. Consulté le 13 juillet 2020. URL : https://www.lorientlejour.com/article/692936/Avec_Soula_Saad%252C_Beyrouth_se_rappelle.html

[911] Récemment, la censure des films de Reine Mitri, *En cette terre reposent les miens* (2015) et de Rana Eid, *Panoptic* (2017) a été justifiée selon les mêmes motifs.

voulaient abolir le système communautaire et corrompu du pays, qui croyaient fortement en un État laïc, sont ceux qui ont sombré dans la mélancolie.[912]

Son ouvrage interroge le cinéma de ses concitoyens, le cinéma qu'elle cherche elle-même à faire, qu'elle souffre à penser, à écrire, à produire. Elle interroge les anti-héros qui peuplent le cinéma libanais, ces femmes égarées dans leur vie, ces hommes perdus, parfois violents, encore, en colère, toujours, ces figures « qui ne trouvent plus de territoire sur lequel se mouvoir »[913] et qui vont, à défaut, peupler le cinéma libanais de l'après-guerre.

Née en 1972, élevée dans la capitale libanaise, Dima El-Horr se rend à Chicago pour suivre des études de cinéma en 1995. Le film pour lequel elle reçoit son diplôme, *Après la rue* (*The Street*, 1997), circule dans de nombreux festivals internationaux, mais elle ne réalise son second court-métrage qu'en 2003, deux ans avant l'assassinat du premier ministre libanais. *Prêt-à-porter Imm Ali* (2003) est une critique de l'influence des partis et des discours de propagande, et plus particulièrement de cette impossibilité, au Sud du Liban, de remettre en question l'idéologie de la « Résistance »[914]. Le film s'ouvre sur une foule de gens qui courent dans la même direction, jusqu'à ce qu'une voiture passe : c'est alors pour la suivre, en criant de joie, que le groupe se remet à courir. À côté de ce qui pourrait symboliser un troupeau de moutons, une petite fille du nom de Hayat (« vie » en arabe) les suit en faisant de la corde à sauter.

1

2

Figure 25. Captures d'écran du film Prêt-à-porter (Imm Ali) *de Dima El-Horr. À gauche (1), la foule court derrière la voiture qui apporte au nom du Parti un néon pour l'enseigne de Imm Ali. À droite (2), le village se réunitautour de l'enseigne, cassée peu de temps après avoir été installée.*

La voiture tant attendue apportait un néon pour la boutique de Imm Ali (littéralement « mère d'Ali »), le premier néon pour ce village du sud du Liban proche de la frontière israélienne.

[912] Dima El-Horr, *Mélancolie libanaise. Le cinéma après la guerre civile*, *op. cit.*, p. 15.
[913] *Op. cit.*, p. 16.
[914] « Résistance » est le nom que prend le Hezbollah pour désigner sa politique de défense contre Israël.

Le mari de Imm Ali annonce qu'il n'a pas envie d'aller à la fête du Parti ; c'est une chose inconcevable pour ce village du Sud, qui vit avec en arrière-plan sonore des bombardements qui rythment le film sans susciter la réaction des personnages. Le néon s'éteint ; tout le film est une enquête pour trouver le coupable. Les plan fixes de Dima El-Horr, souvent traversés par Hayat en corde à sauter, sont le cadre de scènes cocasses et drôles, que semble avoir inspirées Jacques Tati. Dans ce petit village, les nouvelles vont vite ; certains pensent que le néon a été cassé par quelqu'un du parti, parce que le mari de Imm Ali a critiqué les fêtes annuelles et les discours interminables de ses dirigeants ; d'autres jugent que ce doit être Israël, qui ne tolère pas de voir ce signe de prospérité dans un village libanais. Entre ces scènes, Ali (le fils de Imm Ali) a fini par perdre Hayat, avec qui il était en train de jouer ; durant tout le reste du film, on l'entend crier son nom, comme s'il cherchait la « vie » dans ce chaos social dominé par une propagande politique dont il semble difficile de se défaire, alors que le Sud Liban vient à peine d'être libéré de l'occupation israélienne et que les conflits entre le Hezbollah et l'armée israélienne restent une menace permanente. Le déclenchement de la guerre de 2006 en est d'ailleurs une tragique exécution.

> Durant ce mois, le pays fut la cible de l'armée israélienne laquelle pendant 33 jours bombarda sans interruption villes, villages et infrastructures, axes routiers majeurs, ponts, centrales électriques et réseaux téléphoniques. On comptait les victimes par milliers. J'étais comme tout le monde, ébahie par l'ampleur des bombardements, envahie d'un goût amer, révoltée devant l'injustice dont nous étions victimes. Cette guerre nous confortait une fois de plus à notre fragilité en tant que peuple, face à la précarité de nos situations, tant individuelles que collectives.[915]

Dima El-Horr présente d'ailleurs comme point de départ de sa recherche universitaire le choc provoqué par le retour de la guerre dans sa ville, Beyrouth. Cette guerre éclate au moment où le Liban commençait à se réorganiser.

Chantal Partamian tourne la plupart de ses films en Super 8. En 2006, quand la guerre éclate, elle rentrait au Liban pour passer l'été avec sa famille. Elle réalise *Chère N.* (2006), un court-métrage percutant sur le sentiment d'une Libanaise devant la destruction, une fois de plus et sous ses yeux, de son pays duquel elle s'est exilée. Sur les images muettes, la voix de Chantal Partamian s'élève. Elle lit le texte d'une lettre qu'elle adresse en français à son amie N. Avec sa Super 8, elle filme son balcon

[915] *Op. cit.*, p. 12.

– le coucher de soleil qui ouvre le film se trouve dans une séquence suivante abîmée par les avions militaires qui traversent le ciel pour bombarder la ville quelques séquences plus loin. « Je divague tu sais, mais ils m'ont violé mon coucher de soleil »[916]

Aux images de destruction succèdent des images d'espoir : quelques heures à peine après la fin des bombardements le 14 août, des Libanais se rassemblent pour commencer à reconstruire la banlieue sud (« Dahieh ») ravagée, tendant d'un bout à l'autre des immeubles des banderoles à l'image du drapeau libanais, que tous arborent, lèvent haut, revendiquent. Le rouge du drapeau illumine une image pleine de la poussière des destructions d'immeuble. Les images qu'elle tourne dans les rues de Dahieh ne rappellent que trop celles que Jocelyne Saab ou Randa Chahal filmaient durant la guerre civile. Chantal Partamian annonce au début du film qu'enfant, elle était au Liban quand a eu lieu le massacre de Cana en 1996. En 2006, c'est son frère de treize ans qui découvre l'horreur de la guerre. Ces cycles infinis sont objectivés par la cinéaste qui, parcourant avec son père les ruines de la banlieue du de Beyrouth, se demande comment les choses peuvent-elles toujours ainsi revenir et raconte à N. :

> Je revois les images que j'ai tournées et l'odeur m'envahit. J'ai demandé à mon père : il y a une telle odeur de soufre, de je ne sais quoi… Il me dit : c'est l'odeur de la mort. Et je me retrouve comme lui, lui qui vingt ans en arrière filmait ses reportages de guerre. Tu vois c'est comme ça que la roue tourne, et tourne sur elle-même, comme si chaque génération était amenée à refaire, à reprendre les actions de ses parents. Tu connais le mythe de Sysiphe ? […] Dis-moi, s'il te plaît, que de l'espoir, il y en aura toujours.[917]

Cette question et ce constat de l'éternel recommencement est également ceux de Jocelyne Saab, que cette nouvelle guerre replonge dans les images du passé. Avec *Strange Games and Bridges* (2007), elle réalise une œuvre hybride où le cinéma éclate, se fragmente et change de langage, comme si le langage traditionnel ne suffisait plus pour raconter. Constat d'échec de l'image cinématographique et expérimentation formelle au service d'un monde contemporain dont le regard sur les guerres du Moyen-Orient a périclité depuis la guerre du Golfe[918]. *Strange Games and Bridges* est une installation mix-média inaugurée au Musée National de Singapour en 2007, qui reprend des

[916] Voix off de Chantal Partamian dans son film *Chère N.*
[917] Voix off de Chantal Partamian dans son film *Chère N.*
[918] En 1991, Baudrillard dénonçait la « virtualisation » de la guerre due à la médiatisation massive de l'attaque. *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Paris, Galilée, 1992, p. 14.

extraits remontés (ralenti, accélérés, répétés, etc.) des films que Jocelyne Saab a réalisés durant la guerre civile libanaise, ainsi que des images de routes et de ponts détruits par l'aviation israélienne en 2006. L'installation s'étend sur vingt-deux écrans, sur le parcours d'un jardin suspendu. Le propos de l'installation est de repenser l'histoire de Beyrouth, sept fois ravagée dans l'histoire par des tremblements de terre, et cent fois ravagée par la guerre que les hommes s'y sont déclarée. Comme plus tard dans son film de fiction *Šū ʿām baṣīr?* (*What's Going On ? /* « *Qu'est-ce qui se passe ?* », 2009) Jocelyne Saab est en quête des jardins qui envahissait autrefois Beyrouth. En reconstituant elle-même ce jardin suspendu, Jocelyne Saab cherche à voir le paradis derrière les ruines, et tente, comme dans toute son œuvre, à raviver la vie qui s'abîme sous les éboulements des destructions terribles qu'on lui inflige.

Confrontée au désastre du conflit, Rania Stephan choisit aussi un format non-conventionnel pour parler de la guerre qu'elle a vécue avec les Libanais. *Liban/Guerre* (2006) est une série de films courts réalisés à Beyrouth en août 2006, durant les derniers jours de la guerre de 33 jours qui opposaient les forces armées du Hezbollah à l'armée israélienne, venue bombarder le territoire libanais. Rania Stephan sillonnait la ville pour aller à la rencontre des gens qui, malgré les bombardements, occupent les rues. Le premier d'entre eux est un travailleur arrivé de Tripoli, qui vient tous les matins « travailler dans les secteurs des mosquées » au centre-ville de Beyrouth. Comme dans *Terrains vagues*, la technique de Rania Stephan est de braquer une caméra portée sur son interlocuteur et de l'inciter à parler. Et ses interlocuteurs parlent d'eux, de leurs problèmes d'individus, et non des événements politiques qui les entourent. Les silences entre chaque réponse pèsent par l'inquiétude qu'ils reflètent : le pont a été bombardé, mais il n'y a pas de travail à Tripoli, il faut venir à Beyrouth. La caméra de Rania Stephan s'approche de son interlocuteur, comme cherchant à capter son regard fuyant de gauche à droite pendant qu'il raconte la situation qu'il est en train de vivre. Confiant, il dépose ses outils de travail pour montrer à la caméra une photographie de sa fille de deux ans. La caméra ne s'y attarde pas ; c'est cet homme, aux multiples expressions faciales, qui l'intéresse. Derrière lui se dresse la statue des martyrs de l'indépendance que la caméra tente lorsqu'elle le peut de faire entrer dans le cadre : cet homme, comme tous les Libanais, est un nouveau martyr de cette guerre et de la situation politique dans laquelle est plongée le pays de façon cyclique et indéfinie. Plus tard, dans un autre film de la série, c'est une bande d'enfants qu'elle interroge sur ce qu'ils ont compris de ce qui s'est passé ; la parole se délie peu à peu, la confiance des uns entraînant les autres à vouloir parler aussi, et exprimer le sentiment d'abandon et de peur qui les accompagne à chaque moment désormais.

1

2

Figure 26. Captures d'écran de la série de vidéos Liban / Guerre *de Rania Stephan. À gauche (1) : un travailleur sur les chantiers de Beyrouth résidant à Tripoli, au Nord du Liban, explique que les bombardements l'ont détruit la route qui lui permettait de rentrer chez lui. À droite (2) : trois enfants racontent leur expérience de la guerre.*

Saisis dans l'urgence de la guerre, ces témoignages précis, développés sur huit films courts, captent ce moment éphémère du bouleversement. Tourné pendant et juste à la sortie des bombardements, ces films permettent d'appréhender la guerre autrement. Le deuxième film de la série suit un groupe d'hommes venus secourir des blessés bloqués sous les décombres d'un immeuble et sortir les cadavres de ceux qui n'ont pas survécu. Les cadres de Rania Stephan sont hasardeux ; elle n'a pas le droit de filmer l'armée, pourtant omniprésente. Aucun commentaire ne surplombe ces images, aucun son extradiégétique ne vient troubler l'atmosphère pesante de cette agitation pleine d'incertitude : y a-t-il des surivants ? Ailleurs, des femmes sont réunies, inquiètes. Elles viennent de Dahieh, la banlieue sud de Beyrouth, bombardée par l'armée israélienne. Elles racontent l'histoire de leurs exils, soucieuses de retrouver leurs enfants. Tout leur passé s'est effondré avec leur immeuble, bombardé par l'aviation. Les femmes sont voilées, mais l'une d'entre elle fume sans complexe devant la caméra. « À chaque bombardement, on devient plus fort », dit l'une d'entre elle. « Si ça arrivait à un autre peuple, je ne sais pas ce qu'il ferait ». Elle se réfère à l'histoire du martyr Hussein, icône du chiisme, pour expliquer leur courage. Ailleurs en ville, au milieu des foules drapées dans le drapeau du Liban chantant en cœur l'hymne national, un homme brandit le drapeau du Hezbollah. Un groupe d'hommes le pousse à troquer ce drapeau du parti chiite, marqueur communautaire, contre un drapeau libanais. Pour ces premières victimes désormais sans abri, en ces temps de crise et alors que la guerre vise particulièrement leur communauté, la religion est leur plus forte identité.

2.2. Les soulèvements de 2011 en Égypte et en Tunisie

Une troisième génération de cinéastes, enfants du numérique nés sous la dictature de Ben Ali, s'est vue pour sa part davantage portée par le peuple pour parler de démocratie que les générations précédentes, qui choisissaient l'image pour donner une voix à un peuple qui ne pouvait s'exprimer. Dès les premières révoltes de 2008 jusqu'à la révolution qui a débouté Ben Ali en 2011, le cinéma s'est vu comme sommé d'accompagner les mouvements populaires.

Les mouvements de protestation qui ont secoué la Tunisie en décembre 2010 et l'Égypte en janvier 2011 ont ainsi complètement renversé ce rapport à la marge. Les cinéastes, souvent, sortent sans caméra[919] ; ce sont les autres qui s'improvisent faiseurs d'images. Les films se tournent dans l'urgence, désormais sans autorisation de tournage ; les langues se délient, les images circulent. Internet avait déjà libéré la diffusion des films pour certains cinéastes, qui faisaient le choix de mettre en ligne leur création afin qu'elle puisse être vue plus aisément ; n'oublions pas néanmoins que le débit, dans ces pays-là, est très limité – question de choix politique plus que de logistique, là encore. Les jeunes se saisissent d'Internet ; une tente destinée à mettre en ligne les *data* rassemblées par les manifestants est montée au milieu de la place Tahrir au Caire pour assurer la diffusion de l'information ; l'essor social et iconographique fut remarquable. Comme l'écrit en 2012 Viola Shafik dans un texte publié en 2014 dans la revue égyptienne *Āl-mustaqbal* (« le futur »),

> À bien des égards, la révolution agit comme un tsunami. Elle inonde la terre et elle secoue tous ceux qui se tiennent sur des bases fragiles, puis finalement recule, laissant derrière elle une réalité géographique profondément transformée. Même quand elle n'a pas remporté de réel succès, comme dans le cas de l'Égypte, elle va semer des doutes profonds dans l'âme de tous ceux qui l'ont vécue.[920]

La marge, dans cet engouement, devient une norme – ou plutôt, une alternative que l'on peut, pour la première fois, considérer véritablement comme telle. Si le public visé reste beaucoup moins

---

[919] Cécile Boëx parle même dans le cas de la Syrie d'une « incapacité (…) à se mobiliser par l'image » et d'« inertie », in Cécile Boëx, *Cinéma et politique en Syrie. Écriture cinématographique de la contestation (1970-2010), op. cit.*, p. 209.

[920] Viola Shafik, « Āl-sīnīmā w āl-qaḍāyā āl-kabra (āl-dīn w āl-mara' w āl-sīāsa) » (« Les grandes questions du cinéma (la religion, les femmes et la politique…) »), *Al-Mustaqbal,* n° 420, « Āl-sīnīmā āl-ʿarabya : tāriḫhā w mustaqbalhā w dūrhā āl-nahḍawy (Le cinéma arabe : son histoire, son avenir et son cycle de renouveau) », Le Caire, Centre d'étude sur l'unité arabe et Flemish Institute in Cairo, 2014, p. 102 (en arabe). Notre traduction. Citation originale :
"تشبه الثورة التسونامي من بعض الوجوه؛ فهي تعمّ اليابسة، وتهزّ كل من يقف على أسس ضعيفة، وتنحسر في آخر المطاف مخلّفة وراءها واقعاً جغرافياً متغيّراً بالكامل. وحتى لو لم تحقّق نجاحاً حقيقياً، كما في حالة مصر، ستزرع شكوكاً عميقة في نفس كل من يعايشها."

large, si la portée des films est certes beaucoup plus limitée, son accès souvent libre permet à ce type de cinéma, engagé mais peu militant, inspiré mais indépendant, d'exister hors des marges. Un nouveau regard est né, qui cherchait à saisir l'instant historique d'une révolution en train de se faire – ou, dans le cas moins chanceux de la Syrie, d'un mouvement populaire en train d'être réprimé. La tonalité des films se fait plus personnelle, les voix se lèvent et se répondent : sur YouTube d'abord, mais aussi très rapidement en suivant un format de documentaire (ou, plus rarement, de fiction) cinématographique plus classique.

Ainsi, un film comme *Aṯar āl-farāša* (*The Trace of the Butterfly /* « L'effet papillon », 2014) d'Amal Ramsis, documentaire au cours duquel la cinéaste suit la sœur d'un jeune révolutionnaire chrétien, tué par les autorités lors des manifestations de Maspero en Égypte en octobre 2011[921], permet de témoigner et de porter le souvenir d'une après-révolution teintée de gris : les manifestations se poursuivent, les violences de la police sont incessantes, le peuple est divisé. L'image libre et virevoltante d'Amal Ramsis, qui ne cache pas ses opinions personnelles, rend compte de ce passage de l'émulation révolutionnaire à la panique liée au chaos qui advient. Les manifestations s'enchaînent et la cinéaste arpente les rues d'un Caire qu'elle croyait sorti de l'autoritarisme. D'autres films, à l'image de *Āl-midān* (2014) de l'Égyptienne Jehane Noujaim reçurent un accueil chaleureux dans des festivals internationaux de classe A (Festival de Cannes, Berlinale, Sundance). L'engouement des pays occidentaux pour les films arabes nés de cette génération issue de la révolution est un signe manifeste du bénéfice que représente Internet pour ce cinéma : programmés dans le cadre de festivals, tournant le monde, ces films restent peut-être inconnus ou méconnus dans leur pays, mais ils profitent d'une presse qui les fait exister ; ils ne bénéficient d'aucune assise officielle étatique, mais peuvent compter sur l'estime d'un nouveau public international. Des initiatives locales émergent, particulièrement en Égypte : la maison de production Misr International Films (MIF), autrefois détenue par le cinéaste égyptien Youssef Chahine et aujourd'hui dirigée par Marianne Khoury, a lancé en 2014 « la première *art-house cinema* d'Égypte »[922] au centre-ville du Caire, Zawya. Cette institution programme des cinémas indépendants – beaucoup de cinémas arabes – et accueille de nombreux festivals ; parmi eux, un Panorama du Cinéma Européen qui permet aux Égyptiens d'avoir accès notamment aux grands films programmés dans les festivals internationaux.

[921] Le 9 octobre 2011, plus de dix mille chrétiens se réunissent dans le quartier de Choubra, à dominante chrétienne, situé au Nord du Caire pour rejoindre le siège de la télévision et de la radio d'État, situé au centre-ville de la capitale. Ils manifestent contre la recrudescence des violences perpétrées contre la communauté copte depuis la révolution de janvier-février de la même année. L'intervention des forces de l'ordre (police militaire et armée) est d'une grande violence : des tirs à balles réelles et des chars fonçant sur la foule ont fait près de trente morts et ont blessé plusieurs centaines de personnes.
[922] Voir le site du cinéma : http://www.zawyacinema.com/about/index

Avec Internet, d'autres formats sont nés, qui outrepassent la facture et le calibrage du film de cinéma traditionnel. En Égypte comme en Tunisie ou au Liban, les cinéastes de ce nouvel « *underground* » cinématographique sont d'une génération qui entretient un autre rapport à la réalisation. Les technologies numériques facilitant une formation autodidacte, cette jeunesse décomplexée vis-à-vis de la création de l'image produit dès le début des années 2000 des courts et des moyens-métrages documentaires de manière indépendante, sans tenir compte des circuits institutionnalisés de la production cinématographique. Les jeunes cinéastes, en Égypte comme en Tunisie, mobilisent leur savoir-faire pour filmer l'expérience révolutionnaire.

Dans *Mon 14* (2011), la Tunisienne Ismahane Lahmar a voulu faire en sorte que le peuple tout entier s'exprime : soulagée par la fuite de Ben Ali, la réalisatrice donne la parole à des travailleurs, des ouvriers, des étudiants, des Tunisiens à qui elle demande de raconter, chacun librement, leur expérience du 14 janvier 2011. Les témoignages s'enchaînent et les voix se multiplient, tandis que les visages, dans ce déferlement d'expression, s'anonymisent. À la fois uni dans sa révolte et indistinct dans ses revendications, c'est le peuple tunisien qui semble s'exprimer dans ce film, alors que les caméras qu'on avait brandies sous les dictatures ne ciblaient que certaines catégories opprimées de la population. Une nouvelle expression de la « tunisianité », si l'on reprend le terme forgé par Kmar Kchir-Bendana qui s'interrogeait sur l'identité idéologique du cinéma tunisien[923], semble se forger sous nos yeux – un peuple qui refonde sa société doit choisir de nouveaux outils pour se définir, semble conclure la cinéaste. C'est aussi le sujet de la deuxième partie du film de Nadia El-Fani, *Laïcité Inch' Allah,* précédemment évoqué ; elle y ouvre son sujet aux débats démocratiques qui se sont tenus au lendemain du départ du dictateur. Les langues alors se délient, l'expression se libère et s'anime, comme pour reprendre ses droits dans la cité qui l'avait réduite au silence.

May El-Hossamy a recours au même procédé dans un film court réalisé au cours des manifestations place Tahrir au Caire en 2011, intitulé *Insān fī āl-midān* (« Les Gens de la place », 2011) : évoluant de groupe en groupe, elle demande aux personnes qu'elle croise de se présenter et d'expliquer pourquoi ils manifestent. Filmés en buste, le regard fixé dans la caméra, ces hommes et ces femmes jouent le jeu et exposent les enjeux, pour eux, d'une telle mobilisation. Une dizaine de visages s'expriment, qui reviennent au cours du film pour compléter le propos du film au fur et à mesure qu'il se déroule. Elle interroge tout type de gens : croyant, non-croyant, hommes, femmes,

[923] Kmar Kchir-Bendana, « Ideologies of the Nation in Tunisian Cinema », in *The Journal of North African Studies*, James McDougall (dir.), « Nation, Society and Culture in North Africa », vol. 8, n° 1, 2003, p. 27-34.

musulmans, chrétiens. Tous se mobilisent pour une Égypte plus juste, plus libre, capable d'offrir à son peuple davantage d'opportunités.

D'une mobilisation citoyenne est né le besoin de s'organiser politiquement. Le film de Nadia El-Fani constitue un premier exemple de cette passion des femmes cinéastes pour le renouveau de la classe politique. Dans *Laïcité, Inch'Allah,* tourné à Tunis en août 2010, elle cherche à montrer un autre visage de la Tunisie en plein Ramadan : le visage d'une Tunisie qui mange en journée, boit de l'alcool, avoue n'être pas aussi pratiquante que ne l'exigent les autorités religieuses et parfois politiques. Fervente défenseuse de la démocratie et de la laïcité, Nadia El-Fani déjoue la censure de Ben Ali pour proposer un nouveau regard sur la société tunisienne. Elle donne la parole à ceux que l'on cache, à ceux qui se cachent pour se soustraire au poids du regard social ; elle filme, trois mois plus tard, une Tunis en pleine effervescence révolutionnaire, espérant faire entendre sa cause : la laïcité. Enrichi en premier lieu par les mouvements contestataires, le film pose la question d'une constitution laïque pour la Tunisie de l'avenir ; riche, par ailleurs, des images tournées du temps de Ben Ali, ce long-métrage offre une série de témoignages documentaires qui permet de mieux saisir les raisons du soulèvement populaire.

> Sur le terrain politique, la laïcité n'est dès lors plus seulement le moyen de permettre à une société multiculturelle d'échapper à l'hypocrisie et de ne pas se diviser en communauté séparées comme le montre *Laïcité Inch'Allah* mais aussi pour les femmes un pas juridique essentiel pour échapper au carcan du wahhabisme et d'une islamisation caricaturale et aliénante.[924]

Dans ce cas, le cinéma apparaît lui-même comme le porteur d'un message démocratique ; il n'en est plus le simple facteur, en ce qu'au-delà des symboles, une voix concrète, impliquée dans la société civile, s'élève. L'image du peuple apparaît sous les traits de personnages forts qui déjouent l'ordre établi, résistants sublimes qui annoncent au public que le pays est prêt au changement : fatiguée de l'hypocrisie religieuse et sociale, Nadia El-Fani met la lumière sur ceux qui auraient beaucoup à dire si on leur donnait la parole – sur la figure clandestine qu'est le peuple dans un régime de dictature.

[924] *Op. cit.* p. 326.

Figure 27. Captures d'écran du film Laïcité Inch'Allah *de Nadia El-Fani. À gauche (1) : rassemblement à Tunis durant les manifestations révolutionnaires de groupes islamistes favorables à l'islamisation de la société. À droite (2) : Nadia El-Fani prend part au débat démocratique en faveur d'une société tunisienne laïque.*

La question religieuse est un sujet sensible en Tunisie, particulièrement sous la dictature de Ben Ali, qui cherchait à uniformiser un modèle de société. Les autorisations de tournage que Nadia El-Fani a acquises pour son film *Laïcité Inch'Allah !* (initialement intitulé *Ni Dieu ni maître / Lā āllah w lā saīd,* 2011) ne purent être reçues qu'au prix d'un mensonge tant sur le titre que sur le thème du film. La cinéaste démarra le tournage en août 2010 durant le mois de ramadan, en ayant l'objectif de prouver que les interdictions de l'islam étaient loin d'être respectées par tous les Tunisiens, malgré les apparences trompeuses des rues vides de Tunis et des enseignes fermées. L'appel à une laïcisation de la société tunisienne a été stimulé par les premières manifestations anti-Ben Ali, qui menèrent le 14 janvier 2011 à la fuite du dictateur et de sa femme vers l'Arabie Saoudite : pour Nadia El-Fani, l'occasion d'un débat démocratique et laïc s'offrait enfin à elle. La deuxième partie du film met en image ces discussions sans précédent, conférant à son film la même profondeur que celle qui caractérise le changement en marche dans la société tunisienne. Sa critique initiale, ainsi doublée par les événements de l'histoire, trouvait un sens et une résolution féconde dans la construction positive d'un nouveau modèle de société. Pourtant, la sortie en salle du film a provoqué la colère des fondamentalistes islamistes, qui ont attaqué le cinéma où il était projeté[925] et menacé de mort la cinéaste[926] pour son athéisme[927].

Les films de Nadia El-Fani ne répondent pas aux codes du documentaire classique ; très subjectifs, filmés à la première personne, ils expriment sans concession le point de vue très radical

[925] Ségolène Malterre, « Attaque du cinéma Africart par des islamistes : la vie culturelle tunisienne est-elle en danger ? », *France 24*, « Les Observateurs », 28 juin 2011, disponible en ligne. Consulté le 31 mai 2017. URL : http://observers.france24.com/fr/20110628-attaque-cinema-africart-islamistes-vie-culturelle-tunisienne-est-elle-danger

[926] Sophie Caillat, « Nadia El-Fani, cinéaste menacée de mort parce qu'athée », *Rue89*, 9 mai 2011, disponible en ligne. Consulté le 31 mai 2017. URL : http://tempsreel.nouvelobs.com/rue89/rue89-monde/20110509.RUE2231/tunisie-nadia-el-fani-cineaste-menacee-de-mort-parce-qu-athee.html

[927] L'apostasie est punie de mort en Islam selon le Coran.

de la cinéaste, qui affirme en substance en s'exprimant elle-même en voix off : *je suis tunisienne, et je suis femme, lesbienne et athée*. Les luttes qu'elle accompagne dans ses films deviennent ses luttes propres ; elle se met en scène dans une attitude volubile et provocante envers la petite-bourgeoisie bien-pensante et la pudeur jugée hypocrite de ceux qui n'osent pas parler. La réalisatrice se présente donc comme seule porte-parole des griefs qu'elle souhaite exprimer. Aussi, Nadia El-Fani n'hésite pas à se mettre en danger, quitte à risquer l'exil : le jugement issu de son procès pour « atteintes au sacré, aux bonnes mœurs et aux préceptes religieux »[928] l'empêche de rentrer librement en Tunisie jusqu'en 2017.

Beaucoup de ces réalisatrices s'engagent même, en dehors de leur travail d'artiste, à poser les jalons d'une nouvelle société : Kalthoum Bornaz, monteuse et réalisatrice active depuis les années 1980, s'implique ainsi dans la société civile. Elle met son talent de cinéaste au service du jeu démocratique et réalise, durant les campagnes présidentielles, législatives ou municipales, des portraits d'hommes politiques dont elle soutient les idées. Parmi ces courts-métrages militants, elle réalise notamment *Fadhel Moussa, force et détermination* (*Āl-ʿāmīa faḍil mūsa, qāʾoima dāʾira ārīāna*, 2014), qui semble fonctionner à la fois comme clip de campagne et comme ode à une démocratie tant attendue. Salma Baccar également, qui s'est elle-même présentée aux élections législatives et a été élue députée dans sa région d'origine, met sa caméra au service de la révolution. Elle se rend quant à elle dans le Sud de la Tunisie pour venir en aide aux réfugiés fuyant le chaos qu'a instauré en Libye la chute de Mouammar Kadhafi. Elle filme dans *Réfugiés des deux rives* (2011) les conditions terribles dans lesquelles ces hommes, femmes et enfants arrivent sur le territoire tunisien, qui subissait déjà le contrecoup de sa révolution et la montée du fondamentalisme islamiste.

À la suite des mouvements révolutionnaires, des documentaires importants soutiennent hardiment que la lutte pour la démocratie et la conquête des droits continuent, tant en Tunisie qu'en Égypte. L'association SEMAT au Caire produit en 2012 une série de reportages intitulés *Ṣūr āl-ḥurya* (*Images of Freedom* / « Images de la liberté »), dans lesquels ils interrogent des personnalités sur le devenir de l'Égypte post-Moubarak. L'association produit aussi en 2011-2012 de nombreux films courts, documentaires ou de fiction, par lesquels les jeunes réalisateurs soutenus rejouent la révolution pour mieux la réfléchir.

[928] Emna El Hammi, « Liberté d'expression en Tunisie : la justice, nouveau fer de lance de la censure ? », *Nawaat*, 30 décembre 2011, disponible en ligne, consulté le 31 mai 2017. URL : http://nawaat.org/portail/2011/12/30/liberte-dexpression-en-tunisie-la-justice-nouveau-fer-de-lance-de-la-censure/

En Tunisie aussi, les femmes cinéastes ont souvent soigneusement suivi le processus de construction de la démocratie ; elles tiennent à affirmer leurs principes bien après l'installation de la Troïka et l'influence croissante des mouvements islamiques sur le pouvoir en Tunisie. Feriel Ben Mahmoud, qui filmait en 2011 *Tunisie, année zéro*, est particulièrement engagée dans ce projet. Elle documente ainsi l'histoire d'un pays et d'un peuple qui, après vingt-trois ans de dictature, décident de se doter d'une nouvelle constitution ; le 23 octobre 2011, les citoyens partent voter dans le cadre des premières élections libres de leur histoire. Alors que les Tunisiens s'apprêtent enfin à choisir un modèle de société, la question du statut de la femme enflamme les débats : entre islam et laïcité, les libertés de celles dont on a pourtant salué l'énergie dans la révolution sont déjà menacées. Feriel Ben Mahmoud tente, dans ce contexte, de comprendre comment 89 députés islamiques du parti d'Ennahda ont pu être élus à l'Assemblée – parmi les 217 que cette dernière compte. Elle retrace le travail de séduction effectué par ce parti, qui incarne la rupture la plus radicale avec le régime dictatorial de Ben Ali.

Feriel Ben Mahmoud est née et a grandi en Tunisie. Elle arrive en France pour étudier les sciences politiques, et s'installe à Paris tout en poursuivant des recherches sur la période coloniale en Tunisie. Elle réalise plusieurs films sur l'histoire de la Tunisie, puis s'intéresse de près à la révolution de 2011, qu'elle couvre et met historiquement en perspective dans ses films.

> Pour représenter le peuple que je veux mettre en lumière dans mes films, je cherche des portraits représentatifs […]. Pendant les manifestations, le peuple apparaissait différemment. Les hommes et les femmes étaient mélangés, même si on a vu émerger assez tôt, dès janvier ou février, des manifestations non-mixtes de femmes pour ne pas oublier, dans la lutte, celle du droit des femmes. Mais le peuple semblait là plus homogène, il se représentait lui-même. Les groupes de manifestants s'entrecroisaient tout au long de l'avenue Bourguiba, je n'avais jamais vu ça en Tunisie : tout le monde était dans la rue. C'était très impressionnant et je ne pouvais rien faire d'autre que de parcourir l'avenue d'un bout à l'autre avec ma caméra, en filmant tous les groupes, pour rendre compte de tous les combats.[929]

La révolution a laissé aux femmes le droit de réclamer une place et un rôle politique, comme en témoigne l'engagement de ces deux cinéastes. Bien évidemment, des femmes représentaient déjà le peuple sous Ben Ali – en atteste le documentaire réalisé en 1993 par Nadia El-Fani, *Du côté des*

[929] Entretien de l'autrice avec Feriel Ben Mahmoud réalisé à Paris le 16 juin 2016 en français.

femmes leaders, dans lequel elle présente et donne la parole aux femmes politiques de l'ensemble du pays. Toutefois, leur engagement semble plus libre après 2011, et suscite beaucoup d'espoir et d'intérêt de la part des cinéastes tunisiennes. Enthousiasmée par l'implication des femmes dans la vie politique de son pays, Sonia Chamkhi réalise en 2012 un documentaire sur la campagne électorale qui suit uniquement des femmes tentant de convaincre le peuple tunisien d'aller voter et de réveiller son engagement politique. *Militantes…* (*Munāḍalāt*, 2013) est un hommage à celles que l'on voit rarement, les femmes politiques, porte-paroles du peuple quel que soit leur bord politique. Des partis démocrates et modernistes (comme Ettakatol et le PDP) à Ennahda, Sonia Chamkhi filme des femmes qui veulent donner au peuple tunisien une chance de prendre en main la reconstruction d'une société. Les femmes ne se battent plus pour la seule cause de leur sexe mais pour une population toute entière, dans toute sa diversité, confrontée à des problèmes multiples mais de grande envergure. Les visages et les partis se multiplient, les histoires d'oppression et de libération aussi : la position qu'ont prise les femmes en politique a été acquise au terme d'un long combat qui continue d'être mené contre les valeurs traditionnelles du patriarcat.

La révolution, pour les femmes politiques et pour ces réalisatrices, a aussi été l'opportunité d'une révolution des femmes. L'élection au pouvoir du parti islamique Ennahdha en 2011 freine toutefois cet élan d'émancipation politique et sociale féminine, mais ne l'étouffe pas : c'est bien la résistance de ces femmes et leur volonté de s'exprimer que Feriel Ben Mahmoud filme encore en 2013 dans *Tunisiennes, sur la ligne de front.* L'instauration d'une nouvelle constitution et le départ d'Ennahda de la tête du pays a prouvé par la suite que la réalisatrice avait raison : le peuple n'était pas prêt à revenir en arrière. En effet, la société postrévolutionnaire est encore en pleine reconfiguration et les Tunisiens ont désormais entre les mains cette démocratie qui leur a fait défaut pendant tant d'années ; ayant recours aux archives pour mettre l'histoire des luttes des femmes dans une continuité historique, la réalisatrice semble vouloir montrer que la société tunisienne possède déjà ses outils pour bâtir une démocratie à l'image du peuple. La démarche cinématographique de Feriel Ben Mahmoud, qui travaille avec des productions télévisuelles, est de format classique. Politiste et historienne, elle commence à réaliser quelques documentaires avant de suivre une formation aux Ateliers Varan.

> Je ne fais pas du documentaire expérimental, et je ne suis pas les codes qui prétendent que le commentaire est une hérésie. Je travaille principalement pour la télévision, et cela m'intéresse car c'est une diffusion qui permet de toucher plus de monde ; le format, lui aussi, est plus facile d'accès et parle

> à plus de gens. […] Je viens de l'école de Jean Rouch ; je réalise mes films en suivant son idée, selon laquelle il faut mettre en situation pour voir ce qui va en ressortir. Je pense que cela permet de faire percevoir de nombreuses petites réalités qui se transmettent par le documentaire.[930]

Ses films, diffusés sur des chaînes publiques françaises, mais aussi dans des festivals, notamment aux J.C.C. où ils reçoivent souvent des prix, participent d'une écriture de l'histoire en cours. Ces femmes qui se battent pour ne pas être les oubliées de la révolution devaient bénéficier dans la société postrévolutionnaire d'un éclairage sans précédent dans les médias et au cinéma. Les films de Feriel Ben Mahmoud (qui réalise ensuite *La Révolution des femmes, un siècle de féminisme arabe,* 2015) participent de cette mise en lumière d'une lutte centenaire destinée à freiner la répression et l'avancée étonnante du conservatisme religieux dans le pays.

Pourtant, d'autres ont eu beaucoup de mal à sortir de l'ombre. Les marginaux de la société correspondent en effet aux marginaux de la révolution – trop opprimés pour pouvoir trouver leur compte dans une lutte pour la liberté d'expression. C'est le sujet du film d'Hinde Boujemaa, *C'était mieux demain* (*Yā min ʿāš* / *It Was Better Tomorrow*, 2012), qui a pour sujet Aïda, qui tente de s'assurer, à l'écart de la révolution, un toit pour s'abriter. Flanquée de son fils, adolescent violent, elle défonce les portes d'appartements vides et annonce au téléphone son squat sous le regard de la caméra d'Hinde Boujemaa, qui a choisi de s'écarter des manifestations pour s'intéresser à ceux qui restent en marge de la révolution et des espoirs en un changement social. Ancienne prostituée, mère de trois enfants, sans aucun filet de sécurité, Aïda passe sa vie à se battre ; ses deux plus jeunes enfants lui ont été retirés et ont été placés dans des familles d'accueil. À ses yeux, la révolte des autres ne lui apporte pas grand-chose, sinon que les autorités, occupées à contenir les rassemblements, se sont désintéressées de ses petites activités de vandalisme qui lui permettent de survivre.

Hinde Boujemaa s'est détournée des masses pour revenir aux marges et leur offrir une certaine visibilité : c'est-là encore une femme qui est sur le devant de la scène, une mère vaillante qui refuse de lâcher prise comme de se laisser emporter par l'ardeur politique d'un peuple dont elle semble toujours avoir été exclue. Même si la plupart des documentaristes tunisiennes choisissent, enjouées, de relever le défi d'une réorganisation sociale et tentent de créer les images innovantes d'une nouvelle société tunisienne, d'autres conservent leur distance critique, et continuent de remettre en question l'état de la chose politique ; les femmes s'engagent, et exposent à la fois les

[930] Entretien de l'autrice avec Feriel Ben Mahmoud réalisé à Paris le 16 juin 2016 en français.

enjeux et les difficultés d'un modèle de société qui, s'il doit dans l'idéal profiter à chacun, est encore une fois créateur de marges.

La lutte d'Aïda est infinie : elle, qui plaçait tous ses espoirs dans une révolution qui devait mettre à bas la corruption et les corrompus, réorganiser les institutions et s'intéresser aux opprimés, elle qui s'était même rendue aux urnes alors qu'aucun parti politique, à l'exception d'Ennahda, n'avait daigné mener ses campagnes d'information jusqu'à sa porte, s'est trouvée abattue par le constat amer d'un changement *a minima*. Pour Aïda, marginale que ses expériences de vie et ses difficultés ont placée en orbite de la société, la situation ne s'est pas améliorée. Les promesses non tenues et les questions laissées sans réponses sont les mêmes qu'avant 2011. Bien qu'elle ait voulu placer quelque espoir en l'avenir, son existence n'a jamais été prise en compte dans la refonte du système social et politique postrévolutionnaire. Son cas est loin d'être isolé : le plus petit peuple, les démunis, les sans-abris, n'ont pas bénéficié d'une quelconque transition qui ait pu jouer en leur faveur. *C'était mieux demain* dénonce cette immuabilité des institutions et met la lumière sur ces femmes en danger perpétuel, sur ce peuple en souffrance qui mérite une attention qu'on ne lui a jamais accordée. Avec un tel documentaire au milieu du bouleversement révolutionnaire, Hinde Boujemaa illustre avec force l'idée développée par Olivier Barlet lorsqu'il écrit :

> En documentant le chaos du monde, le cinéma documentaire fait l'amère constatation de la perte, non pour nous désespérer mais pour nous encourager à construire sur l'imprévisibilité de notre propre devenir. La conscience de la perte fonde dès lors un autre rapport au monde qui restaure la conscience de la mort que l'image spectacle et l'image de magazine ne cessent de renier.[931]

C'était mieux demain propose d'illustrer le passage de l'ancien au nouveau monde, sans imposer de jugement et en laissant cette femme seule, Aïda, éclairer le spectateur sur ces pages de l'histoire qu'il s'agit de tourner. Partant, le film met en exergue la nécessité concomitante, pour les femmes, de continuer à lutter.

[931] Olivier Barlet, *Les Cinémas d'Afrique des années 2000. Perspectives critiques*, *op. cit.,* p. 313.

Dans ces films tournés dans le feu d'une actualité enthousiasmante, les cinéastes agissent comme des « archéologues du présent »[932], selon le mot de Kamel Ben Ouanès que nous citions plus haut : ils procèdent à un décentrement de la question principale, qui « ne porte ni sur l'être (qui suis-je ?) ni sur l'avoir (qu'est-ce que je possède ?) mais sur l'appartenance à une entité nationale »[933], que nous avons définie comme *tunisianité.*

La suite des événements a encouragé la réalisation d'un compte-rendu documentaire des faits et un retour sur l'histoire. Quelques années après la chute de Ben Ali, certains artistes choisissent de rendre hommage à ceux qui, avant 2011, essayaient déjà de lutter. Cette écriture d'une mémoire collective de la révolte poursuit plusieurs objectifs. Elle permet de se souvenir des difficultés du passé et des causes de la révolution pour mieux prévenir les nostalgies déplacées ou un retour à l'ordre trop radical. Cette écriture ouvre en outre sur la possibilité d'une mise en perspective des révoltes présentes en regard de l'Histoire, les légitimant par-là même et justifiant leur permanence.

Une autre manière de continuer la révolution consiste à réactualiser la mémoire de ce qu'on a quitté. C'est l'ambition programmatique de films tels que *Printemps tunisien* (*Rabīʿ tūnis*, 2014) de Raja Amari ou de *À peine j'ouvre les yeux* de Leyla Bouzid, qui placent tous deux leur action avant le déclenchement de la révolution. Ils ne choisissent donc de ne pas prendre ce moment de bascule historique comme sujet ; à l'inverse, ils centrent leur récit autour d'histoires personnelles sur lesquelles il est aisé d'imaginer l'impact de la révolution.

2.3. Un cinéma à la première personne

Beaucoup des films réalisés à cette époque l'ont été par des réalisateurs et des réalisatrices qui n'en étaient pas avant la révolution. Pour Tarek Ben Chaabane,

> La liberté revendiquée par ces jeunes n'est pas s'ordre strictement politique. Elle n'est pas idéologisée. Elle s'apparente à un besoin d'épanouissement que les adultes, englués dans les compromis (et les compromissions) ne peuvent pas entendre.[934]

[932] Kamel Ben Ouanès, « Rhétorique de la rupture dans le cinéma maghrébin », in Patricia Caillé, Florence Martin (dir.), *Les Cinémas du Maghreb et leurs publics, op. cit*. p. 93.
[933] *Ibid*, p. 99.
[934] Tarek Ben Chaabane, *Le Cinéma tunisien d'hier et d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 25.

Cette réalité est valable aussi dans le cas des cinéastes libanais qui commencent à faire du cinéma après la vague d'assassinats de 2005 et la guerre de 2006. Dégoûtés par une politique sans démocratie, éculés par la corruption des élites, étouffés par la situation économique et les horizons bouchés, tant sur le plan professionnel que personnel, puisque le Liban ne permet toujours pas le mariage civil et soumet les familles à des lois ancestrales notamment sur les questions d'héritage et de droit des femmes, les jeunes cinéastes ne s'épuisent généralement plus à tenter de trouver des solutions politiques aux problèmes de leur pays. Ils préfèrent discuter leurs histoires familiales et envisagent l'exil.

Dans l'entretien qu'elle nous a concédé, Nadia Kamel explique cette transformation de la forme documentaire et le repli des cinéastes sur leur espace personnel par la perte du « "luxe" qu'offrait le 35 et le 16 mm » : la nécessité de tourner en quelques jours, quelques heures par jour. La possibilité offerte par le numérique de filmer à loisir implique un engagement différent vis-à-vis des sujets mis en image : cet engagement devient rapidement une implicaiton émotionnelle qui ne doit pas déborder le cinéma :

> Il faut faire des documentaires, il faut aller dormir dans les bidonvilles, filmer les gens, leur donner la parole, s'impliquer complètement, mais il faut aussi trouver un moyen de retraite, un code. […] C'est un vrai problème avec le digital qui offre une telle liberté d'expression, et le potentiel de s'approfondir, et de vraiment toucher à la réalité. Parce qu'on tourne en numérique, on a une beaucoup plus grande facilité à laisser la réalité imbiber son cerveau complètement. C'est ça qui pose problème. [935]

Le risque de cette implication émotionnelle très forte que font courir les nouvelles technologies numériques a conduit les plus jeunes générations de réalisateurs et de réalisatrices à penser le documentaire autrement, et à réfléchir différemment le rôle qu'ils et elles doivent eux et elles-mêmes jouer dans la transmission par le cinéma. Réalisatrice de documentaires expérimentaux et de fictions, la jeune cinéaste égyptienne Nadine Khan justifie ainsi le fait de mettre en scène dans ses films documentaires une parole qui est sienne. Interrogée quant au choix de cette expression incarnée en la personne de la réalisatrice – propre à sa génération et à celle de ses aînés –

[935] Entretien de l'autrice avec Nadia Kamel, réalisé au Caire le 6 juin 2016 en français.

Nadine Khan affirme que seule cette parole personnelle lui semble légitime[936]. Délestées de la honte de s'exprimer individuellement, les problématiques personnelles sont ainsi les premières et les dernières à être soulevées. Les cinéastes de l'ère numérique refusent de s'exprimer *sur* un sujet qui ne les concerne pas directement afin de ne pas être accusés de parler *à la place de* : en ces temps de crises répétées, où il semble aussi que le cinéaste arabe n'ait plus la prétention de croire qu'il va changer le monde[937], l'intime s'affirme comme stratégie face à l'incompréhension dont fait preuve le reste du monde lorsqu'il s'intéresse à la région et à ce qui la traverse. De la même façon, ayant fait de son film *Panoptic* (2017) le récit du cycle de ses souffrances personnelles et un hommage à son père, Rana Eid n'hésite pas à avancer qu'elle juge plus sain, aujourd'hui, d'exploiter une parole individuelle. Une parole tierce, qui traverserait le film par le biais d'entretiens ou de témoignages comme le proposent beaucoup de films documentaires, conduit selon elle à trahir l'auteur du film. En effet, cette parole tierce s'impose alors comme vérité devant l'événement raconté ; or, il n'existe pour Rana Eid aucune mémoire collective, seulement une somme de mémoires individuelles[938].

François Niney estimait en effet que pour éviter « l'illusion dangereuse » du documentaire se prétendant objectif, il est préférable que le ou la cinéaste adresse directement ses images au spectateur :

> Cette modalité (souvent accompagnée d'une prise de parole du cinéaste hors champ ou *off*) ne recherche pas l'identification du spectateur, son absorption dans le champ, mais au contraire le vise dans son altérité, dans un échange de regards conscients et un va-et-vient critique entre moi qui filme et toi qui regardes.[939]

Le point de vue, lorsqu'il s'exprime à la première personne, s'affirme comme gage d'information. Au regard de notre corpus toutefois, ce n'est pas l'usage de l'expression à la première personne qui marque le changement de paradigme entre les nouvelles générations et le cinéma politique des années 1970 ; certains documentaires des années 1970, notamment parmi ceux qui ont été réalisés durant la guerre civile libanaise, refusaient déjà la restitution parfaite ou la poursuite

[936] Propos de Nadine Khan lors de la discussion ayant suivi la projection de son premier long-métrage de fiction *Chaos and Disorder (Ḥarāj w maraja,* 2012) à l'institut culturel néerlandais du Caire le 22 novembre 2015.
[937] Olivier Barlet, *Les Cinémas d'Afrique des années 2000. Perspectives critiques*, *op. cit.*, p. 25.
[938] Échange avec Rana Eid en clôture de la journée d'étude « Méditerranée : genre, violence et dépassement » organisée par GenderMed-MUCEM-Films Femmes Méditerranée à Marseille, le 12 octobre 2018.
[939] François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants, op. cit.*, p. 86.

d'une tradition documentaire classique, prétendument neutre ou objective. Devant l'image d'une ville qui s'effondre, l'identification de l'homme avec son environnement est incompressible, et beaucoup de ces films mettaient en scène une voix off à la première personne, si ce n'était le ou la cinéaste elle-même au cœur des ruines de sa propre maison, comme Jocelyne Saab dans *Beyrouth, ma ville*. Le recours à la première personne est une manière heureuse de personnifier le drame conduit par l'injustice des situations.

Dans le cas des films réalisés dans la mouvance des mouvements révolutionnaires, les récits individuels cherchent moins à personnifier un drame plus grand qu'eux que de chercher une place dans une histoire trop vaste et aux frontières trop floues pour être véritablement appréhendée. Les films qui s'écrivent à la première personne après la guerre de 2006 au Liban ou après les révolutions tunisiennes et égyptiennes ne permettent pas de réfléchir à la situation dans son ensemble, et ne permettent donc pas de mobiliser, ce qui était l'objectif premier du cinéma politique des années 1970-1980. Tarek Ben Chaabane écrit à ce sujet :

> Les films qui marquent le nouveau millénaire sont ceux qui se détournent du sociologique ou de l'historique qui rattachaient les protagonistes à un destin commun ou à un projet collectif pour les caractériser comme des êtres qui ne portent plus des valeurs directement communicables. [940]

En effet, comme en réaction devant cette nécessité de faire peuple, un cinéma autobiographique émerge dans ces années-là.

Le premier court-métrage de l'Égyptienne Nadine Salib s'intitule *Fajr* (*Dawn* / « Aube », 2011). Il s'agit d'une sorte de journal intime, une thérapie par l'image, qu'elle a monté sur une voix off qui raconte qui elle est, et qu'est-ce que la révolution lui a apporté. Ce premier film de Nadine Salib date de 2011 : elle a participé à la révolution. Elle a aussi maigri, elle qui se trouvait trop grosse pour être aimée. C'est le début d'une nouvelle vie. Des images de l'Égypte – la ville, le ciel, la mer, la nature – s'entrecroisent avec des autoportraits, pris à différents moments, dans les reflets de différents endroits. Elle filme son ombre projetée sur le sol, et sur ces images, elle se raconte : elle raconte son premier amour, ses rêves, ses projets.

[940] Tarek Ben Chaabane, *Le Cinéma tunisien d'hier et d'aujourd'hui, op. cit.* p. 13.

Réalisés dans le cadre des Ateliers Varan, organisés entre 2011 et 2015[941], Noha Al-Maadawy réalise *4 saisons* (*4 mawāsim*) en 2011 et *Pendant la nuit* en 2012, deux court-métrages documentaires qui, à travers le panorama de la vie de la réalisatrice développé à la première personne, questionne le bouleversement que traverse l'Égypte après la révolution. *4 saisons* s'ouvre sur le dernier discours de Moubarak avant sa démission, alors qu'il semblait prêt à s'engager à des réformes. La réalisatrice revient ensuite sur une série de photographies de son enfance, expliquant en voix off son rapport à son enfance et ce foyer familial qui, bien que petit, accueillait tant de gens. Elle se souvient du jour où, petite, elle devait prononcer un poème devant Suzanne Moubarak, la femme du président, et où elle est restée muette. La mutation de la société égyptienne a fait remonter chez ces réalisatrices tout ce passé qui semble révolu. « Qu'allons-nous faire avec toutes ces mémoires ? », demande la réalisatrice en filmant les rues bloquées par des barbelés au centre-ville du Caire. Après les manifestations, une fois le *ra'is* tombé, il ne reste que l'effroi.

Soha El-Naccache réalise elle aussi en 2011, dans le cadre du même programme de production, un film court intitulé *Avant/Après*, dans lequel elle exprime sa propre révolte : journaliste à la télévision égyptienne depuis vingt ans, elle décide, alors que la révolution éclate, de quitter son travail. Elle annonce son départ de la télévision. Elle n'a pas supporté le mensonge des images diffusées à l'antenne, alors qu'« il y avait du feu dans la rue »[942]. La réalisatrice ne fait pas usage de la voix off dans son film, mais se filme avec ses anciens collègues, avant l'antenne, à qui elle explique son choix ; elle se filme aussi devant le miroir, où elle se démaquille avec soin après l'entretien. L'heure n'est plus à la mascarade.

Au lendemain de la révolution tunisienne, qu'elle a accompagné avec sa caméra, Nadia El-Fani est harcelée sur les réseaux sociaux après la sortie de son film *Laïcité Inch'Allah* (2011). Au moment de la révolution, elle se découvrait malade du cancer du sein. Elle avait décidé de partir quand même filmer en Tunisie la révolution qui s'annonçait. Elle raconte l'histoire de son cancer et de son film dans un long-métrage qu'elle coréalise avec Alina Isabel Perez, *Même pas mal* (*No Harm Done,* 2012). Sans pudeur, Nadia El-Fani compare dans ce films les métastases de son cancer et l'intolérance qui s'installe en Tunisie avec la montée en puissance de l'islamisme religieux. Attaquée pour son physique, amenuisé par les lourds traitements qu'elle prenait contre sa maladie, Nadia El-

[941] *Liberté suspendue* de May El-Hossamy a été réalisé dans le cadre de ces mêmes ateliers, organisés en partenariat avec l'association égyptienne d'aide à la production de film SEMAT. Ces mêmes ateliers ont aussi permis à la journaliste et réalisatrice égyptienne Soha El-Naccache de réaliser son court-métrage *Avant-après* (2011). L'objectif de ces ateliers était « d'initier les participants à la spécificité du regard documentaire alors que le pays connait des mutations importantes ». Page des « Ateliers en Égypte » sur le site des Ateliers Varan : http://www.ateliersvaran.com/fr/dans-le-monde-atelier/ateliers-en-egypte

[942] Voix off de Soha El Naccache dans son film *Avant/Après*.

Fani a dû faire face à une grande violence. Le film est une réponse aux agressions qu'elle a subies, et exprime, dans la continuité de son film précédent, la nécessité qui anime la réalisatrice d'être libre et de lutter perpétuellement pour assurer cette liberté. Son histoire personnelle, mêlée à celle de la Tunisie en révolution, est narrée comme dans ses autres films à la première personne – mais là, la cinéaste se livre complètement, sans tabou. Si elle n'est pas nouvelle chez Nadia El-Fani, cette forme d'expression libre, sans filtre, du cinéaste à sa caméra et au public auquel il s'adresse se révèle de plus en plus fréquent dans les cinémas documentaires contemporains, L'idée selon laquelle la somme des histoires individuelles construit le corps de l'histoire collective est partagée par toutes les cinéastes qui nous intéressent depuis les pionnières des années 1970. Il semble ainsi que la principale transformation du point de vue dont attestent les films des années postrévolutionnaires vient de l'idée que désormais, pour beaucoup de cinéastes, la parole retranscrite avec le plus de justesse est d'abord celle de l'individu qui met lui-même en place le dispositif qui rend possible une expression publique.

C'est une réalité que l'on constate également au Liban, où tous n'ont pas cru à la révolution du Cèdre et qui ont eu besoin, pour certains, d'exprimer le malaise profond qui les habite. Immédiatement bouleversées par la guerre qu'Israël déclare au Hezbollah en 2006, les promesses scandées place des Martyrs en 2005 par les représentants politiques s'effondrent. Avant cet événement tragique, toutefois, le système politique libanais montrait ses limites ; la mort de l'ancien premier ministre ravive de vieilles querelles communautaires, et le vote législatif qui suit les manifestations est marqué par un retour massif du sectarisme. Le film d'Éliane Raheb *C'est ça le Liban !* (2007) est un film qui pose ces différentes questions en partant de l'exemple de ses parents, qu'elle interroge sur leur histoire, leur vision de la politique, du rôle de chaque confession, et sur leur idée de la souveraineté du peuple libanais.

Le film s'ouvre sur une séquence rejouée dans laquelle on entend la mère de la réalisatrice téléphoner à cette dernière, engagée pour aider les victimes de la guerre en plein été 2006, pour lui demander où elle est et pourquoi elle n'est pas avec le reste de sa famille, alors qu'il est dimanche et que c'est son anniversaire. Alors qu'Éliane Raheb arrive dans la résidence d'été de ses parents à la montagne, les bombardements reprennent et sa mère s'écrie : « Ils pourraient au moins nous laisser tranquille un dimanche ! ». C'est le point de départ d'un film plein d'humour caustique qui a pour projet de raconter le communautarisme des chrétiens au Liban, alors même que, dans le cas de la famille d'Éliane Raheb comme dans celui de sa collègue et amie Zeina Sfeir qui fait le son pour son film et qui intervient devant la caméra de Raheb, les destructions, les meurtres et les plus grands drames vécus par leur famille pendant la guerre ont été perpétrés par des chrétiens.

Les deux dernières années de la guerre ont été le décor de combats violents entre Michel Aoun, chef du gouvernement provisoire depuis 1988, qui refusait la présence syrienne sur le territoire libanais, et la milice Force Libanaise de Samir Geagea que le premier accusait d'être alliée au régime syrien. Tous deux sont chrétiens. En filmant, sans grande conviction, les manifestations de 2005, Éliane Raheb explique en voix off :

> « Liberté, indépendance et souveraineté ». C'est ce que demande aujourd'hui Bahia Hariri. Et c'est précisément le slogan qu'avaient lancé le général Aoun et son gouvernement chrétien en 1988. Avec ce *leitmotiv* ils ont déclenché la guerre de libération pour faire sortir l'armée syrienne du pays. À l'époque, comme aujourd'hui, le pays s'est divisé en deux camps pour et contre le départ des Syriens. On s'est retrouvés avec deux gouvernements, un à Beyrouth Est, l'autre à Beyrouth Ouest. Le pays était divisé en deux : une partie sous le contrôle de l'armée syrienne, et l'autre sous le contrôle de l'armée libanaise.[943]

Finalement, la guerre s'est soldée avec l'exil du général Aoun et l'occupation de tout le territoire par l'armée syrienne. La milice des Forces Libanaises est démantelée et son chef, Samir Geagea, est incarcéré.

[943] Voix off d'Éliane Raheb dans son film *C'est ça le Liban !*.

Figure 28. Captures d'écran du film C'est ça le Liban ! *d'Éliane Raheb. Dans un lent fondu enchaîné, Éliane Raheb laisse entendre la réaction gênée des amies maronites de sa mère, qui regrettent la sincérité de leur réponse quand Éliane Raheb leur a demandé ce qu'elles pensaient de la situation des musulmans dans le pays. Ces images traduisent le rejet de l'autre, mais également la paranoïa qui règne entre les communautés au Liban.*

En 2005, après l'assassinat de Rafic Hariri et le départ des troupes syriennes, tous deux sont amnistiés et reviennent sur le devant de la scène politique : Samir Geagea sort de prison et Michel Aoun rentre d'exil. Cette histoire est au cœur du film d'Éliane Raheb, qui tente de comprendre comment ce retournement de situation a-t-il pu être possible. En interrogeant ses parents et leurs amis proches, elle dresse de la communauté chrétienne du Liban une image sectaire, incapable de reconnaître l'absurdité de leur peur devant l'influence des communautés musulmanes au Liban alors même que ceux qui ont détruit leur vie pendant la guerre étaient chrétiens. Pour eux, la guerre civile libanaise était « la guerre des autres sur leur territoire », la guerre des Palestiniens contre les Israéliens, ou celle des Syriens pour la reconquête de la Grande Syrie.

1 2

Figure 29. Captures d'écran du film C'est ça le Liban ! *d'Éliane Raheb. À gauche (1), Zeina Sfeir lance un regard sarcastique à Éliane Raheb qui filme le père de Zeina, qui bien que son frère ait été tué par des milices maronites, continue à défendre l'identité d'un Liban chrétien et la légitimité de conflits passés menés au nom de la défense des minorités chrétiennes au Liban. À droite (2), Éliane Raheb interroge Zeina Sfeir sur l'histoire de sa famille (à l'image).*

Pourtant, insiste Raheb, ce sont bien les Forces Libanaises qui ont tué l'oncle de Zeina Sfeir ; ce sont elles qui ont brûlé la maison de famille des Raheb alors qu'ils étaient partis se réfugier ailleurs pour éviter les violences. En contrepoint de ces entretiens complices avec les membres de la famille de Zeina Sfeir et de Éliane Raheb, Zeina et Éliane, qui ne cachent rien du processus de création du film (Raheb filme Zeina Sfeir tendre la perche vers son père qu'elle interroge sur la guerre et filme ses réactions horrifiées lorsque celui-ci prétend que la communauté maronite est la seule qui devrait vivre au Liban) racontent *leurs* histoires de la guerre : ce qu'elles ont vécu, petites, et ce qu'elles en savent des histoires de famille. À travers leurs discussions ou leur témoignage se dessine un contrepoint au communautarisme aveugle de leurs parents, éteint par les années de prospérités offertes par la politique de Rafic Hariri et réanimée par son assassinat. Dans le dialogue des filles avec leur parent s'exprime la rupture significative qui existe entre les générations de la guerre et celle qui les a suivies : une partie de la population, en 2005, s'était réunie pour réclamer la fin du système confessionnel. Elle s'est aussi réunie en 2011, en 2015, en 2019, pour l'instant sans succès.

3. Reconfiguration sociale et stéréotypage

Kamel Ben Ouanès affirme que :

> chaque film est une tentative de réponse aux questions de son époque. Dans cette perspective, la relation entre le texte filmique et le contexte historique est organique et intimement liée. Bien sûr, aux questions qui traversent l'époque, la réponse n'est pas uniforme car elle est sans cesse décentrée,

> puisqu'elle change non seulement de coloration ou de tonalité d'un film à l'autre, mais elle prend aussi plusieurs modalités formelles. La réponse peut être idéologique, didactique, utopique ou encore esthétique, et cela au gré d'un croisement ou d'une alchimie entre la vision de l'auteur et les valeurs dominantes du contexte historique et culturel.[944]

Les images disent des mondes qu'elles traversent une réalité historiquement située ; lorsqu'elles se veulent politiques, la réalité qu'elles éclairent est d'abord et principalement symbolique. Cette symbolisation conduit à une écriture des événements potentiellement lisible et appréhendable par le plus grand nombre ; il s'agit donc, pour beaucoup de cinéastes, qui tentent d'ailleurs eux-mêmes de comprendre ce nouvel état de fait dans lequel ils se trouvent à vivre, de créer de nouveaux repères, de nouvelles balises.

Pourtant, ces balises n'offrent qu'un prisme très réduit qui n'incite pas véritablement le spectateur à participer à l'événement, celui-ci n'étant finalement amené qu'à suivre les destins individuels de quelques personnages choisis pour leur audace, leur combattivité, ou leur innocence. En établissant de nouveaux types de citoyens, les cinéastes dressent des tableaux d'un pays en plein bouleversement, tracent les grandes lignes d'une histoire écrite par de nouveaux héros. Le politique, dans ces films, est porté par des figures qui s'annoncent déjà victorieuses. C'est là le principal changement de paradigme qui marque la rupture entre l'idée du cinéma politique porté par les pionnières et celle de cette nouvelle génération de cinéastes qui s'affirme pendant les soulèvements populaires : alors que les films cherchaient, dans les années 1970, à mobiliser internationalement pour permettre la poursuite de la lutte, les films qui émergent en 2005 au Liban ou en 2011 en Égypte et en Tunisie informent au monde que leur peuple, uni, est libéré ; le processus démocratique est en cours, et aucun de ces trois peuples n'a besoin de l'aide de qui que ce soit d'extérieur pour exister. Le film est devenu la construction esthétique d'une individualité en résistance, légitimée par la présence du réalisateur ou des proches du réalisateur sur le terrain.

[944] Kamel Ben Ouanès, « Rhétorique de la rupture dans le cinéma maghrébin », in Patricia Caillé, Florence Martin (dir.), *Les Cinémas du Maghreb et leurs publics*, *op. cit.,* p. 92.

3.1. Un typage nouveau pour une identité nouvelle

Le moment révolutionnaire est une étape considérable dans l'histoire de la Tunisie, et dans celle de l'Égypte à sa suite. Le peuple a faim ; le peuple veut la chute du régime. La fuite de Ben Ali et de sa femme en Arabie Saoudite le 14 janvier 2011 marque le début d'un nouveau chapitre de l'histoire tunisienne et donne aux Égyptiens l'espoir de pouvoir profiter de cette vague de déstabilisation des autoritarismes en place dans la région. Des citoyens se réunissent ainsi le 25 janvier 2011 sur la place Tahrir (« place de la libération ») au Caire et déposent le président Hosni Moubarak après dix-huit jours de manifestation. Pour la première fois, en Tunisie comme en Égypte, les caméras sont sorties dans la rue et filment, documentent, archivent. Ces caméras ne s'encombrent plus des précieuses mais coûteuses autorisations de tournage, qui laissaient aux régimes un droit de regard sur tout type de création, regard auquel les artistes et cinéastes ne pouvaient que difficilement se soustraire. Ces caméras, libres, filment désormais le soulèvement d'un peuple, la reconfiguration des groupes sociaux, l'émergence d'une nouvelle identité nationale.

Le Liban aussi a connu de fortes mobilisations, que les images ont inscrites dans l'histoire. Après la mort de Rafic Hariri le 14 février 2005, les citoyens sont appelés à se mobiliser. Des centaines de milliers de personnes descendent dans la rue pour réclamer la vérité sur la mort du premier ministre libanais. Comme on le voit dans les films qui ont été faits sur ce sujet, certains soupçonnent et nomment le régime syrien, porté comme responsable. Installant un camp place des Martyrs, des Libanais se rassemblent, se rencontrent et débattent sur l'avenir : ils réclament la fin du système communautaire et le départ des troupes syriennes du territoire libanais. En face, d'autres partis politiques, le Hezbollah en tête, mobilise une autre frange de la population, plus fréquemment victime des attaques israéliennes, et qui ne partagent pas le même avis sur la question de la présence syrienne, perçue comme un soutien et une protection contre Israël, avec lequel le Liban est encore officiellement en guerre.

Trois cinéastes filment cet engouement démocratique et en font des longs-métrages documentaires – elles filment la mobilisation « progressiste » du moins, celle qui réclame le respect de la résolution 1559 et exige la fin de la mainmise syrienne sur le Liban. Bien que la situation, tant symboliquement qu'historiquement, ne soit pas comparable dans son ampleur avec les événements survenus en 2011, l'euphorie qui a accompagné ces mobilisations populaires est similaire à l'état d'esprit qui s'est emparé des Tunisiens et des Égyptiens au moment où leur société, pour la première fois depuis des décennies, s'est trouvée sur le point de se métamorphoser. Les trois films (*Terminator : la dernière bataille*, Katia Jarjoura, 2006 ; *Beyrouth : vérité, mensonges et vidéo*,

Maï Masri, 2006 ; *Le Printemps de Beyrouth*, Soula Saad, 2008) ont été réalisés par des femmes. Tous trois célèbrent cette volonté de la jeunesse libanaise de faire unité avec le reste du peuple, de parler, enfin, non plus au nom des partis ou des confessions religieuses mais au nom du Liban au sens strict. Les slogans exultent : « *ḥaqīqa, ḥurrya, wāḥida waṭanya* » (« vérité, liberté, union nationale »), « *ḥurrya, syāda, istqlāl* » (« liberté, souveraineté, indépendance »). L'échec de la démocratisation et de la sortie du *statu quo* sectaire de la politique, tenus par des chefs de la guerre civile dirigeant toujours leurs partis et se partageant le pouvoir, ainsi que le retour de la guerre en territoire libanais l'année suivante, en juillet 2006, n'a incité personne à réaliser un film de fiction sur ces événements.

La révolution au cinéma a ses précédents, elle possède une histoire ; la question de la figuration des peuples a déjà maintes fois été posée. Les films de fiction en particulier héritent d'une longue tradition cinématographique qui propose de représenter le peuple et son identité en établissant des types bien définis ; le cinéma d'Eisenstein semble à ce titre le point de comparaison le plus approprié en regard de notre corpus. Il partage en effet avec le cinéma postrévolutionnaire égyptien et tunisien ce même devoir d'allier le politique et l'esthétique. Eisenstein a lui-même résolu la question de la représentation du peuple par la création de personnages-*types*[945]. Ses types sont plus formels que narratifs, puisque le cinéaste opte pour des visages et des corps plutôt que de choisir des acteurs capables d'incarner un personnage au caractère typiquement défini ; ce sont les caractéristiques physiques du personnage qui vont permettre l'expression par l'acteur d'une idée ou d'un rôle social. Ensemble, ces types figurent un peuple – tout du moins un collectif censé le représenter.

Les films sur les révolutions de Tunisie et d'Égypte se veulent eux aussi supports de création d'un peuple[946]. *Aṯar āl-farāša* (« L'effet papillon », 2015) d'Amal Ramsis ou *Āl-midān* (« La Place », 2013) de Jehane Noujaim débutent avec les images du peuple dans la rue, scandant inlassablement d'autres slogans qui ont rythmé ces révolutions : « Dégage ! », « *ḫubz, ḥurrya, karāma waṭanya* » (« pain, liberté, dignité nationale »), « *āl-šaʿb yurid isqāṭ āl-niẓām* » (« le peuple veut la chute du régime »). Un peuple inattendu, nouveau, s'est levé, et il s'est agi pour les cinéastes d'en montrer l'unité en lui offrant *dans* et *par* l'image un espace nécessaire à sa construction. Poursuivre cet objectif

945 Voir Sergei Mikhaïlovitch Eisenstein, *Au-delà des étoiles,* traduit du russe par Jacques Aumont, Paris, Union générale d'édition, 1974.

946 Contrairement au cas du Liban, tous types de réalisateurs (de documentaire, de fiction, hommes, femmes, expérimentés ou nouveau sur la scène créative) se sont confrontés à la représentation de cette lutte historique. Citons pour exemple *Plus jamais peur* de Mourad Ben Cheikh (documentaire, Tunisie, 2011), *Millefeuille* de Nouri Bouzid (fiction, Tunisie, 2012), *Après la bataille* de Yousry Nasrallah (fiction, Égypte, 2012) ou *Clash* de Mohamad Diab (fiction, Égypte, 2016).

dans le développement d'une narration incite au partage du peuple en représentants symboliques capables de le rendre appréhendable.

Quelques personnages-types de révolutionnaires, individualisés dans la foule, permettent ainsi d'offrir des allégories à certains groupes sociaux tout en les transcendant, par leur appartenance au collectif qui se présente comme peuple. Dès le début, les films sur les révolutions s'appuient sur des figures d'exemplarité et construisent des modèles, souvent idéalisés, qui viennent exprimer l'enthousiasme des soulèvements et souligner la volonté commune d'un peuple tourné vers l'avenir. Si la masse du peuple est unie, ses composantes viennent de tous les horizons. Les groupes d'amis ou les familles qui apparaissent à l'écran sont composés de personnages multiples. Un typage s'affirme déjà dans les films évoquant un précédent immédiat de la révolution.

La Palestinienne Maï Masri réalise avec *Beyrouth : vérité, mensonges et vidéo* (2006) le portrait d'une jeune manifestante, étudiante critique et pleine d'espoir à l'idée de faire partie d'un mouvement capable de faire évoluer une situation qui semblait jusque-là immuable. Elle fait partie de ceux qui campent Place des Martyrs pour manifester leur mécontentement ; son discours est souvent empreint de naïveté et les discussions avec ses amis manquent de perspectives politiques – mais cela est à mettre sur le compte, comme dans bien d'autres cas ailleurs, de quinze ans d'autoritarisme. Écrasée par la mémoire d'une guerre qu'elle a mal connue et dont elle n'a jamais vraiment saisi les enjeux, la jeunesse s'empare de la révolution du Cèdre comme d'un étendard où afficher leur droit à exister, eux aussi ; le droit de décider, enfin, le monde dans lequel ils vont devoir vivre.

Dans *Terminator : la dernière bataille*, Katia Jarjoura filme aussi la place occupée. Mais son sujet n'est plus un jeune étudiant : c'est un vétéran de la guerre, un homme descendu dans la rue par mécontentement, lui aussi, et par conscience de ce que la situation politique a fait de sa situation sociale. Il se fait appeler « Terminator » en référence au héros de James Cameron, auquel il compare sa masse musculaire et ses ambitions guerrières.

Ces paroles sont des paroles du peuple. En périphérie des protagonistes gravitent différents personnages, importants pour ce qu'ils représentent : dans *Beyrouth : vérité, mensonges et vidéo* de Maï Masri, la réalisatrice interroge un adolescent qui reste campé sur les lieux, attiré par l'énergie frénétique qui s'en dégage. Le garçon ne possède pas encore ses propres opinions politiques, mais ce qu'il entend le convainc et il aime participer à cet engouement démocratique qui s'est emparé des Libanais.

Printemps tunisien met en scène trois musiciens. Précaires, ils cherchent tous trois une solution pour s'en sortir. L'un préfère essayer de quitter le pays ; un second se voit contraint d'abandonner une carrière d'enseignant, obstruée par la corruption ambiante ; le troisième, plus opportuniste, accepte d'entretenir avec une conseillère âgée de la première dame du président une relation amoureuse dont il compte sans cesse les gains financiers. Trois formes de révolte, une même volonté de respirer et de sortir de leur situation de misère, leur démarche n'est pourtant pas des plus engagées ; ce n'est que sur YouTube qu'ils prendront part à la révolution. Incertains, pétris de doute, ces trois symboles d'une jeunesse tunisienne opprimée rappellent à chacun ce que vivre sous une dictature signifie. Liberté d'expression brimée, corruption, mensonge et absence de considération semblent être le lot de chacun des personnages du film. Face à ce désenchantement s'impose pour certains la révolution, synonyme de nouvelles questions, mais peut-être aussi porteuse d'espoir pour ces personnages qui voyaient leur jeunesse s'envoler dans les élever avec elle.

À peine j'ouvre les yeux de Leyla Bouzid campe ainsi les personnages d'une jeunesse révoltée, incarnée par Farah et par ses amis musiciens. Le film dépeint aussi la génération de leurs parents, et distingue deux figures : celle de la victime de la dictature (Mahmoud, le père de Farah, doit travailler à Gafsa malgré ses demandes de mutations à Tunis, refusées car il ne détient pas la carte du parti) et celle qui représente une génération désabusée et inquiète pour la jeunesse (la mère de Farah, Hayet, est une ancienne révolutionnaire trahie et résignée). La figure de la répression est aussi présente : elle est incarnée par Ali, indicateur pour la police infiltré dans le groupe de rock où joue Farah. De la même façon, le groupe de personnages présenté par Raja Amari dans *Printemps tunisien* permet de soulever des problématiques courantes que l'on retrouve dans les films évoquant les manifestations. La corruption y est incarnée par Walid qui, par ambition, fréquente assidument une proche de Leila Trabelsi, la femme de Ben Ali ; la jeunesse désenchantée est représentée par Moha, musicien alcoolique dont la seule ambition est de quitter le pays ; la révolution est conduite par Nora, une femme moderne et laïque qui tente de mobiliser son entourage. Le type du martyr est là, lui-aussi ; outre la reproduction à l'écran de l'immolation de Bouazizi à Sidi Bouzid, perçue comme l'élément déclencheur de la révolution tunisienne, Raja Amari propose la figure de Fetih, l'amant de Nora, qui est assassiné par les forces de l'ordre dans une manifestation à laquelle il participe à Kasserine.

Les types les plus récurrents sont toutefois nés des films tournés au cœur ou parlant des manifestations.

Le long-métrage de Jehane Noujaim, *Āl-midān,* constitue une illustration parfaite de ce procédé : suivant principalement six personnages dont les destins se sont croisés place Tahrir, elle

campe les portraits de l'islamiste (Magdy Achour), du jeune révolutionnaire (Ahmad Hassan), du journaliste au service des médias américains (Khalid Abdallah), du chrétien (Pierre Seyoufr), du musicien meneur de foules (Ramy Essam), et enfin de l'Égyptienne éduquée et « libérée », qui exprime en anglais ses aspirations à un monde meilleur (Dina Abdullah). Chacun d'entre eux, tour à tour, devient vainqueur ou martyr d'un bouleversement qui fera date.

Figure 30. Capture d'écran du film Āl-midān *de Jehane Noujaim. À l'image au premier plan : Ramy Essam, surnommé « le chanteur de la révolution ». Le film construit de cette façon des icônes pour la révolution.*

Bien qu'elle soit plus subtile, Amal Ramsis fait néanmoins d'un martyr le personnage principal de son film *Aṭar āl-farāša,* qui rend hommage au jeune chrétien Mina Danial, figure de la révolution, tué par les forces de l'ordre lors des manifestations à Maspero le 9 octobre 2011. La cinéaste décide de suivre la sœur endeuillée du jeune homme dans les défilés et les comités de soutien ; on la voit s'engager, se libérer, s'affirmer. Le peuple est là, partout présent dans les manifestations qui se sont poursuivies bien après la chute du régime ; les islamistes sont omniprésents, mais on retrouve aussi la voix et l'image de personnages homologues aux portraits graffés avec audace et insolence sur les murs d'un Caire en ébullition.

3.2. Une récurrence des types aux confins du stéréotype

Les films que nous évoquons ici portent à l'écran la métamorphose identitaire découlant de la rencontre dans la rue de tous les extrêmes et de tous les idéaux, mis à l'épreuve au lendemain du départ des troupes syriennes du Liban en 2005, et de la chute des régimes autoritaires de Ben Ali et de Moubarak en Tunisie et en Égypte en 2011. Chaque film, par le choix des types de personnages qu'il met en scène, propose une certaine vision de la société et du peuple tels qu'ils sont perçus par

ces cinéastes. En cinq ans de création cependant, certains types se distinguent par leur récurrence ; ils vont même jusqu'à provoquer chez le spectateur l'attente de leur surgissement. Celui du jeune révolutionnaire, instruit et connecté, celui de la femme moderne et libérée et celui de l'islamiste sont sans doute les plus marquantes.

3.2.1. Une jeunesse en colère

En 2012, Olivier Barlet disait des révolutions arabes qu'elles avaient « fondamentalement changé la donne des cinémas du Maghreb et ouvert des perspectives inédites »[947]. Au cœur des manifestations se sont élevés haut les caméras et les les téléphones, saisis par des preneurs d'images venus renverser nos certitudes et présenter au monde une nouvelle conception de leurs sociétés. *Exit* les autorisations de tournage, *exit* aussi l'industrie cinématographique destinée à soutenir et à promouvoir la création ; dans la rue, il n'est désormais plus nécessaire de se justifier – les dictatures tombent et les manifestants s'affirment, par l'image aussi, comme des individus autonomes.

Ces images du peuple en lutte, les spectateurs du monde entier les ont connues bien avant que le cinéma ne s'en empare : elles circulaient sur YouTube, étaient relayées sur Facebook, sur Twitter. Elles ont enrichi les articles-pamphlets que l'on trouvait dans la blogosphère depuis les années 2000. Cette blogosphère était mal contrôlée par les autorités dans le cas égyptien. En revanche, elle ne pouvait être alimentée que depuis l'étranger sous le régime terriblement répressif de la dictature de Ben Ali en Tunisie ; comme l'affirme Abdelwahab Meddeb, l'importance des vingt-trois jours de soulèvement populaire « portés » en Tunisie par ces « jeunes bloggueurs » réside dans la possibilité qu'ils ont ouverte de « faire tourner toute la périphérie au centre »[948], c'est-à-dire de mobiliser les marges et de pallier le fossé qui séparait la jeunesse éduquée et mobilisée de la classe paupérisée par vingt-trois ans de dictature. L'engouement que suscitent cette jeunesse connectée et cette nouvelle forme d'« arabité numérique », pour reprendre le concept d'Yves Gonzalez-Quijano[949] a conduit le monde, d'Al-Jezeera aux médias occidentaux, à se focaliser sur cette figure du jeune révolutionnaire, militant connecté avide de liberté. Bien que moins de 35 % des Tunisiens et un peu plus de 20 % des Égyptiens aient eu accès à Internet au moment des révolutions, il serait juste de

[947] Olivier Barlet, *Les Cinémas d'Afrique des années 2000. Perspectives critiques*, *op. cit.*, p. 10.
[948] Abdelwhab Meddeb, « La "révolution du jasmin", signe de la métamorphose de l'histoire », *Le Monde*, 18 janvier 2011, p. 25.
[949] Yves Gonzalez-Quijano, *Arabités numériques, le printemps du web arabe*, Paris, Actes Sud, Sindbad, 2012.

reconnaître avec Dork Zabunyan que « notre perception des révoltes arabes est indissociable des images enregistrées par celles et ceux qui en sont les acteurs directs »[950].

La jeunesse connectée est ainsi immédiatement devenue le plus fort symbole de la révolution. Sur les murs du Caire, c'est en anglais qu'elle réclame ses libertés ; Dina, dans *Āl-midān*, s'exprime elle-même en anglais, à l'image de Khalid, tout droit débarqué des États-Unis où il a grandi et pour lesquels il travaille. La figure du jeune révolutionnaire est plurielle, mais nous ne nous intéressons ici qu'à ses deux principales facettes. Il s'agit dans un premier temps de la jeunesse mobilisée et progressiste, que doit incarner le personnage principal de *Āl-midān*, Ahmad – qui s'exprime en arabe, porte le keffieh de la Palestine, et se fait le garde de la révolution –, mais que représente aussi Nora dans *Printemps tunisien*, jeune militante active sur les réseaux sociaux (elle poste sur Facebook son portrait, tenant un papier réclamant le départ de Ben Ali). Dans *Beyrouth : vérité, mensonges et vidéo,* Nadine incarne d'une certaine façon ce rôle, de façon moins héroïque que les personnages des révolutions tunisienne et égyptienne, mais avec la même parole : elle est là, elle participe et elle débat, avec d'autres jeunes de sa classe sociale, sur l'avenir du Liban. En contrepoint, *Le Printemps de Beyrouth* donne largement la parole à une jeune femme présentée comme activiste politique « de l'opposition », qui confesse toutefois ne s'être jamais intéressée à la politique libanaise avant les premiers rassemblements qui ont suivi l'assassinat de Rafic Hariri.

Figure 31. Capture d'écran du film Beyrouth : vérité, mensonges et vidéo *de Maï Masri. Nadine représente une jeunesse qui refuse de construire la société future sur les bases communautaristes instaurées après la guerre civile.*

[950] Dork Zabunyan, « Révoltes arabes et images impersonnelles », *May*, n° 9, juin 2012, disponible en ligne. Consulté le 14 novembre 2016. URL : http://www.mayrevue.com/revoltes-arabes-et-images-impersonnelles/.

La révolution du Cèdre à Beyrouth avait cette spécificité d'appartenir à un camp, qui s'est dressé, tout le temps des mobilisations, contre un autre camp. Parmi les campeurs de la place des Martyrs se trouvaient ainsi de nombreux personnages atypiques, loin de la figure traditionnelle du révolutionnaire. Le personnage de Terminator, qui est devenu le personnage principal du film éponyme de Katia Jarjoura, mais que l'on voit aussi intervenir dans le long-métrage de Maï Masri, est à ce titre un exemple probant : son caractère particulier, la violence qu'il dégage ainsi que ses discours laïcs et rassembleurs malgré son comportement bagarreur sont à l'image de cette révolution en demi-teinte ; au Liban, en 2005, le peuple n'était pas uni place des Martyrs. D'autres manifestations se tenaient place Riad El-Solh, que Maï Masri met en image en se rendant furtivement sur place ; les discours y sont opposés, les ennemis désignés ne sont pas les mêmes. Les souffrances, et les expériences de vie, elles aussi, diffèrent : la plupart de ceux qui défendent la présence syrienne au Liban sont des habitants du sud du pays. Ils ont subi les attaques perpétuelles de l'armée israélienne sur son sol, qu'elle a occupé de 1978 à 2000. Pourtant, au milieu de ces rassemblements, les figures qui s'imposent sont celles qui défendent l'influence américaine au Liban : Terminator y voit le progrès. Bien que Katia Jarjoura l'humanise en le montrant dans sa famille et dans son espace intime, elle fait de lui le porte-parole d'une génération de Libanais que la guerre fascine mais qui a pour modèle les « grandes démocraties occidentales ».

En 2011, la division n'était pas aussi marquée ; l'opposition aux révolutionnaires, si elle a naturellement existé, n'a pas été mobilisée pour manifester aussi massivement leur soutien au pouvoir. L'opposition principale des manifestants descendant quotidiennement sur la place et dans les rues était d'abord les forces de l'ordre, principalement la police. La violence, appuyée par l'État, n'avait pas de limite. Partant, dans les images qui sont faites pour ces films qui tentent de penser la renaissance d'une nation, c'est également parmi les jeunes que les martyrs tombent : Mina Danial, le « Che Guevara » de la révolution égyptienne, appartenait à ce groupe social de classe moyenne, éduquée, urbaine ou urbanisée – qu'incarne aussi Fetih qui, dans *Printemps tunisien,* vient de passer les concours de l'enseignement. Le second visage-type du jeune révolutionnaire est à l'origine des soupçons de complot qui ont pesé sur les tenants de la révolution. C'est le profil du personnage de Khalid dans *Āl-midān,* qui se plie régulièrement à l'exercice de rapporteur des événements de la place Tahrir pour les journaux télévisés américains.

Figure 32. Capture d'écran du film Aṭar āl-farāša *d'Amal Ramsis. Pochoirs représentant Mina Daniel, peints sur la porte de la chambre de Mina Daniel par lui-même avant sa mort. Ce pochoir témoigne d'une icônisation des figures militantes de la révolution.*

Le jeune révolutionnaire est un artiste. Il peint sur les murs du Caire, et – à l'image de Ramy Essam dans *Āl-midān* ou, dans un futur diégétique que l'on sent proche, du groupe tenu par Farah et par son petit-ami compositeur Borhane dans *À peine j'ouvre les yeux* – s'impose comme meneur par le biais de ses chansons rassembleuses. Le jeune révolutionnaire prend aussi des risques : Nora, dans *Printemps tunisien*, mais également Borhane et Farah dans *À peine j'ouvre les yeux*, Ahmad et Ramy dans *Āl-midān* ainsi que Mina dans *Aṭar āl-farāša* ont payé le prix de leur engagement : tous ont été violemment intimidés par la police, certains ont été gravement blessés ou sont morts de leurs blessures. Le jeune révolutionnaire harangue la foule et propose des idées, à l'image d'Ahmad dans *Āl-midān,* ou de ce que l'on dit de Mina dans *Aṭar āl-farāša*. Il est progressiste et ouvre le dialogue avec les autres composantes de la société : les Frères Musulmans pour Ahmad, Ramy, Dina, Pierre ou Khalid dans *Āl-midān.*

La figure de la femme « libérée », instruite, laïque et progressiste est cependant omniprésente dans les films : Nora chez Amari, Farah chez Leyla Bouzid, Dina chez Noujaim, mais aussi, dans une moindre mesure, Sherry chez Ramsis, partagent les mêmes caractéristiques – elles ne portent pas le voile, circulent librement, n'hésitent pas à faire entendre leur voix. Chez Masri, la particularité de Nadine, qui fait sa modernité dans le cadre social et politique du Liban, est son discours anti-confessionnaliste : elle ne se définit pas selon sa religion, elle cherche à discuter avec tous les partis, tente de trouver des solutions aux problèmes de sa société sans exclure ou marginaliser qui que ce soit.

1

2

3

4

Figure 33. Nora, dans Printemps tunisien *de Raja Amari (1), suit constamment l'évolution des révoltes sur YouTube. Farah, dans* À peine j'ouvre les yeux *de Leyla Bouzid (2), aspire à plus de liberté dans une tunisie encore dominée par le régime de Ben Ali. Dina, dans* Ālmidān *de Jehan Noujaim (3), milite dans la société civile. Sherry, dans* Aṭar āl-farāša *d'Amal Ramsis (4), se bat pour l'honneur de son frère tué dans les manifestations au Caire.*

Sherry est la sœur du martyr Mina Danial, dont elle tente de perpétuer le souvenir et la trace. Si elle se montre d'abord un peu réservée, elle prend de plus en plus de place au fur et à mesure que se déroule le film et s'impose, à son tour, comme une voix qui rythme les manifestations. Sherry et Nagwa ne découvrent pas leurs bras et attachent leurs cheveux ; mais elles ont de vraies responsabilités et prennent des risques pour les assumer pleinement.

Hormis ces deux personnages plus âgés, le type de la femme révolutionnaire s'impose dans chaque film à partir de quelques caractéristiques physiques et comportementales marquantes. Jeunes, les cheveux lâchés, vêtues à l'européenne, les bras dénudés parfois jusqu'aux épaules malgré le rigorisme de la société (Reem), ces femmes révolutionnaires sont instruites (Farah est reçue au baccalauréat avec la mention « très bien » et est envoyée en faculté de médecine par sa mère), parfois parfaitement bilingues (Dina s'exprime en anglais ; Zeinab et Nora parlent français), elles paraissent même étrangères parfois : l'Égyptienne Reem, en raison de sa liberté de style vestimentaire et de son travail aux côtés des O.N.G., passe pour une « Libanaise ». Leur comportement renforce l'image de femme indépendante qui est la leur : Nora n'hésite pas à inviter des hommes dans sa chambre, à défier son patron et à participer au mouvement de contestation sur les réseaux sociaux ; Zeinab refuse le voile et insiste pour travailler et gagner sa vie par elle-même ; Farah s'échappe en enfermant

sa propre mère dans sa chambre pour aller chanter en public malgré la menace de la police. Indépendantes et déterminées, elles sont le visage de l'engagement moral et de l'investissement physique des femmes dans les révolutions.

3.2.2. Les islamistes dans les révolutions arabes de 2011, une présence incontournable mais perturbatrice

L'élection du parti islamiste Ennardha en Tunisie et celle des Frères Musulmans en Égypte au lendemain des révolutions a beaucoup surpris les élites locales et le monde occidental. Les dictatures de Moubarak et de Ben Ali s'inquiétaient de l'influence islamiste et la réprimaient ; Magdy dans *Āl-midān* n'hésite pas à exhiber les cicatrices que les tortures de la police ont laissées sur ses jambes.

Cette fois-ci, le stéréotype qui se dessine ne naît pas de caractéristiques spécifiquement liées à la figure de l'islamiste ; il découle de la façon dont ces personnages sont traités par les cinéastes à l'image.

L'islamiste est une figure incontournable dans la reconfiguration identitaire induite par la révolution. Pour ces films qui représentent un peuple neuf, largement diversifié, la présence des islamistes est toujours l'écho d'un malaise : les islamistes appartiennent au peuple, mais ils fracturent la quête d'émancipation de ce dernier sur le terrain et fractionnent son unité jusque dans son apparition filmique.

1

2

Figure 34. À gauche (1) : Capture d'écran du film Āl-midān *de Jehane Noujaim. Magdy milite avec les Frères Musulmans pour une Égypte régie sous les règles de la chariaa' islamique. À droite (2) : Capture d'écran du film* Aṭar āl-farāša *d'Amal Ramsis. Tariq Tayeb est un ancien salafiste transformé par l'engagement révolutionnaire du chrétien Mina Daniel, icône de la révolution.*

Les discussions entre le jeune révolutionnaire Ahmad et le Frère musulman Magdy dans *Āl-midān* ont les mêmes effets. Le fait que Magdy soutienne la « récupération » de la révolution par les islamistes – que dénonce Ahmad – conduit à des débats d'une agressivité inédite dans les premiers

moments du film, lorsque la révolution réunissait toutes les opinions. Magdy se rend aux urnes et soutient durant un temps le régime de Morsi ; puis il le désavoue, au grand soulagement d'Ahmad. Sa prise de distance ne le conduit toutefois pas, comme Tariq Tayeb, à abandonner la cause : filmé par Amal Ramsis, Tariq Tayeb est présenté comme « un salafiste qui a changé de vie quand il a rencontré Mina ». Barbe très courte, casquette sur la tête et tee-shirt sur le dos, Tariq Tayeb est devenu « Tariq le Porteur de Drapeau », brandissant l'image du martyr à travers les flammes des manifestations réprimées. La « gentillesse » et la « bonté » de Mina l'ont incité à transformer ses objectifs et à s'ouvrir au monde, afin de construire avec les autres un pays dont on pourrait dire qu'on y est « aussi libre qu'en Égypte »[951]. Les islamistes, dans les films post-révolutionnaires que nous étudions, sont finalement présentés davantage comme des fauteurs de trouble avec lesquels la mise en place d'un dialogue est nécessaire, que comme de véritables composantes d'un peuple à l'identité fragile.

3.3. Une schématisation dommageable

Il faut ici rappeler que les peuples tunisiens et égyptiens ont élu des islamistes à la tête de leurs États, moins d'un an après les soulèvements populaires. En dépeignant les islamistes comme des individus n'ayant, d'une certaine manière, pas compris le sens profond de la révolution, les films post-révolutionnaires ne semblent pas avoir pris la mesure de la volonté du peuple dans son entier. Il est d'ailleurs remarquable que les films mettent si peu en avant les classes sociales inférieures, qui sont pourtant à l'origine du mouvement : les cinéastes mettent en scène les ressortissants d'une classe moyenne bourgeoise, instruite et aisée. En s'appuyant sur des personnages conçus à partir d'idées modernistes, donc vecteurs de ces dernières, ils privilégient la défense de valeurs comme la laïcité, l'émancipation et le droit des femmes, les libertés individuelles[952] ; la religion inquiète, la misère est absente des images. On l'aperçoit dans *À peine j'ouvre les yeux* alors que le père de Farah, contremaître sur un chantier à Gafsa, se confronte aux premières colères de ses ouvriers. Pour le cinéaste et critique de cinéma tunisien Ismaël, il s'agit de la « seule minute de film que la réalisatrice

[951] Témoignage de Tariq Tayeb dans le film d'Amal Ramsis *Aṭar āl-farāša.*
[952] Voir Tahar Chikhaoui, « Bahia ou la réponse du peuple », in *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée,* Agnès Devictor (dir.), *Cinémas arabes du XXIe siècle. Nouveaux territoires, nouveaux enjeux, op. cit.*, p. 195-205.

daigne consacrer aux mineurs de Gafsa »[953] ; ils y apparaissent agressifs, dangereux, prêts à lyncher le père de Farah avant de discuter.

D'autres figures manquent. Aucun film ne propose de figure d'autorité. Contrairement au recours aux idoles dont faisait preuve le cinéma des années 1980-1990, dans ces films tournés dans les manifestations ou avec vocation d'en donner une image dans la fiction, les figures de références se noient dans la foule. C'est désormais parmi les inconnus ou en tout cas ceux dont la parole était jusque-là étouffée que les réalisatrices – mais c'est aussi le cas dans les films de la même teneur que les hommes réalisent dans les mêmes années – cherchent leurs nouvelles figures d'autorité.

Les élites, enfin, sont, elles aussi, sous-représentées : elles n'apparaissent ni effectivement, ni même symboliquement. *Printemps tunisien* fait à ce titre exception, puisqu'il met en scène les proches de la femme de Ben Ali, auprès desquelles se corrompt Walid pour un peu d'argent. Ailleurs, nulle trace ni mention n'est faite de cette élite politique et économique contre laquelle le « peuple » se soulève. Tout se passe comme s'il fallait oublier le passé et penser par-delà la misère : partant, c'est toujours la figure du jeune révolutionnaire qui se trouve mise en exergue.

Les films sur la révolution du Cèdre sont plus problématiques encore : à part l'effort de Maï Masri d'aller interroger une jeunesse favorable à la présence syrienne, aucun film n'indique combien le pays est divisé à ce moment de l'histoire de leur société. Si plus d'un million de personnes ont effectivement défilé le jour du 14 mars en faveur du départ des troupes syriennes et pour réclamer la vérité au sujet de l'assassinat de Rafic Hariri, plus de 800 000 personnes ont été recensées le 8 mars lors de la manifestation organisée par les partis pro-Syrie pour les remercier de leur soutien pour la protection du Liban contre Israël, avec lequel le Liban est encore officiellement en guerre. De fait, des figures de cette opposition manquent cruellement à l'appel, faisant de ces films des documents problématiques pour une écriture de l'histoire, puisqu'ils sont sur cette question et à notre connaissance les seuls à avoir été réalisés et diffusés et qu'ils trompent, par leur omission, une lecture rétrospective de l'histoire par les images –même si en cela, le caractère stéréotypique des figures et des discours, finalement, peut alerter sur le manque de recul provoqué par l'enthousiasme du moment révolutionnaire dans lequel a été réalisé le film.

[953] Ismaël, « De quelques films tunisiens : Triomphes de la domination », *Nawaat*, 17 février 2016, disponible en ligne. Consulté le 15 novembre 2016. URL : https://nawaat.org/portail/2016/02/17/de-quelques-films-tunisiens-triomphes-de-la-domination/.

3.4. Questionner la transition démocratique en s'affranchissant des figures typiques : l'enfance symbolique d'une Tunisie en mutation

Dans cette lancée, profitant des facilités offertes par le numérique, la jeunesse tunisienne continue d'expérimenter et de produire des courts-métrages qui questionnent avec intelligence l'état de sa société. De nouveaux personnages, beaucoup plus jeunes, sont souvent mis en scène. Le cinéma post-révolutionnaire ne s'indigne plus tant de ses aînés et de leur apathie, préférant se pencher sur l'enfance pour comprendre les besoins d'une nouvelle société tunisienne, en pleine refonte de son système. Si les enfants interrogent les artistes, c'est en raison de l'innocence et de l'aplomb naïf avec lesquels ils appréhendent la vie et le réel : eux qui n'auront jamais vraiment su ce que signifiait de vivre sous la dictature n'ont que des choses spontanées à proposer. C'est donc en donnant la parole aux enfants, semble-t-il, que va pouvoir se construire l'image inédite d'une société tunisienne moderne. Le combat, cependant, n'est pas gagné d'avance : le carcan des traditions demeure coercitif, toujours posé comme cadre inhibant pour une société en quête de repères et, à certains niveaux, incapable d'en établir de nouveaux.

C'est à la fois l'énergie d'un renouvellement imaginatif perpétuel et la crainte d'un encadrement trop directif qu'illustrent et dénoncent ces films : même dans le poétique et optimiste *Hors-je* de Moufida Fedhila, le simple fait que ces enfants soient issus des quartiers défavorisés et qu'ils apparaissent à l'écran salis par la terre dans laquelle ils ont joué accuse les déterminismes sociaux régissant la vie de ceux qui composent les différentes classes sociales du peuple tunisien. C'est cette même problématique qui sous-tend la démarche d'Intissar Belaid dans le Kef avec *Pousses de printemps* (*Naqīš rabīʿ,* 2014). Interroger la jeunesse pour s'inspirer, mais aussi pour mettre en garde ses aînés de ne pas la brimer : tel semble être l'objectif de ces films qui portent encore les espoirs d'une révolution pourtant déjà déçue.

Il est de tradition de donner aux enfants, ou à ce que l'on appellerait aujourd'hui les préadolescents, le beau rôle dans le cinéma tunisien. On peut par exemple mentionner *Halfaouine, l'enfant des terrasses* de Férid Boughedir (1990) : dans cette œuvre phare du cinéma tunisien, on suit le passage d'un jeune garçon de l'enfance à la puberté, dont la place dans les *hamams* aux côtés des femmes commence à être discutée. On peut aussi rappeler le très beau film sur la volonté d'exil de Néjia Ben Mabrouk, *La Trace* (1988), qui retrace l'histoire d'une jeune fille qui, très petite, jouait aux jeux des garçons et qui cherche ensuite à étudier à l'étranger dans l'espoir de sortir des carcans traditionnels. Plus récemment, un film comme *Les Silences du Palais* (1996) de Moufida Tlatli évoque aussi le regard que l'enfant, entre innocence et pleine conscience, porte sur le monde qui l'entoure ;

c'est également le sujet, dans un autre contexte, des *Secrets* de Raja Amari (2002). La jeunesse, dans le cinéma tunisien, est toujours envisagée comme porteuse de valeurs : encore purs de la corruption, encore à l'abri du poids extérieur des mœurs, encore libres de ses mouvements dans des sociétés formidablement étriquées par les traditions et le conservatisme, les enfants sont les modèles d'un changement possible, ou du moins les vecteurs d'une dénonciation des injustices et d'une société oppressive – envers les minorités, envers les femmes, envers l'ordre dit « naturel » des choses.

Avec la révolution, il s'agissait ainsi de continuer à prendre la parole. Ce sont les jeunes générations qui s'intéressent désormais aux enfants – la « génération Ben Ali », celle qui n'avait pas eu le droit de rêver, qui n'avait accès à aucune lecture alternative de l'histoire, qui subissait les traditions et l'ordre établi sans aucune véritable liberté de mouvement. Cette génération est majoritaire : c'est bien la jeunesse qui domine aujourd'hui la démographie dans le pays[954]. Elle réalise souvent là ses premières tentatives : la plupart des premiers films post-révolutionnaires sont ainsi des courts-métrages, véritables essais expérimentaux pour une nouvelle cinématographie tunisienne[955]. Après la révolution – ou plus précisément, quelques mois ou années plus tard – l'enfance apparaît dans beaucoup de ces films comme une source d'espoir et de possible changement ; c'est l'éducation qui, sans doute, permettra de changer les mentalités, la puissance d'action, donc la société toute entière.

Le constat, pourtant, n'est pas toujours optimiste. À partir de trois courts-métrages que nous prenons en exemple, nous analysons dans trois manières de concevoir l'enfant dans la société postrévolutionnaire tunisienne : porteur de rêve et d'avenir dans *Hors-je* de Moufida Fedhila (2014), l'enfant est aussi présenté comme témoin de l'ignorance de la société toute entière et des fictions qui se construisent pour modeler, comme bon lui semble, un présent en construction dans *Pousses de printemps* d'Intissar Belaid (2014). Le très attendrissant *Peau de colle* de Kaouther Ben Hania (*Yid āl-lūḥ*, 2013) achève enfin, sur une touche plus négative encore, notre constat sur la perception du potentiel qu'a l'enfance d'engager un changement de société. Ce constat est aussi celui des films de la nouvelle génération de cinéastes tunisiens : si l'on refuse d'écouter la révolte des jeunes et que l'on

---

954 Voir Laurent Bonnefoy, Myriam Catusse (dir.), *Jeunesses arabes. Du Maroc au Yémen : loisirs, cultures et politiques, op. cit.* Selon le bureau pour l'Afrique du Nord de la commission économique pour l'Afrique des Nations Unies, les moins de 25 ans représentent en 2013 plus de la moitié de la population des pays du Maghreb. Voir la publication *Être jeune au Maghreb*, sous la direction de Karima Bounemra Ben Soltane, disponible en ligne sur le site de l'UNECA : www.uneca.org/sro-na.

955 Voir Jean-Michel Frodon, « Festivals de cinéma dans le monde arabe », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée,* Agnès Devictor (dir.), *Cinémas arabes du XXIe siècle*. *Nouveaux territoires, nouveaux enjeux, op. cit*., p. 29-39. La place des courts-métrages dans les festivals, notamment les festivals panafricains ou internationaux organisés dans le monde arabe (Journées cinématographiques de Carthage, Festival international du Caire) ont joué un grand rôle dans la possible mutation du cinéma après la révolution.

tente sans cesse de les renvoyer dans le « droit chemin » de la tradition, tout changement semble impossible.

Moufida Fedhila a tourné *Hors-je* dans la cité Ettadhamen, dans un quartier populaire de Tunis. Documentaire, le film met en scène une bande de jeunes enfants de moins de dix ans issus du voisinage et qui sont engagés par la cinéaste dans un jeu de son invention. L'invocation « *Aḥlam*… » (« je rêve ») est à l'origine de ce jeu ; les enfants doivent inscrire leur rêve sur un morceau de papier, qu'ils mêlent, anonyme, à ceux de leurs camarades dans un récipient. Puis vient la deuxième étape du jeu : chaque enfant pioche l'un de ces papiers et recopie à la craie sur un mur de la cité ce qu'il annonce – le rêve de devenir astronaute, de voyager, d'enseigner. Les enfants se prêtent au jeu dans la bonne humeur, et c'est tout sourire qu'ils s'appliquent à recopier, maladroitement, les rêves d'une jeune génération sur le mur d'enceinte de leur quartier défavorisé. Le film est sans parole : on n'entend des enfants que leurs rires. Une grande complicité se dégage à l'image de ce groupe, filmé en plan rapproché, comme si l'expression joyeuse de leur visage sali par les jeux perpétrés dans la terre grise de leur espace de récréation était plus communicative que des mots proclamés. Après la révolution, il s'agit de saisir ses rêves, à l'instar de ces enfants qui s'agrippent à leur craie : en tarissant le flot des paroles et en les incitant, par le jeu, à l'action, Moufida Fedhila pousse ces enfants à s'affirmer. L'anonymat des rêves à inscrire sur le mur efface toute inhibition et engage chaque garçon et chaque fille du petit groupe à imaginer un futur désirable avec la plus grande sincérité. Le prétexte du film pousse les enfants à s'exprimer librement, sans contraintes ni limites, et l'espace du mur apparaît comme la page de l'écriture du renouveau.

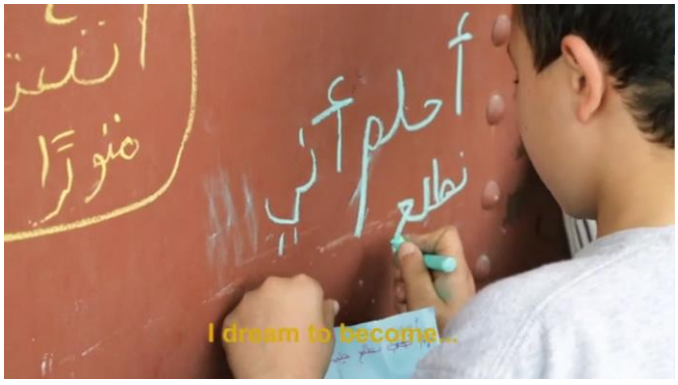


Figure 35. Capture d'écran du film Hors-je *de Moufida Fedhila. Les enfants écrivent à la craie les rêves que la révolution leur inspire.*

La cinéaste s'est intéressée à ces quartiers populaires en raison de l'indifférence qu'ils suscitent du côté des instances dirigeantes et des institutions ; dans une Tunisie où l'extrémisme bat son plein (on ne compte plus les jeunes partis rejoindre les rangs de l'État islamique à partir de

2014[956]), Moufida Fedhila tient à offrir à ces enfants la chance, pour une fois, de s'exprimer, de créer. Elle se réfère elle-même, lorsqu'elle parle de son travail, au grand cinéaste Luigi Comencini, qui déclarait :

> L'enfance me semble être le seul moment de grande liberté pour l'individu. Le processus par lequel l'éducation, scolaire comme familiale, tend à étouffer cette liberté est dramatique. Le seul moyen de libérer l'enfant est justement de se mettre à son niveau.[957]

C'est précisément ce à quoi s'astreint Moufida Fedhila dans son film. Parmi les rêves des enfants inscrits sur ces murs surgit d'ailleurs celui-ci : « être libre ». C'est la liberté de l'enfant dans toute sa plénitude, sa liberté porteuse d'espoir que la réalisatrice capte ici ; ces enfants sont ceux qui construiront la Tunisie de demain. La révolution a permis à cette prime jeunesse de rêver à un monde meilleur ; dans ce nouvel univers, ces enfants auraient, eux aussi, marginaux des quartiers populaires, leur place. C'est par les rêves de ces jeunes et par le choix d'une caméra confiante que Moufida Fedhila veut poser les conditions de possibilité d'une Tunisie neuve : reconfigurer les rapports sociaux et donner leur chance à ceux qui, contrairement aux idées reçues, ont des aspirations porteuses d'avenir.

Intissar Belaid, elle, est née au Kef. Les enfants qu'elle filme dans *Pousses de printemps* sont des enfants qu'elle aurait pu être elle-même – si elle était née vingt ans plus tard. Le dispositif de son long-métrage est triple : elle filme d'abord les enfants dans leur environnement, jouant dans les hautes herbes des champs ou chez eux auprès de leur famille. Elle les filme par deux, par trois, parfois seuls, et les interroge sur la révolution et sur ce qu'ils en savent. Elle filme de près les visages barbouillés de ces très jeunes Tunisiens, qui racontent, pleins de confiance, le mythe de la révolution tunisienne qui eut lieu trois ans auparavant. Une grande complicité règne, et c'est aussi dans un univers de jeu que le spectateur se trouve plongé en présence de ces petits personnages. Un deuxième dispositif confronte les enfants à la réalité médiatique de la révolution ; sur leurs visages et sur leurs jeunes corps, Intissar Belaid projette des archives des journaux télévisés qui évoquaient, en 2011, la révolution. Un troisième procédé nous renvoie à l'imaginaire de l'enfance : avec de la pâte à modeler, la cinéaste remet en scène la révolution, la répression par la police, le départ de Ben Ali. Les trois

[956] Cette tragédie est le sujet du film *Fleur d'Alep* de Ridha Behi sorti en 2016.
[957] Yassine Bellamine, « De "Super-Tunisian" à "Hors-je" : Voyage dans l'univers de MoufidaFedhila ou l'art libre et sans limites », *HuffPost Tunisie*, 2016, disponible en ligne. Consulté le 5 décembre 2016. URL : https://www.huffpostmaghreb.com/2016/05/07/art-tunisie_n_9861798.html.

dispositifs s'entrecroisent tout au long de ce court-métrage documentaire, qui assume l'usage d'éléments de fiction pour parler d'une réalité, et l'usage du réel pour s'inventer des histoires.

Le Kef est une région de l'ouest de la Tunisie, très éloignée de la capitale et de son influence. Les enfants interrogés n'ont, de toute façon, pas vécu la révolution : ils sont très jeunes, et ils vivent une enfance rurale épanouie dans cette Tunisie postrévolutionnaire qui interroge tant. L'objectif du film d'Intissar Belaid est de donner la parole à ces enfants et d'extraire tout le potentiel de ces touchants discours contradictoires, parfois complètement fabulés mais non seulement très significatifs de la capacité d'imagination – porteuse d'avenir, une fois encore – des enfants, mais aussi évocateurs du milieu dans lequel ils grandissent. Virevoltant au milieu des jeunes herbes des champs qu'ils prennent pour terrain de jeu, les jeunes personnages sont comparés à l'image par la caméra d'Intissar Belaid à ces terres que l'on cultive, et dont on doit prendre soin. Éloignés de la capitale politique du pays auquel ils proclament leur appartenance, ils ne connaissent pas le nom du nouveau président, mais s'imaginent que les chars sont entrés dans la ville pour renverser le dictateur ; l'innocence affirmative de leurs discours est là pour rappeler, aussi, que l'histoire s'écrit et qu'elle reste subjective.

Les approximations de leurs connaissances politiques amènent les enfants à produire des interprétations fantasques de certains événements ; c'est pourtant finalement toute la société tunisienne qu'ils reflètent, notamment les populations des régions reculées, qui ne peuvent saisir avec autant d'acuité qu'à Tunis les enjeux d'une telle « révolution » et de la chute de la dictature. Les deux fuyards, Ben Ali et sa femme, sont dépeints comme des monstres, des profiteurs, des coquets. Comme l'écrivait à propos du film le jeune chroniqueur tunisien Adnen Jdey, « l'enfance sied à la révolution comme à sa crépitante naïveté »[958] ; or, c'est tant une haine du pouvoir en place que l'émergence d'idéaux sociaux et humanistes qui ont mis en branle le soulèvement populaire de 2011. La croyance en une révolution qui pensait pouvoir subvertir l'ordre établi est une illusion que semblent encore partager ces enfants, qui grandissent dans le tâtonnement du changement.

D'autres cinéastes questionnent cet engouement caractéristique des lendemains révolutionnaires. Réalisé en 2013, le court-métrage de fiction *Peau de colle* de Kaouther Ben Hania semble justement vouloir nous montrer que, finalement, les choses n'ont peut-être pas beaucoup changé.

[958] Adnen Jdey, « "Pousses de printemps" d'Intissar Belaid : la révolution hors de ses gangues », *Nawaat*, 8 septembre 2016, disponible en ligne. Consulté le 05 décembre 2016. URL : http://nawaat.org/portail/2016/09/08/pousses-de-printemps-dintissar-belaid-la-revolution-hors-de-ses-gangues/.

Peau de colle met en scène Amira, cinq ans, qui s'ennuie douloureusement durant les séances de récitation imposées au Kouttab, l'école coranique qui prépare les enfants à l'école primaire. N'ayant pas appris ses versets, incapable de réciter, avec les autres enfants, les passages du Coran travaillés en classe, elle se fait humilier par son professeur lorsqu'il lui demande d'exposer devant tous ses camarades son ignorance du texte. L'intimidation provoquée par cet acte provoque une telle angoisse chez la petite fille qu'elle ne peut se retenir d'uriner : c'est décidé, elle ne retournera plus au Kouttab. Le lendemain, alors que sa mère l'oblige à se préparer pour le départ à l'école, elle se colle la main avec de la colle forte sur l'accoudoir d'une chaise en bois que sa mère vient d'apporter dans l'appartement ; elle ne peut plus s'en détacher. Sa mère, exaspérée, insiste et envoie sa fille à l'école, juchée sur sa chaise. Elle se fait renvoyer à la maison par le professeur et revient le jour suivant, la main accrochée au morceau d'accoudoir que sa mère s'est résignée à découper. Moquée par ses camarades qui la surnomment « main de bois », elle est à nouveau renvoyée chez elle, en attendant le liquide commandé par la pharmacie et qui lui permettra de décoller sa main. Au bout de quelques jours, les choses rentrent dans l'ordre.

Figure 36. Capture d'écran du film Peau de colle *de Kaouther Ben Hania. Le personnage principal du film (à gauche) refuse de jouer le jeu de la leçon dispensée par le professeur d'études coranique.*

La révolte de l'enfant face aux traditions, dans *Peau de colle* de Kaouther Ben Hania, n'est pas écoutée. L'ensemble du film est construit autour de la résolution de cette jeune enfant qui refuse d'aller au Kouttab. Les premières images du film sont fortes : réunis devant un maître sévère pour scander le Coran et présentés en masse par une caméra qui se resserre sur les visages de cette mixité populaire à petite échelle, les enfants répètent inlassablement et mécaniquement les versets attendus. En bout de rang, la caméra s'arrête sur un visage distrait. Le petit personnage principal du film refuse d'ajouter sa voix à celle de la masse et semble déjà songer aux échappatoires qui s'offrent à elle. Les cheveux trop bien nattés donnent beaucoup d'indices sur l'attention dont elle bénéficie à la maison : il est probable que sa mère, qui s'occupe d'elle avec soin, veuille le meilleur pour sa fille

et exige d'elle sérieux et application. Sa confrontation avec une autorité trop sévère décidera pourtant la petite Amira à tenter l'impossible pour ne plus aller à l'école, quitte à trahir la confiance de sa mère ou à mentir pour importuner le professeur et saboter le cours. Plein d'humour et d'ingénuité, ce film fait la part belle aux frasques de la petite fille, qui suscitent la sympathie du spectateur : il y a dans ces bêtises d'enfant la résistance vaine mais audacieuse d'une jeune Tunisienne à qui les traditions ne siéent pas. S'agit-il là des prémices d'une mobilisation ? Marque de révolte contre une institution, ce rejet de l'école n'est toutefois pas approuvé par les adultes qui s'évertuent, par la force ou par la persuasion, à rétablir l'ordre dans la vie de l'enfant. Kaouther Ben Hania nous livre finalement un constat pessimiste sur les aboutissants d'une révolution qui n'a pu empêcher les anciennes élites de revenir sur le devant de la scène, sous d'autres masques mais toujours aussi puissants, pour gouverner le pays au détriment des indignés.

L'enfance est, dans ce cinéma, porteuse de renouveau : la qualité principale des très jeunes Tunisiens, au regard des trois films que nous avons étudiés, est d'abord leur faculté d'imagination, de transformation des situations établies, de rêve ou de réécriture de l'histoire. Il est intéressant d'observer, particulièrement dans les deux premiers courts-métrages évoqués ci-avant – deux documentaires – la façon dont les cinéastes encouragent les enfants qu'ils filment. Ils les interrogent avec sérieux, posent sur eux un regard et une caméra tendres et pleins d'humour qui permet de redonner espoir. Dans ces documentaires qui appellent, dans leur propos, à la fiction, les enfants sont montrés en collectif, en groupe ; parfois interrogés seuls dans *Pousses de printemps*, ils parlent toutefois tous d'une histoire nationale, du mouvement d'un peuple auquel ils appartiennent.

Le dispositif narratif de *Hors-je* joue aussi sur la collectivité : les enfants échangent leurs rêves avant de les inscrire sur un grand mur vierge. On peut lire dans ce geste une sorte de reconfiguration démocratique, un dialogue par l'échange qui se développe dans le partage et dans l'écoute de l'autre. Le groupe, dans les deux cas, est uni ; il propose, par le jeu, de nouvelles conceptions du vivre-ensemble dans un espace où la parole est libre, incontestable – même si sa vérité historique est inexacte. En outre, on pressent – en particulier dans le court-métrage d'Intissar Belaid, *Pousses de printemps* – la conscience qu'ont les enfants d'une identité tunisienne à reconstruire ; les slogans sont inscrits dans leur mémoire et ils ne rechignent pas à chanter l'hymne national sous la caméra de la jeune cinéaste. Dans le film de Moufida Fedhila, on voit par le rêve des enfants se déployer une volonté de participer à la société : les « Je rêve... » peuplent le mur d'enceinte de leur cité populaire désormais chargé de mots.

Dans ces deux premiers films que nous avons convoqués, les valeurs de démocratie, de rêve, de transformation du vivre-ensemble en regard du passé dominent. Ce n'est pas le cas du film, moins optimiste, de Kaouther Ben Hania, *Peau de colle*, qui soulève pourtant lui aussi des problèmes centraux, relatifs aux débats qui ont émergé après la révolution. Face aux mouvements concomitants d'une volonté collective de mutation de la société et d'une remontée du sentiment religieux, mettre en scène une jeune enfant qui rejette la petite école coranique du Kouttab peut apparaître comme un acte politique – un acte contre les traditions, un acte, peut-être, contre un principe d'imposition de la religion dans le cadre éducatif. La jeune révoltée ne verra pas, pourtant, sa révolte suivie : contrairement aux deux films précédemment évoqués, c'est également contre la communauté des enfants qu'elle se dresse, puisqu'elle est moquée, harcelée pour son refus d'étudier et pour les péripéties qui se sont ensuivies. Peut-on voir sous les traits de cette enfant la victoire temporaire d'une révolution au cœur d'une société encore soumises aux politiques passées ? Doit-on y lire une critique de l'échec de la laïcité dans le pays, éclatant au grand jour avec la victoire d'Ennadha, parti islamiste au pouvoir à partir de 2011 ?

L'enfant, quoi qu'il en soit, use de son imagination pour s'opposer au système qui lui est imposé : il symbolise, cette fois encore, l'avenir d'une Tunisie capable de se transformer et d'expérimenter. Si son entreprise se solde par un échec, il est néanmoins certain que ses velléités ne sont pas passées inaperçues. Dans le cas des trois films, le rapport à l'enfance s'est retourné : ce sont désormais les adultes qui se penchent vers les plus jeunes pour tirer les leçons du monde moderne et travailler, avec cette jeunesse, à une nouvelle société dont ils seront, bientôt, les acteurs avant-gardistes. Michelet déjà l'écrivait :

> L'enfant est l'interprète du peuple. Que dis-je ? Il est le peuple même, dans sa vérité native, avant qu'il ne soit déformé, le peuple sans vulgarité, sans rudesse, sans envie, n'inspirant ni défiance ni répulsion.[959]

Projetée sur un écran de cinéma, l'image de l'enfant permet d'aller plus loin dans la construction même d'une nouvelle identité tunisienne, « performée »[960] par ces enfants dans leur attitude – dans leur rapport à l'image, mais aussi et surtout, à leur pays. La parole de ces enfants est loin de l'« overdose de politique et de débats politiques dans les médias et dans la sphère

[959] Jules Michelet, cité par l'éditeur de l'ouvrage collectif, *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, *op. cit.*, p. 7.

[960] Voir Judith Butler, *Rassemblements. Pluralité, performativité et politique,* traduit de l'anglais par Christophe Jacquet, Paris, Fayard, 2016.

publique »[961] : elle est un prélude à une nouvelle image. À titre de comparaison, nous pouvons reprendre l'analyse de Kmar Kchir-Bendana, qui étudiait en 2003 les formes de la « *tunisianité* » à l'épreuve dans les films tunisiens depuis l'indépendance[962]. Selon l'autrice en effet, les films produits au cours des quarante ans de cinéma ayant suivi la fin du protectorat français en Tunisie proposent chacun une certaine définition de « l'identité nationale tunisienne ». Celle-ci s'oppose d'abord, pour certains, au colonisateur français, notamment dans des films comme ceux d'Omar Khleifi (*Āl-fajr,* 1966 ; *Le Rebelle*, 1968 ; *Les Fellaghas,* 1970 ; *Hurlements*, 1972), mais aussi, plus tard, dans des films tels que *Les Silences du Palais* de Moufida Tlatli (1992) dont l'action est située au moment des contestations populaires qui menèrent au départ des troupes françaises.

La question du nationalisme a également été problématisée dans des films exposant les caractéristiques qui font la spécificité d'une Tunisie moderne – Selma Baccar, avec son film féministe *Fatma 75* (1976), retrace la chronologie des idées progressistes pensées par des philosophes et des hommes politiques tunisiens – et riche d'histoire (*L'Homme de cendres* de Nouri Bouzid, réalisé en 1968, est un véritable hommage à la ville de Sfax)[963]. Indépendante, différente, la *tunisianité* affichée dans ces films qui font l'histoire du cinéma tunisien n'est pas du même acabit que celle que l'on pourrait percevoir dans les films post-révolutionnaires que nous avons choisi d'analyser, et qui ont pour sujet de jeunes enfants n'ayant rien connu de ce qui fait aujourd'hui l'histoire de leur pays : les Français y sont oubliés et Bourguiba ne représente plus, pour cette prime jeunesse, le symbole de la modernité. *Être tunisien* signifie désormais être le fruit d'une génération qui a fait la révolution contre le régime de Ben Ali. Les opposants ne sont plus les mêmes, ce qui faisait la singularité de la Tunisie s'est déplacé. Aussi incertains que soient les lendemains de cette Tunisie en mutation, ses acteurs doivent prendre leur liberté et s'affirmer face à l'adulte qui les regarde, pétri par l'histoire quant à lui. S'impose alors à l'image une sorte de nouveau mot d'ordre : écouter les enfants penser pour ne pas les étouffer – comme la dictature a pu étouffer la génération née sous Ben Ali – et pour construire une société plus juste, qui n'oublie pas la jeunesse – puisque c'est bien pour cette dernière que le monde reste à construire.

---

[961] Nouri Gana, « Visions of Dissent. Voices of Discontent: Postcolonial Tunisian Film and Song », in Nouri Gana (dir.), *The Making of the Tunisian Revolution. Contexts, Architects, Prospects,* Edimbourg, Edinburgh University Press, 2013, p. 182. Notre traduction. Citation originale : "*post-revolutionary overdose of politics and political debates in social media/public spaces*."

[962] Kmar Kchir-Bendana, « Ideologies of the Nation in Tunisian Cinema », in *The Journal of North African Studies*, James McDougall (dir.), « Nation, Society and Culture in North Africa », *op. cit.*, p. 35.

[963] *Op. cit.,* p. 40.

3.5. Conclusion

Portraits-types d'un peuple qu'ils ne représentent pas complètement, les nouveaux stéréotypes nés des suites des révolutions tunisienne et égyptienne proposent une image moderniste de l'identité en construction de ces deux populations, démentie sur le terrain par les choix des peuples aux élections. Issus de la classe moyenne, les réalisateurs se sont jetés dans leurs films comme ils se sont jetés dans la révolution, aux côtés des jeunes révoltés qui menaient les débats ayant fait battre le cœur de tous ceux qui aspiraient à davantage de liberté. Dans *L'Insistance des luttes* (2016), Dork Zabunyan écrit ainsi que :

> La difficulté d'une tâche de libération collective, comme les mille raisons qui existent pour qu'elle échoue, font que ses protagonistes se rapportent aussi à des luttes à venir, aux contours et aux formes évidemment flous.[964]

Lutter ne permet pas d'identification fixe. L'œuvre appartient à toutes celles et tous ceux qui la font ; elle est collective. Son but doit être de s'affranchir des étiquettes et de travailler à se redéfinir. Prolongeant l'idée de Dork Zabunyan, nous postulons qu'alors que le national change de repères, le cinéma devrait être là pour proposer de nouvelles manières d'exprimer sa citoyenneté – et de donner la parole au peuple.

Toutefois, à défaut d'avoir toujours su saisir ce qui composait l'identité des peuples qu'ils représentaient, ces films constituent néanmoins de précieux témoignages de l'esprit qui régnait dans les capitales en révolution : un vent de liberté et d'espoir a soufflé sur les places Tahrir et de la Kasbah, qui n'est pas prêt de cesser de se montrer fécond.

[964] Dork Zabunyan, *L'Insistance des luttes. Images soulèvements contre-révolutions*, Paris, De l'incidence éditeur, 2016, p. 7.

4. Filmer après les révolutions

4.1. Continuer à discuter la réalité du terrain

La situation libanaise n'a pas connu de vraies transformations ; toujours officiellement en guerre avec son voisin israélien, le pays et sa population restent sous la menace des bombardements et d'une nouvelle division de la société. Ce fantôme de la guerre représente pour Dima El-Horr une angoisse permanente. En 2010, au moment de la sortie de son film *Chaque jour est une fête* (*Kul yūm ʿaīd / Every Day is a Holiday*, 2009), elle annonçait encore :

> Rien n'a changé au Liban malgré la fin de la guerre en 1990, le retrait de l'armée israélienne en 2000 et celui de l'armée syrienne en 2005. Les gens vivent dans une bulle de menace avec l'idée d'une catastrophe qui plane et les guette en permanence. Le danger peut surgir à chaque instant et ils savent qu'il n'y a pas d'échappatoire.[965]

Chaque jour est une fête est hanté par le fantôme d'une guerre perpétuelle qui menace le sud du Liban. Le film raconte l'histoire de trois femmes qui se rencontrent dans le bus qui les conduisent vers une prison, perdue dans les montagnes de l'arrière-pays. L'une vient ramener son arme de service à son mari gardien ; une autre tente de retrouver son fiancé, arraché de ses bras le jour de son mariage ; la dernière veut voir, en personne, son mari pour qu'il signe les papiers de divorce. Le chauffeur de bus est assassiné d'une balle dans la tête : c'est le début d'un périple menaçant, où l'on voit des groupes d'habitants fuir leurs villages, où l'on entend des bombes tomber, et où les routes semblent ne mener nulle part. Allégorie du Liban et de son histoire, les personnages n'ont pas de nom, et refusent de raconter leur passé. Convoquant à nouveau l'absurde, Dima El-Horr expose avec ce film le *statu quo* dans lequel se trouve coincé le Liban depuis l'armistice de 1990.

En Tunisie, où la révolution est présentée par la presse comme un succès, le cinéma préfère souligner les permanences, notamment en matière de morale, de misogynie ou d'homophobie. Dans la foulée de *Peau de colle*, Kaouther Ben Hania réalise ainsi *Le Challat de Tunis* (*Šalāṭ tūnis*, 2013). Une autre manière de contester le progrès se retrouve de nouveau, à mots couverts, dans ce film qui mêle sans en distinguer les limites la pratique documentaire et la fiction ; le film de Ben Hania démontre

[965] Propos de Dima El-Horr receuillis par Nayla Rached à Beyrouth, in Nayla Rached, « Dima El-Horr, un parcours introspectif », *Agenda Culturel*, le 23 octobre 2010, disponible en ligne, consulté le 15 mai 2019. URL : http://www.agendaculturel.com/fr-Dima-El-Horr, -un-parcours-introspectif/

qu'en 2013, la société tunisienne est encore très conservatrice. En marge de son enquête, les hommes interrogés dans la rue parlent des femmes en des termes peu respectueux, et invoquent le Coran pour leur imposer des tenues qu'ils jugent plus décentes. Le Challat de Tunis est une légende urbaine née en 2003 ; elle se réfère à un homme qui aurait tailladé les hanches de onze femmes qu'il jugeait indécentes. Cette légende a été à l'origine d'un jeu vidéo, très prisé en Tunisie. Mais peut-être que tout cela n'est que pure fiction ? On ne le sait plus, tant les réactions de chaque personne intervenant à l'écran sont plausibles. D'une histoire née avant la révolution, Kaouther Ben Hania nous plonge dans un présent qui ne connait que peu de changements. Comme le note Jean-Michel Frodon,

> Semé de personnalités (personnes ? personnages ?) intrigantes, inquiétantes, farfelues ou attachantes, *Le Challat de Tunis* est donc composé d'une multitude d'artifices. […] Si celui-ci est à ce point réussi, c'est qu'il ne repose nullement sur la révélation de ce qui était « vrai » ou « faux », mais sur la démultiplication des tensions entre les composants d'une galaxie de faits, d'affects, d'usages des corps, des mots, des références de toutes sortes.[966]

Lucide, critique, ce film montre l'envers de la société révolutionnaire. Comme s'il s'agissait de proposer à nouveau une déconstruction systématique du discours dominant, devenu celui de la liberté d'expression et de la tolérance, le désenchantement apparaît dans ces films avec humour et émotion – jusqu'à conduire, comme le fait Sarra Abidi, aux situations les plus absurdes, allégories d'un État qui peine à assumer ses responsabilités. La portée sociale de son film *Le Dernier wagon* (*Āl-ṣafḥa aḫīra* / *The Wagon*, 2010), qui présente l'histoire saugrenue d'une autrice ayant décidé d'arrêter d'écrire le jour où on lui apprend qu'elle va être éditée, est indéniable : métaphores et artifices sont encore les outils privilégiés d'une création qui n'a pas fini de s'exprimer.

Ces années-là marquent aussi l'émergence d'une nouvelle génération de cinéastes, fraîchement diplômée. Beaucoup s'essaient d'abord au documentaire, moins coûteux, avant de se tourner parfois vers la fiction. Les femmes s'intéressent à nouveaux aux travailleurs marginaux, et reviennent à une certaine forme anthropologique du film : *Aïda* (2015) de l'Égyptienne Maysoon El-Masri s'intéresse au quotidien de la vendeuse de fleurs la plus âgée du Caire ; la Tunisienne Chiraz Bouzidi suit une femme qui gagne sa vie en revendant du plastique trouvé dans les décharges

[966] Jean-Michel Frodon, « *Le Challat de Tunis* : ni menteur, ni moqueur, vrai », *Slate.fr*, 07 octobre 2015, disponible en ligne. Consulté le 30 janvier 2016. URL : http://www.slate.fr/story/99777/challat-tunis-vrai.

(*Ennajeh, femme courage*, 2013), tandis qu'Imen Delil rend compte du terrible quotidien d'un couple d'aveugle ayant un enfant voyant (*Chouf,* 2014). Ces trois films sont des films de diplôme ; visiblement, pour une certaine frange de la jeunesse, les marges sont encore aux cœur de leurs préoccupations.

En Égypte, la jeune May El-Hossamy s'écarte des réalités révolutionnaires pour montrer, au cœur de son propre foyer, que les mœurs n'ont pas changé avec le renversement du régime de Moubarak. Dans *Défense d'aimer* (*Mamnūʿ āl-ḥub* / *Censored Love*, 2012), elle filme sa mère s'exprimer sur ses réticences à voir sa fille, musulmane pourtant laïque (ni la mère ni la fille ne portent le voile) avoir un chrétien pour amant. Cet entretien pris à la volée ouvre son court-métrage, qui se développe comme une enquête pour comprendre cette impossibilité de changer les mentalités sur l'idée du mariage mixte en Égypte.

D'autres, au Caire, semblent être passés à côté de la révolution égyptienne. C'est le cas par exemple des habitants du quartier de Rod el-Farag que filme Reem Saleh durant des années, et qu'elle montre dans son film *Āl-ǧāmaʿya* (*What Comes Around* / « La Communauté », 2018). Rod el-Farag est le quartier dans lequel la mère de la réalisatrice a grandi. Bien qu'elle ait fait sa vie au Liban et que Reem Saleh soit née à Beyrouth, elle a souhaité à sa mort être enterrée en Égypte. Elle est décédée en 2009. À partir de ce moment-là, Reem Saleh a commencé à entrer dans la communauté (« *āl-jamāʿya* ») et à comprendre son fonctionnement. Le système bancaire alternatif mis en place par le biais d'une caisse de communauté à laquelle participe la plupart des habitants du quartier pour permettre à chacun de répondre aux besoins de dépenses importantes (mariage, achat de stocks pour les boutiques, construction de logement) fascine la cinéaste, qui commence à envisager un film[967].

Ce film est intéressant en ce qu'il s'éloigne totalement des préoccupations révolutionnaires et idéologiques : dans ce quartier très pauvre en périphérie de la capitale, la situation n'a jamais été ébranlée par les bouleversements politiques. La communauté y pallie d'ailleurs l'absence d'État, et les habitants jugent leurs proches en fonction de leurs propres lois. C'est cette autonomie et cette autorégulation, qui n'éloigne pas le malheur malgré tout, que cherche à montrer Reem Saleh, coûte que coûte, même si le prix amène à remettre en scène certains grands moments de l'histoire de la communauté ou de ses personnages : le film a un message, selon lequel là où les gens n'ont rien, il n'y a pas d'espace pour la politique officielle.

[967] Zeina Nasser, « Reem Saleh and her authentic documentary "What Comes Around" », *Al-Nahar*, 5 août 2019, disponible en ligne. Consulté le 25 mars 2020. URL : https://en.annahar.com/article/1006000-reem-saleh-and-her-authentic-documentary-what-comes-around

Le film suit cinq à six personnages au sein de cette communauté. Le tournage a duré six ans. Parmi ces personnages, la cinéaste suit des enfants qui grandissent au cours du film. La matière semble avoir été abondante – le montage, foisonnant et rapide, donne une impression d'urgence, presque de trop-plein de vie dans cet espace confiné. On ressent bien là la volonté de la réalisatrice :

> À partir du sujet qui est la gam3ya [*sic*], une sorte d'entraide entre les habitants du quartier, j'étudie ce microcosme de la vie sociale qui témoigne de la misère au Caire. […] Il faut savoir que les gens de Rod al-Faraj vivent dans une paranoïa absolue. Ils ont une peur totale de l'autre qu'ils considèrent comme un étranger. De plus, pour beaucoup d'Égyptiens, ce quartier est considéré comme dangereux. Le fait que maman soit originaire de ce secteur m'a donné accès au lieu et je percevais chez les habitants une certaine fierté que ma mère soit enfin rentrée au pays et que ce soit sa fille qui l'ait ramenée. J'avais vite gagné leur confiance et leur respect.[968]

Reem Saleh a senti le privilège de la place que lui a donné cette communauté. Elle a souhaité faire ce film pour partager à une audience plus large, internationale et locale, ce qu'elle a elle-même ressenti au contact de ces personnes :

> Si nous sommes ici, c'est pour rassembler les cultures. […] Quand je vois des gens qui n'ont rien mais donnent tout, cela me fait apprécier les petites choses autour de nous.[969]

C'est pour dépeindre, sans la juger ni s'en plaindre, la pauvreté matérielle et la richesse humaine de certains quartiers du Caire qu'elle commence à filmer.

> J'avais pour ce film un traitement. Une sorte de synopsis, mais pas de scénario. J'avais choisi mes personnages et je savais ce que je devais faire d'eux. Au début, ils voulaient me montrer ce que, selon eux, j'avais envie de voir : une fraction, un fragment de ce qu'ils sont. Ce n'est qu'après huit mois qu'ils

[968] Colette Khalaf, « La misère est moins pénible en communauté », *L'Orient-le Jour*, 14 mars 2019, disponible en ligne. Consulté le 26 mars 2020. URL : https://www.lorientlejour.com/article/1161614/la-misere-est-moins-penible-en-communaute.html

[969] Zeina Nasser, « Reem Saleh and her authentic documentary "What Comes Around" », *op. cit.* Notre traduction. Citation originale : *"We're here to bring cultures together. […] When I see people who have nothing but give everything, it makes me appreciate the little things around us*".

> se sont habitués à la caméra, qui était devenue une extension de leur vie. Ils savaient qu'elle était plantée là, mais ils n'étaient plus totalement conscients de sa présence. Alors, j'ai commencé à trouver un peu plus de naturel. […] C'est un travail qui a pris du temps.[970]

Les individus qu'elle filme se livrent à elle – surjouent, parfois, leur propre rôle. Lorsqu'elle parle du film, Reem Saleh prétend n'avoir dirigé aucune scène de son film :

> Je n'ai pas dirigé les gens ni ne leur ai demandé d'aborder des sujets en particulier. J'ai simplement attendu, afin d'être capable de saisir un moment naturel au bout d'un certain temps, pour gagner la confiance des gens et pouvoir glaner des informations auprès d'eux.[971]

Il est pourtant évident dans le processus de réalisation, les allers-retours de la réalisatrice l'ont contrainte à manquer certains moments forts de la vie de cette communauté. Une scène est d'ailleurs explicitement rejouée, possiblement à la demande des personnes qu'elle concerne. Au cours du film, une jeune fille prénommée Dunia s'est imposée au-devant de l'image avec une personnalité forte et un volontarisme impressionnant. Alors que la *jamāʿya* proposait aux enfants de créer leur propre caisse de communauté, on sent dès le début du film l'urgence de Dunia qui souhaite avoir au plus vite l'argent pour un projet qui est le sien. Au retour de Reem, sans doute quelques mois plus tard, Dunia explique qu'elle a organisé son excision, contre la volonté de son père, avec l'argent de la communauté des enfants. Son père, ayant appris trop tard ce qui s'est passé pour sa fille, s'est mis en colère et, désespéré, est devenu violent. Volonté de la réalisatrice ou de la famille elle-même, cette scène a été rejouée pour le film. Le manque de crédibilité de la mère, hilare, a poussé la réalisatrice à dévoiler l'artifice. On l'entend donner le départ du père pour ouvrir la porte et entrer dans la pièce ; « dois-je pleurer ? » demande le père, s'improvisant acteur de son propre rôle. Om Tariq annonce l'excision de sa fille, le père se met en colère, et va jusqu'à frapper sa femme, qui a

[970] Colette Khalaf, « La misère est moins pénible en communauté », *op. cit.*
[971] Propos de Reem Saleh recueillis par Ahmed Shawky, in Ahmed Shawky, « One big family », *Qantara*, 9 mai 2018, disponible en ligne. Consulté le 26 mars 2020. URL : https://en.qantara.de/content/interview-with-lebanese-director-reem-saleh-one-big-family. Notre traduction. Citation originale : "*I didn't direct people or ask them to talk about a particular topic. I simply waited, in order to be able to catch a natural moment at some point, to win people's trust and be able to glean information from them*".

encouragé sa fille à se faire mutiler. Lorsque survient cette violence, la réalisatrice intervient et arrête le père de Dunia ; la mère, dans un grand éclat de rire, explique : « Mais c'est ce qu'il a fait en vrai ! »[972].

À Beyrouth, l'espoir de changement a été poussé par une série d'événements mettant une fois de plus au grand jour l'incurie de la classe politique et la corruption des élites. En 2015, alors que simultanément la compagnie privée de ramassage des ordures payée par l'État arrive en fin de contrat et souhaite renégocier ses privilèges à la hausse, les habitants du village de Naamé s'opposent à la poursuite du dépôt des ordures dans la plus grosse décharge du Liban qui jouxte leur village en bord de mer depuis 1997 et dont la fermeture pour des raisons écologiques et sanitaire était prévue cinq ans plus tard, en 2002. Ce concours de circonstances a provoqué un blocage total et un arrêt du ramassage des ordures qui se sont entassées dans les rues pendant des mois. Chacun soucieux du bien-être de la communauté qu'il représente, les responsables politiques ont tous refusés, les uns après les autres, d'ouvrir une nouvelle décharge dans les régions sous leur contrôle politique. Épuisé par l'inertie du gouvernement et par l'odeur pestilentielle qui envahissait l'espace public jusque dans les maisons des civils, le peuple est à nouveau descendu dans la rue pour réclamer leur dignité, la chute des ministres et la fin du système confessionnel.

May Kassem est descendue filmer les manifestations durant deux semaines. Elle réalise un premier montage dans l'enthousiasme du moment. Mais rapidement, elle comprend que le mouvement s'éteignait déjà à ce moment-là :

> Le deuxième montage est né lorsque j'ai réalisé que la lutte était plus ou moins terminée. Il fallait tirer des conclusions, des leçons, et m'exprimer sur ce que je ressentais – parce qu'à un moment, je ne savais plus ce que je ressentais. J'étais tellement énervée, par rapport à tout ! Et je ne voulais pas devenir amère, de ne plus vouloir redescendre dans la rue. Parce qu'il y a des gens qui étaient comme ça, dès le début. Il y avait des gens qui hésitaient à descendre, parce qu'en 2011, ça s'était terminé, en 2009 aussi, Seulement, l'idée n'est pas qu'on va obtenir un prix ! Il n'y a pas de fin concrète, en fait. Si on peut apprendre quelque chose de l'Histoire, c'est que la solution est qu'on continue à rester dans la rue. C'est la seule garantie pour un système plus ou moins démocratique. C'est de savoir garder cette pression. Tout le reste se fige, et est ensuite manipulé. Je voulais au moins montrer ça.[973]

[972] Propos de Om Tariq dans le film de Reem Saleh *Āl-ǧāmaʿya*.
[973] Entretien de l'autrice avec May Kassem réalisé à Beyrouth le 3 juillet 2016 en français.

Reverse-Shot (2016) est un film sur ce besoin de lutter. May Kassem filme la foule mais pas les gens : ce sont les voix à l'unisson qui crient des slogans contre le gouvernement qui occupent l'espace du film. May Kassem filme les cimes des arbres ; au sol, leurs racines s'enfoncent dans des tonnes de déchets. Les paroles qui s'élèvent de la foule semblent toujours les mêmes : « *āl-šaʿb yurid isqāṭ āl-niẓām* », en cœur contre la corruption. Lorsqu'elle quitte la foule, May Kassem filme les rues de Beyrouth, où les citoyens, exaspérés, brûlent les montagnes de déchets pour atténuer l'odeur. La ville est recouverte d'une lourde fumée noire qui s'envole vers un ciel déjà grisé par la pollution. De jour comme de nuit, la foule scande : « *ṭawra !* » (« révolution ») puis, le silence. May Kassem filme quelques images en Super 8, qui n'enregistre pas le son ; à l'image, des tambours silencieux signent la fin d'une révolte une fois de plus avortée. En 2019, à nouveau installé dans l'espace public du centre-ville, le peuple libanais croit pouvoir pousser les choses vers le changement. Mais comme en 2015, où « des fauteurs de troubles viennent discréditer le mouvement de la rue »[974], le mouvement est avorté faute de réponse politique favorisant l'unité de la nation. En filmant un peuple réclamant le changement, May Kassem signe en fait un film qui souligne l'impossible évolution du pays ; en mars 2016, alors qu'elle achevait son film, neuf mois après le début de la lutte, la cinéaste observe une immense traînée de déchets flotter en surface de la mer, au large de Beyrouth. Devant la crise et la précarité, la solidarité perd pied.

C'est aussi ce que dénonce Jocelyne Saab dans l'une de ses dernières œuvres, une vidéo d'art de six minutes, sans parole, qui s'inscrit pourtant thématiquement dans les grandes problématiques qui l'ont occupée toute sa vie. Au tournant des années 1970, Jocelyne Saab passait beaucoup de temps dans les camps de réfugiés palestiniens aux abords de Beyrouth ou dans le Sud du Liban, pour comprendre leur situation et la documenter. En 2015, alors qu'en Syrie la guerre fait rage depuis plus de trois ans, c'est vers les réfugiés entassés dans la Bekaa libanaise qu'elle tourne son regard. *Un dollar par jour* accuse en silence la violence du capitalisme et l'inhumanité du peuple libanais, cent fois déplacé mais incapable d'accueillir un voisin en détresse. Quarante ans ses premières images des Palestiniens, il semble que Jocelyne Saab ait saisi en traversant ces camps ce que signifiait Agamben lorsqu'il écrivait en 1993 :

> [V]u le déclin désormais inéluctable de l'État-nation et la décomposition des catégories juridico-politiques traditionnelles, le réfugié est peut-être la seule catégorie dans laquelle nous est donné

[974] Voix off de May Kassem dans son film *Reverse-Shot*.

> d'entrevoir les formes et les limites d'une communauté politique à venir, du moins en tant que processus de dissolution de l'État-nation et de sa souveraineté ne sera pas parvenu à son terme. Il est possible que, si l'on voulait être à la hauteur des tâches absolument nouvelles auxquelles nous sommes confrontés, il faudrait nous décider à abandonner sans réserves les concepts fondamentaux par lesquels ont été pensés jusqu'à présent les sujets du politique (l'homme et le citoyen avec leurs droits, mais aussi le peuple souverain, les travailleurs etc.) et à reconstruire notre philosophie politique à partir de cette unique figure.[975]

Alors que dans la région arabe la répression ne cesse d'être toujours plus violentes, que les peuples se dissolvent dans des conflits civils interminables et meurtrier, la figure du « réfugié » est devenue une figure emblématique du cinéma arabe contemporain. Des films de fiction comme le long-métrage *Corps étranger* (*Jasad ġarīb* / *Foreign Body*, 2017) de la Tunisienne Raja Amari, qui met en scène Samia, qui arrive en France comme clandestine et trouve refuge à Lyon où réside aussi son cousin, ou des documentaires expérimentaux, à l'image du long-métrage de la Libanaise Shirin Abu Shaqra sur le secours des réfugiés par Médecins Sans Frontières en mer Méditerranée intitulé *Rasā'il namla 'ašaqa* (*What Happens to a Displaced Ant* / « Qu'arrive-t-il à une fourmi déplacée », 2017), sont des exemples significatifs de l'intérêt grandissant des cinéastes pour la question d'un exil vécu dans la violence de la clandestinité et du désespoir.

4.2. Sortir de la politique ?

4.2.1. Les histoires personnelles comme récits cinématographiques

Devant un tel constat, beaucoup de cinéastes décident de mettre de côté le politique, et bien que cela ne signifie pas une dépolitisation totale de leur filmographie et de leurs centres d'intérêts, nous constatons dans ces années-là une nouvelle attention accordée aux histoires individuelles dans leur aspect des plus personnels. Le voile se lève sur les récits intimes des proches des réalisatrices, ou sur leur propre vie. La Libanaise Zeina Sfeir réalise ainsi en 2015 un court-métrage intitulé *Tout sur mon père* (*Bayrūt ʿālamūs / All About My Father*) un portrait de son père, Élie Sfeir, qui en tant que coiffeur a connu de nombreuses personnalités politiques libanaises et arabes ayant visité le Liban au temps du mandat français. Il raconte ce passé faste de la Beyrouth d'avant la guerre civile,

[975] Giorgio Agamben, « Au-delà des droits de l'homme », in *Moyens sans fins*, *op. cit.*, p. 26.

que sa fille, qui n'a connu sa ville qu'en guerre, n'a pas pu connaître. La figure du père et de son passé enfoui est aussi au cœur du sujet de Dina Hamza pour *Jāya āl-zamān* (*The Past Will Return* / « Le Passé reviendra », 2015). Le film est un hommage au père de la réalisatrice, Mohamed Hamza, décédé en 2010. Profondément intime, il traverse, par des archives et des témoignages, l'histoire d'une vie dont Dina Hamza tente de retrouver les traces. Mohamed Hamza était un célèbre poète égyptien, qui a notamment travaillé avec des chanteurs comme Abdel Halim Hafez ou Warda. Voyageant à travers sa poésie et les souvenirs de son père, Dina Hamza met à jour ses faiblesses, et livre un film personnel, dont elle est finalement le sujet principal ; en livrant ainsi son intimité à nu, elle met en perspective le sentiment de sa génération devant l'héritage de leurs parents.

Ce déplacement du sujet vers l'intime de la souffrance est observable aussi dans le film le plus récent de Reine Mitri, *Paradis perdu* (2017). Avec *En cette terre reposent les miens* (2015), Reine Mitri nous fait entrer dans la maison de son enfance. Avec *Paradis perdu*, c'est dans sa plus profonde intimité, et celle de sa mère, qu'elle nous invite. Invoquant les souvenirs de la relation que sa mère entretenait avec son père, Reine Mitri évoque longuement son mari décédé et l'histoire qu'ils ont vécu ensemble, soulignant l'injustice du traitement des Palestiniens au Liban et la cruauté de sa disparition dans la vie de la réalisatrice. La cinéaste pose cette histoire personnelle, qu'elle ne voudrait jamais voir s'évanouir, en dialogue avec l'histoire de Beyrouth, dont la mémoire est occultée depuis la guerre. Le cinéma préserve les traces de ce passé qu'elle a toujours peur d'oublier. En racontant son intimité, Reine Mitri parle de la douleur d'un peuple, d'une ville, d'une région. Le choix d'exposer son amour et son affliction face à la perte de l'être aimé est un aveu d'impuissance face à quelque chose de beaucoup plus grand que sa seule vie individuelle, un désespoir qui faisait déjà l'objet de son film *Vulnérable* (2009) et qui lie perpétuellement l'histoire des individus aux soubresauts violents de l'Histoire dans la région, ou autrement dit au mouvement incontrôlable des peuples dans l'histoire.

Cette idée du cinéma comme médium capable d'archiver la vie et de rendre à l'intime ce qu'il peut avoir de commun se développe au cinéma par d'autres moyens que la totale livraison de soi. Avec *Kunt nām ʿālsaṭḥ* (*I Used To Sleep On A Rooftop* / « Je dormais sur le toit », 2017), Angie Obeid raconte son quotidien et celui de sa colocataire, Nuhad, la mère d'une amie syrienne, qui cherchent à tout prix à émigrer. Angie espère obtenir un visa étudiant pour le Portugal, tandis que Nuhad tente d'obtenir un visa tourisme pour l'Allemagne, en attendant de pouvoir déposer une demande d'asile. Ensemble, elles vivent l'attente, essaient des raccourcis par des contacts et partagent un quotidien fait de rires, d'espoir, de musique. Cette angoisse de l'exil nécessaire est un classique du cinéma arabe, du Maghreb au Mashrek – le long de la Méditerranée, le rêve de l'autre rive est toujours très prégnant.

Avec *Kunt nām ʿālsaṭḥ* toutefois, Angie Obeid offre un film personnel et plein d'amitié qui, une fois encore, tente de témoigner.

Un autre phénomène émerge. Après la série de films sur le patrimoine et sur les grandes icônes régionales dont la production a rythmé la décennie 1990, les femmes s'intéressent désormais aux « stars » de leur entourage le plus proche. De même que Dina Hamza s'intéresse à son père aussi comme poète, des cinéastes comme Heba Yousry ou May Kassem vont tourner leur caméra vers leur grand-mère pour le passé de gloire qu'elles ont à raconter. Avec *Sittou Zad awl ʿišaq* (*My First Passion* / « Première passion de mamie Zad », 2011), l'Égyptienne Heba Youssry réalise un portrait de sa grand-mère comme chanteuse. Sous le surnom de Shéhérazade, celle-ci a en effet dédié sa vie à la scène. Sa petite-fille, à travers de nombreux entretiens, lui fait raconter l'histoire de cette passion. May Kassem entretient la même démarche dans *Nourhane, rêve d'enfant* (*Nūrhan / Nourhane, A Child's Dream,* 2016), où elle interroge sa grand-mère de 97 ans sur son passé de chanteuse ; à travers des entretiens et de vieilles photographies, elle rend compte de ses tournées au Caire, en Irak, en Syrie, au Liban. À nouveau, le voyage d'une génération à l'autre permet d'inscrire dans le présent toute l'histoire de l'Orient du XXe siècle et d'ancrer un peuple arabe dans une culture commune, à laquelle se raccrochent les cinéastes en tant qu'individus, puisqu'elles assument avec fierté d'avoir cet héritage directement dans leur arbre généalogique.

Entre le documentaire et la fiction, d'autres films proposent des textes à la première personne, poétiques, pour raconter le monde. C'est le cas notamment de films comme celui de l'Égyptienne Maha Maamoun, *Āl-šahb taḏkrnī mutanṣinīn* (*Shooting Stars Remind Me of Eavedroppers* / « Les Météores me rappellent les écoutes clandestines », 2013), qui passe par des techniques de l'art vidéo pour explorer l'espace entre la représentation et l'interprétation d'un événement et sa relation à la construction identitaire. Plus récemment, le film de Sarah Francis, *Kamā fī samāʾ ila āl-arḍ* (*As Above So Below* / « Comme un paradis sur terre », 2020) convoque la littérature et les mythes existant autour de la lune, pour replacer les hommes dans l'infiniment grand de la réalité céleste. Dans ces films, la présence de la réalisatrice, très forte, n'est pas là pour appuyer une opinion sur le monde, mais pour poser un regard capable de lui rendre une certaine poésie.

4.2.2. Une envie de fiction

Beaucoup de jeunes femmes sortent diplômées des écoles à partir du milieu des années 2010. On peut constater un intérêt manifeste pour la fiction, et pour des récits eux aussi assez éloignés du

politique au sens strict. Une volonté de fiction à vocation sociale émerge à nouveau. On peut par exemple citer les films des Égyptiennes Aiten Amin *Rajalhā* (*Her Man* / « Son homme », 2012) qui à partir de l'adaptation d'un roman de Ahdaf Soueif discute la polygamie en Égypte, Sondos Shabayek, qui avec *Girl* (2012) soulève le problème du harcèlement de rue, ou Nada Riyadh qui après *Nihāyāt saʿīda* (*Happily Ever After* / « Fin heureuse », 2016) réalise son premier court-métrage de fiction mettant en scène un couple non-marié isolé entre un jeune homme impulsif et violent et d'autre part une femme croyante et pratiquante qui cherche à le quitter (*Faḥ* / *The Trap* / « Le Piège », 2018). En Tunisie, la question de l'islamisme est au premier plan : avec *Aya* (2017), Moufida Fedhila veut dénoncer la soumission des femmes dans les familles salafistes de Tunisie. Doria Achour, après avoir réalisé avec *Laisse-moi finir* (2014) un court-métrage dénonçant l'impasse de la révolution tunisienne à travers le regard d'un personnage féminin désabusé, traite en 2016 la question de la migration avec *Le Reste est l'œuvre de l'homme*, qui raconte l'histoire d'Aymen, débarqué à Marseille pour retrouver sa sœur après avoir traversé la mer clandestinement. Au Liban, la menace de la guerre domine l'arrière-plan des vies de chacun : avec *Tshweesh* (2017), Feyrouz Serhal offre depuis les toits de Beyrouth d'observer plusieurs saynètes de la vie quotidienne, tout en suivant le parcours d'une jeune femme qui se promène dans la ville, le jour du grand match de football entre la Belgique et l'Argentine. Tout se passe normalement jusqu'au moment où une explosion se fait entendre ; tout le monde se disperse, se terre, puis, après quelques minutes, reprend le cours normal de la vie. Dans *W namḍy* (*As We Go* / « Et ça continue », 2017), Ghina Daou va plus loin dans le constat et questionne la possibilité de construire son avenir dans un pays aussi instable que le Liban. À l'exception de *Tshweesh,* qui propose un rythme un récit particulièrement original ainsi que des prises de vue en plan large sur les toits de Beyrouth ou de lents travellings à travers les rues de la ville, ces films sont formellement de facture très classique.

Ce retour des films de fiction sociaux après la révolution est visible aussi parmi les longs-métrages produits après 2011. Le travail des cinéastes est alors de dénoncer le fait que, même lorsque l'on s'écarte des marges pour replonger dans le système auprès de ceux qui en sont malgré eux les acteurs, les inégalités et les intolérances demeurent très présentes. On peut citer à ce titre le plébiscité (mais aussi très critiqué) *Capharnaüm* (2018) de Nadine Labaki, qui dénonce la situation d'extrême précarité des enfants libanais qui n'ont jamais été enregistrés par leurs parents auprès des autorités, mais ce film est un exemple parmi une longue liste de productions cinématographiques parues ces dix dernières années. La dénonciation des injustices sociales est une dynamique que l'on observe dans les cinémas de toute la région, pour des films qui, n'expérimentant pas particulièrement

dans le domaine forme et du récit, tentent de s'adresser à un public plus large, et notamment étranger, suivant des problématiques que nous avons déjà définies précédemment.

En Tunisie, où le film social est une tradition, les suites de la révolution incitent les cinéastes à dénoncer ce qui ne change pas et devrait à leur sens changer. Le film *Narcisse* de Sonia Chamkhi (2016) représente ainsi un témoignage précieux sur la pérennité du poids du regard social. Il dresse en creux le portrait d'une famille éclatée, encore marquée par les dissensions passées. La maison familiale est située à l'écart de Tunis ; il n'y reste qu'une mère devenue folle depuis le départ de son fils, homosexuel martyrisé par son frère (ce dernier appartenant à des mouvances intégristes), et de sa fille, battue par son père parce qu'elle voulait devenir actrice. Meurtris par ce passé de violences subies, ce frère (Mehdi) et cette sœur (Hind), protagonistes majeurs de l'histoire, tentent d'évoluer à Tunis dans une société qui, malgré la réputation de société ouverte et tolérante qu'elle développe pour l'étranger, les rejette encore pour ce qu'ils sont. Le mari de Hind, Tawfick, homme de théâtre reconnu, se révèle amer et brutal. Il annihile sans en avoir conscience la personnalité artistique et les qualités humaines de sa jeune épouse, qui ne trouve d'autre solution que de quitter la maison avec son fils.

Figure 37. Capture d'écran de Narcisse *de Sonia Chamkhi. Mehdi (à droite) est un chanteur de mezoued, menacé dans son intégrité physique en raison de son homosexualité.*

L'homosexualité de Mehdi, chanteur de *mezoued* fort d'un remarquable succès, n'est pas plus acceptée : il est censé se marier afin de ne pas risquer sa carrière et sa vie, et doit s'appliquer à correspondre à l'image sociale qui est attendue de lui. Ce film, pourtant léger et musical, propose un éventail déjà très large de tout ce que le poids du patriarcat provoque de malheurs et de doutes ; l'intransigeance des traditions, même dans une nouvelle société démocratique qui se dit et se veut libre, continue de tuer – car c'est là tout le drame du film – et d'égratigner les âmes qui toujours doivent lutter contre les autres et contre elles-mêmes pour s'affirmer, tentant ainsi de dépasser les douleurs toujours vivaces d'une intolérance qui continue de gangréner la partie la moins progressiste de la société.

En Égypte, la démarche de Jocelyne Saab, qui réalise en 2005 avec *Dunia* un film de facture populaire dans la lignée des grands films égyptiens, et qui rêve en 2015 (avec son projet avorté de film biographique sur Assia Dagher et Faten Hamama) de monter une comédie musicale *all'egiziano*, semble inconcevable pour cette jeune génération de cinéastes. Dans le cinéma indépendant égyptien particulièrement, la plupart des films de fiction pensés au cours des années 2000-2010 s'inscrivent en fait dans un univers de l'intime, qui confine souvent à un registre autobiographique.

Un exemple emblématique de cette tendance serait à ce titre le très beau film d'Hala Lotfy, *Sortir au jour (Āl-ḫurūj li āl-nahār / Coming Forth by Day*, 2012*)*, qui raconte, sur un rythme d'une lenteur de plomb symbolique du poids du quotidien porté par la protagoniste, Souad, les difficultés et les interrogations quotidiennes de deux femmes, une mère et sa sa fille ; elles doivent s'occuper du père de famille, très malade. Le film a l'ambition du réalisme, met en scène des acteurs non-professionnels et se divise en deux espaces : l'espace de la maison, lourd du silence de la maladie, où les paroles se font rares, sèches, amères, et celui de la rue, qui se déploie après un long moment d'enfermement. Sortir en plein jour donne à Souad et au spectateur un nouveau souffle : déambulant sur les bords du Nil, arpentant le Caire avec l'inquiétude lourde de la mort imminente, Souad profite de l'espace du monde extérieur pour accepter le deuil.

1 2

Figure 38. Captures d'écran du film Sortir au jour *d'Hala Lotfy. À gauche (1) : Souad et sa mère se reposent en silence après s'être occupé du père de famille, malade. À droite (2) : Souad prend le bus pour marcher dans le Caire et discute avec sa voisine de trajet.*

Sensible, émouvant et porteur d'une réflexion marquante sur la société égyptienne, le film n'a rencontré qu'un public limité au Caire et en Égypte. Pour Hala Lotfy, que nous avons interrogée en 2016, ce succès mitigé est dû au circuit local de distribution, qui n'offre pas aux films indépendants des la visibilité qu'ils méritent[976]. Hala Lotfy milite pour l'ouverture des multiplexes aux films indépendants ; à ce jour, au Caire, seule une salle de cinéma indépendant (Zawya, un projet de Misr

[976] Entretien de l'autrice avec Hala Lotfy réalisé au Caire le 30 mars 2016.

International Films) propose des films d'auteurs arabes et européens au public égyptien. Le film est considéré comme faisant partie des longs-métrages de fiction qui, après 2010, ont proposé de nouvelles formes – certains critiques ont rapidement parlé à propos de ce film de « nouveau cinéma égyptien »[977].

4.3. Une fascination pour les luttes du passé… dont le traitement dépasse la seule jeunesse

La gauche arabe s'est particulièrement mobilisée après la défaite de 1967 et le massacre de Septembre noir par l'armée jordanienne en 1970. Le soutien affiché aux Palestiniens a toutefois étouffé d'autres formes de lutte, plus classiques, très présentes à la même époque, dans la région comme dans le monde entier : les révoltes de la classe ouvrière, par ailleurs acquise à la cause palestinienne mais qui n'hésite pas également à se soulever contre la précarité de ses conditions de travail et de vie au cours des années 1970. Si Jocelyne Saab avait documenté en 1977 la révolte du pain qui avait secoué l'Égypte après les mesures d'austérité imposées par Sadate, rares sont les mouvements populaires liés à des questions sociales qui ont bénéficié d'une figuration cinématographique au moment des faits. La fin des années 2000 et les années 2010, toutefois, ainsi que les bouleversements politiques dont elles ont témoigné, voient surgir un regain d'intérêt pour ces luttes étouffées de la part des cinéastes.

Nihāyāt saʿīda (« Fin heureuse », 2016), réalisé par Nada Riyadh avec la complicité de son compagnon Ayman El-Amir, fait aussi le triste bilan d'une révolution qui n'a pas vraiment changé les choses, qui n'a pas donné envie à la jeunesse de rester dans le pays pour construire son avenir, en raison d'une transition démocratique avortée après un an de pouvoir islamiste exercé par les Frères musulmans à la tête de l'État. *Nihāyāt saʿīda* reprend des images tournées durant la révolution, et durant les manifestations et les soulèvements populaires qui se sont déroulés durant les mois et les années qui ont suivi le 25 janvier 2011, mais le film raconte l'histoire de sa réalisatrice, qui voit les tumultes politiques qui traversent son pays ébranler son couple. Alors que l'espoir d'une vie meilleure en Égypte semble s'être envolé, Nada Riyadh interroge ses parents sur leur opinion vis-à-vis de la révolution. Ils apparaissent dans une première séquence pour évoquer leur engagement de

[977] Voir Amir Taha, « Hala Lotfy's Coming Forth by Day Towards a New Egyptian Cinema », *Mise-en-scène. The Journal of Film & Visul Narration*, vol. 2, n°2, 2017, disponible en ligne. Consulté le 22 juillet 2020. URL : https://journals.sfu.ca/msq/index.php/msq/article/view/72. Notre traduction. Citation originale : "*New Egyptian cinema".* On pourrait compter parmi les tenants du « nouveau cinéma » égyptien des cinéastes comme Ahmad Abdallah, Ibrahim El-Batout, Mohammad Hammad ou Tamer El-Said.

jeunesse – sa mère était nassériste, son père militant au parti de gauche. Puis, avec la désintégration des mouvements politiques de gauche à la fin des années 1970, ils ont émigré dans le Golfe.

Les parents de Nada Riyadh apparaissent à deux reprises dans le film. La deuxième fois, alors qu'elle interroge sa mère, qui était descendue dans la rue avec enthousiasme les premiers temps des manifestations, au sujet de son recul vis-à-vis des événements. Elle ne soutient plus la révolution.

> Nada : Étais-tu dans la rue en janvier 2011 ? Scandais-tu avec le peuple ?
> La mère : Oui.
> Nada : Tu pensais que tout allait bien. À présent tu penses que nous parlons sans rien arriver à changer. Qu'a-t-on fait de mal ?
> La mère : Vous vous coupez du peuple. Leurs besoins vous échappent. Comme les gauchistes des années 70, vous viviez dans votre bulle. Vous êtes déconnectés et n'avez pas la confiance du peuple. Si vous voulez que je sois de votre côté, il faudra le mériter. Si vous vous présentez aux élections, vous aurez des sympathisants. Vous devriez apprendre à gagner la confiance des autres au lieu de nous prendre à la rigolade ou pour des imbéciles. Tout le monde est stupide et vous êtes des génies, hein ? Je n'étais pas d'accord avec mon père, mais je l'ai toujours respecté. […] Les activistes sur Internet nous insultent nous et notre génération.
> Nada : Parce qu'on s'est fait écraser.
> La mère : Et ce serait notre faute ? Pourquoi vous êtes-vous fait écraser ? Regardez quelles sont les raisons et apprenez de vos erreurs.
> Nada : Tu as toujours dit que notre génération allait amener du changement.
> Le père : Vous lui avez donné tort.
> La mère : Vous avez les défauts des gauchistes des années 70. Tout le monde est pareil. Les groupes d'islamistes et de gauchistes. […] C'est bien de reconnaître ses erreurs.[978]

En établissant ce dialogue, Nada Riyadh montre combien un regard permanent sur l'histoire est indispensable pour construire l'avenir. Chaque révolution s'inscrit dans une histoire des luttes, et l'échec des soulèvements fait souvent écho à des mécanismes qui reviennent cycliquement dans le mouvement des grands événements historiques.

Viola Shafik, dans *Arīj* (*Arij. Scent of Revolution* / « Arij. Odeur de révolution », 2014), a le même dessein. Pourtant, « ce n'est pas le film que j'aurais voulu faire, ni l'histoire que je voulais

[978] Discussion entre Nada Riyadh et ses parents, in *Happily Ever After*.

raconter »[979], admet-elle en voix off sur les premières images de son film, choisies parmi les centaines de milliers de vidéos des soulèvements populaires postées durant les événements de janvier 2011. Le projet original de la réalisatrice était de retrouver les premières photographies réalisées en Égypte par un Égyptien, Attia Gaddis ; elles ont été prises non au Caire, mais à Louxor. Ce sujet lui permettait de discuter le contexte de la colonisation et la question de l'identité nationale. Alors qu'elle était en train de tourner, l'Égypte s'est trouvée dans le tourment de la révolution. « J'ai perdu ce que je voulais raconter », continue la réalisatrice. Le sujet s'est transformé ; il est devenu une enquête sur les transformations d'une ville – Louxor, trahie et détruite par la corruption, et le Caire, lieu de pouvoir qui a, à deux reprises dans l'histoire récente, profité de l'activisme de quelques révolutionnaires pour asseoir un pouvoir autoritaire, qui n'hésite pas à tirer sur son peuple. Plusieurs images d'archives récentes illustrent cette pérennité des techniques, que la révolution n'a pas pu transformer : sur des images prises à la volée de manifestations à Louxor en 2009 (sous le régime de Moubarak) ou rue Mohamad Mahmoud au Caire en novembre 2011 (après le renversement de Moubarak), on voit un groupe de policiers viser l'œil des protestataires et se réjouir d'avoir touché leur cible.

1 2

Figure 39. Captures d'écran du film Arij *de Viola Shafik. À gauche (1) : un manifestant égyptien tente d'échapper à une police meurtrière durant une manifestation en 2011. À droite (2) : foules massées par million au Caire en 1970 au moment des funérailles de Gamal Abdel Nasser.*

À l'occasion de la présentation de son film à la Berlinale en 2014, Viola Shafik explique :

> Faire un retour sur l'histoire revient à traiter deux révolutions. D'abord, le coup d'État de 1952 qui allait devenir une révolution en était davantage une que ne l'était la rébellion survenue ces trois dernières années. Aujourd'hui, nous sommes face à une révolution qui vient du bas, mais qui n'a pas, jusqu'à présent, changé le système.[980]

[979] Voix off de Viola Shafik dans son film *Arij*.
[980] Propos de Viola Shafik recueillis par Kaleem Aftab, in Kaleem Aftab, « Viola Shafik on her film Arij – Scent of Revolution », *The National,* 16 mars 2014, disponible en ligne. Consulté le 18 juillet 2020. URL : https://www.thenational.ae/arts-

Aux images du Louxor passé commentées par le collectionneur Francis Amin Mohareb qui les conserve répondent les paroles de l'activiste copte Safwat Samaan, qui explique comment les autorités ont pris le prétexte d'excavations archéologiques pour déplacer des populations entières et détruire des monuments historiques (notamment dans le quartier historique copte) pour des questions d'argent. À ces histoires s'ajoutent ainsi la narration du roman d'Alaa El-Dib *Lemon Blossoms* (1978), dont l'action se situe au lendemain du coup d'État des Officiers Libres et de la prise de pouvoir de Nasser en 1952. Alaa El-Dib intervient aussi dans le film, sous le micro de Viola Shafik, pour expliquer l'échec de la révolution et le choc terrible de la défaite de 1967. Comme il le dit avec amertume à la fin du film, il n'a pas participé aux manifestations de la place Tahrir, parce qu'il est trop difficile dans une vie d'assister à deux échecs d'une telle ampleur.

> Les quatre protagonistes et leurs histoires reflètent ma propre évolution, de l'espoir à la dépression, jusqu'à trouver de nouveaux moyens pour faire face à des attentes déçues ou – en d'autres termes – faire face au fait que le parfum de la révolution se dissipe.[981]

Le quatrième personnage est une femme, Awatef Mahmoud. Elle est designer 3D et a créé une place Tahrir virtuelle sur la plateforme *2d Life* (deuxième vie), une plateforme financée par le Qatar qui permet aux gens de créer des avatars pour visiter des lieux d'Égypte où ils ne peuvent pas aller. Originellement créée pour relancer le tourisme dans le pays, la plateforme est devenue un lieu pour permettre à des gens qui ne peuvent pas apparaître dans l'espace public de participer à leur manière. Seule obligation : être habillé « décemment ». Awatef crée ainsi pour une amie salafiste un avatar qui lui permet de discuter en ligne avec d'autres avatars sur une place Tahrir virtuelle. Awatef Mahmoud est plus enthousiaste que les trois autres intervenants du film de Viola Shafik. Tournée vers des médias d'avenir, elle est persuadée d'offrir de la liberté. Le message entre en contradiction avec le reste du film, mais on ne peut s'y tromper : le film de Viola Shafik insiste sur l'importance du retour

culture/viola-shafik-on-her-film-arij-scent-of-revolution-1.314590. Notre traduction. Citation originale : "*Going back in history means dealing with two revolutions. First, the 1952 coup that became a revolution was more of a revolution than the rebellion that happened in the last three years. Today we have a revolution that comes from below but so far there has been no change to the system.*"

981 Propos de Viola Shafik recueillis par Sarah El-Shaarawi, in Sarah El-Shaarawi, « What if you witness a revolution but things get worse? », *Kalamu*, 20 mars 2014, disponible en ligne. Consulté le 18 juillet 2020. URL : http://kalamu.com/neogriot/2014/03/22/history-video-what-if-you-witness-a-revolution-but-things-get-worse/. Notre traduction. Citation originale : "*The four protagonists and their stories reflect my own development from hope to depression, up to finding new means to cope with failed expectations or – in other words – with the fading fragrance of revolution.*"

sur l'histoire, et semble avoir choisi le monde surprenant de *2d Life* comme symbole d'une imparable fragmentation de la société, accélérée par l'usage intensif des réseaux sociaux.

C'est sans doute ce même constat qui a poussé Reine Mitri à remettre en lumière des massacres écartés des histoires et des mythologies autour de la guere du Liban. Sa démarche est pertinente : issue de la communauté chrétienne, elle a, comme beaucoup d'artistes et d'intellectuels de son âge, embrassé la cause palestinienne et rejeté l'idéologie communautaire chrétienne que dénonce déjà Éliane Raheb dans *C'est ça le Liban !* (2007). *En cette terre reposent les miens* (2015) s'ouvre sur les chaussures de la cinéaste, qui ramasse une pierre sur le terrain de la maison que son père lui a léguée, à Aïn el-Mir, vers Jezzine, à l'est de Saïda au Sud du Liban. Elle a connu cette maison enfant, mais sa famille, comme tous les gens du village, avaient été déplacés pendant la guerre, et ils l'avaient quittée. Au bout de quelques temps, Reine Mitri n'y est plus retournée. Aujourd'hui, elle la vend ; elle n'a plus de souvenirs de son enfance et de son adolescence, dit-elle, sauf une image, tirée d'un cauchemar qu'elle a fait pendant des années : « celui de corps palestiniens, écorchés et saignants, pendus à l'armature en fer qui portait la vigne au-dessus de la véranda »[982].

De retour dans son village, elle veut interroger des gens sur leur exode. Personne, sauf un, accepte de répondre. En discutant avec cet homme, Samir, elle se rend compte des nuances de l'horreur de la guerre. Rien n'était ni noir, ni blanc, d'aucun côté. La question qu'elle pose en préambule de son film est celle de l'origine de la peur, et de la réalité des menaces – n'étaient-elles pas avant tout de la propagande politique ?

> Depuis que j'ai pris conscience des crimes des milices chrétiennes contre les Palestiniens et les Libanais musulmans, je n'ai pu que me placer du côté des victimes. Et je vis dans la culpabilité, car ces crimes ont été perpétrés au nom de la protection des chrétiens et que je le veuille ou non, je suis considérée chrétienne dans ce pays. Mais aujourd'hui en faisant ce film, je suis rattrapée par un autre sentiment de culpabilité, cette fois envers les chrétiens que j'étais incapable de voir en tant que victimes.[983]

Reine Mitri évoque dans son film certains massacres rarement évoqués, perpétrés dans les villages chrétiens, notamment la tuerie de Damour (1976). Ces actes d'atrocité font un contre-point

[982] Voix off de Reine Mitri dans son film *En cette terre reposent les miens.*
[983] *Ibid.*

sanglant aux massacres de la Quarantaine (1976), de Tel al-Zaatar (1976) ou de Sabra et Chatila (1982) contre les Libanais musulmans et les Palestiniens. Damour, peuplée principalement de chrétiens, a subi une attaque de milices musulmanes (libanaises et palestiniennes) qui a fait près de six cent morts, en réponse au massacre de la Quarantaine quelques semaines auparavant. Les chrétiens, déplacés dans d'autres villes du pays, notamment à Jounieh au nord de Beyrouth, et désormais hantés par les images de l'État islamique s'attaquant aux minorités chrétiennes d'Irak et de Syrie, vivent dans la crainte d'un nouveau déplacement.

Le film de Reine Mitri est très documenté, très riche en témoignages et relève le solide défi de remettre en perspective l'incroyable complexité des conflits qui se sont succédés de 1975 à 1990. Elle interroge des individus de toutes les communautés, de plusieurs générations, aux propos plus ou moins nuancés, ou plus ou moins radicaux. Tous, malgré eux, s'identifient à leur communauté et à son histoire, et expriment une peur terrible de disparaître, de perdre du pouvoir ou de la légitimité.

Reine Mitri montre, tant avec des archives de l'époque de la guerre civile qu'avec des images du présent, que cette violence et cette intolérance est poussée par la politique des milices confessionnelles. À la vingtième minute de son film, discutant l'affiche électorale de Samir Geagea pour les Forces Libanaise ayant pour slogan « Tu ne leur as pas donné ta terre, ne leur donne pas ton vote », Reine Mitri s'exclame en voix off *:*

> Tous les jours je passe devant cette affiche et je suis heurtée par son insolence. Ce slogan qui rappelle aux chrétiens qu'ils doivent continuer d'avoir peur des autres communautés est l'une des raisons pour lesquelles le pays en est arrivé là, et la raison pour laquelle l'adjectif « isolationniste » continue à coller aux chrétiens du Liban.[984]

En interrogeant le passé et ses acteurs, Reine Mitri essaie de comprendre pourquoi, aujourd'hui, des secteurs chrétiens comme le quartier de Hadath à Beyrouth interdisent la vente de terrains à des acheteurs de confession chiite, et comment ces populations chiites précaires, repoussées dans la ceinture de misère qui entoure Beyrouth, rassemblées en communauté, devaient encore aujourd'hui subir des attentats de la part d'une frange extrémiste de la communauté sunnite

[984] *Ibid.*

en réponse à la participation du parti chiite Hezbollah à la guerre en Syrie. Son discours est clair : la guerre civile est devenue une guerre froide, mais la paix n'a jamais été signée au Liban.

Pour parer à ce constat de défaite, il est donc important de se souvenir des luttes passées. En 1974, un groupe d'étudiants de l'université américaine de Beyrouth se mobilise et occupe pendant 37 jours les locaux de l'université pour protester contre l'augmentation des frais de scolarité de l'établissement. Parmi les travailleurs, la colère gronde aussi : des grèves s'organisent dans l'usine de Ghandour à Chweyfet en novembre 1972, chez les planteurs de tabac du Sud-Liban en décembre 1973, parmi les pêcheurs de la ville du sud de Saida en janvier 1974. Des contestataires trouvent la mort dans ces manifestations réprimées dans la violence. Les tensions qui électrisent le Liban à cette période sont renforcées par des prises de position fermes de la part des intellectuels arabes, car beaucoup avaient trouvé refuge au Liban alors qu'ils fuyaient les durcissements instaurés par les nouveaux régimes dans leurs pays d'origine.

La grève des étudiants a été reconstituée par le travail de la réalisatrice Rania Rafei et de son frère Raed Rafei, journaliste, dans un film intitulé *74, la reconstitution d'une lutte* (*74, isti'ādaẗ li-niḍāl / 74, The Reconstitution of a Struggle*, 2012). Lors d'une présentation du film en 2013, Rania Rafei expliquait que l'idée du film était née en amont des révolutions arabes. Elle et son frère sentaient alors qu'ils appartenaient « à une génération apathique par rapport au changement »[985] ; leur volonté était de travailler avec des activistes pour reconstituer l'histoire d'une lutte, d'un moment historique et hautement symbolique pour l'histoire du Liban. La mobilisation des étudiants a eu lieu un an avant le début de la guerre civile libanaise. Les slogans scandés étaient des slogans nationalistes arabes et internationalistes ; le groupe se réunissait sous un portrait du Che.

Selon la cinéaste, le film est « délibérément fait en dehors du système de production traditionnel »[986]. Il a bénéficié du soutien de deux fonds libanais de soutien à la création, Screen Institute et Afac, et se pense comme « une plateforme où les gens peuvent penser ensemble », où ce n'est plus « le présent qui revisite le passé, mais le présent qui s'invite comme suite du passé »[987].

Le film est construit autour d'un dispositif, mis en place à la suite d'un important travail de recherche. Six activistes ont d'abord été sélectionnés parmi trente suite à un casting, qui cherchait à

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

saisir le sens de la révolution au moment où le casting a été organisé (en 2010, soit avant les révolutions de 2011). Au cours de l'entretien, le candidat passait de la personne qu'il était en tant qu'activiste au personnage de l'activiste qu'il devait incarner dans le film. Ce processus de préparation du tournage a été filmé, et monté en film sous le titre de *Prologue* (2011), qui offre un document intéressant sur la question de l'appropriation du passé, et sur la possibilité d'être un personnage et de ne pas jouer un rôle. C'est en fonction de ces résultats que le film a été conçu : chaque activiste-personnage a réalisé ses propres recherches sur l'événement, a décidé de son personnage, et a fait sienne cette lutte, et ont ensuite été amenés à improviser leur rôle, dans un huis-clos qui veut rappeler leur occupation de l'université américaine. Le film est ainsi réalisé de façon très intuitive. Le scénario, écrit en deux jours juste avant le début du tournage, ne cherche pas à transmettre des vérités factuelles ; le tournage, réalisé en douze jours, cherche à créer un lieu et un non-lieu du doute, dans lequel le spectateur est invité à se questionner. *74, la reconstitution d'une lutte* ne donne aucune réponse, n'avance aucune archive réelle. Il se contente d'interpréter l'histoire à la lumière du présent.

Au moment où le film est réalisé, les pays de la région se soulèvent contre leurs régimes dictatoriaux. La réponse à l'impératif révolutionnaire, à ce moment-là, se transforme : l'événement a provoqué un changement visible des mentalités, la nécessité de la lutte organisée revenant au premier plan des préoccupations de nombreux artistes et cinéastes contemporains.

C'est le cas par exemple de Mary Jirmanus Saba, qui s'engage en 2017 à retracer les formes de luttes ouvrières qui ont secoué le sud du pays au début des années 1970, avant que la guerre n'éclate. *Šuʿūr akbar min āl-ḥub* (*A Feeling Greater Than Love* / « Un sentiment plus grand que l'amour », 2017) a aussi pour objectif de faire surgir une mémoire de la lutte. Le film s'intéresse à deux grandes grèves survenues en 1974, celle des producteurs de tabac à Nabatiyeh et celle de l'usine Ghandour, mêlant images d'archives, souvent cinématographiques, des années 1970 et d'autre part une enquête au présent, faite pour comprendre l'échec des luttes passées.

> J'ai découvert que je ne pouvais pas faire un film qui expliquait ou décrivait l'état présent du mouvement sans enquêter sur ses prédécesseurs. Je ne pouvais pas non plus faire un film historique en faisant abstraction du présent. Je voulais plutôt mettre en évidence les contradictions qui nous ont menées là où nous sommes actuellement et là où nous allons. Tout cela n'était pas si évident à faire de manière cinématographique, lors du montage j'ai donc choisi d'adopter la méthode de la recherche

> historique pour faire un film qui, en partant du passé, nous aurait permis d'éclaircir notre présent. C'est d'ailleurs à cause de la complexité de cette opération que le montage a pris trois ans.[988]

Mary Jirmanus Saba a tenté de retrouver des images de cette lutte, et de reconstituer, de différentes façons, les images manquantes. Ces grèves, oubliées dans le tourment de la guerre civile libanaise qui s'enclenche l'année suivantes, n'ont pas été beaucoup racontées. Mary Jirmanus Saba retrouve malgré tout quelques fers de lance de la lutte – certains, s'agissant notamment des champs de tabac, travaillent toujours dans ce secteur d'une précarité toujours évidente. Aux entretiens répondent des images – des images, souvent, de cinéma, lorsque le film accompagnait les luttes : Mary Jirmanus Saba reprend le travelling dans Beyrouth de Masao Adachi et Kôji Wakamatsu dans *Armée Rouge Japonaise / F.P.L.P. : déclaration de guerre mondiale* (*Japanese Red Army / P.F.L.P : Declaration of World War*, Liban, 1971), mais aussi des images rares du film de Christian Ghazi, *Cent visages pour un seul jour* (*Mi'āt wajh lī yūm wāḥid,* 1971), qui montrait déjà le travail des tabatiers, dont le geste perpétuel est filmé au présent par la réalisatrice qui ne cesse de créer des résonnances entre les deux époques. Elle fait rejouer l'appel à manifester des ouvriers du tabac en 1974, suivant une voiture surmontée d'un mégaphone, et mêle au récit de ces mobilisations passées des images des manifestations de 2011 contre le système confessionnel, de 2015 contre la crise des poubelles, ou encore celles d'un camp de travailleurs volontaires tournées avec la *Itiḥād āl-šabāb* (« Fédération de la jeunesse ») au Nord du Liban, dans la région du Akkar[989].

Le film de Mary Jirmanus Saba cherche ainsi à s'inscrire dans une continuité du cinéma de lutte des années 1970 auquel elle fait référence, tout en cherchant, au présent, des images fortes qui puissent marquer la répétition des cycles historiques. À l'image de plusieurs réalisatrices pionnières, elle avait aussi pour projet de mettre en lumière la place des femmes dans ces luttes :

> Dès le départ, je voulais me concentrer sur les femmes qui avaient participé aux grèves puisqu'en règle générale ces mouvements sont documentés comme étant menés par des hommes, et sont racontés comme tels. Pourtant, les femmes avaient été très actives au plan organisationnel et avaient été aux premières lignes des manifestations. Je savais que cela valait pour le cas de Ghandour. […] Je voulais raconter les histoires des grèves sans la version des dirigeants, car je pense que comprendre ce qui n'a

[988] Propos de Mary Jirmanus Saba recueillis par Danielle Davie, in Danielle Davie, « Entretien avec Marie Jirmanus Saba. Histoire(s) et interprétation(s) de la réalité », *Hors Champ*, juillet/août 2017, disponible en ligne. Consulté le 20 juillet 2020. URL : https://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article721
[989] *Ibid.*

> pas fonctionné dans ce moment quasi révolutionnaire était fondamentalement en rapport avec la déconnexion de la tête du mouvement et ce qui se passait dans les rues. […] Il était donc essentiel pour moi de découvrir l'histoire de la participation des femmes, non seulement d'un point de vue féministe, mais aussi pour explorer d'autres pistes que le mouvement aurait pu prendre si on avait intégré plus activement les positions de tous les participants. La question peut être résumée ainsi : comment construire un mouvement révolutionnaire qui simultanément instrumentalise et limite le potentiel de ses participants, les femmes comme les autres ? Cette question, qui est au centre de la critique féministe de la politique de gauche, est toujours d'actualité.[990]

La référence au Tiers cinéma est d'ailleurs pleinement assumée par Mary Jirmanus Saba, qui a monté avec sa sœur Lara Jirmanus la société de production « Tricontinental Media », qui a produit le film. Comme l'écrit Anaïs Farine dans sa thèse de doctorat, *Šuʿūr akbar min āl-ḥub* témoigne d'une « volonté de prolonger le geste des films retrouvés et de faire revivre une utopie cinématographique inaccomplie »[991]. Cette continuité s'avère d'autant plus intéressante qu'elle nous permet de questionner différemment les images réalisées par les pionnières dans les années 1970, et de mettre en perspective les discours sur les peuples arabes par rapport à l'objet des luttes qui les animent qui ont traversé l'histoire de la région malgré les défaites et les dérives autoritaires des puissantes juntes ou des grandes armées au pouvoir dans les pays arabes.

[990] *Ibid.*

[991] Anaïs Farine, « Imaginaire cinématographique du "dialogue euro-méditerranéen" (1995-2017) : formes festivalières, formes institutionnelles, formes alternatives », thèse en études cinématographiques et audiovisuelles soutenue le 31 janvier 2019 à l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, p. 203.

Conclusion

Des pionnières aux nouvelles générations, les films réalisés par les femmes en Tunisie ont souvent été des films politiques. La société tunisienne est au cœur des préoccupations de ces cinéastes qui souhaitent que la dynamique de changement insufflée par Bourguiba se poursuive, que la société évolue vers des rapports plus justes, plus égalitaires, entre les hommes et les femmes ou d'un point de vue strictement populaire et démocratique – ce dont témoigne plus particulièrement la production filmique née des révolutions numériques et de ce qui fut baptisé le « printemps arabe ». En proposant, depuis les années 1970, des figures du peuple minoré – les femmes, les chômeurs, les sans-abris – ou du peuple d'ordinaire méconnu à l'image – les militants, les femmes politiques, les hommes féministes –, les femmes cinéastes exposent sans cesse une reconfiguration démocratique des rapports sociaux. Sonia Chamkhi explique ainsi le projet cinématographique des femmes tunisiennes pour un cinéma dans leur pays :

> La demande du sujet féminin est une demande de refonte des relations interpersonnelles sur une base *normative* et selon un principe d'équité qui égalise d'abord les droits et les devoirs de chaque citoyen, homme ou femme, ce qui engage évidemment un bouleversement total des valeurs de la société patriarcale à laquelle le sujet féminin appartient. […] [Les] films cristallisent le conflit que vit le sujet féminin entre le moi et le nous. Entre la revendication d'une individuation à part entière et un groupe social réfractaire à toute métamorphose des règles traditionnelles qui régissent les rapports hommes/femmes. [992]

L'ensemble de ce corpus, de plus en plus riche et de plus en plus diversifié, composé de films réalisés par des femmes en Tunisie semble répondre à une urgence : celle d'une prise de parole libre et universelle. Porteuses d'images, ces cinéastes forgent de véritables symboles populaires pour offrir à tous ceux qui sont opprimés – ou qui estiment encore ne pas avoir le droit de faire entendre leur voix – des modes d'expression dissidents par rapport aux canons traditionnels. Il s'agit aujourd'hui pour la Tunisie de définir et d'affermir les bases d'une société nouvelle, démocratique. Par le cinéma, par l'art, quelques propositions alternatives deviennent accessibles et ouvrent le débat. Elles semblent accompagner le propos de Mahmoud Darwich, qui déclarait avec conviction en

[992] Sonia Chamkhi, « Du discours social au discours de l'Intime ou de la démystification de la violence », in Patricia Caillé, Florence Martin (dir), *Les Cinémas du Maghreb et leurs publics*, *op. cit.*, p. 30-31.

2003 : « Sans doute avons-nous besoin de la poésie, plus que jamais. Afin de recouvrer notre sensibilité et notre conscience de notre humanité menacée et de notre capacité à poursuivre un des plus beaux rêves de l'humanité, celui de la liberté »[993].

Ainsi, le passage aux années 1970 comme le passage aux années 2010 témoigne d'une nouvelle forme de contestation par l'art. Au lendemain de 1967, effarée par le retrait des régimes arabes de la lutte contre Israël, une jeune génération de cinéastes et d'artistes se réunit, à Damas et au Caire, pour proposer une autre manière de créer, plus en adéquation avec leurs idéaux. Ils signent différents manifestes : c'est la naissance du « *sīnimā āl-šabāb* » (« jeune cinéma ») ou « *sīnimā āl-baḍila* » (« cinéma alternatif »). Au Liban, devant la peur et l'horreur des conflits, surgit dès 1975 ce qui prend le nom de « nouveau cinéma libanais », porté par une jeunesse qui n'a pas toujours de formation en cinéma, mais qui a des choses à dire. Dans cette atmosphère en pleine ébullition, des femmes prennent à leur tour la caméra et commencent à filmer. On parle ici de Selma Baccar, Sophie Ferchiou, Ateyyat El-Abnoudy, Nabiha Lotfy, Jocelyne Saab, Randa Chahal Sabbagh – qui, tout en rêvant de fiction, ont toutes fait du documentaire, comme par nécessité de témoigner à leur manière de l'horreur qui s'est abattue sur leurs vies.

À partir du milieu des années 1980, dans ces pays où la création cinématographique a toujours été rigoureusement contrôlée, la création commence à être orientée en fonction des possibilités de financements qui s'offrent aux cinéastes. Alors que la France lance le Fonds d'Aide aux Cinémas du Sud en 1984, le développement massif de la télévision crée par ailleurs une nouvelle demande, particulièrement dans le domaine des films documentaires calibrés. La contestation s'estompe et prend de nouvelles formes, moins frontalement critiques, moins radicales.

Le chaos induit par les soulèvements populaires ou la guerre à partir du milieu des années 2000 et après 2011 a transformé le rapport des cinéastes à l'image. L'évolution technologique a par ailleurs offert la possibilité de faire des films à un nombre bien plus grand de jeunes créateurs et créatrices. Les formes que beaucoup de femmes cinéastes choisissent à partir de ce moment-là défient le cinéma classique. Souvent tournés dans l'urgence du moment, avec un matériel limité, parfois sans expérience cinématographique, ces films sont principalement des documentaires. Ils n'ont pas été créé sous l'auspice d'un manifeste – et pourtant : ils se ressemblent souvent beaucoup.

[993] Mahmoud Darwich, « La poésie en des temps de sauvagerie », in *Al-Quds Al-Arabi,* 14 avril 2003*,* Londres, traduit de l'arabe par Marcel Charbonnier. Allocution inaugurale prononcée par le poète palestinien Mahmoud Darwich le jeudi 3 avril 2003, lors de la manifestation « Rencontre avec Mahmoud Darwich », à la Cité du Livre d'Aix-en-Provence.

Dans un cas comme dans l'autre, les films prennent position. Leur portée politique, pourtant, a muté. D'un cinéma de mobilisation, les films sont devenus pour les réalisatrices des exutoires personnels, comme une manière d'exister individuellement au cœur du chaos ou dans l'espoir du renouveau. C'est ce repli sur soi de la parole politique que nous avons interrogé.

L'histoire des images que nous avons développée nous a permis de rencontrer plusieurs peuples. Peuples nationaux, peuples historiques, peuples solidaires, peuples minoritaires, identités populaires, tous ont trouvé dans cette large filmographie des images pour les représenter. Nous souhaitons dans cette dernière partie s'intéresser à certaines images spécifiques issues de cette filmographie générale. Nous avons choisi trente-et-un films, documentaires pour la plupart, qui selon nous sont parvenus à dépasser les réalités sociologiques et symboliques qui font qu'un peuple est un peuple pour saisir le peuple dans le mouvement de sa revendication. Dans un essai sur le rassemblement, pensé à la suite des révolutions arabes de 2011, Judith Butler écrit :

> Jamais « le peuple » n'est possible sans qu'une frontière discursive ne soit tracée quelque part, en fonction des communautés raciales ou linguistiques, des affiliations politiques ou des États-nations existants. D'une façon ou d'une autre, l'action discursive visant à établir « le peuple » d'une manière ou d'une autre est une demande de reconnaissance de frontière, qu'il s'agisse de la frontière d'une nation ou de la frontière d'une catégorie de personnes réputées « reconnaissables » en tant que peuple.[994]

Car en effet, qu'est-ce que le peuple ? La notion est vite mobilisée à des fins politiques par des groupes activistes ou des partis, représentant plus ou moins légitimement une partie plus ou moins importante de la population. Le peuple n'est pas la foule croisée dans la rue, ce n'est pas non plus la population au sens strict ; pourtant, le peuple se rassemble dans l'espace public et se définit par rapport à un territoire. Le peuple est une abstraction qui généralise ses phénomènes individuels et collectifs souvent contradictoires. Pour l'éditorialiste Yann Mens, qui s'interroge en 2013 sur la nature du « peuple » qui a renversé le président élu Mohamed Morsi en Égypte le 30 juin 2013 avec le soutien de l'armée, le peuple est « un slogan »[995] : en Égypte en 2013, comme au Liban en 2005, le dialogue populaire s'est trouvé brisé, divisé. Le président Morsi avait toujours des soutiens parmi le

[994] Judith Butler, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, traduit de l'anglais par Christophe Jacquet, Paris, Fayard, 2016, p. 12.
[995] Yann Mens, « Le peuple n'existe pas », *Alternatives Économiques*, le 01/09/2013, disponible en ligne. Consulté le 20 août 2020. URL : https://www.alternatives-economiques.fr/peuple-nexiste/00072532

peuple en 2013. De même, à l'arrière-plan des grandes mobilisations ayant suivi l'assassinat du premier ministre Rafic Hariri et au cours desquelles le *peuple* libanais a réclamé l'arrêt de l'ingérance syrienne, d'autres voix se sont faites entendre : à ce moment-là aussi, une partie de la population libanaise trouvait que la présence des troupes syriennes sur son territoire était un avantage pour le Liban et pour son peuple.

Le *peuple* qui nous intéresse n'est pas le peuple national tel qu'il est défini et perçu par les régimes qui le gouvernent. Nous avons choisi les films que nous analysons en raison de la lumière qu'ils jettent sur les oubliés, les marginaux de ces nations instituées. Toutefois, c'est une autre interrogation lexicale et conceptuelle qui surgit dès lors que l'on parle de *marge*. En géographie, cette notion est toujours associée à un territoire : c'est une périphérie par rapport à un centre, ce sont les vides géographiques, les espaces laissés pour compte. Associée à la sociologie, elle s'apparente souvent aux minorités (les pauvres, les réfugiés, les femmes, les sans-abris[996]). Embrassant lui aussi une grande diversité de trajectoires individuelles, le concept de marge semble se définir finalement d'abord par son altérité, et par sa difficulté à être représentée.

L'état de révolution a cette capacité de permettre le surgissement d'un corps populaire, d'un *peuple* qui se proclame uni et qui parle en son nom propre. Les temps de révolution ou de mobilisation massive qui répondent à un besoin d'exprimer sa colère – comme en 2005 au Liban ou en 2013 en Égypte, pour reprendre l'exemple précédemment cité – ou de marquer sa solidarité – comme en 2006 au Liban après un mois de bombardements israéliens – sont des moments fondamentaux qui permettent à la marge de se faire entendre par le centre : avenue Bourguiba à Tunis en 2010, place Tahrir au Caire en 2011, et place Riyad el-Solh à Beyrouth en 2005, en 2011 ou en 2015, le peuple se rassemble dans toute sa diversité pour s'exprimer, en foule, d'une seule voix. Toutefois, et certains films que nous avons sélectionnés le soulignent avec franchise, cela ne signe pas pour autant la fin de la condition marginale des plus précaires. La marginalité doit être comprise en fonction d'une échelle de valeurs, d'un point de vue : ce concept, comme celui de peuple, est très relatif.

Cette relativité, comme nous l'avons vu dans la première partie de cette thèse, est aussi historique. La notion de *peuple* dans le monde arabe s'est, en plus de cinquante ans, maintes fois

[996] C'est la définiton qu'Étienne Grésillon (*et al.*) donne des marges sociales dans le travail sur les marges françaises qu'il publie en 2017. Elle nous semble pouvoir s'appliquer aux territoires tunisien, égyptien et libanais de 1967 à aujourd'hui. Voir Étienne Grésillon, Frédéric Alexandre, Bertrand Sajaloli, « Synthèse, Conclusions, Perspectives : Les marges françaises, une géographie de la déconstruction ? », *Bulletin de l'Association de géographes français*, n° 3, Paris, Association des Géographes Français, 2017, p. 546-555.

redéfinie. L'histoire que nous venons d'écrire des films que les femmes ont créés en Tunisie, en Égypte et au Liban traverse toutes ces complexités sans permettre de définition catégorique d'aucune de ces deux notions. La dernière partie de cette thèse s'attache à l'analyse d'un corpus resserré de trente-et-un films qui entremêlent malgré tout ces concepts de *peuple* et de *marge* pour écrire une autre histoire des luttes. Le regard subjectif de chacune des réalisatrices offre une interprétation et un discours spéficique qui donne de ces peuples rarement rendus visibles une représentation chaque fois renouvelée. Le *peuple* figuré dans les images de ces films est souvent précaire. Il est parfois national ; il se définit à partir d'un territoire, qu'il occupe ou bien qu'il revendique. Ce peuple s'exprime souvent à travers le témoignage de quelques individus, représentatifs d'une communauté ou symboles d'une cause populaire ; mais il vibre aussi parfois dans cette masse qui devient, lorsqu'elle se rassemble pour contester d'une seule voix, une foule politique.

Si, comme l'écrit Judith Butler, le peuple n'existe que dans les frontières discursives au sein duquel il est défini, on peut donc dire des trente-et-un films qui composent ce corpus final qu'ils nous intéressent en ce qu'ils sont capables de faire bouger ces lignes, de redessiner les frontières pour y inclure des marges. Les images que nous avons choisies participent ainsi du « processus de reconstruction » des individus dont parle Fabienne Le Houérou, qui évoque le potentiel de « restauration narcissique du sujet [filmé] »[997] porté par le film documentaire lorsqu'il tente de pallier à la vulnérabilité des individus. En donnant parole et image à ces *peuples en marge*, la caméra révèle ainsi à ceux qui sont en train d'être filmés et de s'exprimer la puissance de leur dynamisme, de leur détermination, de leur force. En d'autres termes, nous avons choisi des films qui n'observent plus ces espaces et ces groupes sociaux comme des marges mais comme des peuples vivants – des peuples dont nous souhaitons désormais analyser les figures.

[997] Fabienne Le Houérou, « Filmer le désarroi : ce que révèle l'usage de la caméra dans les situations "sensibles" », *e-Migrinter, op. cit.*

PARTIE 4
MODES DE FIGURATION DU PEUPLE EN LUTTE

Durant le congrès culturel de la Havane à Cuba en 1968, Michel Leiris s'interrogeait sur le rapport que l'esthétique doit entretenir avec la révolution :

> La question se pose de savoir ce qu'on doit entendre par art et littérature « révolutionnaire » : un art et une littérature immédiatement utiles à la Révolution (art et littérature d'ordre revendicatif ou d'ordre didactique donnant, en somme, des leçons de Révolution et servant à la propagande) ? Un art et une littérature révolutionnaires dans leur propre domaine (en rupture violente avec l'académisme, qu'on peut définir comme la persistance purement mécanique de formes qui se sont vidées du contenu vivant qu'elles ont pu avoir à une certaine époque ?)[998]

C'est la question à laquelle répondaient, de façon radicale, Fernando Solanas et Octavio Getino au cours de ce même congrès avec le manifeste pour un Tiers cinéma qui appelait l'art à être formellement révolutionnaire, en rupture avec les codes traditionnels et avec l'industrie. Il est intéressant toutefois, à cette étape de notre thèse, de reposer cette question avant de présenter le corpus et les différents axes d'analyses qui nous occuperont dans cette dernière partie.

Le numéro de *Cinéma d'aujourd'hui* que dirige Guy Hennebelle en 1976, intitulé « Cinéma militant : histoire, structures, méthodes, idéologie et esthétique »[999], est un premier bilan d'une décennie de cinéma engagé, qui semble opposer deux tendances : celle de l'avant-garde d'une part, et celle d'une négation de l'art d'autre part. Dans son article « L'impression de beauté est-elle réactionnaire ? », Daniel Serceau constate que le cinéma militant

[998] Michel Leiris, « Communication au Congrès culturel de La Havane », in Michel Leiris, *Cinq études d'ethnologie*, Paris, Gallimard, 1988, p. 148.
[999] Guy Hennebelle (dir.), « Cinéma militant : histoire, structures, méthodes, idéologie et esthétique », *Cinéma d'aujourd'hui*, n° 5-6, mars-avril 1976, Paris, Filmedition.

> rejette d'emblée les effets esthétiques, ce que l'on pourrait appeler la recherche de « l'impression de beauté ». On ne fait pas d'esthétisme sur les luttes, encore moins sur la misère et l'oppression des masses, pose-t-il comme affirmation ? Il se limite ainsi à une sorte de neutralité esthétique, s'interdisant de manipuler la matière filmée pour en tirer des effets originaux.[1000]

La question que nous souhaitons poser pour introduire cette partie est celle du rapport du cinéma à l'esthétique, dans son rapport spécifique à l'histoire et aux peuples qui l'habitent. Comment le cinéma écrit-il l'histoire ? Les images que nous analysons dans cette partie sont des images riches, détachées des modalités de production traditionnelles pour proposer une écriture personnelle, subjective, sensible. Le dialogue avec le spectateur passe par le choix de l'esthétique, le langage des images animées qui savent « faire entendre », comme le dit Jacques Rancière, les gestes d'humanité dans ce qui a fait événement :

> L'esthétique sait depuis longtemps que l'image, contrairement à ce que croit et fait croire la machine d'information, montrera toujours moins bien que les mots toute grandeur qui passe la mesure : horreur, gloire, subtilité, extase. Aussi bien ne s'agit-il pas d'imager l'horreur mais de montrer ce qui justement n'a pas d'image « naturelle », l'inhumanité, le processus d'une négation d'humanité. C'est là que les images peuvent « aider » les mots, faire entendre, dans le présent, le sens présent et intemporel de ce qu'ils disent, construire la visibilité de l'espace où il est audible. [1001]

Il est de notre ressort de chercher à les interroger, à pousser plus loin l'analyse de ce qui fait peuple et qui survient dans l'image. Didi-Huberman écrivait, en préambule de l'exposition *Soulèvements* qu'il montait au Jeu de Paume en 2016 :

[1000] Daniel Serceau, « L'impression de beauté est-elle réactionnaire ? », in Guy Hennebelle (dir.), « Cinéma militant : histoire, structures, méthodes, idéologie et esthétique », *Cinéma d'aujourd'hui, op. cit.,* p. 182.
[1001] Jacques Rancière, *Figures de l'histoire*, Paris, PUF, 2012, p. 42.

> La photographie et l'image en général ne représentent pas seulement la réalité, mais aussi ce que l'œil humain ne perçoit pas ; la photographie, tout comme nous, est capable de cacher, de nier et de souffrir. Elle attend juste quelqu'un qui sache écouter ses joies et ses peines.[1002]

Nous nous proposons de porter notre attention sur ces joies et ces peines.

Nous avons vu, dans les premières parties de notre thèse, que les images militantes, qui se « limite[nt] à une sorte de neutralité esthétique » selon les mots de Serceau, sont rares parmi les œuvres réalisées par des femmes en Tunisie, en Égypte et au Liban à partir de 1967, et nous avons imputé ce phénomène au fait que les femmes, lorsque l'importance de faire des images dissidentes était discuté dans les cercles artistiques, ont commencé à faire des images doublement dissidentes : « en rupture violente avec l'académisme », mais aussi en décalage par rapport au programme établi par les groupes de cinéastes dans les différents manifestes pour un nouveau cinéma arabe, au sujet desquels les femmes n'ont pas été consultées. Il nous semble ainsi pertinent d'approcher leurs images et de travailler à les comprendre, afin de comprendre à travers elles le peuple à qui les réalisatrices donnent la parole et la façon dont elles les perçoivent et cherchent à l'inscrire dans l'histoire. Les œuvres de ces femmes, plutôt que relevant d'un cinéma militant, sont souvent critiques et permettent donc de « construire la visibilité de l'espace où [le présent] est audible », en nous invitant à réexaminer la question de cette tension entre art et politique, entre esthétique et histoire des luttes.

Quel que soit le peuple qu'ils figurent, les films que nous allons évoquer semblent bien exister pour combattre une uniformisation des voix et des images, et pour lutter contre la disparition des visages des marges étouffées. Depuis cinq décennies, on trouve des films à travers lesquels des femmes cinéastes offrent aux exclus de la société une visibilité qui les propulse dans un espace de représentation tant politique qu'esthétique, les faisant par là rentrer dans l'histoire – l'histoire des peuples et celle des images. Ces cinéastes bâtissent ainsi dans le film un « espace de visibilité partagé »[1003], condition de possibilité d'une existence collective et d'une monstration des peuples dans leur diversité. À toutes les époques, ces films – ces femmes – choisissent souvent de montrer ce que l'on ne voit pas naturellement[1004]. Les films que nous analysons accueillent souvent comme

---

[1002] Georges Didi-Huberman (dir.), *Soulèvements*, Paris, Gallimard / Jeu de Paume, 2016, p. 11.
[1003] Georges Didi-Huberman, *L'Œil de l'histoire, 4. Peuples exposés, peuples figurants,* Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, p. 56.
[1004] Cette idée parcourt toutes les analyses féministes du cinéma des femmes ; nous la partageons. Citons à ce sujet et à titre d'exemple un passage de l'article de Brigitte Rollet, « Femmes cinéastes en France : l'après-mai 68 », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, 10, 1999, disponible en ligne : http://clio.revues.org/266, consulté le 15 mars 2016 : « Les "pionnières du cinéma" étaient à leur façon des rebelles. (…) Un autre aspect majeur, dès lors que l'on s'intéresse aux "films de femmes",

élément central l'expérience d'une femme et discutent, de fait, de problèmes autres. Ils s'imposent comme un défi au sens que nous voulons donner par avance aux événements. Comme l'écrit Jacques Rancière,

> Le cinéma n'enregistre pas simplement l'événement historique mais il crée cet événement. Ajoutons que s'il le crée, c'est peut-être en vertu de son propre pouvoir de rendre historique n'importe quelle apparition derrière une fenêtre.[1005]

Dans ces événements filmiques, révélateurs de réalités alternatives difficilement accessibles, l'image crée le moment où le geste d'un individu devient un sujet politique, dont l'émancipation est rendue possible par la réflexion esthétique de la réalisatrice sur son sujet. La fonction et le pouvoir du cinéma étant ainsi défini, nous cherchons donc dans ces images à définir ce qui fait peuple. Nous cherchons ce peuple dans le détail de l'émotion des figures qui s'expriment au nom de ou dans l'inscription d'un corps collectif. Nous suivons à ce titre Arlette Farge, pour qui l'émotion est « l'un des murs de soutènement sur lequel se fonde l'acte de comprendre, de chercher »[1006] que nous imputons à ces réalisatrices capables de donner du peuple une image dissidente, transgressant l'idéologie dominante et les systèmes politiques qui le prennent en otage.

Les trente-et-un films que nous avons sélectionnés ici déplacent la frontière du visible et du compréhensible pour révéler les marges, les peuples laissés pour compte des images officielles, les espaces oubliés des regards. Nous constatons que ce processus de mise en lumière n'est pas possible tout le temps : peu de films, à la fin des années 1980 et au cours de la décennie 1990 ont su capter cette émotion qui fait du peuple un corps et non plus une sociologie : comme si le moment révolutionnaire était nécessaire pour que le peuple soit saisissable, pour qu'il s'incarne, et que le film puisse devenir le support de sa création, une tribune à son existence. En effet, la plupart des films analysés dans cette partie datent et traitent des luttes de libération et des guerres civiles qui ont

---

est le choix des sujets. Qui dit cinéma au féminin ne devrait pas nécessairement dire histoires de femmes. L'on ne peut nier cependant que les réalisatrices des films documentaires (surtout) mais aussi de fiction choisissent le plus souvent une perspective féminine (à défaut de féministe) et créent des personnages féminins loin des stéréotypes de la féminité acceptés et parfois revendiqués par une grande majorité des cinéastes masculins. (…) L'on peut ajouter à cela qu'une tendance se dessine dans les films de fiction qui choisissent souvent de montrer ce que l'on ne voyait pas nécessairement, ou pas de la même façon (l'on revient alors à l'idée de "filmer autre chose"). »

[1005] Jacques Rancière, « L'inoubliable », in Jean-Louis Comolli, Jacques Rancière, *Arrêt sur Histoire*, *op. cit.*, p. 13.

[1006] Arlette Farge, *La Vie fragile*, *op. cit.*, p. 10.

ravagé la région dans les années 1970-1980, ou bien ont été réalisés dans l'émotion de grandes mobilisations populaires (la révolution du Cèdre en 2005, la guerre Israélo-Libanaise de 2006, les printemps arabes de 2011, les manifestations contre la corruption du gouvernement libanais de 2015) et la redécouverte des populations marginales que celles-ci ont pu susciter, que les films œuvrent à faire reconnaître comme partie du peuple.

Nous classons les films que nous avons choisis selon trois grandes thématiques. Nous ne les classons plus en fonction de leur date de production ni de leurs thèmes. Nous nous attachons dans cette partie aux images et aux manières qu'ont ces dernières de décrire le peuple qu'elles valorisent.

Le premier chapitre, intitulé « Redessiner les frontières », s'intéresse au territoire dans lequel ces peuples évoluent. Territoires à défendre contre l'occupation, comme le désert qu'occupent les guérilleros du Front Polisario dans *Le Sahara n'est pas à vendre* de Jocelyne Saab (1978) ou les villages que doivent quitter les populations du Sud du Liban dans *Aux frontières* de Danielle Arbid (2002) ou *Lettre de Beyrouth* de Jocelyne Saab (1978), mais aussi espaces familiers au sein duquel se développe l'identité du peuple qui l'habite : nous nous attardons en effet sur quelques films réalisés en Égypte et qui sillonnent un espace réservé, habité par des communautés de gens caractérisés par leur capacité à vivre ensemble au cœur du monstre tentaculaire qu'est le Caire, ou au contraire géographiquement détachées de la « Victorieuse »[1007], tout en se sentant profondément « Égyptiens ». Nous analysons dans cette section *Égypte, la cité des morts* de Jocelyne Saab (1978), *Um ġāyib* de Nadine Salib (2015), *Āl-ǧāmaʿya* (« La communauté ») de Reem Saleh (2018), *Ces filles-là* (*Āl-banāt dūl / These Girls*, 2008) de Tahani Rached, ainsi que *Cheval de Boue* et *Le Sandwich* d'Ateyyat El-Abnoudy (1971-1975). Dans un troisième temps, c'est la question du droit à vivre sur un territoire que l'on considère comme chez-soi que nous posons, avec des films plus spécifiquement libanais, où la question s'est beaucoup posée pendant la guerre civile, comme l'illustrent *Beyrouth ! À défaut d'être mort* de Tahani Rached (1981) ainsi que *Beyrouth, jamais plus* (1975) et *Beyrouth, ma ville* (1982), mais également après la fin des conflits, alors que se sont poursuivies par les guerres communautaires pour le territoire (*En cette terre reposent les miens*, Reine Mitri, 2015) et où la corruption des élites confisque au peuple libanais ses espaces publics (*Free Waves*, May Kassem, 2016). Dans ce chapitre, nous analysons la façon dont les réalisatrices filment les espaces et les individus qui les occupent, et tentons de nous attarder sur ce qui fait de la poétique de ces espaces singuliers un moteur politique.

[1007] « القاهرة, āl-qāhira » est le nom arabe du Caire et signifie en arabe « victorieuse ».

Le chapitre suivant s'intéresse à ce que le peuple revendique, individuellement ou massivement. La question de la nécessité d'avoir une parole commune pour se sentir appartenir à un peuple dont un individu serait prêt à se revendiquer de l'identité est posée par les premiers films que nous analysons. À travers trois films qui ne résonnent pas *a priori* les uns avec les autres, nous souhaitons montrer que la manière de filmer une parole commune peut relever à la fois de la création d'une mythologie collective (*L'Heure de la libération a sonné*, Heiny Srour, 1974), d'une légende mal assimilée (*Pousses de printemps*, Intissar Belaid, 2013) ou d'une révolte à canaliser (*Mamnūʿ*, Amal Ramsis, 2011) et que le cinéma, en choisissant ses images, est un acteur principal de ce qui fait communauté dans l'ensemble des discours énoncés. La figuration des foules occupe un deuxième temps de notre analyse, à partir de deux films où la foule semble un personnage principal, avec sa psychologie, sa représentation, ainsi que sa construction mythologique. Nous nous attarderons spécifiquement sur les foules d'*Iran, utopie en marche* de Jocelyne Saab (1981) et de *Reverse-Shot : Diairy of a Struggle* de May Kassem (2015). Nous nous intéressons au détail du geste, à la manière dont les réalisatrices, en filmant les masses mouvantes scandant des slogans, saisissent les contours du peuple. Dans un troisième temps, nous nous intéressons à la question du témoignage et de ce que des individus peuvent nous dire du peuple auquel ils appartiennent : à partir de *Aḥlām mumkina* (« Rêves possibles ») d'Ateyyat El-Abnoudy (1983), de *C'était mieux demain* de Hinde Boujemaa (2012), *Nihāyāt saʿīda* de Nada Riyadh (« Fin heureuse », 2016) et *Vulnérable* de Reine Mitri (2009), nous réfléchirons au décalage entre inclusion et marginalité qui caractérise le sentiment d'identification au « peuple » par des individus pris isolément et à la façon dont les images expriment ce paradoxe éprouvant.

Le dernier chapitre de notre thèse interroge la capacité des cinéastes à écrire une autre histoire des peuples en faisant d'autres images. En leur donnant une voix, dans un premier temps, pour les laisser raconter leur propre version de l'histoire, comme le fait Nabiha Lotfy dans *Parce que les racines ne meurent pas* (1977), ou Rania Stephan avec *Terrains vagues* (2005), ou en donnant sa propre voix lorsque l'histoire collective heurte l'histoire personnelle, comme le propose Chantal Partamian avec *Chère N.* (2006). Cette quête d'identité et d'appartenance à un peuple conduit certaines cinéastes à tenter de s'inscrire dans une généalogie, qu'elle soit familiale (*Géographies*, Chaghig Arzoumanian, 2015) ou politique (*Šuʿūr akbar min āl-ḥub* / « Un sentiment plus fort que l'amour », Mary Jirmanus Saba, 2017). La dernière section de ce dernier chapitre s'ouvre sur des films qui brouillent la frontière entre documentaire et fiction en ayant massivement recours à la mise en scène à des fins purement documentaires : en recréant *a posteriori* les images qui manquent à l'histoire, ces films font résonner l'histoire de luttes passées dans le présent d'une lutte nécessaire,

poursuite des révoltes en cours (*Fatma 75,* Selma Baccar, 1976 ; *Leila et les loups,* Heiny Srour, 1984) ou réveil d'une résistance à (ré)organiser (*74, la reconstitution d'une lutte*, Rania et Raed Rafei, 2012).

CHAPITRE 8. Peuple habitant

L'émancipation des individus et des peuples passe par sa liberté d'expression et de mouvement. Cette possibilité du déplacement ainsi que la revendication d'un territoire sont au cœur de nombreux films engagés réalisés de façon indépendante à partir de la fin des années 1960, notamment par des femmes. La démarche des cinéastes à l'égard de l'espace, que nous analysons dans ce chapitre, rejoint ce qu'Elisa Ganivet souligne lorsqu'elle écrit que « si la cartographie est un outil initialement militaire, le champ artistique peut s'employer à le transcender »[1008] : en créant des images de ces territoires, les réalisatrices jouent sur les représentations de l'espace et dépassent sa simple continuité géographique pour l'augmenter d'une portée symbolique, voire idéologique, forte. Ces gestes cinématographiques, très minoritaires, éclairent des situations écartées des images officielles avec les outils d'un discours contestataire d'une autre forme. Les images qui nous intéressent veulent écrire l'histoire de ceux qui se débattent encore, de ceux que les femmes qui les réalisent refusent de considérer comme vaincus lorsque d'autres, déjà, se targuent d'avoir conquis.

Question centrale du problème palestinien, la symbolique des frontières traverse les histoires de nombreux peuples qui tentent d'affirmer leur indépendance dans la région, et qui luttent durant des décennies contre les logiques impérialistes qui perdurent et s'imposent sans cesse sous d'autres formes. Au Sahara, dans la guerre que le Maroc conduit contre les guérilleros du Front Polisario, ou dans un Liban en guerre occupé par Israël, la maîtrise de l'espace est essentielle pour faire comprendre la nécessité des luttes : redessiner les frontières au moyen des images permet de déborder les discours stratégiques et politiques, pour atteindre cette force intérieure qui anime la résistance ainsi que la poursuite du combat.

Par-delà la défense d'un territoire convoité, l'idée d'un espace commun comme socle d'une identité collective s'impose aussi naturellement parmi les communautés. L'exemple de l'Égypte, immense pays de plusieurs dizaines de millions d'habitants (70 millions dans les années 1970, 100 millions aujourd'hui), propose à ce titre des images intéressantes, qui posent souvent la question de l'enchevêtrement paradoxal de la marge et de la norme, de la tradition et de l'oppression, qui permettent de saisir ce qui incite le peuple à se définir et à s'affirmer face à la domination, en

[1008] Elisa Ganivet, *Esthétique du mur géopolitique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015, p. IX.

s'assurant de rester souverain sur le territoire – une région, un village, un quartier – qu'il habite et fait vivre.

Le sentiment d'appartenance à un territoire pousse facilement à la révolte et à la résistance dès lors que l'on touche à cette souveraineté, de laquelle se revendique chaque individu qui l'occupe. Au Liban, la guerre, les occupations successives par des puissances militaires étrangères et l'omnipotente corruption qui règne sur l'ensemble du pays, donnent aux citoyens le sentiment qu'on leur arrache leur terre, leurs droits, leur identité. En parcourant ces espaces confisqués, en donnant la parole à ceux qui en ont été expulsés ou ghettoïsés, Jocelyne Saab, Tahani Rached, Reine Mitri ou May Kassem tentent de se réapproprier ce qui appartient au peuple auquel elles donnent tribune.

1. Redessiner les frontières

Un peuple s'inscrit dans un territoire, ou dans la mythologie d'un territoire. La question du dessin de ce territoire, de sa délimitation, de sa cartographie, est essentielle pour organiser une résistance contre l'occupation. C'est le travail pour lequel s'engagent Danielle Arbid et Jocelyne Saab, sur trois territoires différents, dans trois films : le Liban en pleine guerre civile et le Sahara occidental en pleine lutte de libération pour Jocelyne Saab, et la problématique palestinienne pour Danielle Arbid, qui tente d'apercevoir la Palestine à travers les frontières qu'Israël a imposées à ses voisins – le Liban, la Syrie, la Jordanie et l'Égypte.

1.1. Recomposer un pays en morceaux : *Lettre de Beyrouth,* Jocelyne Saab (1978)

1978 est une date importante de la période de guerre civile qui déchire le Liban depuis 1975. Alors que l'accalmie des combats offre à Beyrouth un répit aux civils, dans une ville divisée où la méfiance continue de régner, l'opération « Litani » lancée par l'armée israélienne dans la nuit du 14 au 15 mars 1978 induit l'invasion du Sud-Liban par les forces ennemies, et provoque plusieurs centaines de morts et 200 000 déplacés qui se réfugient dans des villes plus au nord du pays. Jocelyne Saab reprend sa caméra et part rendre compte de l'évolution de la situation, et cartographie les espaces de son pays qu'elle tente de se réapproprier, écœurée de ne plus pouvoir circuler librement dans son propre pays dont on la dépossède. Jocelyne Saab travaille avec la poétesse

libanaise Etel Adnan, qui écrit le texte de sa lettre de Beyrouth, que Saab lit en voix off et qui raconte son film.

Le trajet de Jocelyne Saab part de Beyrouth, où on la trouve, en personne, attablée sur la terrasse d'Al-Rawda, l'un de ces cafés des côtes où se retrouvaient les intellectuels et les penseurs de la gauche arabe. Le café est illuminé et Jocelyne Saab, en chemise légère et longue jupe volant au vent, est rayonnante à l'image. Rien ne laisse présager de ce qui se passe dehors, dans les rues de la capitale divisée. De sa table, c'est une lettre qu'elle rédige – avec, une fois encore, les mots d'Etel Adnan – pour raconter la situation ; une situation dont, rapidement, elle nous offre des images. Dehors, c'est d'abord de la cartographie accidentée de Beyrouth dont Jocelyne Saab veut témoigner. En travelling, elle filme Beyrouth qu'elle parcourt en voiture, ses immeubles détruits. La ville est fracturée, les postes de contrôle entravent la circulation des habitants, et elle-même se fait contrôler sous le regard de sa caméra. Elle se filme alors qu'elle montre ses papiers et ouvre le coffre de sa voiture à l'homme en arme qui contrôle le barrage.

Beyrouth-Ouest rencontre Beyrouth-Est. Les combats semblent néanmoins atténués, et ce ne sont plus des miliciens qu'elle filme mais des aspirants à la liberté : un jeune homme chante devant un public conquis des chansons pacifistes, les cafés sont peuplés de monde, les gens circulent dans les rues. Comme si Jocelyne Saab voulait profiter de ce sursaut de normalité dans sa ville déchirée, elle décide elle-même de remettre en marche l'un des bus arrêtés par le gouvernement qui traversait Beyrouth d'est en ouest, au mépris de la nouvelle géographie imposée par la guerre. Dans ce bus se rencontrent des citoyens libanais de toutes les confessions et de toutes les communautés ; ils déplorent la guerre, et manifestent leur soutien les uns aux autres, conscients d'être tous victimes d'un conflit fratricide que personne ne comprend. En réunifiant la Beyrouth géographique, Jocelyne Saab réunifie aussi dans son film les Beyrouthins dans toute leur diversité.

Figure 40. Captures d'écran du film Lettre de Beyrouth *de Jocelyne Saab. Des Libanais de toutes les confessions se rencontrent dans le bus remis en marche par Jocelyne Saab, traversant la ville d'est en ouest.*

Forte de son succès, la cinéaste reprend la route du sud, comme investie de la mission de reconstruire, par ses images, par le cinéma, un Liban parti en lambeaux, sous la direction des armées internationales qui se sont départagé le territoire – pour la sécurité. La gageure est intenable. Dès les premiers kilomètres, les troupes étrangères compliquent son passage et ce n'est qu'un territoire morcelé que Jocelyne Saab parvient à nous offrir : les drapeaux de tous les pays des coalitions internationales se succèdent sur son trajet. « Les Libanais ne sont plus chez eux. Tout déplacement est une course à obstacles. Le blocage est une réalité physique ».

Son parcours la mène à faire un état des lieux critique de la situation, loin, finalement, de s'être normalisée. Elle traverse les villages détruits par l'aviation israélienne, où ont été décimées les populations, comme à Abbassieh. Jocelyne Saab nomme ces villages détruits, et les réintègre à la carte du Liban. Elle fait l'histoire des occupations, mais redessine les frontières légitimes de son pays ; c'est sa manière à elle de résister contre l'occupant. Avec ces images, c'est la politique israélienne de la terre brûlée que Jocelyne Saab dénonce et combat.

> Le 14 avril 1978, Israël occupe le Sud-Liban. Ils détruisent quatre-vingt maisons, et plantent une vingtaine d'habitations préfabriquées, froides, dures, étrangères elles aussi. Petit à petit, mon pays est devenu un *no man's land*, du moins pour ses habitants. […] Les Israéliens sont allés jusqu'à raser les traces des choses qu'ils ont détruites.

En voiture, elle traverse la dizaine de barrages des différentes factions palestiniennes ou internationales qui contrôlent la zone. Elle situe le château de Beaufort, plateforme stratégique pour les Palestiniens qui observent du haut de cette ruine les positions israéliennes. D'en haut, Jocelyne Saab filme la route qui serpente entre les montagnes. De là, on ne réalise pas que le territoire est tronçonné. Pourtant, Jocelyne Saab perd ses repères dans cet espace hors frontière où chacun parle une langue étrangère. « Mon itinéraire tient aussi de la science-fiction », dit-elle. « Peux-tu imaginer qu'on puisse visiter dix pays en moins de cinq heures ? ». Au secteur népalais succède le secteur des îles Fidji puis de la France et du Sénégal. Jocelyne Saab filme tout le monde : on la voit même plaisanter avec les soldats des casques bleus qui, visiblement, ne savent pas toujours ce qu'ils font là. Au poste frontière du sud du pays, elle insiste sur les drapeaux : le drapeau libanais a disparu au profit de celui de la Croix-Rouge ; dans l'hôpital de fortune installé sur les lieux, on soigne des blessés qui ont sauté sur les mines à fragmentation plantées par les Israéliens.

Figure 41. Captures d'écran du film Lettre de Beyrouth *de Jocelyne Saab. Jocelyne Saab trinque avec des casques bleus (1) alors qu'elle parcourt son pays morcelé (2).*

De sa voiture, Jocelyne Saab filme la mer, qui défile en travelling. « Dans dix minutes, la frontière internationale », mesure-t-elle. Arrivée à destination, ses images sont entravées par des barbelés. L'armée israélienne s'en va au profit des casques bleus ou de milices chrétiennes de droite qui « entretiennent les tensions au Sud-Liban ».

Cette dépossession de la terre du Sud ne cesse de faire écho pour Jocelyne Saab à l'expulsion des Palestiniens, qui continuent de se battre pour leur droit au retour. Elle filme Arafat, dans une portion de territoire où les Palestiniens se sont repliés. Loin du va-et-vient robotique des militaires à la frontière, ce camp de fortune « est à l'image de la patrie vivante » : une grande fête est organisée, en hommage au martyr et pour célébrer le passage d'Abou Ammar. La foule, que Jocelyne Saab filme

en plan large en plongée, se presse vivement. De grands plateaux de riz circulent dans la foule, la musique domine l'espace. Jocelyne Saab cherche dans ces guerres interminables des bulles de vie qui rende l'espoir possible. Sur ce territoire dévasté, les peuples reproduisent leur tradition, pour survivre.

1 2

Figure 42. Captures d'écran du film Lettre de Beyrouth *de Jocelyne Saab. Fête organisée en l'honneur de Yasser Arafat (1). Celui-ci, la main blessée, incite une jeune fille à manger avec lui (2).*

Sur un travelling avant vue sur mer, une chanson s'élève. « Ma nationalité est dans le cœur des autres, je n'ai besoin d'aucun autre passeport ».

La cartographie libanaise de Jocelyne Saab dans ce film met la lumière sur deux centres (de résistance) principaux : le Sud-Liban et Beyrouth-Ouest. Les espaces qu'elle montre sont dominés par des forces étrangères aux populations civiles : la division de Beyrouth empêche aux Libanais une libre circulation dans leur ville et limite les échanges entre les deux principaux camps libanais de la guerre civile (Beyrouth-Ouest étant principalement dominée par les milices dites « progressistes arabes » et Beyrouth-Est étant plutôt contrôlée par les milices de la droite chrétienne), empêchant toute accalmie réelle des tensions. Cette division est contre nature dans la capitale libanaise multicommunautaire. C'est le manque de réalité concrète de cette division idéologique parmi les civils que Jocelyne Saab a voulu prouver en remettant en marche un bus traversant toute la ville, dans lequel se rencontrent des gens de toutes les communautés, habitués avant la guerre à se fréquenter malgré leur différence de confessions. Traverser Beyrouth est un acte de résistance : en filmant des scènes de vie devant le musée national (à Beyrouth-Est) ou dans les quartiers de Beyrouth-Ouest, Jocelyne Saab réunifie la ville dans ses images.

1

2

Figure 43. Captures d'écran du film Lettre de Beyrouth *de Jocelyne Saab. À gauche (1), les barbelés marquent la frontière avec Israël au sud du Liban. Les soldats israéliens ont quitté la zone occupée mais sont encore là quand Jocelyne Saab vient filmer. À droite (2), des combattants palestiniens se glissent dans la forêt pour préparer une attaque.*

C'est l'ambition que la cinéaste conçoit pour son pays tout entier. En se rendant au sud du Liban, en filmant, tout le long de son trajet, les routes qui se déploient dans les montagnes du sud du pays, Jocelyne Saab s'attache à nouveau à cartographier l'espace de son pays, dont l'unité est brisée par la présence des garnisons ou des drapeaux étrangers changeant tous les quelques kilomètres. Jocelyne Saab avance à contre-courant des centaines de milliers de réfugiés qui quittent le sud pour rejoindre la capitale. En insistant sur ces images et en balisant les espaces des lieux principaux de la résistance à l'occupation, Jocelyne Saab reconquiert, par les images, le territoire du Sud-Liban, qu'elle avait déjà révélé deux ans auparavant dans un autre documentaire, *Sud-Liban, histoire d'un village assiégé* (1976), où elle parcourait deux villages libanais détruits par l'armée israélienne, Kfarchouba et Hanine. Les images qu'elle réalise de ces espaces sont importantes car rarement mises en valeur dans les médias français de l'époque.

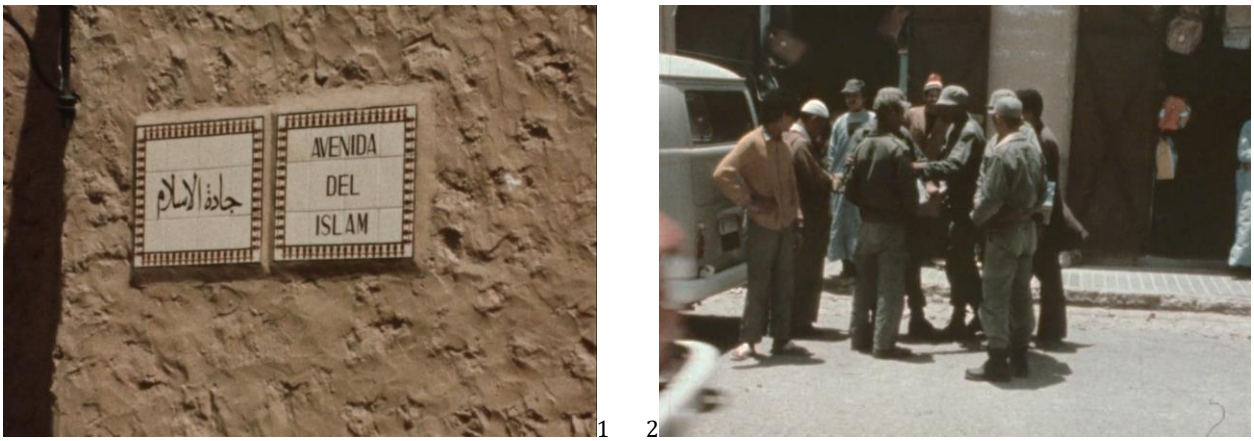
1.2. Baliser le terrain de la résistance : *Le Sahara n'est pas à vendre*, Jocelyne Saab (1978)

À partir de la fin de l'année 1976, les Libanais pensent que les conflits, qui se sont atténués, ne permettent plus de considérer le pays en état de guerre. Pour Jocelyne Saab, la guerre a été un échec, et elle détourne, désabusée, son regard du Liban pour le poser sur d'autres territoires qui, eux aussi, se débattent pour survivre. En 1977, elle part en Égypte documenter la situation de vie des classes populaires qui se sont révoltées contre le pouvoir en janvier de la même année, ainsi qu'au Sahara occidental, où elle tente de comprendre la lutte nationale du Front Polisario, soutenu par le

pouvoir algérien et en butte contre la communauté internationale, qui ne le reconnaît pas comme nation, et qui soutient dans cette guerre leurs ennemis Marocains et Mauritaniens. Jocelyne Saab part vivre dans le désert en compagnie de ces combattants nomades, parcourt et filme en abondance le territoire qu'ils revendiquent. Il est souhaitable de s'attarder sur la représentation de l'espace dans le film pour montrer comment, selon nous, ces images légitiment la lutte du Front contre les velléités marocaines et mauritaniennes à exploiter les ressources disponibles dans le désert du Sahara occidental.

« 40 000 réfugiés dans la fournaise. 40 000 Sahraouis à participer directement à la vie de leur République en exil, proclamée le 28 février 1976 à 00h ». Jocelyne Saab filme le camp de réfugiés de Tindouf, dans le sud-ouest algérien, dans le désert du Sahara occidental. Ses plans larges sur le désert sont traversés par des formes humaines, recouvertes d'un voile noir qui se déforme dans le vent. *Le Sahara n'est pas à vendre* cherche à comprendre et à expliquer les enjeux de la guerre de libération que mène le Front Populaire de Libération de Saguia el-Hamra et Rio de Oro, dit Front Polisario, contre le royaume du Maroc, qui compte le Sahara occidental comme partie prenante de son territoire. Dans ce désert, Jocelyne Saab tente de dessiner un territoire à ces peuples en exode.

Elle commence par montrer les places perdues par la résistance sahraouie. Première étape, El Aïun. Ancienne capitale du Sahara espagnol, revendiquée par le Front Polisario, la ville est devenue une garnison marocaine et est désormais dominée par l'armée marocaine. Jocelyne Saab montre les soldats espagnols qui arpentent la ville en uniforme. Dans la même région, la Casa del Pidra, où s'était regroupé le Polisario, est vidée de sa population, laissant sur les routes des milliers de Sahraouis sans travail ni logement. Jocelyne Saab filme les ruelles vides et les séries de maisons modestes, où devaient vivre de nombreuses familles avant que les Marocains n'y envoient leur armée pour contrôler le territoire.



1 2

Figure 44. Captures d'écran du film Le Sahara n'est pas à vendre *de Jocelyne Saab. Ville d'El Aiun, ancienne capitale du Sahara espagnol revendiquée par le Front Polisario. Alors que les marques de la colonisation sont encore omniprésentes (1), les soldats marocains patrouillent partout dans les rues (2).*

Les Sahraouis ont repris leur vie nomade. Ils occupent désormais le désert. Jocelyne Saab filme longuement le camp, de petites tentes en toile plantées dans un sable rouge brûlant, où l'on voit hommes, femmes et enfants travailler à l'organisation de la communauté. Les enfants sont éduqués très jeunes, et les femmes prennent aussi des cours d'alphabétisation : assis en groupe, le visage attentif, les enfants comme les femmes apprennent à maîtriser les outils de la société qu'ils s'inventent. Jocelyne Saab filme en gros plan les visages de ces femmes, déterminées à participer à la lutte, que l'on retrouve au milieu du désert en bataillon, au moment de l'exercice de l'entraînement militaire. En pendant de l'organisation de la lutte, Jocelyne Saab montre des images du camp organisé, où la musique et les chants sont omniprésents : durant l'ensemble du film, Jocelyne Saab accompagne les images qu'elle fait du Front des hymnes qu'ils chantent en chœur et qui font vivre l'esprit collectif. Jocelyne Saab filme avec attention les mouvements des Sahraouies, comme si enregistrer des coutumes et des gestes pouvait permettre d'affirmer leur existence comme peuple autonome. Elle filme les regards, les rires, et insiste beaucoup sur le rapport collectif qu'ils entretiennent dans l'espace du camp.

Le film insiste particulièrement sur l'espace du désert, zone de guerre convoitée que Jocelyne Saab parcourt d'un bout à l'autre. Elle filme Bir Lahlou, Mahbes : l'armée marocaine y est retranchée, ce qui n'empêche pas les troupes du Front Polisario de traverser la route qui sépare les deux villes pour rejoindre leurs bases arrières. Jocelyne Saab filme ces déplacements, ces parcours dans ces zones ensablées, comme pour aider ces combattants à retracer les frontières de leur territoire. Sur ces images se poursuit en *off* le récit de Jocelyne Saab, qui explique les problématiques politiques, économiques et stratégiques auxquelles le Front, comme les armées marocaines et

mauritaniennes qui lui font face, sont confrontés. Sa parole ne s'éteint que pour laisser s'exprimer par eux-mêmes les acteurs du conflit (de quelque bord qu'ils soient), ou pour faire résonner le claquement des tirs et la vibration des bombes qui composent l'atmosphère sonore quotidienne de cette zone de conflit.

1

2

Figure 45. Captures d'écran du film Le Sahara n'est pas à vendre *de Jocelyne Saab. Les Sahraouis habitent le désert : ils installent des campements (1) et traversent ces larges espaces en Jeep (2).*

« D'unité en unité, nous avons traversé plusieurs centaines de kilomètres avant d'arriver dans cette clairière de sable, semée de pitons rocheux ». À bord de l'une de ces Jeep que poursuit sans relâche l'armée marocaine, Jocelyne Saab filme le trajet qui mène les guérilleros du Front Polisario à leur base arrière. Le montage rythmé de ces longs travellings, filmés à partir de différents angles de vue, suggère l'ellipse temporelle de ces « centaines de kilomètres » parcourus ; il permet aussi de prendre conscience de l'étendue de ce territoire revendiqué par ceux qui savent l'habiter. Un peu plus tard dans le film, Jocelyne Saab montre les combattants en expédition loin du camp, chassant en plein désert pour pouvoir manger, et se contentant des semaines durant de farine et d'eau pour toute denrée.

La première carte est montrée après vingt minutes de film. Les ennemis ne sont pas seulement les Marocains, qui se sont emparés du Seguia el-Hamra, mais aussi les Mauritaniens, qui contrôlent le Rio del Oro. Pour les représentants des deux pays qu'elle interroge, la lutte du Front Polisario n'est qu'une manœuvre de l'Algérie pour mettre la main sur le désert du Sahara occidental et ses ressources en phosphate et en poisson. Une fois de plus, le peuple Sahraoui est nié dans son existence.

Figure 46. Captures d'écran du film Le Sahara n'est pas à vendre *de Jocelyne Saab. Le territoire du Sahara occidental est intégralement dominé par les États marocain et mauritanien avoisinants.*

Pour contrebalancer ces paroles politiques, Jocelyne Saab montre à nouveau, par un long panoramique, l'étendue du territoire revendiqué. Du côté marocain, Jocelyne Saab ne filme qu'un attirail inusité protégé par des troupes inactives dans les ruines d'une forteresse abandonnée. Du côté Sahraoui, elle filme les attaques d'usure des guérilleros contre les Marocains, qui ont du mal à riposter avec précision, incapables de localiser les tirs. Dans les images de Jocelyne Saab, les Sahraouis maîtrisent le désert, leur maquis. Mahjoub, un combattant, raconte que la répression marocaine l'a poussé à quitter l'école à dix-sept ans pour rejoindre la guérilla et qu'il a parcouru à pieds plusieurs centaines de kilomètres. « Au bout de quelques jours, c'était très facile », dit-il.

Lorsqu'elle filme les espaces maîtrisés par les camps adverses, Jocelyne Saab n'est pas dupe. Elle filme, comme il est attendu d'elle, l'exploitation des mines de phosphate à ciel ouvert par les Marocains, mais explique que l'activité a été relancée pour les caméras : la zone est perpétuellement menacée par les guérilleros du Front Polisario, qui s'attaquent aux machines et réduisent cette lucrative activité jusqu'au au point mort. Elle fait de même avec les Mauritaniens, qui contrôlent en

occupant le Rio del Oro les eaux les plus poissonneuses du continent africain : affaiblis par les attaques incessantes du Front Polisario, les ports de pêche semblent être à l'arrêt. « Dahla et la Guera, petits ports de pêche, prennent des allures de cité fantôme ». Jocelyne Saab filme les bateaux abandonnés sur les berges. Le Front Polisario avait dominé ce territoire avant de s'en faire chasser par l'armée mauritanienne.

> Histoire exemplaire que celle d'un pays non seulement riche en phosphate, mais en pétrole, en fer, en uranium, en titane, en or, toutes ces richesses appartenant à un peuple, peu nombreux, dont on aurait voulu nier l'existence. Avec la guerre, les combattants sont devenus des nomades, comme leurs ancêtres, la Land Rover en plus. Les unités se croisent autour d'un thé pour déterminer le périmètre qu'elles auront à surveiller.

Jocelyne Saab filme la persévérance des troupes : toujours, la musique, de jour comme de nuit, d'un peuple qui défend sa culture, son existence. Le jour, les combats reprennent. Sur un hymne patriotique, « Le Sahara n'est pas à vendre, même mis à prix, vous ne l'aurez pas, j'en fais le serment », Jocelyne Saab multiplie les plans sur les visages de ces combattants qui parcourent le désert dans leurs Land Rover, d'un périmètre à l'autre, pour chasser, « nettoyer, bricoler, apprendre à lire ». « Rien ne vient altérer la bonne humeur des Sahraouis. Aux longues heures de chevauchée succède le grand calme ». À l'abri d'un buisson ou d'un mont rocheux, ils surveillent les sentinelles et harcèlent les Marocains : Jocelyne Saab est à leurs côtés, et filme leurs attaques.

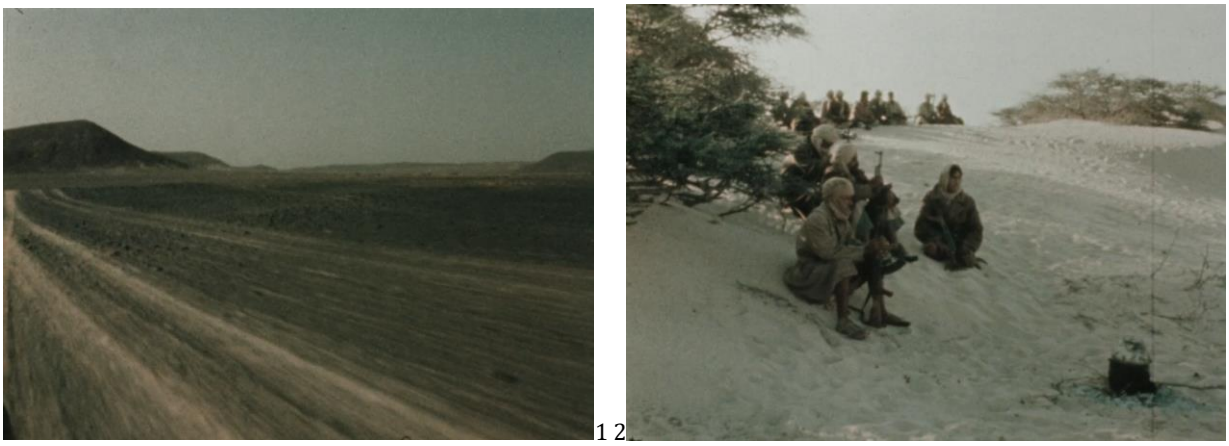


Figure 47. Captures d'écran du film Le Sahara n'est pas à vendre *de Jocelyne Saab. Les Saharouis se déplacent à travers tout le désert (1) pour rejoindre leurs bases (2).*

Lorsqu'elle voyage avec les Marocains ou les Mauritaniens, Jocelyne Saab parcourt l'espace autrement : transportée à bord d'un hélicoptère, elle a l'occasion à plusieurs reprises de filmer le territoire depuis le ciel. Ceci n'est pas seulement un luxe technologique, c'est une obligation : « la détermination du Polisario […] oblige les Marocains à se déplacer de plus en plus par les airs », explique Jocelyne Saab après une heure de film. Qu'il s'agisse de déplacement sur des trajets devenus impraticables par la terre, ou de « vols de reconnaissance à basse altitude » réalisés par une armée mauritanienne « passée en moins de deux ans de 2500 à 18 000 hommes », Jocelyne Saab reste ironique devant des stratégies de contrôle de territoire qui, malgré les moyens alloués pour protéger ces espaces convoités, restent sous la menace perpétuelle de l'échec face aux attaques ciblées des Sahraouis. Plus tard dans le film, elle suit un commando parti attaquer les champs de phosphate : Jocelyne Saab filme les conflits de l'intérieur, et la bataille est sans merci.

Figure 48. Captures d'écran du film Le Sahara n'est pas à vendre *de Jocelyne Saab. Attaque du champ de phossphate de Zoueirat. Jocelyne Saab filme les combats de l'intérieur, du côté des Sahraouis.*

Jocelyne Saab parcourt les lieux où les armées marocaines et mauritaniennes ont dû reculer devant les embuscades du Front Polisario. Elle interroge les prisonniers des camps marocains et mauritaniens sur les batailles qui ont été menées contre leurs bataillons. Jocelyne Saab montre avec ces entretiens que ces troupes ne sont pas dupes de la propagande d'État qui prétend que la guérilla sahraouie est en fait conduite par l'armée algérienne. La volonté des États de nier l'existence et la résistance du peuple Sahraoui est entravée par la réalité du Front qui, en 1977, au moment du tournage du film, épuise, par sa technique de guérilla, des armées nationales fatiguées. En opposant des discours rhétoriques des dirigeants ou des généraux, réalisés face caméra, au déplacement des troupes sahraouies à travers le désert, Jocelyne Saab figure le statisme des États face à la mobilité d'un peuple qui revendique son territoire en l'occupant, de périmètre en périmètre, pour empêcher l'installation pérenne et la paix sur ces territoires occupés. Elle filme leur joie de vivre, un sourire

éclairant leur visage à l'arrière comme au front, humanisant sans autre discours des soldats aux tactiques imprévisibles et dont l'idée terrifie les civils des villes mauritaniennes et marocaines.

Dans l'une des dernières séquences du film, le commando arrive sur l'océan. En plan large, Jocelyne Saab filme une falaise qui se jette dans la mer. Au loin, une Jeep et quatre combattants sahraouis qui s'exclament : « C'est l'Atlantique, nous y sommes ! C'est l'Atlantique, la mer de la liberté ! Personne ne nous ne le prendra ». Souriants, face à la mer, ils scandent en chœur des slogans révolutionnaires : « La liberté est au bout du fusil », clament-ils.

1 2

Figure 49. Captures d'écran du film Le Sahara n'est pas à vendre *de Jocelyne Saab. La réalisatrice représente les Sahraouis dans une légèreté contre-intuitive par rapport aux combats qu'ils mènent au quotidien. Sur l'air d'un hymne de guerre, ils arrivent, le sourire aux lèvres, au bord de l'océan (1), et se rassemblent plus tard au camp où ils se détendent paisiblement (2).*

Le dispositif de Jocelyne Saab est partisan. Bien qu'elle prenne le parti d'interroger tous les acteurs du conflit, réussissant ce tour de force d'associer dans le même film la parole de dirigeants marocains, mauritaniens, algériens et sahraouis, le désert du Sahara occidental appartient, dans ses images, aux Sahraouis et aux guérilleros du Front Polisario. L'image, si généreuse lorsqu'elle est tournée dans le camp du Front, devient rare et méfiante dès lors que Jocelyne Saab filme aux côtés des représentants des autorités marocaines et mauritaniennes ; et si l'artifice des États empêche de voir à l'image les dysfonctionnements que Jocelyne Saab tente le plus possible de mettre en lumière (comme dans le cas des ports de pêche abandonnés sur les côtes mauritaniennes), c'est la voix off qui insiste pour inciter le spectateur à considérer ce qu'il voit autrement (notamment s'agissant de l'extraction de phosphate dans le Saguia el-Hamra). Jocelyne Saab nomme, pour baliser le territoire, toutes les zones parcourues par l'armée de libération sahraouie : elle redessine les frontières d'une République niée par la communauté internationale mais qui cherche malgré tout à imposer sa

domination sur un territoire national qui, d'après les images de Jocelyne Saab et le propos du film, lui revient de droit pour des raisons historiques et ethniques.

Jocelyne Saab n'a pas fait avec *Le Sahara n'est pas à vendre* un film militant au sens classique. Dans cette démarche de recherche d'objectivité, sans doute héritée de sa carrière de journaliste pour la télévision française, qui a poussé la cinéaste à interroger chaque camp pour construire un propos qui s'adresse à l'esprit critique de ses spectateurs, Jocelyne Saab a dû se confronter à une réalité de terrain qui a dépassé ses attentes. Quittant un pays déchiré par la guerre, la question des luttes nationales lui inspirait davantage de méfiance que de sympathie. Elle nous racontait dans un entretien réalisé en 2018 :

> Le Sahara était un sujet qui était loin de moi. Mais comme j'allais souvent à Alger, j'en entendais parler […]. Une fois la production montée, je me suis dit : « Allez, on va y aller » […]. Je n'aimais pas trop les Marocains, mais sans conviction. Mais une fois sur place, j'ai été réellement soufflée. Une fois de plus je me suis dit qu'il se passait là un véritable drame que je sous-estimais. En arrivant, je vois les femmes, la misère. Je filme […]. Je suis devenue progressivement plus critique envers l'armée marocaine […]. Tout juste sortie du Liban et de l'échec de sa guerre, je ne pensais pas encore à l'échec de la guerre du Sahara.[1009]

C'est en partageant le quotidien des combattants sahraouis que Jocelyne Saab a compris le sens de leur lutte, qui s'impose dans ses images à travers ce regard posé sur l'espace qu'ils occupent. En accompagnant les Sahraouis dans leur bataille sur le champ de phosphate, au cours de laquelle son chef opérateur Arnaud Hamelin a été blessé à l'œil par les tirs d'aviation de l'armée marocaine, elle participe, avec ses images, à la reconquête du territoire pour laquelle se bat le Front de libération. Et elle offre à l'histoire des archives rares qui racontent, de l'intérieur, l'histoire d'une résistance à l'uniformisation, et d'une révolte contre ces nouvelles formes de domination qui, en niant l'identité de communautés qui s'estiment autonomes, taisent leur nom et s'accordent les bonnes grâces de la communauté internationale.

Ce film est un film important pour l'histoire des luttes, en ce qu'il rend visible un peuple nié, et qu'il offre aux Sahraouix une tribune pour exposer leur situation et défendre leur opinion,

[1009] Entretien de l'autrice avec Jocelyne Saab réalisé à Paris le 30 novembre 2018 en français.

rarement exposée dans les médias dominants. Ce film donne aussi une image sensible d'une lutte au deuxième degré – celle d'une communauté plongée dans la précarité qui s'organise pour exister, promouvant l'éducation et l'égalité entre les femmes et les hommes, contre une classe politique, dominante, cynique et manipulatrice. Jocelyne Saab met cette différence en image en s'attardant sur l'expression des visages des hommes et des femmes qu'elle suit dans ce désert aride et hostile. Dans ce désert, Jocelyne Saab fait naître un peuple. Le film offre une très belle galerie de portraits et propose de considérer autrement la géographie de l'espace du désert : en filmant le mouvement de ces corps nomades, leur nonchalance à s'allonger sur le sable pour discuter, boire du thé ou chanter, Jocelyne Saab montre le désert comme un espace chaleureux et accueillant, qui protège celui qui connait ses secrets.

1.3. Cerner l'ennemi : *Aux frontières*, Danielle Arbid (2002)

Réalisé après son premier documentaire *Seule avec la guerre* (2000), *Aux frontières* interroge une autre obsession – celle de l'existence d'Israël aux frontières du Liban, en lieu et place d'une Palestine au territoire toujours revendiqué. L'obsession, partagée par de nombreux Libanais qui subissent, eux aussi, les attaques et l'occupation de leur territoire par l'armée israélienne depuis les années 1960, est celle, concomitante, de la reconnaissance de la Palestine comme pays. Danielle Arbid ne discute pas, dans son film, la limite du territoire qui doit être réclamé pour permettre au peuple palestinien de vivre sur ses terres ; elle n'entre pas dans ce débat politique inextricable. Elle s'intéresse en revanche aux frontières cartographiées que l'État d'Israël partage avec quatre pays arabes – le Liban, la Syrie, la Jordanie et l'Égypte. Nous nous attardons dans cette analyse sur la manière dont Danielle Arbid figure, par l'image, le dessin de cette frontière : il est question ici principalement des endroits où la frontière est rendue floue – pour découvrir, aussi, que ce flou est aussi entretenu par les pays arabes eux-mêmes.

Le film s'ouvre sur une route, parcourue en voiture par la réalisatrice Danielle Arbid, qui apparaît souriante conduisant le véhicule dans le deuxième plan. Nous sommes en Égypte. La voiture roule vers la frontière israélienne. La caméra filme ce qui apparaît par la fenêtre de la voiture, à droite et à gauche : elle passe les barrages de l'armée, les tours de contrôles parsemées au long de la route ; elle filme aussi les débris en bordure de chemin et, à l'arrière-plan, des maisons de fortune. Danielle Arbid veut apercevoir la Palestine.

En voix off, Danielle Arbid annonce qu'elle n'a pu voir de la Palestine qu'un cimetière palestinien détruit, du côté égyptien de la frontière. Elle filme ce cimetière : un petit enfant le traverse en courant. Les débris de ces tombes profanées marquent l'échec d'une résistance. Voir la Palestine devient pour Danielle Arbid une obsession. Son film lui est consacré : la réalisatrice veut cerner Israël par toutes ses frontières.

La deuxième séquence s'ouvre à nouveau sur une route. Au premier plan, en bord de route, un panneau indique : « *Today, the South, and tomorrow… All Palestine* » (« Aujourd'hui le Sud, et demain… toute la Palestine »). Le film est réalisé en 2002, deux ans après la libération du Sud-Liban par les milices du Hezbollah, qui placent la libération de la Palestine parmi leurs priorités aux côtés de la défense de la souveraineté du Liban face à Israël.

Le plan suivant montre Danielle Arbid en train de retracer sur une carte de la région les frontières d'Israël, qu'elle souhaite sillonner pour « toucher à la Palestine ». C'est le projet de son film : la question palestinienne et celle, notamment, du « droit au retour » des Palestiniens sur leur terre sont au cœur des problématiques sociales qui agitent le Liban depuis la fin des années 1960. En tant que Libanaise, cette question la concerne ; la guerre toujours en cours entre le Liban est Israël a pour origine la résistance des Palestiniens qui s'est organisée au Sud du Liban, à la frontière. La question du territoire est centrale.

1

2

Figure 50. Capture d'écran du film Aux frontières *de Danielle Arbid. À gauche (1) : au sud du Liban, panneau commémorant la libération du territoire occupé par l'armée israélienne. À droite (2) : Danielle Arbid dessine le tracé de son territoire.*

La cinéaste commence son voyage au sud du Liban. Elle filme un groupe de jeunes hommes qui jettent des pierres à la ligne de démarcation, sans doute sur des soldats israéliens que l'on n'aperçoit pas à l'écran. Le long de cette séparation, côté Liban, ce groupe de jeunes civils circule librement ; il occupe la route et parle fort, affirmant une présence sans cesse menacée. La frontière est matérialisée par un grillage derrière lequel se dressent des tours de contrôle, fantôme d'un ennemi qui impose sa présence permanente à des villageois qui n'ont que leurs insultes, l'humour et

quelques pierres pour se défendre. Danielle Arbid filme cette disproportion des forces avec prudence : en effet, l'impuissance des civils est vite mise en regard d'une déférence certaine pour les milices armées qui défendent ces populations depuis le début des années 1980 au nom de la résistance. Parmi ces milices s'impose, à la frontière, celle du Hezbollah. Arbid filme ainsi les trois hommes s'éloignant sur cette route goudronnée au milieu d'une nature aride, puis coupe sur un travelling longeant une rue commerçante du village. Tous les rideaux sont tirés, colorés de vert et de jaune, les couleurs du Hezbollah. La rue est déserte. En voix off, la voix d'Arbid s'explique : « je veux cerner Israël, comme Israël nous cerne depuis si longtemps ».

Elle filme des partisans du Hezbollah qui déplacent une maquette de la grande mosquée de Jérusalem : emblème idéologique de la résistance, elle symbolise pour celle-ci une continuité du territoire. Défendre la Palestine, c'est défendre une identité que partagent aussi les Libanais.

- Comment vis-tu à la frontière ? Nous sommes ici à la frontière avec Israël, disons-le.
- Avec la Palestine.
- Tu dis « La Palestine » ?
- Bien sûr.
- Mais ce sont les Israéliens qui contrôlent la frontière.
- Ce sont eux qui occupent la terre.
- Généralement quand vous parlez ici entre vous vous dites « Palestine » ?
- Bien sûr, nous sommes très vigilants avec les expressions.
- Le mot « Israël » ne sort jamais ?
- Le pays d'Israël ou la carte d'Israël sont des choses fausses. Il n'y a pas de carte d'Israël. C'est la carte de la Palestine. C'est ce que nous apprenons à nos enfants. C'est dans l'éducation, pour ne pas les placer devant le fait accompli plus tard.
- Donc il n'y a pas de frontières avec Israël ?
- Il n'y a pas de carte d'Israël. Ce n'est pas dans notre vocabulaire. Ce n'est pas Israël et le Liban, c'est la Palestine et le Liban. Il y a un peuple qui a chassé un autre peuple et qui habite à sa place et qui occupe sa terre.

Le Hezbollah à cette époque, après la libération du Sud-Liban, est vu par les Libanais comme dans tout le monde arabe comme ayant participé à la restauration de la dignité bafouée des Arabes. Le groupe, dit-on à la réalisatrice, « est sur terre, et sous terre ». Avec les tunnels qu'ils ont creusés sous la frontière syrienne et israélienne, la maîtrise du territoire par le Hezbollah est totale.

En haut d'une butte, un groupe de Libanais se prennent en photographie devant la frontière. Derrière s'étend un kibboutz israélien et ses champs de culture verdoyants, « ses chalets suisses, faits pour nos yeux, les yeux des Arabes ». La guerre entre les deux territoires est protéiforme.

Danielle Arbid interroge cette sorte de fascination, qu'elle partage, pour ce territoire que les Libanais ne peuvent pas fouler, aucun traité de paix n'ayant jamais été signé entre le Liban et Israël. Devant un homme qui admet avoir travaillé à Haïfa et Tel-Aviv, la curiosité de Danielle Arbid est avivée par la volonté de savoir « à quoi ça ressemble », Israël ; pour cet homme pour qui « Israël et la Palestine ne font qu'un », ces définitions territoriales ne devraient pas s'encombrer du sens politique que les milices locales ou l'État lui donnent. Danielle Arbid et cet homme discutent dans l'espace exigu d'une cuisine, et les coups d'œil furtifs de l'hôte autour de lui crée une atmosphère où la suspicion et le danger semblent partout. Pourtant, cet homme considère comme les autres qu'« Israël viole la terre de la Palestine » et devrait quitter « le Golan et les Fermes de Chebaa » et rendre à la Palestine les frontières de 1967. Le territoire, ici, apparaît comme une idéologie encombrante pour les individus : ils doivent faire fi des idéaux pour trouver des moyens de subsistance. Cette obsession territoriale est pourtant partout. Au-dessus de l'enseigne d'un bar défile, sur un panneau lumineux, la carte d'Israël-Palestine, aux couleurs du drapeau palestinien.

Figure 51. Capture d'écran du film Aux frontières *de Danielle Arbid. Sur une enseigne de boutique clignote la carte de la Palestine et l'étoile du drapeau israélien barrée, en signe de négation.*

À chaque déplacement et à chaque nouvelle zone traversée, Danielle Arbid précise l'emplacement géographique de sa situation par rapport à la frontière. Le camp de Rachidiyé, qu'elle traverse en voiture et à pieds, est ainsi « à dix-sept kilomètres de la frontière » et « offre une vue imprenable sur un pays perdu ». C'est une méthode employée par beaucoup de Palestiniens réfugiés au Liban, qui nomment pour faire exister, et rappellent les distances qui les séparent de chez eux comme pour briser les frontières.

Devant un cimetière en bord de mer, Abou Bachar a la mine triste. Danielle Arbid le filme seul, en haut d'un talus, le corps tourné vers la mer. Il parle de cette tristesse : il a perdu sa terre, son territoire.

> Danielle, viens que je te montre mon village. Là-bas, à la pointe de la mer, il y a mon village, Al Bassa. Là-bas, c'est mon village. Du bord de la mer à la montagne, c'est la Palestine. Quand tu longes la côte, le phare et les colonnes sont juste au-dessus de mon village. Le Phare de Mécherfé. Je viens ici tous les jours pour voir mon village. Et même de si loin, j'essaie de sentir l'odeur du pays. La distance est très courte, environ une heure à pied ou dix minutes en voiture. Si les règlements le permettaient, on pourrait non pas y aller chaque jour, mais y rester pour toujours.

Danielle Arbid poursuit son périple. De sa voiture, le paysage est désormais neigeux. Tout est blanc, rien ne se distingue des montagnes qui encadrent la route qu'elle suit jusqu'en Syrie jusqu'aux frontières du Golan occupé. Mohammad Ali, chef des relations publiques du département de Kuneitra, capitale du Golan occupée par Israël mais récupérée par l'armée syrienne en 1974, situe géographiquement ce territoire symbolique de la guerre froide entre Israël et la Syrie : « Le Golan se situe à l'extrême sud-ouest de la Syrie, sa superficie totale est de 1860 km^2 ». L'homme est assis dans une salle d'une institution officielle, sous le double portait de Hafez et de Bachar Al-Assad. Les langues sont surveillées, les images que filme Arbid aussi ; on l'emmène voir les champs du Golan et on lui expose la géographie à reconquérir.

D'une séquence à l'autre se développent les travellings infinis le long de la frontière. Depuis la Jordanie, elle filme encore le Golan, « à 500 m de la frontière », à la jonction entre trois territoires – La Syrie, la Jordanie et Israël. Le procédé est systématique ; en plaçant sur la carte les lieux qu'elle traverse, Arbid inscrit aussi sur la carte les lieux qui résistent, qui continuent à évaluer l'espace, à se souvenir de la Palestine – à en faire une mythologie : « c'était le paradis », s'exprime son interlocuteur jordanien depuis le jacuzzi de sa luxueuse maison. Les associations d'Arbid ne manquent pas d'ironie ; ce qu'elle montre aussi en traversant ces lieux de frontières, c'est la méfiance des autres régimes arabes face aux images. Elle dévoile le retour incessant des mêmes discours sur la sécurité et la résistance, le lexique idéologique employé par les réprésentants des États voisins d'Israël, qu'il s'agisse à ce moment du film des représentants institutionnels syriens ou jordaniens.

Plus tard, lorsqu'elle filme le Jourdain et les paysages de l'autre côté de la frontière, elle doit mentir et prétendre qu'elle ne filmait pas : ce territoire mythologique ne peut pas, ne doit pas être appréhendé par les images. Ailleurs, en haut d'une colline, Danielle Arbid interroge une femme, qui précise avoir l'habitude de venir contempler ce point de vue. Au premier plan, on voit une carte indiquant les directions vers lesquelles on peut retrouver les sites importants de la région visibles depuis cette situation en haut du mont Nibo. La femme qu'interroge Arbid guide notre regard : « Par temps clair, on peut voir le Dôme du Rocher et le mur de Jérusalem ». Mais là encore, la discussion est interrompue par un officier qui arrête le tournage sous prétexte que les entretiens sont interdits : elle n'est autorisée à filmer que le paysage. « Rien de politique ».

1 2

Figure 52. Captures d'écran du film Aux frontières *de Danielle Arbid. À gauche (1) : sur la route que parcourt Danielle Arbid, qui longe Israël et les Territoires palestiniens, apparaît en surpimpression la carte d'Israël / Palestine. À droite (2) : depuis la Jordanie, point de vue sur les remparts de Jérusalem, commentés par une visiteuse qui dialogue avec la réalisatrice avant qu'un soldat n'empêche le tournage.*

Tout, pourtant, est politique dans cette région du monde. Sur la route, une guerre éclate dans les Territoires palestiniens. Sur le chemin d'Aqaba, le travelling sur la route est gêné par le passage des camions. « Quelqu'un m'a dit un jour : Israël n'a pas de frontière. Son territoire commence et s'arrête là où se posent les bottes de ses soldats ». Danielle Arbid pense à filmer la guerre. « On était tenté de passer cette mince frontière et cet immense fossé. On ne l'a pas fait. La seule image que j'ai finalement prise d'en face est celle-ci : trois immeubles sortis de Babylone-Eilat. Je n'irai pas là-bas. Pas avant de voir la Palestine exister ».

Sa dernière étape, l'Égypte, est de courte durée. En Égypte, Arbid ne peut filmer que la route. Filmer la frontière avec Israël est interdit, lui dit-on sans autre forme d'explication.

> C'est la fin du parcours et ici en Égypte, filmer la frontière nous est interdit. Ici comme partout, la route ne mène nulle part. J'ai voulu la tenter ; j'ai fait ce voyage pour vous raconter notre obsession, notre faille, mais aussi le prétexte à nos excès […]. Au Hilton-Taba, situé à zéro kilomètre de la frontière, les

> Palestiniens négocient souvent l'avenir de la Palestine. Le paysage est flamboyant, mais la Palestine, plus lointaine que jamais. Et moi, j'ai fait ce que j'ai pu pour la toucher.

Le voyage de Daniel Arbid dessine une carte aux frontières floues de la Palestine historique. En longeant la frontière avec Israël du côté des pays arabes, elle découvre que la Palestine se dédouble : sa réalité physique, à peine visible de l'autre côté des frontières, est doublée d'un discours mythologique, tenu tant par des partis politiques comme le Hezbollah, qui affichent partout la carte de la Palestine de 1948, que par les Palestiniens eux-mêmes qui observent les territoires de leur vie passée du haut d'un talus, revivant ce territoire perdu à travers de vieilles histoires sans cesse répétées. La persévérance de Danielle Arbid, qui démarre son voyage sur l'insatisfaction de n'avoir pu voir la Palestine depuis l'Égypte, et qui l'achève avec la même frustration, est comme une lutte contre cette abstraction. En concrétisant la frontière, en « cern[ant] Israël, comme Israël cerne [le Liban] depuis si longtemps », Danielle Arbid redonne de la réalité à la lutte territoriale des Palestiniens. Le mécanisme qu'elle met en place de citer les distances qui la séparent, à chaque déplacement, de la frontière, ainsi que les longs travellings qu'elle filme en route tout au long de son voyage participent de cette concrétisation d'une réalité à combattre, ou du moins à remettre en question.

Danielle Arbid décrit son voyage à la première personne. Cette personnalisation fait de son sujet un sujet existentiel, identitaire, et agit sur ses images, qui génèrent de l'empathie chez le spectateur qui les regarde. Comme Jocelyne Saab qui descend en tant que Libanaise constater la partition du sud du Liban en bastion géré par des forces armées extérieures, Danielle Arbid suit les frontière d'un pays ennemi dont tout le monde tente de nier l'existence, pourtant omniprésente. La réalisatrice part à la rencontre des Palestiniens déracinés, qui parlent d'une terre que les autorités politiques de chacun des pays dans lesquels elle se rend empêchent de montrer. Danielle Arbid parle avec les gens qu'elle croise pour ne pas avoir à se confronter uniquement aux discours préfabriqués des représentants des partis ou de l'État qu'elle croise sur son parcours : ce sont les peuples qui lui permettent de reconstruire la Palestine par-delà les frontières.

2. Peuples d'Égypte

Si l'on considère avec Jacques Rancière que « l'activité politique », qui est « toujours un mode de *manifestation* », ne se constitue qu'à partir du moment où celui « qui n'a pas à parler »[1010] commence à parler, il est intéressant ainsi de considérer le film comme un *mode de manifestation* en soi, qui sait rendre sensible la subversion de l'ordre normatif établi. Ainsi, se rendre comme certaines cinéastes dans les quartiers ou les régions défavorisées d'Égypte pour donner à voir d'autres manières de faire peuple permet de redéfinir les frontières du normatif et de mettre en lumière une autre définition identitaire. Cette attention aux multiples visages du peuple égyptien est présente dans le cinéma des femmes dès les années 1970 devant la caméra d'Ateyyat El-Abnoudy ou de Jocelyne Saab, mais a intéressé plus tard une cinéaste confirmée comme Tahani Rached, rentrée en Égypte après la fin de son contrat à Montréal, ou de jeunes réalisatrices comme Nadine Salib ou Reem Saleh.

Ce chapitre s'intéresse à la façon dont les peuples occupent leur territoire et comment l'image de ce territoire faite par les réalisatrices parle du peuple qui l'habite. Nous nous intéressons donc dans cette section à l'exiguïté des lieux de vie, au foisonnement des espaces publics, à l'insalubrité de la rue et à la prestance de la nature à laquelle le Nil donne naissance. Nous voyons en quoi ces espaces disent quelque chose du peuple égyptien, pour lequel le rapport à la terre a une inscription quasi mythologique dans l'histoire du pays : les *fāllaḥin* (« paysans »), célébrés dans le film emblématique de Youssef Chahine *La Terre* (*Āl-arḍ* / *The Earth*, 1968), représentent encore aujourd'hui une part importante de la population égyptienne, et ont eu un rôle important dans les révolutions en Égypte, de 1919 à 2011[1011]. Marginalisées par une politique nationale bien trop centralisée, les populations des régions rurales inventent leur manière de faire communauté, tout en témoignant un attachement fort à l'identité égyptienne. Cette exclusion existe aussi en ville, certains quartiers défavorisés se trouvant écartées des grandes politiques d'aménagement urbain ; dans ces espaces, les logiques de solidarité et de vivre-ensemble se développent dans les images de ces cinéastes comme des marqueurs essentiels de l'identité de ces groupes filmés.

Ces films insistent sur les luttes qui ont préexisté aux révolutions. Sur celles qui, après le renversement du régime, ont perduré – une lutte contre la misère, contre l'exclusion. Jocelyne Saab

[1010] Jacques Rancière, *La Mésentente*, Paris, Galilée, 1995, p. 52-53.
[1011] Saker El Nour, « Les paysans et la révolution en Égypte. Du mouvement national de 1919 à la révolution nationale de 2011 », in Sarah Ben Néfissa, Alaa Saraya (dir.), « Variations sur l'Égypte », *Revue Tiers monde*, n° 222, avril-juin 2015, p. 49-66, disponible en ligne. Consulté le 15 août 2020. URL : https://www.cairn.info/revue-Tiers monde-2015-2-page-49.htm

réalise son film dans la foulée des émeutes du pain qui en janvier 1977 obligeaient Sadate à revenir sur une partie de ses mesures économiques qui allait plonger dans la misère des millions d'Égyptiens déjà laissés pour compte (*Égypte, la cité des morts,* 1978), dont Ateyyat El-Abnoudy a fait au début des années 1970 des images qui ont été censurées par le pouvoir en place (*Cheval de boue,* 1971). Tahani Rached (*Ces filles-là,* 2009) se rend dans un quartier que tout le monde tente d'éviter, pour filmer une jeunesse que tout le monde a abandonné. C'est avant la révolution. Considérant les conditions de vie des habitants du quartier de Rod el-Farag filmés par Reem Saleh (*Āl-ǧāmaʿya*, 2018), il est difficile d'imaginer que leur condition a changé. Dans les quartiers populaires du Caire comme dans les régions rurales d'Égypte, les communautés font société. Les images de Nadine Salib montrent que comme dans toute société, la différence provoque l'exclusion (*Um ġāyib*, 2015). C'est contre cette exclusion, pour faire des images d'un peuple mis à l'écart des considérations économiques et politiques mais victime de l'histoire nationale, que se mobilisent ces femmes dans leurs films : elles complexifient et humanisent la définition du « peuple » égyptien en multipliant les visages, et en éclairant d'autres manières de vivre ce territoire.

2.1. Dévoiler l'immuable dans une nation en mouvement : *Cheval de boue* / *Le Sandwich*, Ateyyat El-Abnoudy (1971 / 1975)

Ateyyat El-Abnoudy réalise *Cheval de boue* dans le cadre de sa formation à l'Institut Supérieur de Cinéma du Caire en 1971, malgré les réticences de ses professeurs et contre le projet même de l'école, qui poussait plutôt ses étudiants à se former à la fiction pour trouver plus tard une place dans l'industrie du cinéma égyptien. Ateyyat El-Abnoudy insiste car, comme elle le dit dans le documentaire qui lui a été consacré sur Al-Jezeera intitulé *Days of Documentary* (2008), la forme documentaire est l'un des moyens les plus exemplaires d'écrire l'histoire, en ce qu'il contient la combinaison vitale du son, de l'image, de la couleur et du témoignage des gens à l'époque à laquelle ils ont vécu »[1012]. Le documentaire doit pour elle permettre aux gens de s'exprimer sur les sujets qu'ils souhaitent, sans que la cinéaste n'ait à s'engager personnellement dans la construction du discours qui doit être montré, de façon à les laisser « vraiment s'exprimer comme ils le veulent »[1013].

[1012] Stefanie Van de Peer, *Negotiating Dissidence*, *op. cit.,* p. 35. Notre traduction. Citation originale : "*the documentary form is one of the most exemplary ways of writing history as it contains that vital combination of sound, image, colour and people's testimonies on the age in which they live".*
[1013] *Op. cit.*, p. 36. Notre traduction. Citation originale : "*truly express themselves in the way that they want".*

Comme son film *La Triste chanson de Touha*, réalisé l'année suivante également au sein de l'école, *Cheval de boue* a essuyé de nombreuses critiques et certaines séquences auraient été censurées sans la persévérance d'Ateyyat El-Abnoudy, qui a finalement fait valoir que la longueur des films (tous deux sont des courts-métrages d'un peu plus d'une dizaine de minutes) ne méritait pas qu'on l'ampute. Les films dérangeaient pour ce qu'ils montraient de la ruralité de l'Égypte, et de la misère qui l'accompagne. Avec ce film de 1971, Ateyyat El-Abnoudy dénonce une pérennité de la précarité des conditions de vie des classes ouvrières et paysannes, qui ne connaissent jamais le bénéfice des changements de régime politique. Le regard que pose Ateyyat El-Abnoudy sur ces pratiques est pourtant profondément tendre : elle-même a grandi dans un petit village du delta du Nil, entouré de travailleurs dans une famille pauvre. Le film, tourné en noir et blanc en 16 mm, est un témoignage visuel et sonore du travail de fabrication de briques sur l'île d'El-Waraq.

Des chants répétitifs entonnés par des femmes rythment le labeur quotidien d'une région défavorisée et très rurale du Caire. Ateyyat El-Abnoudy ne propose aucun commentaire : elle ne situe pas ces scènes dans le temps, à peine dans l'espace, rendant à ces hommes et ces femmes leur identité collective, par-delà le travail mécanique auquel ils sont soumis. *Cheval de boue* est l'histoire de ce travail paysan. Les chevaux, les yeux bandés, sont lancés au galop pour tourner en rond sur de la terre meuble qui servira d'argile pour des briques de terre crue. La terre est récupérée par des hommes et des femmes qui l'acheminent jusqu'à un autre groupe de travailleurs. Ce long travail à la chaîne est un travail de confection et de transport des briques de terres crues.

Sur terre et sur l'eau du Nil où les attendent les bateaux qui les ont transportés jusqu'à l'île, les hommes et les femmes s'affairent, au rythme de ce chant monotone qui accompagne les tâches mécaniques. Les uns ramassent la terre, les autres l'inondent, d'autres lancent le cheval au galop patauger dans cette boue pour la rendre uniforme tandis que les derniers la recueillent et la transportent jusqu'aux ouvriers confectionnant à la chaîne des milliers de briques séchant au soleil.

Ateyyat El-Abnoudy joue sur la mécanique du geste. Un montage rapide montre successivement trois femmes vidant au sol leur panier plein de terre. Ces images reviennent plusieurs fois ensuite : c'est là le cœur de l'ouvrage. Cette terre est de l'argile qui, inondée, est battue par les sabots des chevaux au galop, aveuglés par leur maître qui les tient au bout d'une corde pour qu'ils courent en révolution autour de lui. La musique s'est arrêtée ; seul le bruit de l'argile boueuse jetée dans de grands paniers et quelques cris d'hommes au loin habillent l'espace sonore. Les grands

paniers sont apportés aux confectionneurs de briques qui, à la chaîne, remplissent les moules, avant de les démouler dans un grand champ dénudé où elles sèchent.

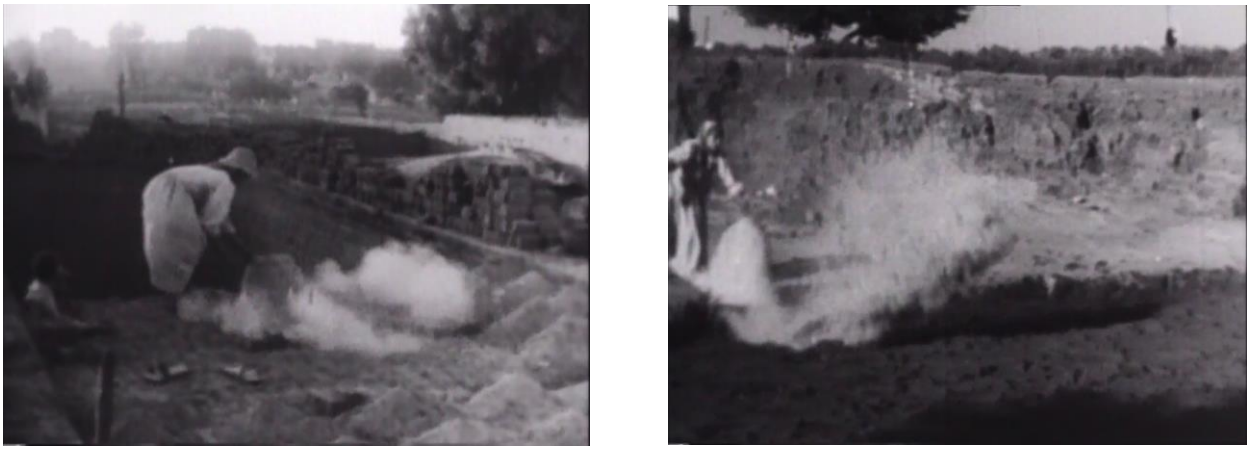


Figure 53. Capture d'écran du film Cheval de boue *d'Ateyyat El-Abnoudy. Les femmes transportent l'argile humide que les chevaux travaillent.*

C'est seulement à la suite de cette exposition que la parole d'un homme s'élève. Il dit qu'il aurait voulu aller à l'école, et ne pas s'épuiser comme son père. Mais sa famille n'avait pas les moyens. Sur ces mots, la chorégraphie de la confection des briques continue : l'agilité des plus jeunes est aussi impressionnante que la force des plus âgés.

Une autre voix d'homme s'élève, alors que les images d'Ateyyat El-Abnoudy enchaînent les portraits de femmes qui portent les briques par dizaines jusqu'au bateau qui les ramène au centre du Caire. Les femmes sourient à la caméra. La voix d'homme explique les conditions de production, et la difficulté du travail. Le rythme rapide du montage renforce l'impression d'urgence et d'efficacité du travail de cette communauté de travailleurs. Une autre jeune voix s'élève, qui regrette, à nouveau, de n'avoir pas eu l'opportunité d'aller à l'école et de gagner une misère qui rend la vie familiale difficile. On ne voit jamais le visage de ceux qui prennent la parole ; sur ces voix, Ateyyat El-Abnoudy multiplie les portraits. Elle s'attarde particulièrement sur les visages des femmes, que l'on entend chanter à l'arrière-plan sonore, alors que ceux qui prennent la parole semblent être tous des hommes.

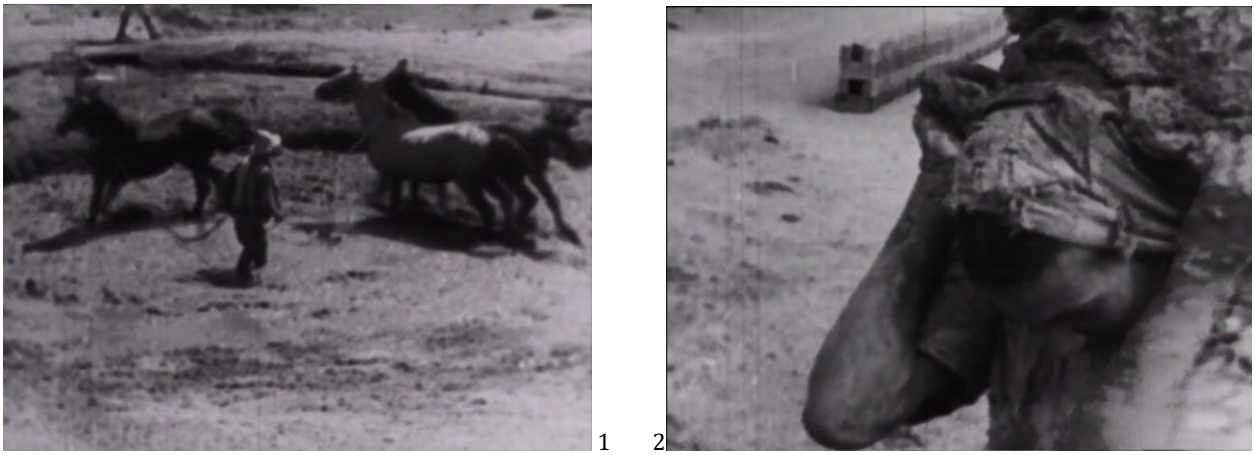


Figure 54. Capture d'écran du film Cheval de boue *d'Ateyyat El-Abnoudy. À gauche (1) : les chevaux galopent dans l'argile humide pour la pétrir. À droite (2) : un homme transporte la boue vers les ouvriers en charge des briques.*

Comme fascinée par le travail titanesque de ces ouvriers, Ateyyat El-Abnoudy réalise un long panoramique sur les champs de briques qui sèchent au soleil. La quantité est vertigineuse. L'espace qu'elle filme est un espace de labeur : les ouvriers viennent en bateau pour travailler la terre. Le fait même qu'aucun pont ne relie cet espace au reste du Caire montre le mépris des autorités pour ces travailleurs précaires, qui n'ont d'autre choix que de se tuer à la tâche, selon les mots de l'un d'entre eux.

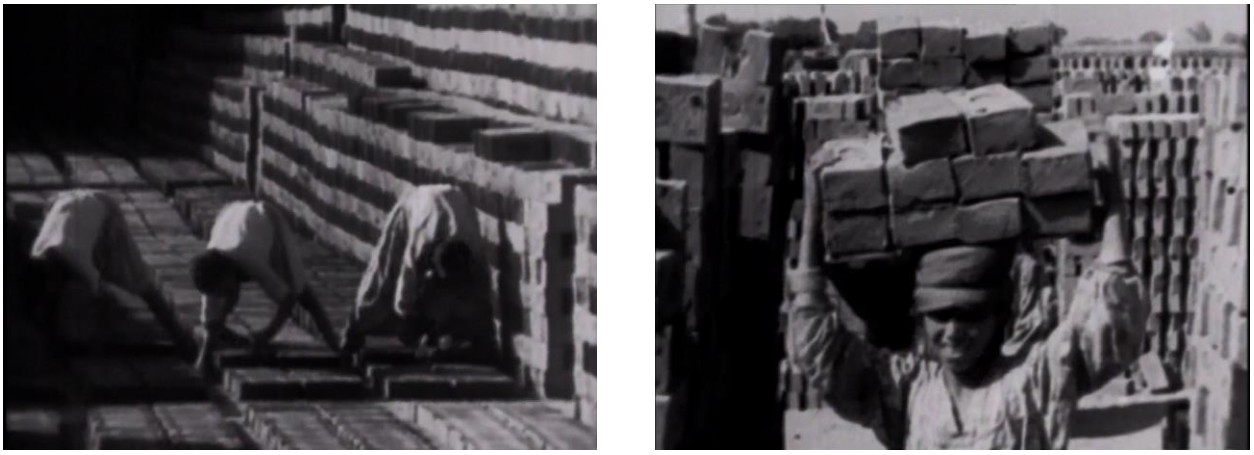


Figure 55. Capture d'écran du film Cheval de boue *d'Ateyyat El-Abnoudy. Les ouvriers et ouvrières s'assurent du séchage des briques et les transportent vers le bateau pour la vente.*

Malgré les critiques qu'elle a essuyées dès son premier essai, Ateyyat El-Abnoudy continue pour ses films suivants à se rendre dans ces endroits oubliés du reste de l'Égypte filmer ce qu'elle estime être le peuple égyptien. En prenant le film comme un medium par lequel peuvent être rendus visibles les peuples qui la touchent, elle choisit d'adopter les codes d'un certain réalisme poétique

pour créer avec le réel une narration singulière, aux profondeurs politiques. En 1975, elle se rend dans le village de Abnoud, dans le gouvernorat de Qena en Haute-Égypte, « où les trains de touristes qui les mènent à Louxor ne s'arrêtent jamais ». Elle y tourne un film intitulé *Le Sandwich.* Financé par l'Organisation du Cinéma Égyptien, le film a été intégralement censuré. Une fois de plus, la réalisatrice a été accusée de donner une image dégradante de l'Égypte.

Figure 56. Capture d'écran du film Le Sandwich *d'Ateyyat El-Abnoudy. La mère confectionne le pain.*

Le film est en couleur. Il raconte l'histoire d'un sandwich, de sa confection par les mains des mères du village, à sa dégustation par un jeune enfant qui s'en délecte. Dans cette œuvre de cinéma sans parole, Ateyyat El-Abnoudy s'approche des femmes, qu'elle filme en train de moudre le blé, de faire avec la farine des boules de pain qu'elles font cuire. On voit aussi le travail du père berger qui, accompagné de son fils, ramène les chèvres au bercail. Sur la route, une vieille femme tire de l'eau du puits. Ateyyat El-Abnoudy suit avec sa caméra ces vies qui s'animent. Elle les montre depuis tous les points de vue : le passage des chèvres et de leur berger derrière la femme qu'elle filmait tirant l'eau du puit l'incite à suivre le troupeau, en caméra portée, alors que le plan suivant montre en plongée différents groupes d'enfants qui conduisent d'autres chèvres d'un endroit à l'autre du village, disparaissant dans un nuage de poussière.

Figure 57. Capture d'écran du film Le Sandwich *d'Ateyyat El-Abnoudy. Les enfants s'amusent en faisant rentrer les animaux au bercail. Ils courent dans les ruelles du village avec les moutons (1), ou tentent de les guider au milieu des champs (2). Sur le photogramme 3, un jeune garçon humidifie son pain avec du lait de chèvre : c'est son sandwich.*

Ateyyat El-Abnoudy filme les différents espaces de ce village rural. Après avoir parcouru avec les chèvres les ruelles du centre, c'est dans les champs qu'elle retrouve finalement les enfants qui jouent, et qui, gourmands, partagent leur pain avec les chèvres en échange d'un peu de lait pour humidifier leur pain. Ateyyat El-Abnoudy filme avec beaucoup de tendresse un jeune garçon qui, son sandwich englouti, rejoint ses camarades en silence pour grimper dans les arbres avec eux.

Le territoire que montre Ateyyat El-Abnoudy dans ce film est balisé : la voie ferrée, derrière les barrières de laquelle se pressent les enfants pour voir passer les trains, posent la limite de ce village. Les trains de touristes ne s'arrêtent pas à cette gare, laissant dans l'ombre ces peuples oubliés, qui vivent à leur rythme une vie qui se passe de commentaire : les images d'Ateyyat El-Abnoudy ne sont accompagnées d'aucun discours mais parlent d'elles-mêmes, au son des rires des enfants et des habitudes mécaniques du village.

Figure 58. Capture d'écran du film Le Sandwich d'Ateyyat El-Abnoudy. À gauche (1), les enfants maîtrisent l'environnement naturel et montent dans les arbres pour se reposer. À droite (2) : à l'approche des trains touristiques, les enfants se précipitent sur les barrières de sécurité pour les regarder passer.

Ateyyat El-Abnoudy filme avec la volonté de montrer ce que les bourgeois ne veulent pas voir : les politiques de modernisation ne concernent pas tout le monde, et dans les régions rurales, la vie semble n'avoir pas changé depuis des siècles. La cinéaste, qui commence à faire du cinéma au moment où celui-ci réclame avoir un sens politique, est touchée par la simplicité de la vie de ces communautés, mais dénonce cette impossibilité injuste d'accéder à l'éducation et cette reproduction perpétuelle, de génération en génération, d'une soumission au travail manuel où domine l'exploitation des pauvres au profit des plus riches. Dans *Chelval de boue,* sans jamais montrer l'autre rive, où se dressent au Caire, face à l'île, les hôtels les plus chics, Ateyyat El-Abnoudy laisse tout de même son micro à ceux qui ont voulu s'en saisir et les laisse partager leur frustration de n'avoir pas

pu être libres. Cette frustration n'apparaît dans *Le Sandwich* qu'à la dernière scène : ce n'est que lorsque tous les enfants se précipitent vers la voie ferrée pour voir le train de touriste passer que l'on prend conscience à quel point ils subissent l'enfermement de leur condition. La scène est probablement rejouée pour la caméra mais l'objectif d'Ateyyat El-Abnoudy n'est pas de manipuler son spectateur mais bien de l'informer sur les réalités de ces vies rurales : ce jeu fait sans doute partie des jeux quotidiens auxquels se livrent régulièrement les enfants du village.

2.2. Montrer l'envers du décor : *Égypte, la cité des morts*, Jocelyne Saab (1978)

Jocelyne Saab arrive au Caire en 1977, quittant le Liban lors de la trêve de 1976 qui laissait à penser que la guerre civile allait prendre fin. Écoeurée par ce qu'elle considère comme un échec, la réalisatrice et journaliste tourne son regard vers d'autres luttes. En Égypte, le peuple au contraire se soulève pour défendre sa dignité : il a faim. Les mesures d'*infitah* du président Sadate ont creusé les inégalités sociales, et c'est désormais le prix des denrées de première nécessité qui s'envole. Devant les émeutes populaires qui ravagent le pays en janvier 1977, Sadate envoie l'armée avant de se rétracter : il retire sa mesure pour ne pas avoir à faire face à une révolution. Jocelyne Saab se rend en Égypte peu de temps après, pour rendre compte de l'état du pays depuis son ouverture au capitalisme et s'intéresse aux classes les plus défavorisées, vivant dans la Cité des morts, au sud-est du Caire.

Le travail de Jocelyne Saab en Égypte en 1978 a été dicté par émeutes populaires. Un peuple égyptien, descendu dans la rue pour protester contre une situation devenue intenable, s'est rendu visible dans le mouvement de sa révolte. Ce film rappelle que l'histoire a un impact important sur les hommes grâce à la documentation qui en est faite : en filmant des populations précaires se débattant pour vivre digne dans une Égypte plus libérale, Jocelyne Saab rend possible un dialogue avec les révoltes futures, tout en démontrant que les problèmes qui touchent les populations marginalisées restent pérennes en dépit des bouleversements politiques.

La Cité des Morts est une grande nécropole au sud-est du Caire, dans les tombeaux de laquelle vivent un million de personnes, issues de milliers de familles défavorisées. Entre les tombes circule une enfant qui, devant la caméra, déballe une canette de soda en réclamant des *bakchichs*. Un homme et son fils, sur un chariot tiré par un cheval, parcourent les ruelles de cette immense cité. On y croise des gens, comme dans une vraie ville, mais aucun commerce. Jocelyne Saab filme les déplacements

des gens dans cet espace funéraire comme si elle filmait en ville : les gens rentrent chez eux, sortent pour se rendre, à pied, chez un voisin. Rien n'indique clairement qu'il s'agit d'un cimetière.

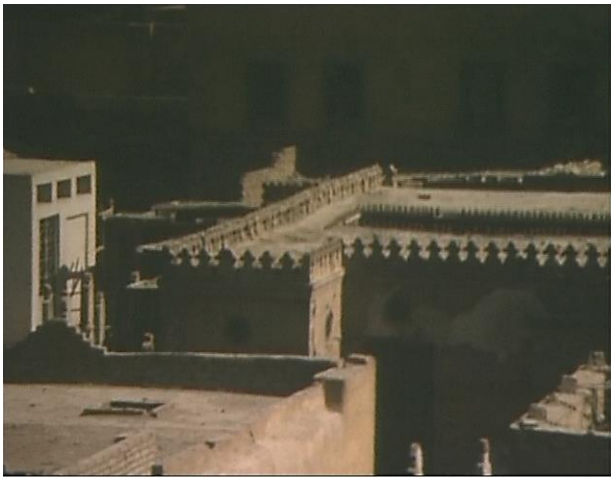


Figure 59. Captures d'écran du film Égypte, la cité des morts *de Jocelyne Saab. Il est difficile de différencier l'espace du cimetière de celui d'une ville : les tombeaux semblent des habitats, séparés entre eux par des routes.*

En contrepoint, Jocelyne Saab met en évidence les grands hôtels de luxes qui s'étendent le long du Nil depuis le début de la politique d'*infitah* de Sadate. Elle filme le centre-ville du Caire, la place Tahrir envahie par des gens pressés, les autoroutes saturées. Les populations marchent à deux rythmes différents : 100 000 voitures pour 200 000 personnes, alors que trois millions de personnes circulent encore en chariot, tiré par un cheval, ou doivent attendre des heures l'un des rares bus de la ville. Jocelyne Saab oppose aussi les habitats des uns et des autres : les milieux festifs et opulents dans lesquels vivent et sortent les riches, s'opposent aux appartements exigus ou les tombeaux où s'entassent les familles au Caire ou dans la Cité des morts. C'est cette extrême pauvreté qui est à l'origine des émeutes de janvier.

La Cité des Morts du Caire est pleine de vie. « Ville dans la ville, elle a son centre, son marché, son école, et même son conseil municipal », dit Jocelyne Saab en voix off. Ce qui devait être provisoire est devenu pérenne. Pourtant, le cimetière s'étend à quelques mètres de la plus grande décharge publique de la ville. Jocelyne Saab filme des enfants qui jouent au milieu des déchets.

1

2

Figure 60. Captures d'écran du film Égypte, la cité des morts *de Jocelyne Saab. La Cité des morts a instauré sa propre économie : elle a ses places publiques où les gens se réunissent (1) et son artisanat (2).*

Jocelyne Saab montre d'autres quartiers populaires. Comme Ateyyat El-Abnoudy, elle s'intéresse aux ouvriers de l'île d'El-Waraq au milieu du Caire, qui travaillent l'argile « sans connaître les bienfaits de l'*infitah* ». On les voit arriver en bateaux avec de grands paniers dans lesquels ils transportent de l'argile, destinée à la confection des briques crues séchées au soleil. En contrepoint, Jocelyne Saab filme les cheminées des industries qui battent leur plein : la modernisation, en Égypte, est à deux vitesses.

Dans les espaces ruraux, elle filme la misère des paysans, soumis aux grands propriétaires, et qui continuent à bêcher à la main des terrains qui s'étendent à perte de vue. Ses images s'attardent sur le travail mécanique de la terre, sur les visages en sueurs des paysans. Jocelyne Saab insiste sur les espaces de culture : la mécanique du travail de la terre désindividualise les gens, dont les corps, surveillés par des contremaîtres, deviennent des machines. Ce travail éreintant semble loin de la modernité prônée par Sadate.

1

2

Figure 61. Captures d'écran du film Égypte, la cité des morts *de Jocelyne Saab. À El Waraq, les ouvriers travaillent à la chaîne dans les carrière d'argile (1) pour faire des briques (2).*

Le film de Jocelyne Saab fait aussi intervenir des entretiens avec des journalistes ou des politologues capables d'expliquer la situation du pays. Les plans sur la ville du Caire, toutefois, ne sont jamais filmés depuis l'intérieur des rues : elle filme l'opulence des nouvelles constructions depuis le Nil, qui lui offre certes un plus large point de vue, mais qui permet aussi de cantonner ces espaces de richesse en périphérie. En dehors de la séquence du mariage bourgeois filmée dans un hôtel de luxe, seuls les espaces populaires existent dans le film de Saab.

La dernière image du film, ralentie, est surréaliste. Jocelyne Saab filme une rue de la Cité des Morts où se croisent divers personnages fantasques qu'elle a croisés au cours de son film ; un vieux fou philosophe qui avance, tout de blanc vêtu, avec sa canne sur cette longue route, l'enfant réclamant un *bakchich* qui danse, et plusieurs enfants qui traversent l'espace, le visage tourné vers la caméra. Malgré la misère, Jocelyne Saab a souhaité montrer la beauté de ces espaces et du peuple qui l'occupe : un peuple ignoré, écarté, mais pourtant bien vivant.

Figure 62. Captures d'écran du film Égypte, la cité des morts *de Jocelyne Saab. Dernier plan du film. Il rassemble la plupart des individus qu'elle a croisés durant son passage dans la Cité des morts.*

Jocelyne Saab n'a pas filmé le moment des émeutes, mais elle a filmé le peuple qui s'est soulevé quelques mois auparavant. Elle a décidé de filmer leur espace pour rendre ces individus maîtres de leur territoire, de ces rues qu'ils ont su prendre jusqu'à faire reculer le pouvoir. En filmant ces territoires qu'ils habitent, Jocelyne Saab revendique que ce sont ces millions d'habitants précaires qui sont le peuple égyptien.

2.3. Se débattre dans les marges : *Ces filles-là*, Tahani Rached, 2009

Cette nécessité de s'organiser pour survivre à une société qui a des difficultés à considérer ses marges est aussi au cœur du film de Tahani Rached, *Ces filles-là.*

Le film s'ouvre sur un plan qui provoque un sentiment d'étrangeté : au milieu du Caire circule parmi les voitures une jeune fille à cheval. Le seul son audible est celui des pas du cheval. Peu à peu, les bruits de la ville envahissent l'espace sonore : tel est l'environnement dans lequel va nous plonger ce film sur un quartier défavorisé de Mohandessin au Caire, où vivent bon an mal an une bande d'enfants des rues. Parmi eux, beaucoup sont des filles.

Figure 63. Captures d'écran du film Ces filles-là *de Tahani Rached. Les filles des rues adoptent le territoire de la rue et le font leur, circulant et l'habitant avec autant de liberté que possible.*

Tahani Rached filme ces filles effrontées dans l'étroitesse d'une rue. Ce qui nous intéresse, c'est la façon dont Rached filme avec une égale attention les différents espaces que ces filles occupent dans cet environnement urbain à l'écart des grandes artères passantes. La réalisatrice les interroge et les filme en train de discuter face caméra de leur vie, parvenant à nous faire oublier que l'une est assise par terre, ayant pour dossier la roue d'une voiture, qu'une autre a grimpé dans un arbre dont elle arrache les feuilles en discutant, ou qu'elles s'installent nonchalamment sur le capot d'une voiture. Ce groupe de filles vit aux abords d'un parking, qu'elles s'amusent parfois à traverser à cheval.

Figure 64. Captures d'écran du film Ces filles-là *de Tahani Rached. Dans la rue, les filles sont vulnérables et sont seules pour se défendre.*

Tahani Rached filme ce lieu comme non-lieu. Tourné principalement de nuit, l'horizon s'évanouit dans l'ombre des ruelles. L'espace est sombre, sans aucune profondeur de champ. Ce parking du quartier de Mohandessin est filmé comme un huis clos, un espace dont ces filles ne peuvent s'échapper. Se faufilant entre les voitures garées du parking, les enfants disparaissent dans la nuit. Pour renforcer cette impression d'enfermement, Tahani Rached filme les visages, en plan rapproché, sans perspective.

La violence du destin de ces jeunes enfants et adolescents abandonnés par leurs familles ou violentés, exploités par leurs parents, transparaît dans l'image par cette impossibilité de prendre du recul sur ces corps meurtris qui ont grandi trop vite, et par cette incapacité à considérer d'autres espaces. Une rue, un parking, un arbre pour toute maison, un café populaire qui leur offre parfois une chaise et un peu de compagnie, et des vies de revendications, de conflit, de violence et de solidarité dans la douleur qui caractérise la marginalisation des populations pauvres du Caire. Ces enfants sont perçus par le voisinage comme des parasites, et ne bénéficient d'aucune indulgence malgré leur jeune âge. Ceux-ci, pourtant, parviennent à survivre, dans cet espace de sécurité qu'ils se sont créé entre eux.

2.4. Réfléchir la norme : *Um ġāyib*, Nadine Salib, 2015

.

Le film de Nadine Salib est tourné le long du Nil. La réalisatrice a tourné ses images pendant cinq ans. Elle a suivi la vie d'un village rural en Haute-Égypte La région, qui a connu de violentes difficultés tant sur le plan de l'économie que du développement, n'a rien de la frénésie du Caire ou d'Alexandrie. Négligées par le gouvernement, les communautés qui habitent ces régions restent sensibles et fidèles aux traditions ancestrales qui régissent leur vie et leur société.

Dans un article de 1996, Reem Saad met en garde contre les « frontières » symboliques auxquelles l'anthropologie a souvent recours en opposant le monde rural, analysé à partir du village, et le monde urbain. Elle reconnaît toutefois qu'une analyse de son terrain d'étude à Imam lui a permis de comprendre la perception que les habitants de ces villages ruraux ont d'eux-mêmes par rapport au reste du peuple égyptien. Dans son article « Situer le village égyptien. La recherche d'une unité représentative », elle écrit :

> Comme classe subordonnée, les villageois d'Imam se comparent aux autres pauvres et aux opprimés. Ils sont le « petit peuple » (*al-nas al-sughayyara)* tandis que l'élite est le « grand peuple » (*al-nas al-kabîra).* Quand ils évoquent l'oppression ou les mauvais traitements qu'ils subissent de la part de « supérieurs », ils utilisent souvent des expressions comme : « C'est ainsi que les gens comme nous sont traités », impliquant qu'ils se reconnaissent comme appartenant à une collectivité de démunis. Dans ce cas, la représentativité n'est pas à rechercher du point de vue du village mais du point de vue de la relation entre démunis et puissants, dans une dynamique propre. […] Plutôt que d'avoir affaire à

« l'Égypte rurale », nous avons affaire à l'identité paysanne, à l'appartenance de classe et à l'identité nationale.[1014]

Cette analyse nous intéresse en ce qu'elle confirme un certain nombre d'intuitions que les images de Nadine Salib, mais aussi Ateyyat El-Abnoudy, ont fait émerger. Il nous semble par ailleurs que cette dynamique sociale, où prédomine un rapport de force entre possédant et possédé, élite éduquée et travailleurs pauvres, est celle qui concentre les problématiques de tous les films que nous traversons, qu'ils se situent en territoire rural ou dans les zones marginalisées des centres urbains.

Nadine Salib filme le long du fleuve la vie qui s'anime, les animaux, le reflet des arbres verdoyants. Le Nil rend la nature fertile. Dans ce village à la jonction de ce sol limoneux et du désert aride, la vie a un sens : celui de donner la vie et de transmettre les savoir-faire et les coutumes.

Figure 65. Captures d'écran du film Um ġāyib *de Nadine Salib. À gauche (1) : le Nil, avec le sous-titre de la voix off du peronnange principal, Hanan, que l'on voit en (2) arroser des plates au milieu d'une terre aride. Les séquences, en introduction du film, se suivent au montage. Elles symbolisent l'infertilité de Hanan, et pose le contexte géographique du territoire de Haute-Égypte, à la fois fertile et très précaire.*

Nadine Salib interroge des femmes sur leur intimité féminine. Le sujet de son film est la douleur de Hanan qui ne parvient pas à tomber enceinte et qui souffre terriblement de cette différence. Au cœur d'une communauté où le destin d'une femme est de procréer, le bonheur semble impossible sans enfant. Le titre du film lui-même soulève une question plus existentielle encore – dans ces communautés resserrées où les femmes sont désignées par le nom de leur premier fils (« Um Ahmed » signifiant « la mère de Ahmed »), à quelle existence se destine une femme qui n'a pas d'enfant ? Qui est-elle pour sa société, quelle place tient-elle au cœur du peuple ?

[1014] Reem Saad, « Situer le village égyptien. La recherche d'une unité représentative », traduit de l'anglais par Jean-Noël Ferrié, in Jean-Noël Ferrié, Saadia Radi (dir.), « Anthropologies de l'Égypte 2 », *Égypte/Monde arabe*, n° 25 Le Caire, Presses de l'IFAO, 1996, disponible en ligne. Consulté le 15 août 2020. URL : https://journals.openedition.org/ema/826

Le propos du film de Nadine Salib dépasse pourtant de loin le seul drame de l'infertilité : en suivant cette femme sur plusieurs années, elle dépeint en touches impressionnistes la puissance des traditions et des superstitions. Hanan est *Um ġāyib,* Oum Ghayeb, « la mère de l'absent ». Elle a recours à de nombreuses techniques héritées de mythologies préislamiques profondément enracinées dans la région, restée en périphérie des centres urbains très modernisés. Déterminée à avoir un enfant coûte que coûte, Hanan a recours aux services de la chamane du village, Um Mansour, qui prétend détenir le secret de pratiques remontant à l'époque des Pharaons.

Dans ce film, le territoire est mis en lien avec la vie de toutes ces femmes que suit la cinéaste durant plusieurs années. Les éléments naturels sont convoqués à des fins symboliques : quelques plans réalisés sous l'eau, qui viennent ponctuer le film, symbolisent le liquide amniotique dans lequel ne baigne aucun embryon ; les paysages fertiles qui sont cultivés par les paysans sont montés en opposition aux grandes étendues poussiéreuses arides où l'on trouve les bâtisses du village... Ils s'imposent aussi dans leur majesté comme des réalités immuables et éternelles. Ces paysages imposants ont quelque chose de mythologique, que Nadine Salib magnifie par ses choix : elle filme le matin, alors que le soleil, encore montant, vient envahir le plan jusqu'à brouiller l'image du champ qu'elle cadre, comme une lumière divine venue s'étendre sur ce village sorti du sable en bord de Nil.

1

2

Figure 66. Captures d'écran du film Um ġāyib *de Nadine Salib. À gauche (1) : Hanan (à gauche) rend visite à Um Mansour (à droite) qui tente de l'aider à avoir un enfant en ayant recours aux croyances ancestrales. À droite (2), une voisine de Oum Ghayeb témoigne à propos de son mariage.*

Le film est une œuvre de témoignage. Nadine Salib interroge principalement les femmes du village et filme leur solidarité au quotidien. Toutes s'expriment face à la caméra pour raconter l'histoire de Um Ghayeb, mais aussi pour discuter de leur vision de l'amour, de la sensualité, de la famille, de la vie.

Un homme raconte que sa femme a elle aussi eu beaucoup de mal à tomber enceinte. Celle qui est devenue Um Said avait fait plusieurs fausses couches avant de tomber enceinte à nouveau.

Pour protéger l'enfant, le couple s'est rendu auprès d'un Sheikh « pour faire au bébé un charme protecteur » :

> Il nous a dit de prendre une oreille d'âne, deux poils d'un chien et d'un chat, et d'attraper un lézard à proximité de la montagne. Puis Um Said a donné naissance à Mansoura. Mansoura est la plus âgée et la plus précieuse à mes yeux, sais-tu pourquoi ? Parce qu'elle nous a porté chance […] c'est pour cela que je l'ai appelée Mansoura [la Victorieuse]. Elle est née le jour de la victoire de l'Égypte pendant la guerre d'Octobre.

Ce témoignage, monté sur les images de cet homme et de sa femme cultivant les champs, est intéressant à double titre. Il illustre d'abord combien les coutumes locales, ancestrales, s'attachent à la nature et à l'environnement dans lequel ils vivent en tant que paysans : le charme jeté par le Sheikh est convoqué par des éléments accessibles aux paysans (une oreille d'âne et des poils d'animaux). Les remèdes d'Um Mansour, dont elle revendique un héritage pharaonique, sont du même acabit. Ancré dans un ensemble de pratiques très locales attachées à un territoire et à une mythologie très en marge des pratiques habituelles du Caire (ce qui explique l'intérêt de Nadine Salib pour cette communauté et les solutions que ses membres apportent à leurs problèmes du quotidien), cet homme montre toutefois qu'aussi loin de la capitale que puissent vivre ces communautés, la fierté d'appartenir au peuple égyptien est profondément vivace. En lui donnant le nom de « Mansoura » (« Victorieuse »), il inscrit sa fille dans une double histoire à la fois personnelle (elle est la première née après des années de difficultés) et nationale (elle est née le jour de la victoire de l'armée égyptienne sur l'armée israélienne en 1973). Il semble ainsi confirmer l'étude menée par l'anthropologue Reem Saad à Imam, village de Haute-Égypte, lorsqu'elle écrivait :

> Les villageois se définissent aussi comme Égyptiens. Ils s'identifient et se déclarent comme représentants de la nation égyptienne. Cet aspect de leur identité trouve sa plus claire expression en temps de guerre ou par rapport à la migration.[1015]

[1015] Reem Saad, « Situer le village égyptien. La recherche d'une unité représentative », in Jean-Noël Ferrié, Saadia Radi (dir.), « Anthropologies de l'Égypte 2 », *Égypte/Monde arabe*, *op. cit.*

Le peuple que filme Nadine Salib est lui aussi représentatif « des différents mondes auxquels leurs multiples identités se réfèrent »[1016] et l'inscription territoriale qu'elle lui offre dans son film permet spécifiquement de remettre en cause les frontières spatiales pour les transcender, pour faire coexister histoire locale et histoire nationale, superstitions ancestrales et idéologies politiques contemporaines. « C'est la nature des "voix", bien plus que le lieu d'où les gens parlent, qui indique les frontières d'une localité et définit l'intérieur et l'extérieur davantage que n'importe quel critère structurel ou physique »[1017]. Cette réalité anthropologique a une résonance philosophique et esthétique saisissable dans les films sur lesquels nous nous attardons. Comme nous l'avons déjà conclu dans la section précédente, le territoire n'a d'identité en tant que telle qu'à partir du moment où il est défini, et cette identité est dépendante des mots qui le décrivent et de la possible transmission des traditions qui le rendent vivant.

2.5. Faire communauté : *Āl-ğāmaʿya*, Reem Saleh, 2018

Commencé en 2011, le film de Reem Saleh s'intéresse à la vie d'un quartier pauvre du Caire pour lequel la révolution n'a provoqué aucun changement. Situé au cœur du Caire, le quartier semble avoir ses propres frontières que personne n'ose franchir : la caméra de Reem Saleh reste entre cinq rues, et propose une géographie hors de la politique, hors du temps, et pourtant profondément ancrée dans les traditions et la culture égyptienne : on y voit deux mariages, de la danse, de la musique contemporaine populaire.

Figure 67. Capture d'écran du film Āl-ğāmaʿya *de Reem Saleh. Le quartier de Rod el-Farag est derrière cette voie ferrée, enclavée, à l'écart.*

[1016] *Ibid.*
[1017] *Ibid.*

Le plan qui ouvre le film est en plongée. Une voie ferrée divise l'image. Reem Saleh nous emmène de l'autre côté des rails, dans le quartier populaire de Rod el-Farag au Caire. L'espace du quartier, dans l'image, est exigu, à l'exemple de tous les espaces que traverseront les cinq individus que la réalisatrice a suivi, six ans durant. Le film est réalisé en caméra portée.

Reem Saleh veut filmer au plus près du quotidien de cette communauté. Elle entre dans les maisons, suit certaines personnes en particulier : Om Ghareeb, son mari Adel, la jeune Dunia et sa mère Om Tariq, Nagwa, qui en six ans a eu trois enfants de son mari, duquel elle a divorcé, puis avec lequel elle s'est remariée trois fois. Les personnages ne parlent jamais face caméra. Les voix d'Om Ghareeb, de Nagwa et de Dunia se font toutefois parfois entendre en *off*, et participent à illustrer le temps passant, d'une visite à l'autre de la cinéaste dans ce quartier bouillonnant de vie.

Figure 68. Capture d'écran du film Āl-ğāmaʿya *de Reem Saleh. À l'étroitesse des rues du quartier répond l'exiguité des logements.*

La caméra circule d'un espace à l'autre, suivant les individus qui se croisent et se recroisent dans l'espace exigu des ruelles, des appartements et des boutiques tenues par les uns et les autres. On ne quitte les trois ruelles du quartier que pour aller se recueillir au cimetière.

Le montage du film est rapide. La circulation est incessante. L'exiguïté des espaces pousse à les traverser, mais à ne pas y rester. La lentille utilisée pour filmer les scènes a d'ailleurs été adaptée pour pouvoir filmer tous les personnages rassemblés dans une seule pièce : une lentille classique

n'aurait pas permis assez de recul pour capter tous les visages, toutes les voix. D'une maison à l'autre, d'une pièce à l'autre, Reem Saleh montre le paradoxe de cet espace réduit, rendu à son autonomie : si rien ni personne n'en sort, la communauté est perpétuellement active, organise des choses, crée de la vie. De temps en temps, comme pour rappeler que ces individus sont rejetés en marge de la société à laquelle ils appartiennent, Reem Saleh renvoie à la voie ferrée qui les sépare du reste de la ville. Un train, parfois, y passe, transportant passagers ou marchandises vers le centre-ville du Caire.

Figure 69. Captures d'écran du film Āl-ğāmaʿya *de Reem Saleh. La communauté organise la collecte pour permettre aux gens du village de mener à bien des projets malgré leur précarité.*

Ville dans la mégapole du Caire, Rod el-Farag apparaît dans l'image de Reem Saleh comme une unité autonome et indépendante, qui a su se constituer en communauté pour pallier à la misère et à l'absence d'État. En sept ans de film, leur condition n'a pas changé. Personne ne discute de politique, malgré les bouleversements que traversent le pays et le peuple égyptien : pour les classes les plus précaires de la société – et c'est ce que nous enseignait déjà Ateyyat El-Abnoudy – les grands événements politiques n'ont pas d'incidence sur le quotidien ; en marge du processus politique, les communautés doivent s'organiser à leur manière.

3. Ces films montrent du Caire des visages multiples. Cette diversité est présentée par les réalisatrices, à différentes époques, comme le corps du peuple égyptien et son émotion. Malgré la précarité, la violence et la difficulté, parfois, à trouver tant une voix qu'une voie, le sentiment d'appartenance à l'espace qu'occupent les citoyens de l'Égypte contemporaine crée, dans son partage, l'image d'un peuple singulier. Que le territoire qu'elles filment soit national, régional, ou qu'il ne concerne qu'un quartier, les réalisatrices donnent à voir des communautés aux logiques solidaires qui sont autant de petites sociétés qui se gouvernent et s'octroient de véritables

espaces de liberté, malgré le régime autoritaire et policier qui, à une autre échelle, les soumettent depuis des générations.

4. Vivre sur le territoire

La dernière section de ce chapitre discute non plus les définitions politiques et identitaires des frontières à se (ré)approprier, ni ce que l'observation des individus sur leur territoire et les choix de représentation de ce territoire par les cinéastes disent du peuple qui l'habite, mais à l'expression directe d'une appartenance à un territoire qui se transforme et se redéfinit, sans l'aval des gens qui les occupent. On s'intéresse ici particulièrement à des films réalisés au Liban, qui même après la guerre, a connu d'autres dégâts et d'autres destructions, sous les pressions de la corruption et de l'ultralibéralisme.

4.1. Documenter un monde qui s'effondre : *Beyrouth, jamais plus* / *Beyrouth, ma ville*, Jocelyne Saab (1976/1982)

La guerre civile bouleverse le rapport au territoire pour les civils qui l'occupent. Les lieux de divertissement se transforment en tour de contrôle pour les milices, les cafés sont désertés, les plages deviennent un grand cimetière. Pour ceux qui n'ont d'autre choix que de rester, il faut désormais composer avec ces espaces confisqués.

Centre névralgique de toutes ses obsessions, Beyrouth se dresse, gros point rouge flamboyant, au cœur de la carte cinématographique de la Libanaise Jocelyne Saab. La carte de Beyrouth est divisée en deux parties, mais le point de vue est clair : c'est bien depuis les rivages maritimes de Beyrouth-Ouest que la cinéaste pense la plupart de ses sujets et crée la majorité de ses images.

Ce sont les circuits qu'elle traçait depuis son enfance que Jocelyne Saab suit dans *Beyrouth, jamais plus.* En 1976, alors que les conflits font furieusement rage dans les rues de Beyrouth, Jocelyne Saab profite du repos des miliciens pour descendre, entre six et dix heures du matin, documenter, archiver une Beyrouth en train de s'effondrer. Elle veut garder une trace du centre-ville de son enfance, devenu un point de rupture entre deux camps qui s'opposent, une ligne de front de plus en plus difficile à franchir les mois passant. Elle y filme le repos des soldats, la croix pesant au bout d'une chaîne autour de leurs cous, lisant Tintin avant de reprendre le combat. Elle montre les enfants qui, à défaut de jeux plus innocents, pillent les appartements et les boutiques délabrées en quête de jouets et d'un peu d'aventure. Elle parcourt les rues, revient sur des endroits symboliques : les grands cafés du bord de mer, occupés avant la guerre par toute la gauche intellectuelle,

nationalistes arabes partisans des théories marxistes et vigoureux défenseurs de la cause palestinienne. S'ils sont désormais en ruines, Jocelyne Saab ne manque pas de les mettre en images dans le détail, racontant en passant les folles histoires des cabarets alentours, rendant à Beyrouth son aura d'avant-guerre. Au rythme des images, le texte poétique d'Etel Adnan vient renforcer l'aspect surréel de cet état de guerre d'une violence traumatique inouïe. Ce texte, comme le suivant écrit en 1978 sur *Lettre de Beyrouth,* la poétesse l'a écrit d'une traite, sur les images muettes de sa compatriote cinéaste avec qui elle partageait la perte de la ville et du pays où elles avaient grandi. L'urgence de créer les pressait alors comme demeurant la seule raison de continuer à vivre.

Jocelyne Saab filme avec attention les façades du centre-ville, comme pour garder une trace, une mémoire d'un passé qui disparaît. La cinéaste nomme les quartiers qu'elle traverse, les lieux qui dans le temps faisaient la vie de Beyrouth. Elle filme aussi ce que la destruction offre de poésie : les éclats de verre au sol qui étincellent comme « des millions de petits soleils », les blocs de béton disposés dans les rues pour faire obstacle aux chars et qui sont vus par Etel Adnan comme des œuvres d'art contemporain. Beyrouth, en 1976, devient surréaliste, et c'est en insistant sur la poésie des espaces, quitte à se placer aux confins du surréalisme, que Jocelyne Saab parvient à empoigner la réalité de la guerre civile.

1 2

Figure 70. Captures d'écran du film Beyrouth, jamais plus *de Jocelyne Saab. Jocelyne Saab filme les murs de sa ville qui s'effondrent (1) et cherche dans les détails de la beauté malgré tout. Elle les cherche notamment dans l'explosion des éclats de verre où Etel Adnan voit se refléter des « millions de petits soleils » (2).*

Mise en image, la situation dramatique à Beyrouth est une illustration symptomatique de ce que subissait le Liban. En 1982, lorsque l'armée israélienne entre dans la capitale et assiège l'ouest de la ville, Jocelyne Saab est à son tour une cible. Sa maison, un grand palais portant en lui plus de cent cinquante ans d'histoire, est incendiée. *Beyrouth, ma ville* (1982) s'ouvre sur ce drame : devant

la caméra, au milieu des décombres de ce qui a été le lieu qui la vit grandir, Jocelyne Saab décide de parler au nom de tous les Libanais. Elle apparaît à l'image, pour faire avec nous, spectateurs, le constat de la disparition d'une tranche d'histoire libanaise, partie en fumée avec sa maison, resplendissante demeure bâtie cent cinquante ans plus tôt. Parce qu'elle atteint de plein fouet la cinéaste elle-même, cette guerre ne semble pouvoir être dite que par une caméra interne à ce désastre. Jocelyne Saab généralise sa douleur à l'échelle de celle de tous ses compatriotes : « [cette maison], c'est mon identité aussi. C'est l'identité de tous les Libanais, qui perdent leur maison ; on ne sait plus qui on est »[1018]. Suite à cette remarque, Jocelyne Saab quitte l'image, et se remet à parler des autres. Et c'est précisément parce que la cinéaste est elle-même exposée qu'elle peut filmer la violence que subissent les corps : les premières images qui suivent son intervention sont celles de corps souffrants, mutilés, des femmes, des enfants, peut-être orphelins désormais, le visage défiguré par la douleur et la peur. En parlant à la première personne (« la guerre a pris son temps – ou plutôt, elle a pris notre temps »[1019]), Jocelyne Saab peut enregistrer l'exposition des corps face à un conflit qui les dépasse. Elle filme les quelques téméraires qui se risquent à sortir dans la rue pour trouver dans les poubelles de quoi se nourrir ; des femmes, souvent, puisque les hommes se battent. En filmant ces âmes solitaires, elle filme une absence, cette absence de la place vidée après les combats. L'espace des rues est confisqué, et c'est risquer sa vie que de tenter de circuler.

Figure 71. Capture d'écran du film Beyrouth, ma ville *de Jocelyne Saab. Jocelyne Saab témoigne en pesonne devant sa maison détruite.*

[1018] Jocelyne Saab s'exprime en personne en ouverture de son film *Beyrouth, ma ville*.
[1019] *Ibid*.

Jocelyne Saab montre le délabrement des bâtiments bombardés par l'armée israélienne, mais une fois encore, comme au Sud, comme précédemment, elle montre avant tout la résistance des populations : un vieil homme brave le danger des attaques aériennes pour arroser ses plantes et perpétuer un peu de la vie et de la beauté que la guerre et le siège ont confisquées aux civils qui les subissaient. Les enfants, eux, jouent aux osselets sans se soucier du monde qui s'effondre autour d'eux. Elle filme aussi les soldats israéliens, qui s'amusent aux dépens des Libanais. Elle souligne par ces images brutales l'injustice et la violence d'une situation imposée avec un intolérable cynisme.

1

2

Figure 72. Captures d'écran du film Beyrouth, ma ville *de Jocelyne Saab. Les Libanais reconquièrent leur territoire malgré le siège, à l'imagede ce vieil homme qui entretient son jardin sous les bombes (1) et ce jeune garçon qui circule en vélo, souriant, le long de la corniche (2).*

La voix off donne souvent seule la parole aux images, des images qui se déploient prudemment, sans précipitation. En cette période de siège, l'Histoire se fige comme à l'approche du danger. Ce n'est plus tant un droit de parole qui est donné par Jocelyne Saab aux individus qui traversent son film ; en ces moments de doute et d'avenir incertain, c'est un silence de recueillement qui domine. Silencieuses sont les images des blessés comme silencieuses sont celles des corps nus et décharnés des orphelins ayant survécu au bombardement de l'hôpital où ils étaient pris en charge. La cour extérieure de l'hôpital désert et anéanti, est longuement mise en image par Jocelyne Saab : espace clos au cœur d'un territoire hostile, il apparaît comme un espace de sécurité après la tempête.

Une chanson à l'honneur de la ville couvre et accompagne les images des femmes qui travaillent au ménage, à la cuisine, qui partent au marché, entourées d'enfants ; comme si les mots pour décrire l'horreur n'existaient plus que sous forme poétique – comme ceux du texte de Roger Assaf, lu en voix off. Les visages, pourtant, sont souvent bienveillants ; la caméra suit un enfant pédalant sur sa bicyclette sur la corniche de Beyrouth, devant l'étendue infinie de la mer, comme

poursuivant sa liberté. Les hommes et les femmes croisés au souk sont souriants, fraternels ; ils sont animés par une flamme vitale que Jocelyne Saab s'emploie à saisir et à figurer, même au cœur des situations les plus dures.

À sa façon, la caméra de Jocelyne Saab est une arme de lutte ; elle filme la vie derrière la violence comme elle combat l'absurde d'une guerre civile que personne ne comprend. Après une séquence d'explosion nocturne spectaculaire, Jocelyne Saab filme les visages des Libanais qui sont encore là, qui résistent ; elle filme la solidarité, elle filme Beyrouth-Ouest réunie pour célébrer les forces palestiniennes, forcées de quitter le pays, et soutenir, malgré la douleur, la cause des réfugiés, qui leur semble juste. À Sabra, à Chatila, les femmes pleurent toujours les disparus, et les enfants ont perdu leur jeunesse. Mais les images sont là pour leur donner refuge et offrir à ces peuples martyrisés une mémoire et un espace de recueillement poétique, nécessaire à l'expiation de la colère et à cette lutte pour la survie dans laquelle ils sont tous manifestement engagés.

4.2. Pertes de repères des populations déplacées : *Beyrouth ! À défaut d'être mort*, Tahani Rached (1983)

C'est un autre procédé auquel s'est livrée Tahani Rached en 1983 avec *Beyrouth ! À défaut d'être mort*. La réalisatrice égyptienne, qui travaille alors depuis deux ans à l'Office National du Film à Montréal, est venue à Beyrouth filmer les conséquences d'une guerre qui, comme le racontait déjà Jocelyne Saab, a dépossédé des centaines de familles. Son frère vivait alors à Beyrouth ; mais c'est moins la souffrance d'une histoire personnelle qu'une solidarité marquée qui pousse la cinéaste à descendre dans les quartiers les plus précaires de Beyrouth, que le siège de l'armée israélienne, à l'été 1982, a réduits à néant. Tahani Rached ne s'intéresse pas au problème politique, communautaire ou stratégique ; elle se penche sur des questions sociales, de résilience et de survie malgré le harcèlement infini de l'injustice des conflits sur des populations qui n'ont pas le luxe de pouvoir partir.

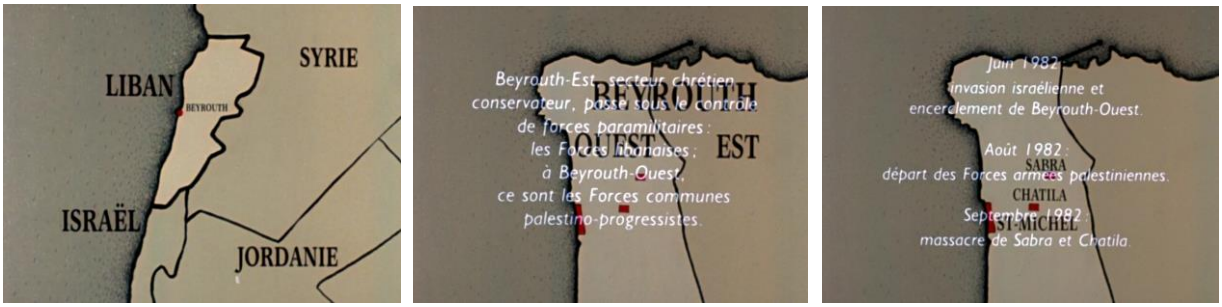


Figure 73. Captures d'écran du film Beyrouth ! À défaut d'être mort *de Tahani Rached. Ces cartes ouvrent le documentaire et permettent de situer tant historiquement que géographiquement les espaces que Tahani Rached va filmer.*

Le film s'ouvre sur une carte, celle du Liban et de la région, qui explique la migration des Palestiniens à partir de 1948. Puis une autre carte, celle de Beyrouth, qui explique les grandes étapes de la guerre, particulièrement la partition de la ville entre Est et Ouest et le siège de Beyrouth-Ouest par les Israéliens en 1982. Un chant plaintif *a capella* ouvre le film ; c'est d'une vieille femme qu'il émane, résistante, combattante, dévastée par le malheur qui s'est abattu sur sa ville mais toujours là, en révolte. Sur ses paroles terribles, Tahani Rached montre des plans du centre-ville de Beyrouth, désert. Les enseignes s'écroulent, les bâtiments sont détruits.

Figure 74. Captures d'écran du film Beyrouth ! À défaut d'être mort *de Tahani Rached. La vieille femme dit son malheur et pleure un monde perdu et une jeunesse morte au combat.*

Pas de voix off, sauf pour expliquer, en préambule, comment tout cela a commencé ; les concernés prennent en main le discours et font le constat d'une injustice insoutenable. La poétesse est ici cette vieille femme, qui domine les images et structure le film de Tahani Rached. Ses chants et ses invectives viennent rythmer les témoignages de ces musulmans abandonnés, qui ont fui Beyrouth-Est à majorité chrétienne pour se réfugier sur les plages de Beyrouth-Ouest. Tahani Rached filme d'abord la plage Saint-Michel, qui abrite des réfugiés libanais de Beyrouth-Est depuis les débuts de la guerre civile, en 1976. Ces populations, déplacées au sein de leur propre ville, ont connu un nouveau désastre avec le siège de l'armée israélienne : les chalets en bois dans lesquels ils vivaient sur la plage ont été dévastés par un obus. « Un seul obus. Tout a brûlé ! », s'exclame un habitant.

Tahani Rached, dans un plan à forte profondeur de champ, filme l'ampleur du désastre à l'arrière des quelques rares bâtiments à toiture de tôle encore debout. C'est un champ de ruines. Venue constater les dégâts de plus près, Tahani Rached réalise de lents panoramiques sur les parpaings détruits recouverts de poussière. « J'étais attaché à cet endroit. J'y ai vécu huit ans », poursuit l'homme. Un plan en plongée sur le camp de fortune montre qu'il n'y a plus rien : le bois s'est complètement consumé, seules les fondations demeurent, délimitant chacune des habitations qui apparaissent dans leurs similitudes encore plus nues et sans identité. Le terrain n'est plus qu'un champ de cendres duquel surnagent quelques rares meubles et ustensiles, que fouillent les enfants comme pour le transformer en terrain de jeu.

Figure 75. Captures d'écran du film Beyrouth ! À défaut d'être mort *de Tahani Rached. Camp de réfugiés libanais sur la plage de Saint-Michel, à Beyrouth-Ouest. État du camp après le bombardement israélien pendant le siège de la ville (juin-août 1982).*

Le témoignage de l'homme passe en voix off et Tahani Rached filme un long travelling à travers Beyrouth. Les maisons, pour la plupart inhabitables, ont été désertées. « L'invasion

israélienne a tout bouleversé », insiste l'homme alors que se déploie, infini, ce long travelling qui montre Beyrouth-Ouest comme une ville vaincue. Certains, raconte-t-il, ont pris les armes contre d'autres partis politiques, alors même qu'ils refusaient jusque-là de participer à cette guerre fratricide, et les classes pauvres espéraient améliorer leurs conditions au sortir du conflit. « C'était avant l'invasion israélienne », ajoute l'homme, d'une voix défaite. Même si elles sont désormais parties, les troupes israéliennes ont dépossédé ces populations très pauvres des dernières ressources sur lesquelles elles basaient leur survie.

Tahani Rached filme le nouveau camp où vivent ces réfugiés. Hommes, femmes et enfants de toutes les familles partagent un même espace ; au mur, de loin, on aperçoit un portrait de l'imam Moussa et un drapeau du Liban. Ces territoires, durant la guerre civile comme après, doivent leur protection aux milices de la région.

Une femme avoue occuper une maison qui n'est pas la sienne ; « nous n'avons pas le choix », « ils ont brûlé nos maisons »[1020] répond une autre. L'habitat n'est plus un lieu de sécurité. Cible d'attaques, il est régulièrement réduit en cendres et appelé à être reconstruit. Tahani Rached filme les hommes, les femmes et les enfants travaillant à construire de nouveaux abris de fortune, faits de parpaings pour les murs et de tôle ondulée comme couverture, sans porte, sans fenêtre. En plein chaos, il faut se réapproprier l'espace et se créer de nouvelles manières d'appartenir. Plongées dans une extrême pauvreté, ces populations déplacées sont dynamiques malgré le manque de ressources, et font tout pour survivre malgré tout ; lorsque Tahani Rached les filme en train d'arracher leur ticket de rationnement, l'horizon disparaît derrière les corps de la foule qui inondent l'image et font disparaître toute idée du territoire. La lutte pour la survie dépend, aussi, ici, d'une lutte pour habiter. « Je veux savoir que cette maison est à moi […] Je ne veux pas m'installer dans une maison et la quitter deux ou trois ans plus tard », annonce une femme affairée à la lessive, le regard dur et inquiet. « Il faut qu'on s'occupe de ce peuple », ajoute une autre. Face à cette femme, qui explique calmement qu'elle est devenue folle depuis que sa famille n'a plus rien, résonne l'appel à l'aide de tout un peuple. « Je suis Libanaise, et face à une telle situation, je me sens moi-même étrangère dans mon propre pays », confie une autre femme. Le sentiment d'appartenance à un lieu, lorsqu'il est mis en péril, conduit à une détresse difficile à surmonter. L'histoire du peuple palestinien, que ces populations, victimes des violences des milices de Beyrouth-Est et de l'armée israélienne comprennent bien, en offre un témoignage quotidien. Tahani Rached se rend d'ailleurs ensuite à Sabra et Chatila où, des

[1020] Témoignage d'une déplacée dans *Beyrouth ! À défaut d'être mort* de Tahani Rached.

mois après le massacre, on recherche encore des morts et des disparus. Les rues étroites du camp sont peuplées de femmes et d'enfants qui ne se sentent pas chez eux.

Figure 76. Captures d'écran du film Beyrouth ! À défaut d'être mort *de Tahani Rached. Portraits icônisant les personnes avec lesquelles Tahani Rached a le plus dialogué pour son film, qui marque la déchirure interne subie par ces victimes civiles d'une guerre imposée.*

Les différentes séquences de témoignages proposés par la cinéaste sont ponctuées par des portraits : il s'agit chaque fois d'un ou plusieurs visages sur une image de type photographique, qui aurait été comme déchirée par endroit et redessinée au crayon noir, comme leur territoire qui leur a été arraché et qui force tous ces individus à se reconstruire ailleurs. Entre l'actualité de la couleur et ce renvoi à l'archive que figure le noir et blanc, entre le réalisme de la photographie et l'artifice du dessin, Tahani Rached nous renvoie avec ces portraits au principe de la conception de l'histoire, de la mémoire. Redessiner des portraits individuels pour offrir une image de la communauté, offrir le croquis archivé par l'image cinématographique d'un espace où le peuple persiste, par ses mots, par sa révolte.

Une lutte pour la survie, ou une résistance au quotidien pour se prouver que l'on existe encore. « Ils sont partis à l'étranger avec leurs enfants ; ils ont laissé les pauvres se faire tuer ici », scande la vieille femme. Privées de territoire et de nouveaux horizons à conquérir, ces populations précaires sont livrées à elles-mêmes en périphérie de Beyrouth, dans un lieu qui ne sera jamais chez eux.

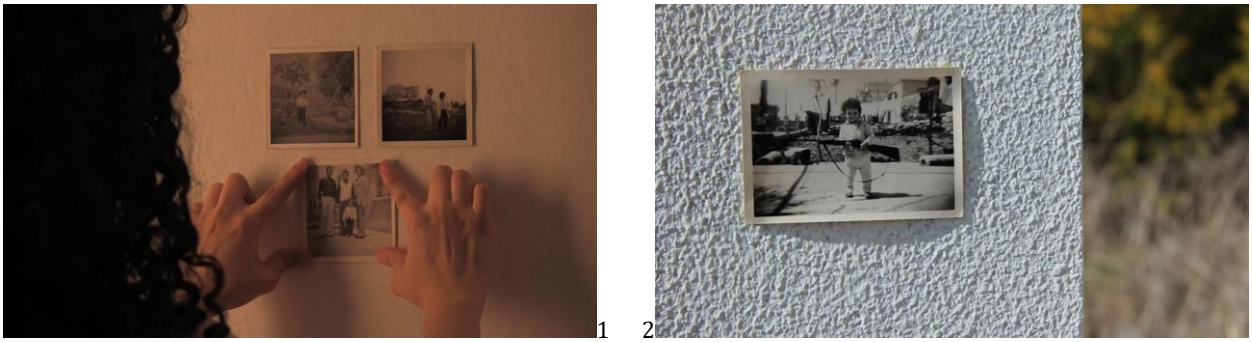
Figure 77. Captures d'écran du film Beyrouth ! À défaut d'être mort *de Tahani Rached. Dernière séquencedu film. Un jeune homme chante la renaissance de Beyrouth, par-delà les guerres.*

En conclusion du film, le visage d'un jeune homme devant la mer, qui chante, en plan rapproché, devant la caméra :

> Ils m'ont demandé : d'où viens-tu jeune homme au teint foncé ?
> Je leur ai dit : je viens d'une terre détruite par le temps…
> Mais elle renaîtra, grande et verte comme avant
> Je suis Libanais braves gens,
> Je suis Libanais.

4.3. Réfugié au sein de son propre pays : *En cette terre reposent les miens*, Reine Mitri (2015)

Le point de départ du film de Reine Mitri est son histoire personnelle, ou plutôt celle de sa famille : en 2009, elle vend un terrain qu'elle a hérité de son père dans la région de Saïda, un terrain dans lequel elle allait jouer quand elle était petite, avant de ne plus y aller, à partir de 1985. À cette date, tous les chrétiens du village de Aïn el-Mirr ont été déplacés, et la zone est devenue une ligne de front. Elle a grandi à Jounieh, banlieue chrétienne de Beyrouth, où sa famille était installée ; mais cet événement a été un choc pour son père. De retour en 2009, pour la première fois depuis les années 1990, Reine Mitri ne retrouve plus l'emplacement de son terrain. Pour son père, mort un an après l'exode, cette terre était « perdue ».



1 2

Figure 78. Captures d'écran du film En cette terre reposent les miens *de Reine Mitri. En exposant ces photographies, Reine Mitri (à l'image, 1) se replace dans le contexte de son enfance, lorsqu'elle passait ses vacances à Aïn el-Mirr avant que la guerre ne rende la zone insécurisée. Sur l'image 2, on voit Reine Mitri à un an et demi soulevant une arme.*

Alors qu'elle raconte en voix off l'histoire de son village et de ses habitants, Reine Mitri se filme en train d'accrocher aux murs de la maison qu'elle a encore à Aïn el-Mirr des photographies de son enfance. Sur l'une d'entre elle, on la voit avec ses deux parents, sur une autre, elle porte une arme. Elle est âgée d'un an et demi.

Le film a recours à l'archive photographique, mais celle-ci n'est souvent là que pour souligner les réalités historiques dont Reine Mitri fait état. Les images, en noir et blanc, donnent du corps aux mots, et replacent dans une réalité sociohistorique complexe et difficile à décrire. Toutefois, le squelette du film de Reine Mitri s'articule sur les images du territoire présent. Selon elle, la guerre n'est pas terminée. Son film questionne les déplacements de population, les troubles de l'histoire des communautés, et tente de mettre le présent des images dans la perspective des récits du passé. Reine Mitri commence son film dans les environs de ses terrains hérités de son père, avant d'entamer un périple dans les villages qui ont connu des massacres tels que leurs populations ont été poussées à l'exil.

1 2

Figure 79. Captures d'écran du film En cette terre reposent les miens *de Reine Mitri. À gauche (1) : paysage du sud du Liban, à Aïn el-Mirr. À droite (2) : parole d'un habitant du village de la même génération que Reine Mitri.*

Elle filme les paysages du sud, les montagnes où se dessine le tracé des routes. Deux ans après la vente du terrain, sa mère décide de vendre la maison. Reine Mitri en filme le jardin, les différentes pièces. Elle filme ses mains triant les vieilles photographies.

> Pendant des années, j'ai essayé d'imaginer le village vide ; je n'y suis pas arrivée. J'ai essayé d'imaginer l'exode ; je n'y suis pas arrivée. En fait, je n'ai pas de souvenirs de la guerre, ni de mon enfance, ni de mon adolescence.

C'est d'abord pour rétablir l'histoire de cet exode que Reine Mitri réalise son film. En interrogeant Khalil, qui vit toujours au village, elle prend conscience de la pression que la présence armée des Palestiniens dans la région du sud imposait aux populations chrétiennes. Khalil est filmé en plan fixe, face à la caméra, et répond avec sincérité aux questions que lui pose Reine Mitri.

- Je m'interroge sur l'origine de la peur. Comment naît la peur ? À quel point la menace est réelle ? À quel point est-elle due à des propagandes politiques ?
- Non, je t'assure que c'était une réalité. Mais qui n'est pas née instantanément. Nous avons grandi avec l'idée que certains préféraient les intérêts palestiniens aux intérêts libanais. Le slogan du gouvernement était : « La force du Liban est dans ses faiblesses ». On nous a élevé avec ces idées qui n'étaient pas les nôtres. On nous a inculqué que nous étions faibles et impuissants car les Palestiniens contrôlaient la situation.

Reine Mitri filme les espaces avec insistance. Les paysages de la région, l'entourage de la maison, en plan fixe. Elle reconquiert l'espace qui a été confisqué par la guerre. Elle raconte ensuite, avec des photographies d'archives, qu'ils ont fui la deuxième invasion israélienne du Sud en 1982. Beaucoup ont dû partir par bateau.

1 2

Figure 80. Captures d'écran du film En cette terre reposent les miens *de Reine Mitri. À gauche (1) : le sud du Liban, avec la parole d'un habitant du village de la même génération que Reine Mitri. À droite (2) : Reine Mitri sur le toit de sa maison de famille.*

La réalisatrice s'interroge aussi sur la permanence de cette peur. Filmant les habitats de la région de Jezzine, cartographiant par ces images une région en pleine mutation, elle demande encore à son interlocuteur :

- À quel point as-tu peur de ne plus pouvoir vivre dans ta maison ?
- Aujourd'hui nous nous demandons si nous devons craindre le changement démographique. À l'époque, la peur nous a fait fuir, mais nous avions gardé espoir de revenir dans cette région qui est la nôtre. Cela ne signifie pas que nous vivons dans une société chrétienne et que nous n'acceptons que des chrétiens. C'est vrai, c'est une région chrétienne. L'achat des terres, est-ce réalité ou illusion ? C'est une réalité. […] Chaque village assiste à ce changement radical qui prendra 50 ans.

Reine Mitri prend des images d'elle dans les différents espaces de sa maison : dans la cour devant la bâtisse, sur la terrasse du toit, sur le balcon dans la maison. Elle-même a vendu son terrain à des musulmans, qui, dans le village, « sont toujours considérés comme des étrangers ». Elle souhaite réfléchir à cette lutte entre les communautés sur la question de leur appartenance à la terre. Les images qu'elle réalise des paysages environnants se multiplient. Ils sont d'une neutralité pertinente : aucun signe religieux ne permet de distinguer à qui appartiennent les maisons, les terres ; les champs et la brousse s'étendent à perte de vue sur les montagnes, alors que sur le littoral les immeubles s'entassent jusqu'à la mer. Seule la résonnance d'une cloche, durant un court moment, détermine la communauté dominante de la région : le son de l'église envahit l'espace de l'image, comme pour rappeler à Reine Mitri ce qu'elle oublie de voir, ce qui pour elle n'existe pas : il existe des luttes intestines qui font de ces terres fertiles des champs de bataille.

Reine Mitri cherche « les origines d'une nouvelle carte de la peur qui se dessine entre les différentes communautés au Liban » en partant de ce sentiment troublé d'appartenance à un territoire spécifique qu'il s'agit, perpétuellement, de revendiquer – non pas contre l'envahisseur, mais contre une autre frange du même peuple. Ce conflit est appelé « la guerre cadastrale ».

La carte de Reine Mitri commence par une ligne dessinée sur une feuille blanche : la ligne de front qui à partir de 1985 passait par Aïn el-Mirr. Les maisons ont été dynamitées, avec l'argent d'une compagnie saoudienne appartenant au futur Premier Ministre libanais Rafic Hariri. Beaucoup se sont sentis spoliés. La plupart ont vendu leurs terres. Les images, en plan fixe, que propose Reine Mitri datent du tournage du film : aujourd'hui, les immeubles se sont multipliés sur ces terres montagneuses offrant probablement une vue imprenable sur la mer. Un travelling réalisé en voiture met en avant les couleurs éclatantes d'une station essence ; au loin, une pancarte, sur laquelle la réalisatrice n'insiste pas : « GULF RESIDENCE », suivi d'un numéro de téléphone. C'est finalement le peuple qui a été vendu, au profit de la corruption de grandes compagnies étrangères favorables à l'un ou l'autre côté de l'histoire.

Cette division, imposée d'en haut sur les populations, s'est matérialisée en deux projets chrétiens discutés pendant la guerre. Sur un travelling en contre-plongée filmant le haut des immeubles classés « patrimoine » du quartier d'Achrafieh, Reine Mitri explique par-dessus une nappe sonore de basse :

> Achrafieh, fief des Phalanges et des Forces Libanaises, aurait pu devenir la capitale du canton chrétien, alors qu'elle était le symbole de ce qu'on appelait « résistance chrétienne ». Les chrétiens du Liban étaient tiraillés entre ce sentiment d'appartenance à cet Orient où ils avaient leurs racines et la peur de ne pouvoir appartenir à un Liban dont l'identité était disputée. Les chefs chrétiens oscillaient entre deux projets. Soit contrôler tout le Liban et les autres communautés, soit regrouper tous les chrétiens dans un canton qu'ils seraient capables de protéger.

Dans le quartier d'Achrafieh, Bachir Gemayel, président chrétien ayant opté pour l'idée d'un Liban sous contrôle chrétien, est encore célébré comme une icône. Son portrait est visible partout dans l'espace public, comme le montrent les images de Reine Mitri, et ses opinions demeurent parmi

ses partisans. Au début de la guerre, ces mêmes milices ont forcé le déplacement de populations musulmanes dans les banlieues sud de Beyrouth. Les inimitiés sont toujours présentes.

Sur les images de Reine Mitri, les immeubles flambant neufs côtoient toujours les façades criblées de balles datant de la guerre civile. « Les lignes de démarcation existent toujours, même si certaines se sont déplacées et ont changé de nature ». Pour freiner l'achat massif de terres chrétiennes par des chiites, certaines villes chrétiennes autour de Beyrouth ont légiféré pour empêcher les ventes des biens immobiliers et des terres à des musulmans.

1 2

Figure 81. Captures d'écran du film En cette terre reposent les miens *de Reine Mitri. Dans le village chrétien de Damour, qui a subi en 1976 un massacre perpétré par les milices palestino-progressistes, Reine Mitri rencontre des rescapés. Certains sont rentrés vivre à Damour (1), d'autres restent dans le traumatisme de l'événement terrible qu'ils ont vécu (2).*

Reine Mitri réalise un perpétuel aller-retour entre le présent et le passé, non seulement par le récit qu'elle propose en voix off, mais aussi avec les entretiens qu'elle réalise avec différents citoyens qu'elle interroge. Tous ont été déplacés. Elle interroge des hommes et des femmes de communautés différentes : des chrétiens et des musulmans déplacés du sud de Beyrouth après les invasions israéliennes et les batailles de territoire entre les différentes factions dans la région, des Palestiniens, d'anciens militants de gauche, des chrétiens ayant réchappé au massacre de Damour par des milices musulmanes, principalement composées de Libanais. Le dispositif, très simple, est toujours le même. Les histoires racontées par les personnes interrogées sont enrichies de photographies d'archives en noir et blanc, qui rappellent aussi l'histoire des luttes : les grandes grèves des ouvriers, les fronts constitués de la résistance palestinienne. Les entretiens sont enregistrés de façon classique, en plan fixe dans un intérieur privé ou devant les lieux des massacres passés. La parole des personnes interrogées est précise, sincère. Ils racontent leur histoire du Liban – leurs pertes aussi, et leur rancœur.

Sur certaines images d'archives, qui illustrent des massacres, des destructions, des négations de cet espace peuplé par une communauté jugée indésirable par ceux qui l'ont attaquée, Reine Mitri

insiste sur le drame et l'angoisse qu'il suscite en ajoutant une nappe de son. La musique est absente du film. Tout le film est tendu par la parole de ces gens, par leur discours qui, se complétant les uns les autres sur le plan des événements historiques tout en se contredisant sur les visées idéologiques, permettent de saisir combien la menace de la guerre hante toujours une population libanaise sortie du conflit depuis plus de vingt-cinq ans au moment de la sortie du film. Reine Mitri laisse de l'espace à l'émotion ; elle filme les visages de ceux qui content leur histoire, et laisse planer le silence qu'ils imposent lorsqu'ils partagent leur terreur. Pour beaucoup, en vingt ans de reconstruction, la peur a changé d'objet. « Où est la sécurité ? » demande une femme de confession musulmane déplacée du Sud Liban au début de la guerre. « Lorsque chacun est obligé d'avoir recours à sa communauté pour se protéger, que reste-t-il de la nation ? ». Face à ce constat, Reine Mitri l'interroge :

- Qu'est-ce qui te fait peur aujourd'hui dans le conflit sunnite/chiite ? L'extrémisme te fait-il peur ?
- Très. Beaucoup plus qu'en 1975.
- L'extrémisme sunnite aujourd'hui te fait plus peut que les phalangistes ?
- Tout extrémisme fait peur, qu'il soit chiite, chrétien, sunnite ou druze. Toute communauté extrémiste exerce une dictature. Toute communauté qui exerce une dictature fait peur. Chacun œuvre pour ses propres intérêts. Qui œuvre pour l'intérêt du pays ? Je n'ai encore trouvé personne.

La frénésie de construction, sur laquelle Reine Mitri insiste lors de ces longs travellings à travers Beyrouth ou en périphérie, témoigne de cette terrible réalité : les chefs de communautés ont un peuple à vendre. En contrepoint du béton froid et des logos des compagnies de construction, Reine Mitri filme des visages en souffrance. Cette Palestinienne a été déplacée de la Palestine au Liban, à Baalbek, dans la Bekaa. Puis les troubles avec Israël les ont poussés à Tyr, dans le sud du Liban, avant d'être envoyés dans le quartier de Maslakh à Beyrouth, puis d'être installés à Tel el-Zaatar. Elle a perdu toute sa famille dans le massacre perpétré par les milices Phalangistes le 12 août 1976. Le visage de cette dame âgée de plus de quatre-vingt ans est creusé par la douleur.

Reine Mitri parcourt la ville et filme l'asphalte. Elle se filme ensuite observant un ravin par-dessus la rambarde d'un pont. Ce pont, elle le connaissait déjà enfant. Les espaces et les géographies sont hantées de fantômes.

> Ce devait être durant les deux premières années de la guerre civile. En 1975 ou 1976. Je devais avoir cinq ou six ans. Nous étions en voiture. Devant nous, une masse humaine était traînée sur l'asphalte par une Jeep. Nous sommes descendus de voiture, comme tous ceux qui se sont arrêtés au bord de la route pour voir l'homme balancé vivant par-dessus le pont. Dans le ravin s'entassaient déjà des corps. Je me souviens que l'homme était vivant parce qu'il gémissait. Ce n'est que des années plus tard que je compris que ces hommes jetés par-dessus le pont étaient des Palestiniens, probablement capturés par les combattants des milices chrétiennes après le siège du camp de Tel el-Zaatar en 1976. Ce rituel de mise à mort était comme une réponse des combattants chrétiens à une fameuse phrase d'un responsable de l'O.L.P. qui avait dit : « La route de Jérusalem passe par Jounieh », par laquelle il signifiait que pour libérer la Palestine, il fallait vaincre les milices chrétiennes de droite qui contrôlaient Jounieh et les autres régions chrétiennes.

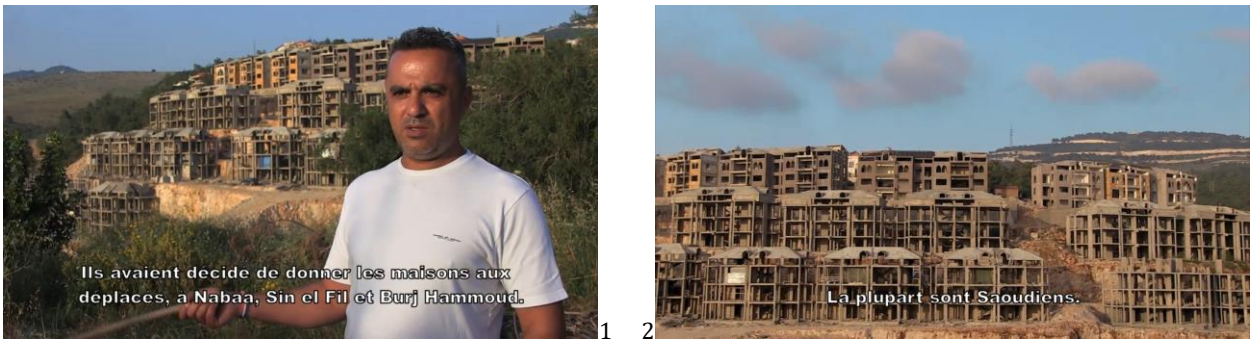
Les guerres de territoires sont des guerres de milices, dont les civils et les réfugiés ont toujours fait les frais, souvent au prix de leur vie. D'un côté comme de l'autre, l'angoisse est incessante. Les chrétiens vivaient dans la crainte d'être déplacés au profit des Palestiniens, lorsque les Palestiniens étaient déjà déplacés, et ne vivaient que dans le mythe du retour en terre de Palestine, réduits à la misère dans des camps de fortune en périphérie des grandes villes libanaises.

Certains chrétiens rescapés de Damour ont été incapables de rentrer chez eux après la libération de leur village assiégé et occupé par des milices musulmanes. Un habitant du village, présent durant le massacre, fait visiter la ville à Reine Mitri depuis l'intérieur de sa voiture. Beaucoup de maisons, laissées à l'abandon, témoignent du massacre dont les habitants, abandonnés par leurs milices, ont été victimes. Une autre ancienne habitante, qui était enfant au moment du massacre et de l'exode forcé, s'annonce incapable d'y retourner ; elle a essayé de revoir les lieux quelques années auparavant, mais le traumatisme du massacre et le mythe qu'elle s'était construit autour du village ne lui ont pas permis de retrouver la ville dont elle avait le souvenir. Toute sa vie durant, elle s'est vécue et se vivra comme une déracinée, une exilée.

À Damour, Reine Mitri traverse avec sa caméra des ruines qui n'ont jamais été réclamées, qu'elle présente en réponse à des images d'archives montrant des combattants des milices de gauche libano-palestiniennes posant devant les ruines, les doigts tendus marquant le V de la victoire. Mais l'histoire des déplacements de ce village ne s'est pas arrêtée là, comme en témoigne l'un des habitants :

- Après le retrait israélien de Damour et Khaldé, un des partis du Mouvement National a fait détruire les maisons.
- Pendant la guerre de la montagne ?[1021]
- Oui. Des maisons habitables ont été rasées pour ne pas que les chiites habitent Damour et créent un changement démographique à leurs dépens.

Ces régions sinistrées ne sont toutefois pas laissées à l'abandon par les investisseurs. Des centaines d'habitations sont bâties sur les pentes des montagnes du Chouf par des Saoudiens – ce qui inquiète, à nouveau, les habitants au sujet d'un « changement démographique intentionnel ». Ces immeubles vides, à moitié construits, aux allures fantomatiques, nourrissent les fantasmes les plus terrifiants sur l'invasion de l'ensemble du Liban par des salafistes (extrémistes sunnites). Le film a été achevé en 2015, alors qu'en Syrie et en Irak, déjà, l'Organisation État Islamique développait son projet de califat, au prix des communautés chrétiennes et minoritaires, massacrées.



1 2

Figure 82. Captures d'écran du film En cette terre reposent les miens *de Reine Mitri. À gauche (1), un ancien déplacé revenu vivre à Damour après la guerre civile. Il explique que les collines avoisinantes voient se construire des immeubles par dizaines (2). Les constructions sont financées par des compagnies saoudiennes. Il craint un bouleversement démographique dans une région historiquement chrétienne.*

Les lieux de tournages ont été minutieusement choisis par Reine Mitri, qui rend compte de l'immense injustice que vivent les populations civiles, victimes des idéologies de conquête et de reconquête les plus folles. En jouant sur la peur des minorités, les milices ont instillé au Liban la peur de l'autre, sur un territoire de 10 452 km^2 que les populations, traumatisées, n'osent pas ou ne se

[1021] La guerre de la montagne (*ḥarb āl-jabal*) s'est déroulée dans le district du Chouf au Sud-Est de Beyrouth, où se situe Damour, entre 1982-1983 puis à nouveau entre 1984 et 1989. Elle opposait l'alliance des Forces Libanaises et l'armée libanaise aux coalitions musulmanes de gauche anti-gouvernementales dirigées par le parti progressiste socialiste druze, associé à l'O.L.P. et l'armée syrienne.

sentent pas le droit de traverser. En filmant sans distinction les régions du Sud ainsi que Beyrouth et ses banlieues, Reine Mitri rétablit de la normalité dans un paysage divisé, et guide les yeux du spectateur vers un problème différent de celui, identitaire, qui déchire les hommes et les femmes qu'elle interroge : ses plans insistent sur les nouvelles constructions qui, partout, sortent de terre au profit d'investisseurs étrangers ou d'entreprises privées qui construisent sans états d'âme sur des sols encore souillés du sang des massacres de la guerre.

D'une insondable richesse, foisonnant d'informations méticuleusement recherchées, *En cette terre reposent les miens* est un film incontournable de l'histoire récente du cinéma libanais tant pour le travail esthétique réalisé que pour la maîtrise incontestable des subtilités de l'histoire libanaise contemporaine, dont les autorités n'ont jamais voulu écrire de version officielle. Militant pour la vérité, ce film s'éloigne de toute possibilité de récupération propagandiste : des coupables existent sous chaque drapeau, et les victimes sont toujours les civils et les citoyens, qui perpétuent à leur insu les politiques d'intolérance induites par les dirigeants de leur communauté, qui, pour justifier la violence dans laquelle ils ont plongé leurs coreligionnaires, ont proposé leur propre lecture de l'histoire et de l'avenir politique du pays – souvent catastrophiste, jamais pour les mêmes raisons. Ce film répond finalement brillamment au programme que Reine Mitri s'était fixé, et qu'elle nous confiait en 2016 :

> Dans *En cette terre*, c'est mon malaise que j'exprime en exprimant le malaise du pays. C'est ça que je filme. Dans tout ce que je vois, il y a tout le temps mon malaise qui est très omniprésent, et qui augmente de plus en plus. C'est un film très intime, où le malaise est encore plus présent. Je me sens aliénée de vivre dans la ville. J'ai du mal, je suis triste. J'ai du mal à vivre dans ce pays, dans cette ville, mais je ne peux pas ne pas y être. C'est tout le temps cette tension entre vouloir y être, ne pouvant pas vraiment m'intégrer dans cette société, dans ce nouveau monde en général. C'était fort, je pense. Je ne sais pas si ça ressort dans mon film. Mais c'est ce qui me motive, moi, en fait. C'est ma première motivation.[1022]

[1022] Entretien de l'autrice avec Reine Mitri réalisé à Beyrouth le 8 juillet 2016 en français.

4.4. Lutter pour la propriété publique : *Free Waves*, May Kassem, 2016

May Kassem vit à Ain el-Mreisse, sur la côte, dans la partie ouest de Beyrouth. La mer est son refuge.

> Quand j'étais petite, mon père passait toutes ses soirées dans le jardin à regarder les étoiles. Il n'y avait pas tant de lumière artificielle à l'époque, on les voyait bien. Ça me procurait du confort.

Ce confort a été détruit par les politiques urbanistiques des dirigeants au moment de la reconstruction. Ce processus de destruction systématique de l'espace public et des espaces naturels se poursuit jusqu'à aujourd'hui. En 2017, May Kassem s'engage avec d'autres militants à défendre la dernière plage publique de Beyrouth, qui venait d'être vendue : l'objectif était de construire un *resort* supplémentaire, à l'image de ceux que l'on trouve tout le long de la côte libanaise.

May Kassem filme la mer. Elle prend le temps de filmer pendant de longues minutes en plan large et fixe le ressac qui vient s'écraser sur les rochers qui longent la côte, et un homme qui pêche, debout au bout d'un long rocher avancé dans la mer. Cet espace est son territoire, elle peut le cartographier :

> Je vis à Beyrouth, parce que Beyrouth est au bord de la mer. Depuis chez moi, je marche dix minutes et j'arrive à la plage de sable. Si je marche dix minutes de plus, j'arrive aux rochers. On les appelle « Delieh ».

Près de ces rochers vivaient des familles de pêcheurs, dont les forces de l'ordre ont détruit les maisons. Pour protester, May et ses amis sont venus nettoyer les débris. « Pour reprendre l'espace ».

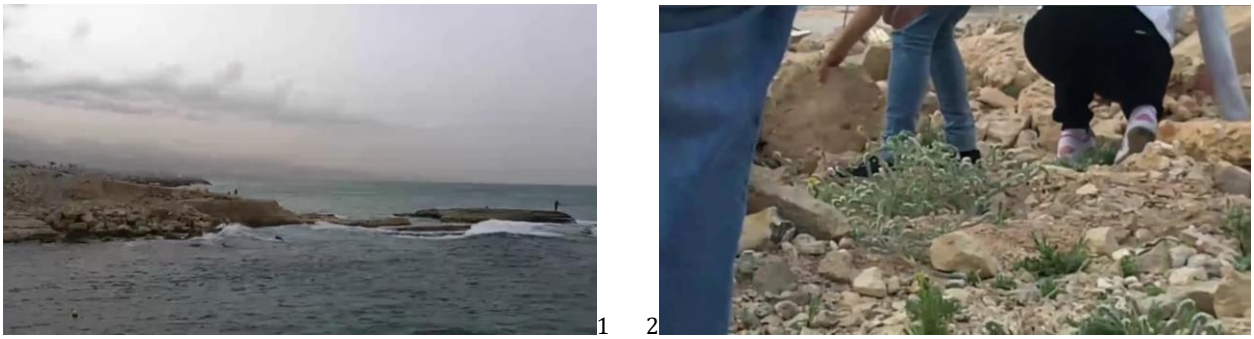


Figure 83. Captures d'écran du film Free Waves *de May Kassem. Sur la plage de Ramlet el-Bayda (1), la dernière plage publique de la ville, un groupe d'activiste ramasse les blocs de ciment laissés par les compagnies de constructions qui préparent l'installation d'un* resort *privé (2).*

Elle filme le terrain, que foulent les pieds de ses amis qui écartent les débris de béton armé, entre lesquels se dressent, vaillants, des buissons de végétation maritime qui apparaissent au premier plan de l'image. Puis à nouveau, en plan fixe, la mer, agitée, et les mots de May Kassem en voix off qui racontent, amers : « Et après, la tempête. Et ce n'était pas que la pluie et du vent, la tempête était capitaliste, voleuse et touristique, classique en somme »[1023]. Devant la mer, sur la plage, la ferraille d'anciennes constructions abîme la beauté du paysage. Le film de May Kassem se veut poétique, et le commentaire ne cherche pas à être informatif. Elle filme son territoire, elle magnifie la beauté de l'espace, mais elle est là, avec les autres militants qui se battent contre cette souillure et la corruption des politiciens qui ont autorisé la construction d'un complexe touristique alors même que le dossier soumis était incomplet.

Les manifestants se réunissent en fin de journée. À Beyrouth, la nuit tombe tôt : lorsque May Kassem enregistre le mouvement des corps sur la plage de Ramlet al-Bayda, il fait déjà nuit. « Ramlet al-Bayda est à nous ! La plage est notre plage ! Nous sommes venus reprendre la propriété publique ! » scandent en chœur le groupe de manifestants qui chemine de long en large sur la plage à la lumière des torches enflammées. May Kassem les filme de loin, en plan fixe, sans coupure ; la procession lumineuse traverse l'écran, de gauche à droite dans la nuit noire. « Ramlet al-Bayda n'est pas à vendre ! ». Les revendications s'adressent directement à la classe politique corrompue, contre laquelle se battent les libanais depuis des années mais dont l'incurie se révèle à partir de 2015 de plus en plus insurmontable. « À bas les escrocs ! » scande la foule inlassablement avant de quitter le cadre.

[1023] Voix off de May Kassem dans son film *Free Waves.*

Figure 84. Captures d'écran du film Free Waves *de May Kassem. La manifestation, démarrée en fin de journée, s'éternise dans la nuit. La police charge les manifestants.*

May Kassem filme le reflet des lumières sur l'eau, dans la nuit. Le bruit des vagues qui couvre les voix des manifestants est parfois lui-même couvert par le bruit du vent, comme si les éléments protestaient contre cette maltraitance gouvernementale que subit la dernière plage publique de la région. Derrière le bruit de la mer, on entend le travail acharné d'un groupe de gens qui tente de tirer hors de l'eau d'imposants déchets.

> Il semble qu'on arrive trop tard. Ils ont déjà creusé les fondations, coulé du béton et installé la plomberie. Alors on a arraché leurs tuyaux. Mais ça n'a pas arrêté leur projet.[1024]

Les slogans de la manifestation reviennent cycliquement dans le film, comme un symbole d'une perpétuation de la lutte. Les manifestations dans la nuit reviennent cycliquement, avec les mêmes slogans, la même volonté de faire comprendre aux Libanais que cette plage est la leur. May Kassem filme des groupes silhouettes qui se détachent de la nuit et desquels émergent des voix fortes qui dénoncent.

[1024] Voix off de May Kassem dans son film *Free Wave.*

Figure 85. Captures d'écran du film Free Waves *de May Kassem. La journée, la plage est fréquentée par tout types de gens. À nouveau, May Kassem ne montre que des corps sans visage. Ces corps représentent tous les Libanais.*

Le jour, May Kassem filme les citoyens qui se baignent, ou profitent des balançoires sur la plage. Puis elle coupe sur un autre plan sur la mer. Le soleil se couche, derrière les barbelés. Cet espace, qu'elle défend, est un espace public qu'elle tente, avec ses images, de rendre au peuple. Le dernier espace naturel, confisqué par des malversations financières.

En pleine nuit, la police charge les manifestants. « Ils ont envie d'aller dormir » dit May Kassem à son camarade. À l'image, quelques lumières dans la nuit, une certaine agitation et des cris de toute part. Puis les slogans reprennent. Mais les manifestants doivent quitter la plage, à contrecœur. En plan fixe, May Kassem filme un drapeau libanais planté par dans une butte de sable et qui flanche, sa tige pliant dangereusement vers le sol comme s'il allait tomber.

Figure 86. Captures d'écran du film Free Waves *de May Kassem. Dans la nuit, un drapeau libanais a été planté dans une butte de sable, et ploie.*

Vingt-cinq ans après la fin de la guerre civile, Beyrouth peine à appartenir à nouveau à ses habitants. Les années de reconstruction ont été dominées par la privatisation des secteurs, l'expropriation des habitants du centre-ville au profit d'une compagnie de reconstruction privée, Solidere, appartenant au premier ministre Rafic Hariri, au pouvoir à partir de 1990. Cette

privatisation des espaces publics a permis une reconstruction rapide et efficace, mais au détriment du peuple qui s'est vu dépossédé de ses lieux de rencontre. Les plages ont été privatisées et des piscines privées, des restaurants, ou des clubs sportifs se sont installés tout au long de la corniche. La plage de Ramlet el-Bayda, la dernière plage publique de Beyrouth, était très fréquentée – les images de May Kassem le montrent : elle réunit des gens de toutes confessions, de tous âges et de toutes classes sociales. Cette diversité, rare à Beyrouth dont les espaces sont encore très divisés en fonction des communautés ou des niveaux de vie, est l'un des arguments appelant à la défense de la publicité de cette plage, mais il n'est pas le seul : les constructions qui sortent de terre n'ont pas les permis légaux et les négociations se sont faites en marge des juridictions : elles sont illégales, et c'est la corruption des élites que dénonce l'occupation de la plage par les manifestants. Cette foule sans visage des images de May Kassem représente la citoyenneté libanaise, qui n'a pas fini de devoir lutter pour exister sur le territoire qui est le sien.

CHAPITRE 9. Peuple revendicateur

> Le peuple n'est pas une population donnée. Il est constitué par des lignes de démarcation que nous établissons implicitement ou explicitement. Ainsi, de même qu'il nous faut vérifier que telle ou telle manière de définir « le peuple » est inclusive, nous ne pouvons désigner les populations exclues que par une autre démarcation. Dans ces conditions, l'autoconstitution devient particulièrement problématique. Tous les efforts discursifs visant à définir qui est « le peuple » n'aboutissent pas. L'affirmation est souvent un pari, une tentative d'hégémonie. Et quand un groupe, un rassemblement ou une collectivité organisée se donne ce nom, « le peuple », il manipule le discours dans un certain sens, il fait des hypothèses sur ce qui est inclus et ce qui ne l'est pas et ce faisant, elle renvoie à une population qui n'est pas, elle, « le peuple ».[1025]

Ce constat de Judith Butler est clair : dès lors que des frontières sont posées, le peuple ne représente plus le peuple, en ce qu'il se définit par des mots auxquels d'autres individus se revendiquant du même peuple ne s'identifient pas. L'aporie ne peut être dépassée par les images qui, par leur définition même, cadrent, donc limitent. Mais ces limites sont des choix esthétiques intéressants, notamment lorsqu'ils cherchent à faire bouger ces lignes – et lorsqu'une cinéaste filme un peuple en lutte, les lignes bougent d'elles-mêmes, parce que la place est laissée à l'imprévisible du mouvement révolutionnaire.

Les films que nous analysons sont des films politiques, au sens où l'entend Emmanuel Barot, selon qui « filmer le politique, c'est nécessairement *politiser le film* »[1026] : ouvertement militants ou simples témoignages qui donnent à voir, attestent, informent et alerte sur un état de fait ou une réalité sociale, les films sur lesquels nous nous penchons dans ce chapitre ont tous quelque chose à revendiquer. Nous nous intéressons à la façon dont se constitue une parole militante, en groupe, mais aussi à comment se transmet l'histoire, si la révolution est finalement advenue. Nous verrons aussi le mouvement des foules et leur figuration, et écouterons la parole de celles et ceux que les réalisatrices ont voulu interroger pour comprendre la réalité de vies individuelles.

[1025] Judith Butler, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, traduit de l'anglais par Christophe Jacquet, Paris, Fayard, 2016, p. 10.
[1026] Emmanuel Barot, *Camera politica*, *op. cit.*, p. 24.

1. La parole commune

La parole que nous interrogeons ici est une parole partagée sous de multiples formes. La parole militante, dans un premier temps, qui établit un discours de lutte enseigné et partagé par les guérilleros qui l'adoptent et le font vivre. Une parole révoltée ensuite, qui se rejoint sur différents motifs d'indignation. Une parole enseignée enfin, qui questionne la transmission de l'histoire et la puissance des symboles.

1.1. Se réunir sous la bannière de l'idéologie : *L'Heure de la libération a sonné*, Heiny Srour, 1974

Comme le film *Le Sahara n'est pas à vendre* de Jocelyne Saab, réalisé plus tard, *L'Heure de la libération a sonné* tire son titre d'un hymne chanté par l'armée de libération du Dhofar qu'Heiny Srour suit sur des centaines de kilomètres dans leur progression contre l'armée du sultan Saïd Ben Taymour. Le film d'Heiny Srour ne donne de l'ennemi que des images d'archives ; contrairement à Jocelyne Saab, elle crée dans l'espace de son film une parole qui fait front commun contre ceux qui exploitent des populations dépossédées des ressources de leur territoire.

Le film s'ouvre sur une série de photographies qui défilent au son d'un chant de mobilisation – « L'Heure de la libération a sonné », un chant anti-impérialiste appelant à la lutte. Les photographies montrent les combattants – les combattantes, plus précisément, armées, groupées, en pleine résistance. Le film est financé par le groupe de soutien de la lutte de libération du Dhofar à Londres. Le propos d'Heiny Srour est strictement militant. Sur des images d'archives illustrant la présence anglaise dans le pays, deux voix se répondent en *off* en arabe, la voix d'une femme et celle d'un homme, pour raconter l'histoire récente du sultanat d'Oman et la nécessité des luttes. La voix est forte, et clame l'histoire des peuples et de leur inacceptable manipulation plus qu'elle ne la raconte. Le propos souligne l'intérêt des Britanniques pour le pétrole et la politique de division qu'ils ont pratiqué dans la région, ainsi que le soutien dont ils ont bénéficié dans la région pour pousser à l'échec des révoltes en cours.

Les archives sont animées ou bien photographiques. Des colonnes de soldats britanniques, Heiny Srour passe à des images du peuple omanais révolté, sur lesquels elle diffuse en arrière-plan sonore la rumeur d'une foule en colère. « Les insurrections éclatèrent de partout », dit-elle sur ces images et sur les slogans clamés en chœur par une foule dont les images fixes se succèdent. Le cadre

de l'image voyage dans les photographies pour insister sur l'étendue des foules, alors que reprend en lieu et place du commentaire l'hymne indépendantiste chanté par le Front de Libération du Dhofar. Ces archives se doublent d'une rhétorique de la vérité qui se déploie avec la déclamation de données objectives, énoncées comme des faits qui servent à justifier la lutte des Dhofaris.

Figure 87. Captures d'écran du film L'Heure de la libération a sonné *de Heiny Srour. Archives de la présence britannique en Oman. Le commentaire en* off *est très partisan et emploie un vocabulaire très militant.*

Le montage est rapide, le débit des commentateurs l'est aussi. Dans cette urgence se multiplient les images-preuves d'un abandon total du peuple au profit de quelques dirigeants à la botte des Anglais. La seule réponse possible à cette oppression : la lutte. En lettres rouges sur fond blanc défilent, avec la même rapidité et la même urgence, des slogans unificateurs, lus à voix forte par la commentatrice : « Opposons la violence révolutionnaire organisée ! », « Démasquer l'impérialisme ne suffit pas ! », « Mobiliser le peuple ! », « Unir les rangs du peuple ! », « Libérer la femme ! », « Le peuple est plus fort que les armes modernes ! », « L'idéologie guide le fusil ! ».

Figure 88. Captures d'écran du film L'Heure de la libération a sonné *de Heiny Srour. Slogans qui marquent les différents chapitres du film.*

La réponse en image est le déploiement d'une armée de révolutionnaires du Front de Libération du Dhofar dans un maquis. La lutte des Omanais est mise en parallèle avec la révolte du peuple du Sud-Yémen, qui combat aussi pour son indépendance. Les deux groupes partagent le même vocabulaire et les mêmes objectifs : d'une lutte à l'autre, cette parole commune du peuple en lutte contre les dirigeants et contre l'impérialisme donne du poids aux tentatives révolutionnaires dans la région. Il s'agit ici, comme le dit le commentaire en parlant des bombardements anglais, d'un acharnement colonial subi par « le peuple arabe ». Dans ces images de foules et de lutte armée, le peuple arabe est uni, et « la guerre du peuple est victorieuse », puisque les guérilleros gagnent du terrain, tant au Yémen qu'en Oman. Plus tard dans le film, des archives de presse et de tracts militants assurent le soutien du peuple palestinien, mais aussi des guérilleros vietnamiens, à la lutte des Dhofaris. Les images des rangs de soldats souriants de la résistance vietnamienne, mozambicaine, palestiniennes se mêlent aux images de lutte des militants du Dhofar, toujours en groupe.

Figure 89. Captures d'écran du film L'Heure de la libération a sonné *de Heiny Srour. Les guérilleros s'entraînent dans le maquis.*

Les images des guérilleros en rang, armes levées et prêts à l'entraînement traduisent mieux qu'aucune autre l'idée d'une parole militante commune dans la lutte. Tous ces jeunes combattants et combattantes, animés d'une conviction éclairée, répètent sous les ordres d'un officier des slogans révolutionnaires : « À bas l'impérialisme ! Nous vaincrons ! C'est la révolution des ouvriers et des paysans ! Nous vaincrons ! ». Plus tard dans le film, Heiny Srour montre le travail collectif du groupe, qui s'est mobilisé pour élargir le ruisseau qui irrigue les terres de la région libérée par les révolutionnaires, pour en cultiver la terre. Des slogans lancés par la voix d'un homme ou d'une femme et répétés par un groupe se fait entendre derrière la voix forte du commentaire, qui précise : « L'Armée Populaire de Libération se bat d'une main et construit de l'autre ».

Ces voix à l'unisson résonnent avec celle des jeunes écoliers répétant leur leçon ; c'est la première génération à bénéficier d'une telle éducation. L'école est le moyen le plus efficace pour unir une pensée. « Chaque équipe est composée de filles et de garçons d'âges, de classes, de régions différents, pour lutter contre la mentalité tribale et faciliter l'assimilation des plus jeunes. Les enfants, eux aussi, font des comités d'autocritique et réfléchissent ensemble à des solutions pour que le groupe fonctionne au mieux et de façon la plus égalitaire possible. Les jeunes de ce « Comité des Étudiants » semblent totalement autonome : ils sont filmés en groupe, rarement individuellement, et parlent à tour de rôle pour apporter critiques, propositions et solutions à des problèmes du quotidien. Les jeux, eux aussi, sont collectifs : après l'étude, on voit ces enfants jouer au ballon.

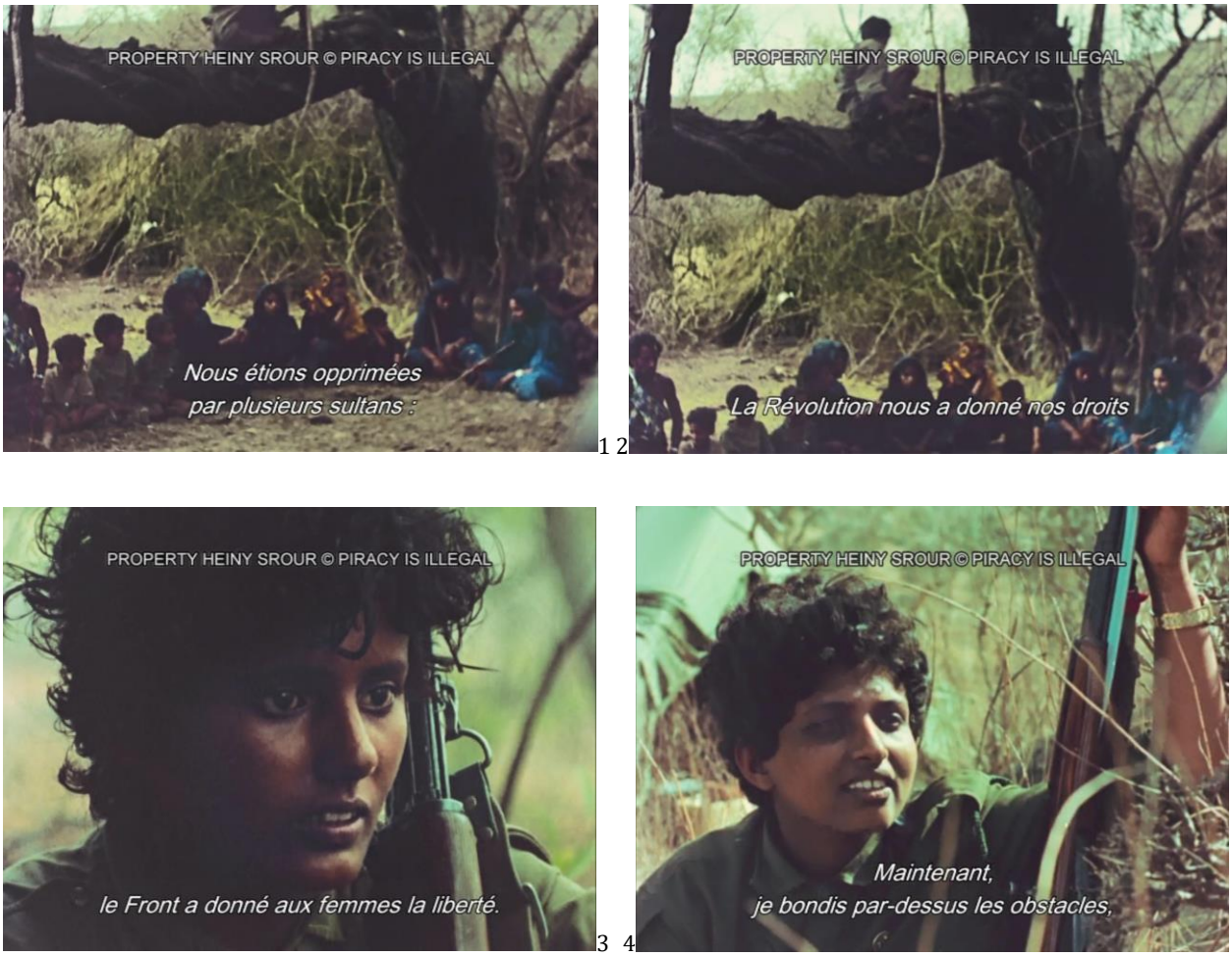


Figure 90. Captures d'écran du film L'Heure de la libération a sonné *de Heiny Srour. Les femmes s'engagent dans la révolution parce que l'organisation leur donne des droits qu'elles n'ont jamais eus dans la société. Mona (3) a quinze ans, Khiar (4) a quatorze ans.*

Pour illustrer la « position révolutionnaire [du front] vis-à-vis de la libération de la femme », qui est au cœur du film de Heiny Srour, la réalisatrice interroge de jeunes femmes, qui à quinze ans, racontent qu'elles ont appris à lire, à écrire sur le front : « La révolution a libéré les femmes, je combattrai jusqu'à la mort ». Les discours sont institués, mais la conviction est profonde : la participation des femmes à la révolution est vue dans les rangs des combattants du Dhofar comme une force physique et intellectuelle indispensable à la victoire de la lutte.

En choisissant de mettre en avant une voix off énoncée d'une voix forte, des slogans récités tout au long du film, des hymnes qui illustrent les images des guérilleros s'entraînant à combattre, Heiny Srour fait dans son film un usage prescriptif de la parole : *L'Heure de la libération a sonné* relève du mot d'ordre. Heiny Srour fait preuve dans ce film de solidarité entre la parole qu'elle énonce et la communauté politique avec laquelle elle décide de s'engager.

Le film se plie intégralement au discours idéologique défendu par les troupes de combattants sur place, dans le maquis. Nous comprenons « idéologique » dans la définition qu'en a donné le philosophe Louis Althusser, selon lequel « une idéologie est un système (possédant sa logique et sa rigueur propre) de représentations (images, mythes, idées ou concepts selon les cas), doué d'une existence et d'un rôle historique dans une société donnée »[1027] : c'est aussi pour cette raison que Samir Farid, alors qu'il écrivait sur le film de Srour au début des années 1980, estimait que le film deviendrait très rapidement un document historique, le système et la rhétorique du film ne pouvant que difficilement survive au passage du temps de la lutte[1028].

Cette idéologie passe dans le film d'Heiny Srour principalement par le son : l'image polysémique de ces grands espaces à reconquérir ou à ces passages étroits qui caractérisent le maquis dans lequel ces guérilleros organisent leur résistance est ramenée par le son à une idéologie dogmatique claire et précise. C'est en effet par l'usage des hymnes et par des entretiens par lesquels les Dhofaris expliquent l'organisation de leur système, et sur lesquels la voix off ne prend aucun recul critique que la bande-son élimine toute équivoque. Ce film, réalisé en pleine campagne de l'armée de libération du Dhofar avec un apport financier de la part des groupes de soutien à la lutte, a été conçu pour soutenir les avancées de la guérilla, informer sur leurs objectifs et susciter de l'empathie pour cette lutte mal médiatisée et très peu documentée. Heiny Srour, avec ce film, ne fait qu'une voix avec

[1027] Louis Althusser, *Pour Marx,* Paris, La Découverte, 2005 [1965], p. 218.
[1028] Samir Farid, *Fi āl-sinimā āl-'arabi*, *op. cit.,* p. 88.

la communauté qui l'accueille et qu'elle filme : elle réalise un film militant, ferme, et profondément critique des logiques coloniales.

1.2. Penser ensemble l'absurdité du contrôle : *Mamnūʿ*, Amal Ramsis, 2011

Mamnūʿ est le premier long-métrage d'Amal Ramsis, après des études à l'École internationale de film et de télévision de Madrid, et la réalisation de plusieurs courts-métrages entre 2001 et 2009. Rentrée en Égypte, elle réside dans le pays lorsqu'elle décide de commencer son nouveau projet, tourné en 2010 mais sorti juste après la révolution.

Amal Ramsis réalise *Mamnūʿ* dans la clandestinité. C'est d'ailleurs le sujet de son film : en Égypte, tout est interdit. Dans la première séquence de son film, juste après le générique, Amal Ramsis installe les micros sur les chemises de ses interlocuteurs : elle prend leur parole, leur avis, sur ce sujet qui la révolte – elle veut que tous ces gens qu'elle interroge partagent publiquement dans l'espace de son film cette « irritation » commune : en Égypte, tout est interdit. La parole commune que nous analysons dans ce film est une parole contestataire de deux types : une parole privée, enregistrée dans l'espace clos des maisons, là où l'État ne peut pas intervenir ; et une parole publique, collective, dans des mouvements politiques pro-palestiniens d'inspiration nationaliste arabe.

1 2

Figure 91. Captures d'écran du film Mamnūʿ *d'Amal Ramsis. À gauche (1), Amal Ramsis filme sans permission Le Caire et adresse aux censeurs une lettre dans laquelle elle annonce assumer le risque qu'elle prend en faisant ces images en toute illégalité. À droite (2), Amal Ramsis continue de filmer en secret les rues du Caire depuis une voiture. Les images défilent sur le témoignage d'une femme qui explique que la société fait pression sur les individus, les poussant à faire des choses en secret.*

Le dispositif du film est très simple : Amal Ramsis se déplace derrière sa caméra, filme en cachette les rues du Caire, et s'installe face à certains de ses amis qu'elle interroge directement sur ce sujet qui l'intéresse : la censure. Elle interroge notamment la cinéaste Arab Loutfi, qui évoque

l'absurdité de la censure des films, en citant parmi d'autres exemple *Le Moineau* de Youssef Chahine, interdit durant vingt ans parce qu'il parlait de la défaite de 1967 « alors que tout le monde savait qu'il y avait eu une défaite ! »[1029]. La complicité entre la réalisatrice et les personnes qu'elle interroge laisse une grande place au rire, à l'humour et à l'ironie. Le film est construit sur une volonté de subversion : filmer là où c'est interdit, critiquer un régime qui musèle la liberté d'expression, rire de l'absurdité d'une idéologie contradictoire et corrompue. Tous discutent ces questions d'oppression avec une certaine légèreté, illustrant brillamment l'adage « mieux vaut en rire qu'en pleurer » ; pour rythmer cet ensemble de constats « irritants », comme les qualifient Amal Ramsis, les entretiens sont entrecoupés parfois d'images de comédies musicales égyptiennes filmées à partir de l'image de mauvaise qualité d'un moniteur cathodique.

Ce recours à l'humour et la résonnance des propos des différentes personnes interrogées permet la construction d'une parole commune profondément subversive : une parole populaire, exprimée par des gens de confessions, de classes, de genres différents, qui se rejoignent tous sur une idée claire – cette censure permanente pèse trop lourdement sur la vie des Égyptiens. Ils contestent l'état d'urgence, les lois à géographie variable, l'impossibilité de faire grève sans risquer une grave répression, comme à Mahalla en 2008, où la manifestation des ouvriers de l'industrie du textile ayant appelé à une grève générale et nationale contre l'augmentation du prix des produits de première nécessité et la corruption a été durement réprimée. La réalisatrice a recours à des images d'archives, filmées avec des téléphones portables : avant la révolution de 2011, ces technologies avaient déjà un fort potentiel mobilisateur. L'appel à la grève générale avait d'ailleurs été lancé par les travailleurs d'Al-Mahalla sur Facebook.

Amal Ramsis évoque aussi la mort du jeune alexandrin Khaled Saïd[1030], et les manifestations de solidarité que sa disparition a provoquées. Elle fait défiler une série de photographies, qui montrent tant les manifestants, pacifistes et désarmés, que les forces de l'ordre qui les encadrent : de près, on se rend compte que tous sont très jeunes. L'affaire Khaled Saïd a été particulièrement choquante pour les Égyptiens, qui avaient là une fois de plus la preuve que la police pouvait arrêter n'importe qui, et le torturer jusqu'à le tuer sans mandat, sans justice. La réponse d'Amal Ramsis à cette violence insupportable est celle-ci :

[1029] Arab Loutfi dans le film d'Amal Ramsis *Mamnūʿ*.

[1030] Âgé de 28 ans, Khaled Saïd était recherché sous prétexte de vol et de détention d'armes. Il a été intercepté au deuxième étage d'un café à Alexandrie, où il a été battu à mort par les policiers qui devaient l'arrêter. Sa mort a suscité une grande vague d'émotion et est à l'origine de la campagne du blogueur Wael Ghonim « kullunā ḫāled saʿīd » (« Nous sommes tous Khaled Saïd »), qui a participé au mécontentement grandissant et à l'organisation de l'opposition civile qui a mené aux rassemblements massifs du 25 janvier 2011 et à la révolution.

> Le premier vendredi après les premières manifestations pour Khaled Saïd qui se sont tenues au Caire, à Alexandrie et dans beaucoup d'autres provinces, Waked et moi avons décidé d'observer les voitures de la police anti-émeutes dans les rues du Caire et de les filmer. […] Pour la première fois, c'était nous qui recherchions la police et non l'inverse.[1031]

Saisir sa caméra comme arme pour renverser, à son échelle, le rapport de force : c'est une manière pour Amal Ramsis d'ajouter sa voix au cortège de manifestants, et de partager, avec ses images, une parole commune avec la majorité silencieuse qui commence à sortir du silence. Filmé en 2010, ce film est prémonitoire de la colère qui a éclaté le 25 janvier 2011.

Au milieu du film, une séquence particulière est consacrée à un autre interdit, un tabou égyptien depuis la signature des accords de Camp David par Sadate en 1978 : la question palestinienne. Depuis juin 2007 et l'élection du Hamas dans la bande de Gaza, l'Égypte et Israël ont imposé un blocus aux Palestiniens. Le 31 mai 2010, une flottille de bateaux militants pro-palestiniens d'aide humanitaire baptisée « Free Gaza » qui s'avançaient vers Gaza pour rompre le blocus est assaillie par des commandos israéliens alors qu'elle se trouvait encore dans les eaux internationales, à 150 km des côtes. Suite à cette attaque, les autorités égyptiennes ont annoncé ouvrir les frontières de Gaza au niveau de Rafah, pour pouvoir prétendre ne pas participer au blocus. Pour s'assurer de la bonne foi du gouvernement et pour soutenir les Gazaouis, des militants se rassemblent et se rendent à Rafah. Amal Ramsis et la plupart de ses amis font partie des manifestants.

1 2

Figure 92. Captures d'écran du film Mamnūʿ *d'Amal Ramsis. Dans le bus qui les mènent aux portes de Gaza, Amal Ramsis interroge ses camarades : vont-ils pouvoir passer la frontière comme promis ? Arab Loutfi (1), comme d'autres passagers (2) sont d'avis que oui.*

[1031] Voix off d'Amal Ramsis dans son film *Mamnūʿ*.

Les militants arrivent à la frontière en bus. La foule est enthousiaste à l'idée de passer la frontière et de fouler la terre de Palestine. Ils scandent en cœur d'audacieux slogans contre le régime de Moubarak. Les foules se pressent, les drapeaux palestiniens volent au vent et tous ont les mêmes mots : libérer la Palestine. Malheureusement, la frontière ne s'ouvre jamais. Les militants dorment sur place ; les drapeaux palestiniens volent toujours mais Amal Ramsis a coupé le son : seule une nappe de basse discrète indique la tension qui monte. L'heure passe. Le sommeil a imposé le silence, et c'est cette fois le tic-tac d'une horloge qu'Amal Ramiss convoque pour accompagner sa déambulation nocturne parmi les corps endormis, filmés par infrarouge. La déception a coupé le souffle au peuple – il n'y a plus de mots. Au matin, Amal Ramsis continue de circuler entre les corps, filme des visages silencieux, fraîchement éveillés ; puis les discussions reprennent : sur la musique entraînante d'un piano jazz, Amal Ramsis montre rapidement la gestuelle animée de différents orateurs, qui ont probablement discuté la situation et débattu de la démarche à suivre. Amal Ramsis ne donne pas à voir ces discours : mais ces corps de militants, qui trouvent encore la force de rire malgré la défaite de leur entreprise, permettent à la cinéaste de rebondir sur le sujet de son film : « Nous avons appris de ce voyage qu'entrer à Gaza n'est pas interdit, mais ce n'est pas non plus autorisé ».

Figure 93. Captures d'écran du film Mamnūʿ *d'Amal Ramsis. À la frontière de Rafah, les drapeaux dansent et les voix chantent en chœur : « Pour libérer Jérusalem, nous devons libérer l'Égypte ».*

Le film devait se clore sur une chanson de Cheikh Imam, la voix du peuple égyptien, qui chante :

Interdit de voyager
Interdit de chanter
Interdit de parler
Interdit de désirer
Interdit d'être fâché
Interdit de sourire
Et tous les jours où je t'aime les interdictions augmentent, et chaque jour je t'aime plus encore.[1032]

Sur ces paroles, Amal Ramsis avait choisi une image de la cinéaste et amie Arab Loutfi filmant à Rafah, qu'Amal Ramsis filme en tournant inlassablement autour d'elle comme dans une danse autour d'une allégorie de la dissidence. Mais le montage du film s'est achevé le premier jour de la révolution. Le film n'est pas fini. Le peuple s'est soulevé, et cette parole commune jusqu'ici souterraine a éclaté au grand jour et rassemblé des centaines de milliers de personnes dans les centres villes des grandes aires urbaines. Amal Ramsis clôt son film sur quelques images nocturnes de cette révolte exceptionnelle.

[1032] Paroles de « Mamnūʿ min āl-safar » de Cheikh Imam, paroles de Ahmed Fouad Negm. Notre traduction. Texte orignal :
ممنوع من السفر
ممنوع من الغنا
ممنوع من الكلام
ممنوع من الاشتياق
ممنوع من الاستياء
ممنوع من الابتسام
وكل يوم فى حبك تزيد الممنوعات
وكل يوم باحبك اكتر

Figure 94. Captures d'écran du film Mamnūʿ *d'Amal Ramsis. Images des premières manifestations de la révolution égyptienne, le 25 janvier 2011.*

Le film d'Amal Ramsis tente de faire parler la majorité silencieuse, en colère contre un gouvernement liberticide, menteur et corrompu. La plupart de ceux qu'elle interroge sont des activistes politiques : prendre la parole pour un tel film est déjà une marque en soi de courage et d'engagement. Elle interroge aussi une femme de ménage, issue d'un milieu beaucoup plus populaire, moins informée des lois auxquelles elle est confrontée, mais plus proche des problèmes du système qui abîment le quotidien des Égyptiens. Amal Ramsis joue avec humour – les lois sont énoncées et discutées dans ces différents entretiens avec une ironie amère, et la volonté de trouver les failles pour pouvoir lui résister. Ce film a su capter ce qui a poussé des millions d'Égyptiens à descendre dans la rue pour changer de régime : la vie, dans le pays, était devenue impossible. Sans parler de la révolution, *Mamnūʿ* en explique toutefois les enjeux, dans un esprit de désobéissance civile et d'initiatives civiles toujours renouvelées.

1.3. Écrire ensemble une mythologie populaire : *Pousses de Printemps*, Intissar Belaid, 2014

Intissar Belaid est vidéaste, plasticienne et réalisatrice. *Pousses de printemps* est son premier court-métrage. Le film cherche à saisir ce qu'il reste d'un événement lorsqu'il devient histoire, c'est-à-dire, lorsqu'il doit être raconté, et lorsqu'il peut être représenté. Pour la représentation, Intissar Belaid opte pour la pâte à modeler ; des enfants se chargent du récit, remodelé, lui aussi, avec de nouveaux mots et d'étranges mythologies, qui vont pourtant tous vers la même conclusion : depuis

que le dictateur Ben Ali est parti, la justice du peuple s'est faite et il est possible d'en parler librement, chacun avec ses propres mots.

Pousses de printemps est réalisé peu de temps après la révolution tunisienne et le départ de Ben Ali. Il est tourné dans la région rurale du Kef, enfoncée dans les terres à l'Ouest de la Tunisie, d'où est originaire la réalisatrice. Intissar Belaid filme des enfants de moins de dix ans. Ils grandissent dans les champs qui entourent leur maison, et dans lesquels ils cheminent, traversant le cadre de la cinéaste qui les suit. Les champs s'étendent à perte de vue, verdoyants. La révolution tunisienne ne s'est pas déclenchée à Tunis, ni dans les grandes villes côtières du nord-est du pays. La contestation a débuté à Sidi Bouzid, dans une région rurale marginalisée au cœur du pays. Elle aurait pu commencer au Kef.

Le projet d'Intissar Belaid est de voir comment se transmet l'histoire, et comment s'approprier une révolution que l'on n'a pas vécue et aux résultats de laquelle on ne participe pas activement – en raison d'une distance géographique importante, ou en raison de l'âge qu'on a. Ces enfants qu'elle filme vont grandir dans un monde postrévolutionnaire. À l'heure où le pays vit sa première transition démocratique, Intissar Belaid cherche à comprendre comment la jeunesse des régions rurales a compris les mythes de la révolution que les adultes leur ont racontés.

Figure 95. Capture d'écran du film Pousses de printemps *d'Intissar Belaid. La réalisatrice projette sur le visage des enfants des images d'actualités enregistrées pendant les manifestations en 2011.*

L'idée d'une parole commune émerge là en deux teintes. D'un côté, Intissar Belaid confronte ces enfants aux images d'actualités datant de 2011, qui montrent les premiers rassemblements populaires de Sidi Bouzid après l'immolation de Mohamad Bouazizi, la fuite de Ben Ali, la victoire des manifestants. Le spectateur ne voit pas ces archives, mais n'entend que le commentaire des

présentateurs de télévision : Instissar Belaid projette les images sur les corps de ces enfants qu'elle filme en train de (re)découvrir ces moments d'actualité. D'un autre côté, parallèlement à ces discours journalistiques, base de l'écriture d'une histoire officielle, Intissar Belaid recueille la parole de ces enfants, leur souvenir de cette histoire nationale qui leur a été contée.

Un enfant raconte : « Bouazizi, ce sont les militaires qui l'ont tué. Ils se battaient, et ne l'ont pas vu, il a reçu une balle perdue »[1033]. Pour un autre, « la révolution c'est faire la guerre, c'est s'entretuer, comme Ben Ali et Moncef Marzouki »[1034]. Un troisième raconte son expérience personnelle de la révolution. Le 14 janvier, il allait chez ses grands-parents : « Ma grand-mère m'a dit qu'il allait y avoir la guerre entre vingt-quatre pays, que ça allait être le chaos et tout… Chaque pays contre un autre. J'ai eu peur, je pensais que c'était El-Kef contre El-Kef, l'Italie contre la Syrie ». C'est la fuite de Ben Ali qui, semble-t-il à cet enfant, a empêché cette guerre.

Figure 96. Captures d'écran du film Pousses de printemps *d'Intissar Belaid. La réalisatrice interroge les enfants sur ce qu'ils savent de la révolution.*

Un autre enfant, plus jeune, âgé d'environ six ans, raconte aussi l'histoire qu'il sait : « Au Kef, il y a eu la guerre, puis ils l'ont annulée. Une bombe venue d'Israël a failli les toucher. Elle a explosé sur l'un d'eux. La révolution a commencé avec deux avions et un char. Certains ont arrêté Kadhafi, ils l'ont tué, avec un char, des balles, et des avions, puis ils ont bombardé l'avion de Ben Ali et ils ont confisqué son argent ». Venant d'un enfant si jeune, cette idée de l'histoire met en jeu une incroyable conscience de la politique régionale : Israël représente l'ennemi, Kadhafi est assimilé à Ben Ali. La guerre et ses outils – la violence, en somme – sont partout présents.

Ces enfants se revendiquent de cette révolution. La fierté du peuple tunisien d'être parvenu à renverser un régime dictatorial en place depuis l'indépendance a été transmise aux jeunes

[1033] Témoignage d'enfant dans *Pousses de printemps* d'Instissar Belaid.
[1034] *Ibid.*

générations. Les termes de la lutte, toutefois, restent encore imprécis pour ces jeunes citoyens : une jeune fille, d'une dizaine d'années environ, a compris le principe de répression du peuple par le gouvernement, qui a tiré sur la foule pour que les gens « arrêtent de jeter des pierres et parlent moins fort » ; elle connaît même la scansion du slogan le plus répandu dans les manifestations, « *āl-šaʿb yurid isqāṭ āl-ḥukuma* » (« le peuple veut la chute du gouvernement »), mais ne connaissant pas l'arabe classique en usage dans ces slogans, elle est incapable d'appréhender tous les mots de la phrase et scande : « *āl-šaʿb Mounir isqāṭ āl-ḥukum* » [sic.] (« le peuple *Mounir* la chute du gouvernement »).

Pour la dernière séquence du film, Intissar Belaid demande à tous ces enfants de chanter l'hymne tunisien, individuellement puis à l'unisson ; tous, des plus jeunes aux plus âgés le connaissent par cœur et l'entonnent d'une seule voix. Cette jeunesse est le peuple tunisien de demain, libre de s'exprimer, libre de critiquer, libre de rêver, dans un pays où, si tout se passe bien, la dictature ne sera bientôt plus qu'un chapitre dans l'histoire de la Tunisie.

Figure 97. Captures d'écran du film Pousses de printemps *d'Intissar Belaid. Comme les révolutionnaires pendant les manifestations, les enfants, rassemblés, chantent en chœur l'hymne national tunisien.*

Intissar Belaid parle le langage de ces enfants, dont elle ne se moque jamais. Pour raconter l'histoire de la révolution, elle a recours à des animations en pâte à modeler, où l'on voit la police poursuivre les manifestants avec des matraques, alors que la ville est en feu. La violence de ces événements a touché ces enfants en plein cœur : le plus âgé d'entre eux, un enfant d'un peu plus d'une dizaine d'années sans doute, raconte que son frère a été frappé sans relâche par la police alors qu'il rentrait du travail. Ces jeunes imaginent Ben Ali dans son palais, insensible aux gens qui dorment dans la rue, qui subissent l'animosité des forces de l'ordre. « Il mange de l'agneau alors que nous mangeons de la viande de tortue ! »[1035]. Cette inégalité de classe, vécue au quotidien par ces régions

[1035] *Ibid.*

pauvres du Kef, a nourri une rancœur parmi leurs habitants, qui se transmet elle aussi d'une génération à l'autre : « J'ai toujours détesté Ben Ali depuis son arrivée au pouvoir »[1036], dit un enfant d'une dizaine d'années au regard dur. « Il a pris l'argent de tous les Tunisiens. Il a tout pris ».

Figure 98. Capture d'écran du film Pousses de printemps *d'Intissar Belaid. La réalisatrice passe par la pâte à modeler pour reconstituer les scènes de la révolution tunisienne.*

Les enfants, filmés seuls ou en groupe, construisent ensemble ce mythe fondateur de la démocratie tunisienne qu'est la victoire de la révolution du 14 janvier 2011. De sa petite voix d'enfant de six ans, un autre explique encore : « Ben Ali a volé et a tué plein de martyrs. Ce salaud a même volé l'argent des orphelins ! Il nous a tous laissés affamés. Les martyrs criaient et affrontaient le gouvernement. Les martyrs étaient en train de mourir, et Ben Ali leur disait : "Peuple, comprenez-moi ! Je ne vous ai rien fait !" […] Maintenant il est mort. Ils l'ont retrouvé sous un pont, tué par balles »[1037].

Cette notion de « martyr » évoquée par cet enfant se place dans une réactivation d'une conception du « martyr » réinstallée dans l'histoire nationale qui a été observée par des chercheurs tunisiens comme Kmar Bendana, qui dans son article « Le "martyr" : une "variation" tunisienne », note qu'« avec l'ébranlement de 2011, l'actualité tunisienne, jalonnée de violences, a réactivé la référence au martyr, qui réapparaît dans l'imaginaire politique comme dans les expressions de l'opinion » et qu'elle s'impose rapidement comme « moteur d'action »[1038] :

[1036] *Ibid.*
[1037] *Ibid.*
[1038] Kmar Bendana, « Le "martyr" : une "variation" tunisienne », in Claudia Moatti, Michèle Riot-Sarcey, *Pourquoi se référer au passé ?*, Ivry-sur-Seine, Éditions de l'Atelier, 2018, p. 323.

> Le terme de « martyr » remonte au vocabulaire religieux ; il signifie une mort acceptée ou subie pour échapper à une violence insupportable ; son corollaire est l'absolution musulmane des « tourments du tombeau ». Dans la Tunisie contemporaine, la matrice religieuse est transposée dans le contexte colonial au sens de résistance à l'occupant français, l'oppresseur et l'écrasant à la fois. Succomber à la violence du dominateur est source de fierté, acte de bravoure et tribut d'honneur. […] La condition de martyr symbolise la reconnaissance de l'utilité d'une mort pour les autres, de la victoire du peuple contre l'oppresseur.[1039]

Outil politique de la lutte anticoloniale, la référence au « martyr » devient un pilier du « mouvement national » sous Bourguiba. Au moment de la révolution de 2011, le suicide spectaculaire de Bouazizi qui a conduit à la fuite de Ben Ali réactualise cette notion sous une nouvelle lumière :

> Ce suicide extraordinaire surgit dans l'histoire tunisienne avec un nouveau potentiel, déstabilisant le langage de l'imaginaire politique. Ce « sur-événement » qui transforme le suicide en une énergie politique nouvelle réintroduit la figure du martyr dans l'histoire de la Tunisie contemporaine.[1040]

Les enfants de cet espace rural reculé se sont saisis de la construction de cette mythologie nationale, qui passe par des symboles forts comme la notion de martyr, « mort pour la patrie » ou pour la liberté, ou celle d'une égalité entre les gens, notamment dans le partage des richesses entre le pouvoir et le peuple. Leur connaissance approximative de l'histoire récente révèle toutefois un sens politique et d'unité nationale remarquable, dont Intissar Belaid capte, avec ce film, toute l'émotion propre à ces premières années postrévolutionnaires.

[1039] *Op. cit.*, p. 323 / 332.
[1040] *Op. cit.,* p. 327.

2. La foule

« La contestation suppose la construction préalable d'une scène qui rend possible une situation d'interlocution nouvelle où celui qui en était exclu peut soudain prendre part au débat »[1041], écrivent les autrices Véronique Campan, Marie Martin et Sylvie Rollet en conclusion de leur ouvrage sur le geste politique au cinéma. Cette scène peut être l'espace public, dans lequel se rassemblent les foules, unifiées dans une opposition ou dans une proposition de reconfiguration du social et du politique. On peut aussi penser le film comme scène pour le politique, dans la mesure où le cinéma fait advenir les choses : il offre une tribune, et se pose ainsi comme vecteur d'une communication.

Quel enjeu le cinéma soulève-t-il lorsqu'il prend en charge la responsabilité de capter les foules ? La foule, dans un premier temps, pose la question de la responsabilisation de l'individu dans le corps collectif : sans l'individu, nulle foule, et sans foule, la voix de l'individu reste inaudible. La foule est un corps, qui a sa propre voix, le chœur ; le paradoxe des révolutions, qu'il s'agisse des révolutions de 2011 en Égypte et en Tunisie ou de la révolution iranienne dont Jocelyne Saab filme les suites dans *Iran, l'utopie en marche* (1981), est souvent que la voix du chœur, qui parvient à ses fins (le renversement du régime), ne traduit aucune des voix individuelles qui contestaient chacune pour des idées différentes.

Le ou la cinéaste qui prend en charge la représentation d'une foule a donc lui aussi une lourde responsabilité. La foule se caractérise par l'indistinction des individus qui la composent ; mais comment l'entendre sans s'adresser à ces derniers ? Nous avons vu dans le dernier chapitre de notre troisième partie que la plupart des images réalisées dans les manifestations révolutionnaires en Égypte n'avaient pas su échapper à l'écueil d'interroger une ou plusieurs voix individuelles qui, dans l'espace du film, représentaient la foule contestataire. Comment figurer ces foules, ce peuple à une voix, et ce corps massif dont l'unité se fragmente dès lors qu'on pose le regard sur les membres qui le composent ? Dans son ouvrage intitulé *Rassemblements*, Judith Butler écrit :

> Si le peuple est constitué à travers un jeu complexe de performances, d'images, de sons et de toutes les technologies engagées dans ces productions, alors le « média » ne fait pas que rapporter qui le peuple prétend être : il entre dans la définition même du peuple. Il n'aide pas seulement à cette définition, il

[1041] « Conclusion », in Véronique Campan, Marie Martin, Sylvie Rollet, *Qu'est-ce qu'un geste politique au cinéma ?, op. cit.*, p. 231.

ne la rend pas seulement possible, il est la substance même de l'autoconstitution, le lieu de la lutte hégémonique autour de qui « nous » sommes.[1042]

L'image de cinéma fait de la foule un peuple. Si Butler voit les rassemblements comme l'exercice « performatif » des corps individuels d'un « droit à apparaître » et la « revendication corporelle d'une vie plus vivable »[1043], le cinéma est aussi un outil performatif : en enregistrant la foule et sa voix, il définit le peuple qui restera dans les archives créées par les images qu'il réalise.

Pourtant, comme le montre Pierre Gras dans un article sur la foule au cinéma, dans le film aussi, « chaque groupe possède son espace cinématographique et ceux-ci se juxtaposent à l'écran successivement sans pouvoir communiquer : il n'est pas de réconciliation possible de ces espaces profondément disjoints par le montage »[1044]. Et pourtant : « le montage cinématographique a bien été l'outil de construction, d'analyse, de dynamisation des foules agissantes, révolutionnaires et rebelles »[1045]. Nous travaillons sur deux films, qui tentent de donner une voix aux foules qu'ils figurent, sans briser la dynamique de leur contestation. Dans *Reverse-Shot,* May Kassem montre les foules sans les individualiser, capte les slogans et quelques dialogues, mais sans aller chercher la parole du manifestant. May Kassem, elle aussi, participe à la contestation ; en voix off, le personnel ne parle pas pour la foule mais bien au nom de la réalisatrice. Dans *Iran, l'utopie en marche*, Jocelyne Saab montre les foules sans les interroger, construisant son propos en périphérie des masses, laissant à ces dernières le loisir de conserver l'unisson d'un chœur et d'un corps occupant un espace public libéré depuis encore peu de temps – et malheureusement plus pour longtemps.

2.1. Capter l'émotion des foules : *Iran, l'utopie en marche*, Jocelyne Saab, 1981

En 1981, Jocelyne Saab est au Liban. Elle commence à s'intéresser à la fiction et écrit ses premiers brouillons de scénario. Son dernier film est *Lettre de Beyrouth*, réalisé en 1978 ; entre temps, elle a aidé Farouk Beloufa en tant que fixeuse pour le tournage au sud du Liban de son film *Nahla*, dont elle a réalisé un *making-of*, et a travaillé comme troisième assistante réalisatrice sur le tournage du *Faussaire* (*Die Fälschung*, 1981) du cinéaste allemand Volker Schlöndorff. Lorsqu'elle

[1042] Judith Butler, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, *op. cit.*, p. 30.
[1043] *Op. cit.,* p. 36.
[1044] Pierre Gras, « Foule, cinéma, parole », *Trafic*, n°54, Paris, éditions P.O.L., été 2005, p. 101-110.
[1045] *Ibid.*

reçoit la proposition de la chaîne de télévision japonaise NHK de partir en Iran documenter l'état de la société en plein processus postrévolutionnaire, Jocelyne Saab hésite. C'est son ami, le journaliste Rafic Boustani, qui l'incite à accepter ce projet. Accompagnés du chef-opérateur habituel de Jocelyne Saab, Hassan Naamani, ils partent tous les deux pour l'Iran.

Iran : l'utopie en marche : le titre a l'ambiguïté d'être à la fois sérieux et ironique. Le fantasme de la révolution, et plus particulièrement d'une révolution qui permette à ces grandes puissances orientales de se détacher de l'influence occidentale en pleine guerre froide, fascinait les Libanais. Le journaliste Rafic Boustani, qui a coréalisé le film avec Jocelyne Saab, nous disait en 2018 :

> La position de la gauche libanaise de l'époque était centrée essentiellement sur l'affaire du Liban, mais avec une grande sympathie pour ce qui est en train de se passer en Iran. Voir des gens se lever, faire des grandes manifestations, pouvoir descendre dans la rue, pour nous qui étions tous bloqués dans notre périmètre de vie ou de combat, ça semblait important. À l'époque, on avait vraiment l'impression d'avoir une rue qui nous appartenait, sans qu'on y circule vraiment, ou deux rues. Donc l'ampleur de ces manifestations qui ont secoué tout le pays était pour nous un rêve. C'était l'aboutissement de ce qu'on aurait aimé avoir au Liban.[1046]

Les foules que montre Jocelyne Saab sont des foules qui ne revendiquent plus : elles ont gagné leur bataille. Elles se soumettent désormais à de nouveaux représentants. Cette position paradoxale prend corps dans tout l'espace du film de Jocelyne Saab : c'est celle-là même que nous souhaitons interroger dans cette analyse.

Le film s'ouvre sur une citation d'Ali Chariati, mort en 1977, juste avant la révolution iranienne : « Les révolutions des trois derniers siècles ont été inspirées par des philosophes… Le philosophe comprend les choses… Il parle à l'esprit. Le prophète les sent… Il parle au cœur ». Derrière le générique défilent les images d'une imprimerie qui réalise des cartes à l'effigie du nouveau leader, Khomeiny. Un leader islamiste, qui fait de la religion le socle de sa politique.

Les premiers plans du film montrent déjà une foule. C'est une foule en armes, une armée de soldats défilant dans les rues par centaines, la fleur au fusil. Le plan suivant est un zoom arrière sur

[1046] Entretien de l'autrice avec Rafic Boustani réalisé à Paris le 1e décembre 2018 en français.

une immense foule d'hommes, assis par terre sur des tapis en extérieur, sous les arbres, écoutant un prêche ou un discours politique dispensé en persan. Le cadre s'élargit pour dévoiler un champ de plusieurs centaines de personnes religieusement à l'écoute. Seul un jeune garçon tourne le dos au prêcheur pour regarder la caméra. Pour expliquer cette attention, Jocelyne Saab commente : « L'islam ne confond pas religion et politique. Il nie simplement qu'il existe une distinction entre les deux. À l'époque du Shah, c'est dans les mosquées que se mêlaient l'appel à la prière et l'appel à la révolte ». Ce sont désormais les terrains de football qui sont réquisitionnés pour permettre au plus grand nombre de venir écouter les mollahs.

Figure 99. Captures d'écran du film Iran, l'utopie en marche *de Jocelyne Saab. Jocelyne Saab filme les foules en prière, les hommes (1) et les femmes (2) qui se réunissent par milliers devant des cheikhs dont les prêches sont retransmis par des hauts-parleurs.*

Après les hommes, les femmes. Une foule de voiles aux multiples nuances de gris sont tournés vers le même orateur. De ces foules en prière se distinguent quelques visages, quelques individualités – notamment les jeunes enfants, qui oublient de fléchir alors que tout le monde est à terre. Au son du muezzin, Jocelyne Saab filme la chorégraphie de la prière, chez les hommes et chez les femmes, cette docile soumission aux principes religieux dont le mouvement collectif a permis, deux ans avant, la chute du Shah.

Jocelyne Saab fait des plans de ces foules sous tous les angles. D'en haut, le mouvement de ces corps qui, en chœur et à perte de vue, se baissent et se relèvent, inlassablement, marque une unité étonnante et rare.

> Mais l'atmosphère politique iranienne est devenue explosive, et un antagonisme de plus en plus profond oppose, d'une part, les traditionnalistes religieux, et d'autre part les intellectuels des différents courants. L'un des happenings à ne pas rater est le cours de philosophie comparé que donne tous les vendredis après-midi, toujours à l'université, Massoud Rajavi. Le fond de l'air peut aussi être rouge, mais c'est dans l'austérité cette fois-ci.

La foule est là aussi pour Rajavi. Les groupes, cette fois, sont plus mixtes ; mais les masses s'entassent aussi, à présent debout, prêtes à applaudir à tout rompre pour soutenir les discours de celui qui dirige l'Organisation des moudjahiddines du peuple iranien et grande figure de l'opposition au Shah, qui l'a emprisonné pendant sept ans. Filmant la foule, toujours, qui déborde du cadre, Jocelyne Saab attrape des mouvements qui par vagues, animent le corps de la masse, sans distinguer personne. C'est une puissance politique qu'elle capte là, une puissance de revendication, une légitimation, aussi, de la parole du *leader*. « Le pari des moudjahiddines est de prouver que l'islam peut être révolutionnaire et moderne ». Le poing levé, criant en chœur des slogans révolutionnaires, la foule ne fait qu'une derrière ce représentant de l'islam progressiste qui « cite Platon, Hegel et Marx ». De la foule, Jocelyne Saab capte quelques visages enjoués, quelques enregistreurs à cassette tendus vers l'orateur. Les foules sont attentives, personne ne discute en groupe. « Faire une révolution, c'est vivre une histoire d'amour », commente-t-elle avant de réaliser un immense panoramique sur la foule rassemblée, qu'elle déploie au son du « Chant des pénitenciers » chanté en persan.

Figure 100. Captures d'écran du film Iran, l'utopie en marche *de Jocelyne Saab. Foule mixte devant l'Organisation des moudjahiddines du peuple iranien.*

Rapidement, la situation dégénère – les foules, pourtant, sont toujours unies et crient en chœur, le poing tendu, des idées qu'elles défendent, malgré la violence à laquelle elles sont confrontées : « Quel que soit le parti de gauche qui se réunit, il lui faut compter avec l'extrême droite, le Hezbollah, le parti de Dieu, mystérieuse organisation d'extrémistes musulmans. Le parti des gourdins, selon Bani Sadr ». Les militants du Hezbollah ont pris place parmi la foule et s'avancent, eux-mêmes en masse, dans la foule de militants de gauche sur un grand camion à partir duquel ils provoquent l'agitation.

Tous les plans réalisés au sein de l'université par Jocelyne Saab sont des plans de foule. Resserrés sur des individus spécifiques, les groupes débordent du cadre et donnent le sentiment que tout le monde se presse pour discuter, échanger, construire la société postrévolutionnaire. Jocelyne Saab voit là une libération de la parole politique :

> On peut avoir une impression de déjà-vu. Pourtant, ils n'ont jamais manifesté contre la guerre du Vietnam. Ils ne se sont jamais réchauffé le cœur, au coude-à-coude du nassérisme, du castrisme, de la victoire algérienne. À Téhéran, en 1980, on réinvente le dazibao.

En somme, Jocelyne Saab semble dire que les Iraniens ont fait leur révolution après l'échec de toutes les autres, et leur force, montre-t-elle avec son image, est dans le regroupement, dans le nombre, dans la masse. « Une liesse, dont souvent le fil est rompu, mais qui revient comme une bouffée, comme une mémoire des jours heureux de l'insurrection ». Jocelyne Saab, devant ces foules de jeunes plein d'idées, fantasme sa révolution.

Figure 101. Captures d'écran du film Iran, l'utopie en marche *de Jocelyne Saab. La jeunesse reprend possession de la rue et s'exprime politiquement à grand renfort de slogans.*

Le paradoxe est criant. Alors qu'elle explique en voix off que la musique pop et certains ouvrages sont interdits, que les ayatollahs en charge mettent en garde contre toute collaboration avec « les factions contrerévolutionnaires », elle filme des stands au marché qui diffusent du rock américain, vendent des t-shirts de la marque « *playboy* », des bluejeans et des posters d'icônes chrétiennes ou de motards lancés sur les routes des grandes courses de moto organisées en Occident. Ces rues marchandes, elles aussi, sont pleines de monde : « À Téhéran tout se passe dans la rue, comme si, longtemps bouclés chez eux, les Iraniens faisaient éclater une frustration trop contenue ». La foule, ainsi, devient aussi le simple passant, et des étudiants se relaient en pleine rue pour diffuser sur de grands panneaux tenus par une ou deux personnes, les dernières propositions politiques. La foule, ici, n'est pas avertie, mais elle est sollicitée.

Lorsqu'elle filme des figures individuelles, Jocelyne Saab insiste sur l'uniforme islamique porté par la majorité des femmes : elle s'attarde sur les chaussures – une paire de baskets ou de bottines à talon –, sur les sacs en cuir. « Survivance d'une époque révolue ? » demande Jocelyne Saab. En effet, il est désormais interdit d'importer des produits de luxe. Mais la cinéaste insiste surtout sur l'indisponibilité de certains produits de première nécessité, provoquée par le boycott de l'Iran par l'Europe et les États-Unis.

Jocelyne Saab filme la résistance des « respectueuses », les prostituées du quartier des maisons closes, au chevet desquels on trouve encore les icônes de Marylin Monroe. Les Gardiens de la Révolution, devenus peu à peu les forces de l'ordre du pays, ont aussi interdit l'alcool, ce qui n'empêche un recours massif à la contrebande. Les foules qu'elle met en avant sont ces foules de

résistants, qui tentent encore de définir la révolution, contre un ordre déjà établi et répressif. Contre les foules, Jocelyne Saab filme l'ayatollah Khal-Khali qui, à lui seul, s'occupe de juger les litiges selon la loi du Coran, et qui n'hésite pas à envoyer à la mort « en vrac des agents de la SAVAC, des homosexuels, des francs-maçons, des femmes adultères, des drogués, des autonomistes kurdes, etc. ». Contre ces mollahs qui font la loi, filmés seuls dans l'image ou en petits groupes, Jocelyne Saab oppose le peuple, en foule.

Mais cette foule populaire est elle-même paradoxale dans les images de Jocelyne Saab. Cette foule, parfois, est scrupuleusement organisée par l'État. C'est le cas de « l'armée des vingt millions ». « Le projet est de constituer une armée du peuple. Une armée de vingt millions de personnes ». Dans les ranges qui défilent, il y a indistinctement des hommes et des femmes. Elles s'entraînent au même rythme que leurs homologues masculins, toutes voilées et déterminées.

> On vous dira que cette armée plébéienne est nécessaire, parce que la mobilisation est le catalyseur pour rester en révolution. On vous dira, 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 en l'armée du Shah qui peut faire volte-face un jour.

Les milices populaires et les armes, Jocelyne Saab, arrivée du Liban en pleine guerre, ne les connaît que trop bien. Des entraînements militaires des rangs iraniens, Jocelyne Saab passe, comme à son habitude, à l'image d'autres armées en révolte – un autre camp, celui des Kurdes d'Iran, dont elle tient à faire aussi des images, alors que les Gardiens de la révolution tentent de mater leurs velléités d'indépendance. Jocelyne Saab donne la parole à un représentant kurde qui explique qu'il faut une solution politique pour libérer les peuples opprimés d'Iran. Jocelyne Saab va filmer ce peuple kurde iranien dans son quotidien ; elle filme, individuellement, les visages, les gestes.

Figure 102. Captures d'écran du film Iran, l'utopie en marche *de Jocelyne Saab. À gauche (1), l'armée iranienne des « vingt millions ». À droite (2), l'armée kurde en résistance.*

À partir du milieu du film, les visages sont individualisés dans des espaces hors des foules, et pour la première fois, des voix s'adressent directement à la caméra. Jocelyne Saab interroge des étudiantes sur leur conception du voile et de la place des femmes dans leur société, elle se rend dans les bidonvilles pour évaluer les changements qu'a apportés la révolution dans la vie de leurs habitants, et filme les regards perdus des « laissés pour compte de la révolution khomeiniste » qui, sans se cacher, se piquent à l'héroïne ou fument de l'opium. Jocelyne Saab filme la parole de certains individus, mais ne cherche pas à travers ces quelques voix à faire parler les foules ; l'indistinction du moment révolutionnaire, qui permet au peuple d'émerger et de se rendre visible comme peuple, ne tolère aucun représentant : arrivée de la guerre civile où toutes les voix s'opposent pour mieux devenir partisanes, Jocelyne Saab se garde bien de se risquer à cette erreur de choisir des porte-paroles dans une foule en pleine quête politique.

La seule prise de position adoptée par Jocelyne Saab est liée au processus démocratique auquel l'Iran se plie au moment du film. Inquiète de la férocité des mouvements islamiques, Jocelyne Saab se félicite par ailleurs de voir que certains leaders de gauche, auxquels elle accorde sa sympathie, rencontrent un certain succès auprès des foules de jeunes, non seulement à Téhéran, capitale ouverte où l'université tient un rôle de plateforme politique incontournable, mais aussi dans les provinces. À Ispahan également, les foules sont derrière les leaders de la gauche islamique, notamment Bani Sadr, sur lequel Jocelyne Saab s'attarde particulièrement. Des foules de lycéens et de lycéennes sont aussi réunies lors des campagnes électorales, car « l'Iran est le seul pays au monde où l'on vote à seize ans » : les foules de jeunes filles sont rassemblées devant les orateurs et crient les slogans des grandes organisations politiques. Jocelyne Saab, suivant le dispositif du reste du film, les

filme de loin et ne cherche pas de représentants, mais présente ces faits avec beaucoup d'optimisme. Cette jeunesse est l'espoir de demain.

Ce vent de démocratie capté par Jocelyne Saab dans son film n'a pas duré en Iran. Filmé au début de la répression religieuse contre les libertés, à un moment où les foules sont encore plurielles et ont toutes le droit de s'exprimer, ce film est un document exemplaire sur le processus de transition révolutionnaire qu'a connu l'Iran à partir de 1979. Dans le mouvement des masses qui peuplent abondamment les images de Jocelyne Saab, on voit encore la révolution en train de se faire : tout le monde a réinvesti l'espace public et tente d'y faire entendre sa voix. C'est un peuple en définition que Jocelyne Saab a su capter dans ses images.

2.2. Écouter la clameur du peuple : *Reverse-Shot*, May Kassem, 2016

Le film de May Kassem est le premier, sinon le seul, à proposer de réfléchir le mouvement civil qui a remué le peuple libanais pendant plusieurs semaines à l'été 2015. L'historien libanais George Fahmi explique ainsi les mouvements populaires qui ont éclaté à Beyrouth à ce moment-là :

> L'Irak et le Liban ont connu une vague massive de soulèvements durant l'été 2015, que l'on appelle aussi « l'été des mouvements sociaux ». Ces soulèvements sont apparus en réponse au déclin des services publics, particulièrement la crise des poubelles au Liban et les coupures d'électricité et d'eau en Irak, mais ce déclin fut lié peu de temps après au à la corruption politique et au système sectaire.[1047]

Les protestations sont parvenues à créer un mouvement politique transcendant les communautés. Cet appel au changement et à la chute du régime confessionnel était aussi au cœur des manifestations qui ont accompagné l'éclatement de la crise économique en octobre 2019 ; les images

[1047] Georges Fahmi, « The post-2011 rise of the Arab right-wing », in Fawwaz Traboulsi, Wael Gamal, Gennaro Gervasio, Wessam Saada, Georges Fahmi, *Developments in the Arab Region and the Impact of International. Between Populist Trends and Alternative Voices*, *op. cit.*, p. 35. Notre traduction. Citation originale : "*Iraq and Lebanon witnessed a massive wave of uprisings in the summer of 2015, also called "the summer of social movements. Those uprisings erupted in response to decline in public services, particularly the garbage crisis in Lebanon and power and water cuts in Iraq, yet shortly after linked this decline to political corruption and the sectarian system*".

que May Kassem tourne en 2015 sont comme une première balise pour un soulèvement dont le temps nous dira s'il était décisif ou non pour l'histoire nationale du pays.

Le cinéma est un art du temps. Dans ce temps se déploie le mouvement du geste dans toute son amplitude, un mouvement intentionnel ou non, mais en tout cas témoin de la liberté de l'individu – filmant comme filmé. Le geste de May Kassem est un geste pudique, en retrait, qui prend aussi le temps d'écouter plutôt que de trop montrer, ce qui permet d'éviter de *mal* montrer. La réalisatrice participe elle-même avec conviction aux manifestations qui, en 2015, avaient réuni des milliers de Libanais dans les rues de Beyrouth pour protester contre la corruption des élites et les tonnes de poubelles qui s'entassaient dans les rues de toutes les villes du Liban depuis des semaines. Elle filme par sympathie, par empathie :

> J'ai vu des gens qui ont l'air tellement différents, qui se rassemblent et qui disent : « Camarades, restons ensemble » ! J'avais besoin de montrer cette solidarité. Et de dos. Mon truc effectivement, c'est que je les montre de dos. Je ne les montre pas de face, parce que je ne suis pas là pour faire la caméra de surveillance, ou pour faire un travail de journaliste… Ce n'est pas ça qui m'intéresse. Le nombre m'intéresse, la solidarité, les couleurs. On est tous en train de crier ensemble. C'était un peu ça, le point de vue que j'ai voulu développer sur tout ça.[1048]

May Kassem descend dans la rue avec sa caméra, et elle filme. Elle capte une foule, son chœur, mais ne veut pas donner de visage humain à cette colère ; elle filme beaucoup le ciel, des silhouettes lointaines ou des corps trop proches de la caméra pour avoir le recul nécessaire pour distinguer des individus. Quelques visages traversent le cadre, mais elle ne s'y attarde pas. May Kassem cherche à capter la rumeur d'une ville qui gronde. Elle avait commencé à descendre dans la rue avec un micro pour capter l'ambiance : elle travaille pour la radio et captait ses sons pour un reportage sur le sujet. Ces mêmes sons ont trouvé leur place dans son film : ils sont le chœur de la foule, et le cœur du film. En filmant les arbres, rares et précieux, malades des déchets qui s'entassent à leur pied, May Kassem se refuse à fragmenter la foule et à adapter ces sons à des situations qu'ils peuvent illustrer sans autre perspective. Elle laisse à la foule sa voix, sans en simplifier la lecture. Elle se refuse ainsi à l'expliquer

[1048] Entretien de l'autrice avec May Kassem réalisé à Beyrouth le 3 juillet 2016 en français.

et à lui donner un sens autre que sa présence, cette présence performative qui incarne, en soi, sans autre discours, la contestation.

La première image de *Reverse-Shot* est celle d'un arbre. Derrière cet arbre, un chantier de construction fait sortir de terre un énième immeuble de dizaines d'étages. Une discussion, en *off*, où l'on s'inquiète qu'« ils » finissent par couper cet arbre, comme ils ont coupé tous les autres à Beyrouth. « Ils » ne ramassent plus non plus les déchets qui s'amoncellent sous l'arbre.

Figure 103. Capture d'écran du film Reverse-Shot *de May Kassem. L'arbre qu'elle filme a été endommagéen raison des flammes qui montaient du feu que les habitants du quartier, excédés, ont mis aux poubelles qui entouraient son tronc.*

Pour la première fois depuis 2011 et les manifestations pour la laïcité, les mobilisations de 2015 ont été massives. Dans ses images, on croit comprendre que pour elle, le peuple libanais est comme les arbres à Beyrouth : majestueux, dignes, mais maltraités par le gouvernement et les actionnaires auxquels il est allié. May Kassem filme la cime des arbres comme pour garder la tête haute, et oublier que ses racines s'enfoncent dans des montagnes de déchets mal odorants. Ces foules de feuilles est comme la foule qui se rassemble sur les places publiques : individuelles mais toutes réunies, sensibles au même vent, valsant allègrement sur des branches vacillantes. On entend un chœur récitant des slogans. La voix du peuple. Elle appelle à la démission des régimes, elle se nomme comme peuple, elle s'impose. On joue « Pleurs révolutionnaires » de Marcel Khalifé, rythmé par la résonnance de centaines de mains qui claquent. En contrepoint, May Kassem filme aussi ces immeubles en construction, hideux dans leur rigidité, le béton armé encore à nu. « Le peuple a des droits ! Descends dans la rue ! », scande une voix dans un mégaphone, repris par le chœur qui se dit le peuple.

Aux voix succèdent les corps. Le corps du peuple. La foule. May Kassem ne filme pas les visages. Elle filme, en plan rapproché, la masse de corps qui la précède : on distingue des avant-bras, des dos, des keffiehs. L'image est parfois floue. Une femme explique dans un mégaphone le programme de la manifestation. Quelqu'un dans la foule lance un slogan, repris par une partie du groupe. Ailleurs, plus près de la réalisatrice qui filme, d'autres slogans sont lancés. Le peuple veut la démission du gouvernement.

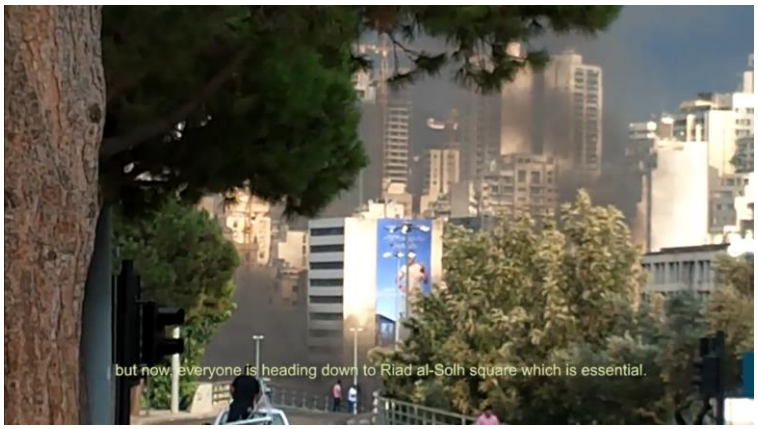


Figure 104. Capture d'écran du film Reverse-Shot *de May Kassem. Les habitants brûlent les poubelles.*

Le ciel de Beyrouth est sombre, à l'été 2015. Il est assombri par les particules charbonneuses qui s'échappent des feux de poubelle sauvages que les habitants allument, exaspérés par l'odeur et les milliers d'insectes que ces tonnes d'ordures attirent jusque dans les maisons. Les manifestations durent jusqu'au soir. May Kassem filme le noir de la nuit, les lumières qui éclairent le chemin des manifestants. Son cadre est parfois troublé par une bannière ou un drapeau libanais qui le traverse. Dans ce film qui revendique l'anonymat, May Kassem filme des mains sans visage, mais n'exclut pas du champ visuel toute la gestualité ostentatoire des manifestants : au contraire, les bannières tendues et les poings levés se dressent. Elle explique à son camarade, commentant ce qu'elle voit mais ne nous le montrant pas, ce qu'il se passe : « ils provoquent un mouvement dans la foule volontairement ! ». C'est sans doute la police.

La foule appelle à la « *ṯawra* », la révolution. May Kassem, elle, filme un minaret, les ruines du cinéma historique surnommé le « Dôme », abandonné pendant la guerre, sur lesquels sont montés quelques manifestants. Un cri dans la foule : « Il est là, dans la voiture blanche ! », puis un chœur : « Dégage Machnouk ! Dégage ! », puis des sirènes de police. Il s'agit sans doute de deux, trois voitures qui encadrent la voiture blanche du ministre. Toute la scène se passe hors cadre ; May Kassem filme

toujours le Dôme et le lampadaire qui illumine l'espace. En réponse au passage du convoi, la foule scande, sur l'air de *Vive le vent* : « Cette nuit est une nuit de célébration ».

Figure 105. Capture d'écran du film Reverse-Shot *de May Kassem. Un groupe de manifestants clament des slogans depuis le Dôme.*

Le lendemain matin, les vestiges de la veille demeurent sur les lieux dépeuplés. Les bannières sont tendues sur les rares places publiques de la ville : « Qu'avez-vous fait de mes enfants ? » accuse l'une d'entre elles. Le répit est de courte durée. May Kassem retourne dans la foule, qui avance. Elle reste fixe alors que les gens se mettent en marche derrière une grande bannière violette ; on voit tous types de gens, jeunes, moins jeunes, hommes, femmes, voilées ou non. On voit passer une poussette, des activistes qui ont imprimé des slogans sur leurs tee-shirts. Quelques visages se distinguent ; ils sont joyeux, pleins de l'espoir et de l'énergie que génère le sentiment d'unité, de collectif. Ceux qui composent la ligne qui ferme la manifestation se tiennent la main, pour protéger le reste du groupe. « Nous sommes le peuple ! Nous sommes la ligne rouge ! ».

Figure 106. Captures d'écran du film Reverse-Shot *de May Kassem. May Kassem filme des corps et des voix, jamais des visages. Les slogans résonnent dans la foule.*

« Ils nous barricadent ! » commente May Kassem à ses amis qui l'accompagnent. Derrière elle, le chœur accuse le gouvernement de corruption. « Tu veux de l'électricité ? » demande une voix. « Je

veux que tout cela s'arrête », répond une autre voix. Au Liban, le gouvernement est incapable de fournir vingt-quatre heures journalières d'électricité à ses habitants ; des coupures sont programmées chaque jour, entre trois et dix heures selon les saisons et les régions du Liban.

« Je veux que tout cela s'arrête ». Sur cette injonction, May Kassem change de caméra et filme en Super 8 une foule d'hommes et de femmes qui discutent, échangent, se rencontrent, et ensemble, font corps, s'opposent. May Kassem nous montre les chars qui guident la foule, les drapeaux libanais qui s'agitent, les keffiehs palestiniens partout présents autour des cous des manifestants. L'image vibrante et muette de la pellicule donne à ces foules une dimension transcendantale, qui la renvoie à l'une de ses définitions – la foule efface l'individualité de ceux qui la composent pour devenir un corps indistinct, qui redéfinit son identité au fil des slogans repris et revendications affirmées.

Figure 107. Capture d'écran du film Reverse-Shot *de May Kassem. Le jeune garçon au keffieh symbolise une jeunesse engagée prête à se mobiliser pour le changement, portant, toujours, les mêmes symboles d'une lutte éternelle : la libération de la Palestine. Images tournées en Super 8.*

Une image revient à deux reprises : celle d'un jeune garçon affublé d'un keffieh palestinien qui observe la foule. Les bannières défilent, les drapeaux libanais volent au vent, les bras se lèvent et les poings, fermés, revendiquent en silence. Les musiciens tapent sur les tambours, et les journalistes, en première ligne, tentent de capter ce moment d'unité si rare dans le pays.

Retour au numérique. May Kassem filme le dos de celui qui la précède dans la manifestation. Une voix dans un mégaphone surgit et occupe tout l'espace de l'image, pour affirmer d'une voix forte :

« Les jeunes ! Aujourd'hui, "tout le monde" veut dire "tout le monde"[1049]. Si l'un d'entre nous, ou deux, ou trois, ou dix se font attraper, nous tous, c'est-à-dire nous tous, devons les rechercher ! ».

Sur la chanson « *Bokra bayrūt* » (« Demain, Beyrouth ») composée par Khaled El-Haber en 1982 et diffusée par les haut-parleurs des chars de manifestants, la police ouvre les violents jets d'eau et inonde les manifestants. May Kassem passe au défilement d'une bobine de film non imprimée, et commente : « Cette nuit-là, quarante personnes ont été arrêtées. Certaines n'ont été relâchées qu'onze jours plus tard. Intimidation. »

Figure 108. Captures d'écran du film Reverse-Shot *de May Kassem. Plans de la plage de Ramlet al-Bayda, filmés en Super 8.*

Elle montre ensuite, toujours en Super 8, des images de la plage de Ramlet al-Bayda, l'emblématique dernière plage de sable publique de Beyrouth qu'elle a filmée l'année suivante dans *Free Waves*, qui devait aussi accueillir des manifestants, dont la présence devait rappeler au peuple que cette plage est la sienne. Un feu de canne à sucre a été allumé aux abords de la plage « pour discréditer le mouvement et nous faire apparaître comme des fauteurs de trouble ». La manifestation n'a pas eu lieu. May Kassem filme les balançoires vides de la plage, et les terrasses surpeuplées. *Reverse-Shot ;* les images sont passées à l'envers, tout le monde recule, les enfants jouent à l'envers. La mer scintille. Mais la plénitude de la vue ne dure pas : « En mars 2016, neuf mois après le début de la lutte, j'ai vu ça ». « Ça », c'est une longue colonne de déchets, surnageant au milieu de l'eau, rendue plus triviale encore par le retour à l'image numérique et au son saturé du vent dans le micro de la caméra. Violence. Violence d'un État corrompu qui malgré les mouvements sociaux qui cherchaient à l'ébranler, n'a trouvé aucune solution pour éviter la catastrophe écologique, sanitaire et sociale dans laquelle s'est retrouvé tout le pays des mois durant, et dont les répercussions ont été et seront encore visibles des années plus tard. La foule s'est dissoute sous les pressions, les revendications ont été étouffées.

[1049] « *kūlun yaʿnī kūlun* », « tout le monde veut dire tout le monde ». Cette injonction est aussi devenue le principal slogan des manifestations qui ont éclaté au Liban à partir du 17 octobre 2019.

L'atmosphère était plus légère cet été, pendant le soulèvement, en pleine de la canicule, même au milieu d'une tempête de sable, l'odeur de la liberté était belle, nous étions beaux, en solidarité, ensemble.

Le film s'achève sur cette expression nostalgique, personnelle à la cinéaste, devant un mouvement social qui semblait avoir échoué. Lorsque le mouvement reprend son souffle, à l'automne 2019, plus spectaculaire encore, nombreuses et nombreux sont celles et ceux qui ont sorti leur caméra pour archiver, témoigner, et construire de nouvelles images et de nouveaux discours pour se réinventer comme peuple.

Figure 109. Capture d'écran du film Reverse-Shot *de May Kassem. Traînée de déchets jetés à la mer.*

3. Expressions individuelles en deça du corps populaire : pallier à la vulnérabilité

La plupart des films documentaires que nous avons traversés dans l'ensemble de cette thèse sont construits à partir de témoignages. Ceux que nous avons choisi d'analyser captent une parole qui se déploie sur plusieurs niveaux, tant individuel que collectif : les films que nous avons choisis d'analyser racontent des parcours personnels troublés, abîmés, détruits par les événements historiques dramatiques qui ont remué la région depuis le début du XXe siècle. Ces films permettent de rendre compte du sens de l'Histoire sur les vies individuelles et suggèrent que les traumatismes provoqués par ces chocs historiques, qui attaquent les vies sans leur donner la moindre opportunité de se débattre dignement, et tuent l'espoir d'une solidarité humaine, empêchent souvent de sentir l'unité du peuple et créent des dissemblances entre différents membres de ce qui a été une seule et même communauté.

Pour rendre compte de la vie des gens, il est essentiel de recueillir leur parole. Les récits de vie qui font la matière des films de la plupart des cinéastes de ce corpus, qu'ils soient personnels ou qu'ils aient pour objectif de rapporter un témoignage d'une réalité trop ignorée, permettent de comprendre les dynamiques du peuple auquel appartiennent ces individus.

> La parole du témoin est bien plus qu'un simple message informatif, elle possède une réflexivité politique. Marque indélébile du passé, elle réclame un retour sur l'action historique, une élucidation des conjonctures, un procès des idéologies, une révision des préjugés sur les structures socio-économiques… Bref, le témoignage devient vecteur de valeurs.[1050]

Cette réflexivité politique dont parle Renaud Duloing nous intéresse particulièrement dans le cadre de notre travail. C'est en effet cette possibilité d'être vecteur de valeurs qui fait du témoignage des individus en marge – de même que les témoignages marginaux par rapport à une situation, comme celui de Nada Riyadh qui nous a interpelé – un contrepoids important à l'histoire officielle. Comme l'explique Martin Goutte, « le témoin documentaire condense les deux statuts de l'auteur et de l'acteur en une seule personne » :

[1050] Renaud Dulong, Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle, Paris, Éditions de l'EHESS, 1998, p. 16.

> La dynamique du geste testimonial se trouve ainsi prise entre deux moments de fixation. En amont, et en principe, le texte du témoignage est comme figé dans le passé et dans la mémoire du témoin, qui est censé pouvoir le reproduire à l'identique – c'est un gage de sa validité autant qu'une composante implicite mais essentielle de la promesse testimoniale. En fait, et au présent, ce texte et les gestes qui l'accompagnent sont à chaque fois différents ; sans même mentionner les oublis et erreurs qui le malmènent, le témoignage est toujours singulier et irréductiblement lié à l'instant et au contexte de sa « déposition » (notamment d'une prise à l'autre). En aval, enfin, le film impose une représentation à la fois dynamique et figée de ce témoignage.[1051]

Les films construits sur des témoignages singuliers permettent de donner à entendre une parole personnelle qui rend compte de l'expérience d'une communauté plus large. Toutefois, contre les idéologies et les préjugés, le témoignage revient à la source même, dans ses nuances les plus subtiles et les plus individuelles. Les films que nous analysons passent par cette mise en danger et ce geste de délivrance, de confession par lequel la personne interrogée assume au présent ce que son corps a traversé par le passé pour délivrer ce qui est offert comme une vérité.

Une deuxième dimension, permise par le témoignage, a suscité notre intérêt pour ces films. Qu'il s'agisse d'un film à la première personne ou d'un film réalisé avec des individus totalement étrangers à la réalisatrice qui les filme, le processus du film lui-même, qui s'installe dans la parole des personnes qu'il met en image, a un caractère réflexif au pouvoir performatif. En effet, en présentant son histoire, le témoin reconsidère sa position au sein du peuple ; le film permet au peuple de se voir lui-même, et le constitue de fait comme peuple. C'est de cette façon que les cinéastes, dans ces films, parviennent à ramener les marges au centre, à déplacer les lignes et à redéfinir ce qui se conçoit comme peuple, dont l'image dévoile l'oppression et les revendications.

[1051] Martin Goutte, « Notes sur le(s) geste(s) du témoignage documentaire », in Véronique Campan, Marie Martin, Sylvie Rollet, *Qu'est-ce qu'un geste politique, op. cit.,* p. 166.

3.1. Se résigner pour ne pas perdre espoir : *Aḥlām mumkina*, Ateyyat El-Abnoudy, 1981

Ce film a été produit dans le cadre d'une série de huit films réalisés par huit femmes réalisatrices sur huit destins de femmes dans huit pays différents. Le film d'Ateyyat El-Abnoudy a été tourné en 1981 dans la région rurale de Suez, dans le village de Al-Sayed Hashem. Il met la lumière sur une femme du village, qui malgré un destin qu'elle n'a jamais pu choisir, se croit encore capable de sauver ses enfants des conditions de vie qu'elle a elle-même subies mais qu'elle peut encore maîtriser pour eux, tout en ayant conscience de la violence du sens de l'histoire et des difficultés à combattre les traditions patriarcales qui les écrasent, elle et ses filles.

Quelques images des champs cultivés par des paysans au travail permet de situer le contexte dans lequel se place la voix qui s'élève en *off* pour dire : « mon père était l'un de ces pauvres paysans qui payaient tribut au propriétaire. C'était sous la monarchie ». La voix raconte qu'à cinq ans déjà, elle était réquisitionnée dans les travaux de la maison. À l'image, des enfants jouent, une femme fait boire un âne, cueille des plantes. C'est elle. Elle est Om Said. Elle entre à nouveau dans le champ avec deux veaux, nourrit un cheval. Par ces quelques plans, Ateyyat El-Abnoudy pose son cadre de vie et le quotidien qu'il suppose : la vie paysanne ne laisse aucun répit.

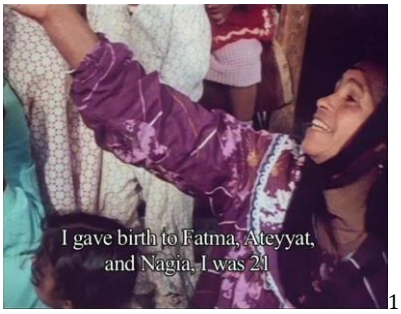
Figure 110. Capture d'écran du film Aḥlām mumkina *d'Ateyyat El-Abnoudy. La femme raconte, assise devant sa maison, le déroulé de sa vie.*

Le plan suivant la montre assise devant chez elle. Elle explique : « Maintenant, j'ai 45 ans, je suis venue dans cette maison quand j'en avais 14 ». Le chemin de vie de cette femme suit les schémas traditionnels qui s'imposent aux classes précaires, et que les changements de régimes politiques ni les réformes ne parviennent à émanciper. Le récit qu'elle en fait, loin du misérabilisme et sans résignation, est toutefois d'une force étonnante, qu'Ateyyat El-Abnoudy a œuvré à mettre en lumière et à soutenir, sans intervenir, en laissant la parole à cette seule femme qui, devant les contraintes du patriarcat et de la précarité dans laquelle elle est plongée, peine à rester maîtresse de sa vie.

Om Said fait le récit de sa vie avec une aisance remarquable. Assise en tailleur sur un court banc de bois, drapée d'un voile noir qui couvre sa *ǧalābiya* mauve, elle se tient droite, la tête haute et les mains posées sans crispation sur ses genoux. Le regard détourné de la caméra, mais probablement fixée sur son interlocutrice, elle raconte sans se plaindre comment son père l'a mariée pour ne pas avoir de problème avec son frère qui ne tolérait pas que sa fille, plus jeune, se marie avant la fille de son frère, et qui avait arrangé un mariage avec le fils d'un ami à lui pour que les choses se fassent vite. Le visage de cette femme est très expressif, elle est une excellente conteuse : mais le ton de son récit est d'une légèreté qui confine à l'ironie, comme si elle saisissait l'absurde injustice de son histoire, dont elle a été moins l'actrice qu'une poupée ballottée selon les décisions des hommes qui l'entouraient. Mariée à quatorze ans, enceinte sept mois plus tard : « j'ai commencé à enfanter », dit-elle ; effectivement, elle a eu treize enfants avant de commencer à prendre un contraceptif. Certains sont morts très jeunes.

L'impression d'ironie est renforcée par la gestuelle de cette femme qui, un demi-sourire aux lèvres, interroge du regard, les sourcils mobiles, son interlocutrice, comme pour lui demander : « comprends-tu de quoi je te parle ? ». Issue d'un milieu défavorisé, ayant grandi elle aussi dans un village du delta du Nil, Ateyyat El-Abnoudy comprend sans doute très bien de quoi cette femme parle ; elle est sans doute la cinéaste la mieux placée pour recueillir une telle confession, et la confiance certaine qu'elle a su établir avec cette femme n'est sans doute pas étrangère à cette affiliation de classe.

Les paroles de cette femme sont illustrées par des éléments du quotidien, montés comme des séquences de vie de village sur le récit qui continue de se déployer. On voit ainsi la fête qui accompagne la naissance d'un bébé, mais aussi des choses plus triviales comme la préparation du repas, la lessive, la traite et la vente du lait et des vaches, qui leur rapporte de quoi survivre. On la voit ainsi interagir avec des gens, calculer ses ressources, gérer son foyer.



1
2
3

Figure 111. Capture d'écran du film Aḥlām mumkina *d'Ateyyat El-Abnoudy. L'image 1 est une fête qui célèbre une naissance dans le village. En 2 et 3, on voit Om Said tamiser la farine pour faire le pain et attraper un pigeon pour préparer un repas.*

L'histoire politique n'est jamais loin de ces vies précaires. Elle raconte :

> Nous avons été évacués à la fin de l'année 1967. Au moment de notre évacuation, on est montés dans un camion, parce que les trains qui transportaient les évacués étaient déjà partis sans nous. Nous étions trois familles à bord du camion. La famille des Eid, la famille de mon frère et la nôtre. Mon beau-père nous a donné une vache pour avoir du lait pour les enfants. Nous y avons mis le cheval, la vache et le chariot et les trois familles, deux hommes à côté du conducteur, et dix-sept personnes écrasées à l'arrière du camion. Nous étions au milieu des animaux et des meubles. Les enfants pouvaient s'asseoir parfois, mais moi je suis restée debout. Je suis restée debout tout le temps de Suez à Zagazig. […] Tout le monde a été choqué, particulièrement notre famille parce que nous étions les derniers à partir. On voulait se battre, mais on était trop loin. On voulait se battre par tous les moyens. Nous n'avions que des couvercles de casseroles, des couteaux de cuisine et quelques bâtons, quoi d'autre ! J'ai quitté Suez parce que j'avais peur. Je ne voulais vraiment pas partir. Je voulais mourir en terre de Suez. […] Après la guerre du 6 octobre, les ennemis sont arrivés. Les Israéliens nous ont assiégés. Mon beau-père n'a pas voulu partir. Tout le monde est parti mais lui est resté avec deux autres familles. Il a dit : Je ne partirai pas, je tiens beaucoup à ma maison, je mourrai ici. Et il y est mort.

Ateyyat El-Abnoudy a recours à des images d'archives pour illustrer ce témoignage. En noir et blanc, une image un peu brouillée montre le défilement de chars d'assaut se succédant sur les routes. D'autres archives montrent des colonnes de réfugiés, les mains en l'air pour prouver leur inoffensivité, puis les missiles, les destructions, des images d'enfants brûlés par les bombardements. Les archives, silencieuses montrent aussi les villages détruits, les maisons ravagées après les combats, et l'énergie de quelques hommes, huchés sur les toits, prêts, déjà, à tout reconstruire. Même les mosquées avaient été visées par les bombes et incendiées.

> J'aurais aimé voir à quoi ressemblaient les Israéliens. Parce qu'ils m'ont enragée. Ils nous ont ruinés et ils ont ruiné nos maisons. Je lavais les olives dans ce coin. Soudain, un missile israélien, missile sol-sol comme ils disent, a soufflé le panier d'olives et l'a projeté de l'autre côté. Mes oreilles se sont bouchées et je me suis évanouie à cause du bruit du missile. Si j'avais pu lui faire face et qu'il n'avait pas porté son arme, j'aurais pu lui tordre le cou. Parce que j'étais furieuse contre quelque chose appelé Israël.[1052]

Ateyyat El-Abnoudy s'attarde sur le visage de la locutrice qui prononce ces mots, en plan rapproché. Là encore, elle mène son récit avec agilité et recul, le sourire toujours au bord des lèvres et les sourcils expressifs. Ses yeux parfois plissés marquent l'effarement d'une telle injustice ; toutefois, son visage exprime non pas la plainte mais le défi ; ici encore, comme dans son quotidien, elle n'était pas à armes égales devant l'ennemi pour agir comme elle l'aurait voulu, mais elle avait la force de résister, et l'aurait fait si le rapport de force avait été équitable.

Figure 112. Capture d'écran du film Aḥlām mumkina *d'Ateyyat El-Abnoudy. Om Said raconte le sentiment qu'elle a ressenti lorsque l'armée israélienne a marché sur Suez.*

Le témoignage de cette femme est parfaitement contrôlé par son énonciatrice et illustre une dimension proprement littéraire intrinsèque au témoignage. Pour Sylvain Dreyer,

[1052] Témoignage de Om Said dans *Aḥlām mumkina* d'Ateyyat El-Abnoudy.

> Cette dimension littéraire est d'ailleurs double, à la fois rhétorique et autobiographique. D'un côté, s'il sert idéalement la recherche de la vérité, tout témoignage est en même temps déterminé par un souci rhétorique […]. De l'autre, il se situe à la croisée de l'essai et du récit autobiographique, offrant un savant dosage entre moments discursifs et moments narratifs rapportés à la première personne.[1053]

La rhétorique de cette femme est claire : sa volonté de communiquer vise autre-chose que son dévoilement propre. Elle choisit l'espace du film pour créer une configuration qui lui permette de sortir de l'espace d'invisibilité dans lequel elle est plongée depuis toujours, et dire haut et fort ce qui lui importe : si sa vie a été une succession de drame, elle a appris par ses expériences l'importance de l'éducation pour avoir le pouvoir de faire des choix en tant que femme dans sa société.

Quelques scènes ont été filmées au sein du foyer. Ces images viennent appuyer la rhétorique du témoignage, les images fonctionnant comme preuves d'un discours énoncé au passé, et qui se caractérise par son infinie continuité. Le premier plan filmé en famille souligne à la fois la hiérarchie qui s'impose et la volonté d'Ateyyat El-Abnoudy de mettre en avant la femme qu'elle interroge et ses décisions : on voit Om Said travailler à empaqueter des graines, assise à même le sol, et l'on entend la voix hors-cadre de son mari qui dit de sa plus jeune fille : « Mona sera docteure ». C'est seulement à ce moment-là que la caméra remonte vers l'homme, qui, assis sur le lit, surplombe sa femme qui travaille ; il répond : « tu penses qu'elle va rester chez nous comme un arbre stérile ? ». Sa femme espère simplement que leur fille échappe à leur destin.

[1053] Sylvain Dreyer, *Révolution ! Textes et films engagés, Cuba, Vietnam, Palestine*, *op. cit.*, p. 42.

Figure 113. Capture d'écran du film Aḥlām mumkina d'Ateyyat El-Abnoudy. Les filles d'Om Said aident leur mère dans les tâches ménagères.

Alors qu'Ateyyat El-Abnoudy la montre au travail, faisant du pain à la chaîne, on entend cette femme raconter les divers projets de son mari, coûteux, mais qui ont tous mené à des échecs. « Une paysanne travaille comme trois hommes, sans salaire », dit-elle. Ateyyat El-Abnoudy filme sa très jeune fille, Mona, qui aide au foyer.

> J'espère que mes enfants seront heureux, garçons et filles. J'aimerais leur éviter ce que nous avons vécu. Je voudrais que mes fils soient bien éduqués. Je mets tous mes efforts et travaille dur pour cette raison. Pour être honnête, pour les filles aussi, je regrette de ne pas avoir eu la conscience, l'ambition ou l'autorité de les avoir éduquées. Même si j'avais l'ambition, je n'avais pas les moyens. […] Bien sûr, je rêve avec ce que j'ai entre les mains. Je ne peux pas rêver avec plus que ce que j'ai, non ; mes rêves sont possibles.

Avec ce film, Ateyyat El-Abnoudy a voulu raconter la vie qu'elle aurait eu si ses parents ne l'avaient pas permise d'aller faire des études au Caire. Elle-même originaire d'un village pauvre du delta du Nil, ce sont ses excellents résultats à l'école qui lui ont permis de changer le destin tout tracé que les traditions lui préparaient. En filmant ce village, elle montre que la misère est pérenne, dans les régions reculées de l'Égypte. Toutefois, Om Said livre bien plus qu'un simple témoignage sur la condition des femmes dans les régions rurales d'Égypte : on y apprend l'impact sur les populations de la guerre de 1967, la douleur des hommes forcés à l'exil, le sentiment national, aussi, qui habite ces familles pourtant délaissées des programmes nationaux de modernisation lorsque que le drame

survient. Le témoignage d'Om Said n'a rien de misérabiliste, et c'est là sa plus grande force ; raconter pour mieux dénoncer, réfléchir plus loin et plus large plutôt que de se morfondre sur son sort, telle est la rhétorique du discours de cette mère de famille, qui n'a pu réaliser aucun de ses rêves : les rêves possibles du peuple, sous le régime de Sadate, ne sont pas les mêmes pour tout le monde.

3.2. Chercher la force : *Vulnérable*, Reine Mitri, 2009

Reine Mitri réalise *Vulnérable* après avoir déjà réalisé d'autres films sur Beyrouth et sur l'amitié. Avec ces films, Reine Mitri parle des autres pour évoquer ce qu'elle ressent : un sentiment d'injustice d'être née au Liban, doublé d'une incapacité à abandonner le pays, dont l'histoire, les drames à répétition et l'intolérance perpétuelle qui le caractérisent sont pour elle responsables d'éternelles souffrances. Par son besoin de thérapie et de témoignage pour d'autres Libanais et au-delà, Reine Mitri a longtemps essayé de faire parler les autres à propos de leurs faiblesses, avant de parvenir à exprimer les siennes à la première personne. Mais à travers quelques témoignages choisis, c'est toujours la douleur de tous les Libanais que Reine Mitri cherche à démontrer. La situation est trop intolérable pour être bien vécue, semble-t-elle nous dire à chaque plan, à chaque coupure, à chaque fin de séquence.

« Beirut, 2006-2009 ». C'est inscrit sous le titre du film, *Vulnérable*. Juste après le titre, des images brouillées des bombardements à Beyrouth, en 2006. Des images de la banlieue Sud sous les bombes, avec le commentaire de la journaliste qui explique les événements. Reine Mitri filme sa télévision.

« C'est pas beau la vie », dit le premier homme qu'elle interroge, en plan fixe dans un café désert. « On a fait tout ça pour rien, pour de la merde ». Reine Mitri donne la parole aux Libanais, à des amis qui lui sont proches. Des gens qui souffrent, comme elle, de la situation inextricable de drame permanent qu'offre Beyrouth, et qui ne savent pas comment s'en sortir pour trouver de l'espoir, construire des choses, vivre.

1

2

3

4

Figure 114. Capture d'écran du film Vulnérable *de Reine Mitri. La réalisatrice interroge le réalisateur palestinien Christian Ghazi (1), Dania (2), Raed (3) et Rami (4).*

Le sujet du film de Reine est celui de l'anxiété permanente vécue par les Libanais. La plupart des gens que Reine Mitri choisit de filmer sont des artistes[1054]. Ils font de la musique, du cinéma. Ils expérimentent. Les soucis qu'évoquent ses amis sont de l'ordre du quotidien. En surface, les problèmes abordés sont ceux de Raed, qui n'a pas d'argent pour vivre mais s'organise pour quitter le Liban, de Rami, qui est dévasté par l'effet que l'échec de ses relations amoureuses provoque sur sa confiance en lui, ou de Christian Ghazi, qui regrette toujours de n'avoir jamais pu réaliser les films qu'il voulait faire. Aucun ne sait vraiment pourquoi il ne quitte pas Beyrouth. Dania, qui, elle, est partie, dit en parlant du quotidien à Beyrouth et des incessants problèmes politiques subis par le

[1054] Ils ne sont jamais explicitement nommés, le générique n'indiquant que leur prénom : Rami est cinéaste et cinéphile, Dania est danseuse, Raed est musicien et Christian Ghazi est un cinéaste pionnier du cinéma militant palestinien, dont presque tous les films ont été détruits.

peuple : « Quand tu te dis que ce que tu vis est normal : voilà la catastrophe ». C'est à ce moment-là qu'un peuple devient le plus vulnérable.

Dania est danseuse. Dans une de ses performances, elle a ce geste d'agiter ses mains très rapidement de façon à créer un mouvement cyclique. Ses doigts claquent les uns sur les autres, tandis que ses bras s'élèvent jusqu'au-dessus de sa tête.

> Plutôt que de te donner mon interprétation, je vais te dire ce que mon amie m'a dit après la performance. Elle a senti que c'était les forces aériennes israéliennes qui passaient au-dessus de sa tête.

La violence de la guerre est ressentie par les Libanais jusque dans leur chair. Sur les sons dissonants de la musique de Raed, Reine Mitri fait défiler les images de Beyrouth après la guerre, et les sons se mêlent à celui de la pelle du bulldozer qui déblaie maladroitement les routes encombrées des débris des maisons détruites. La cinéaste met en abîme un autre film qu'elle est en train de monter, pour lequel elle a interrogé des familles du Sud du Liban dont les vies ont été mises à terre, une fois de plus. À l'image, triplée sur les moniteurs de montage, la femme interrogée pleure.

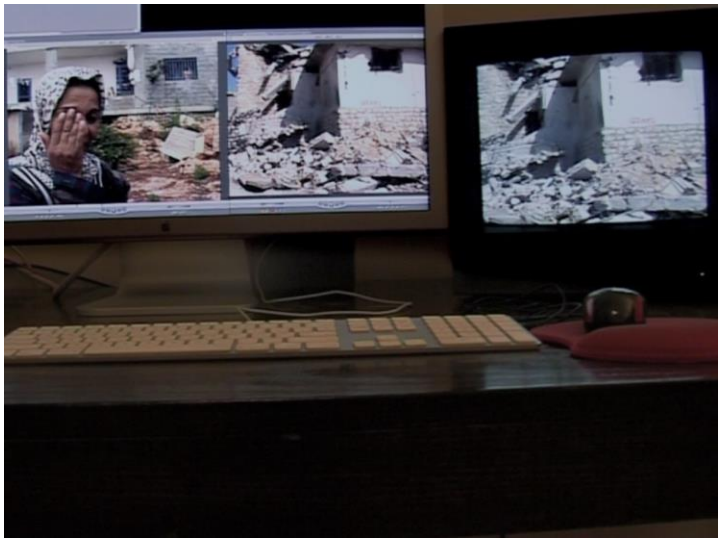


Figure 115. Capture d'écran du film Vulnérable *de Reine Mitri. Rushes du documentaire tourné par Reine Mitri dans le sud du Liban après les bombardements.*

En parallèle des expériences de vie des gens qu'elle interroge, Reine Mitri continue à filmer son poste de télévision. Elle filme l'affrontement civil de 2008, qui est survenu en raison d'une absence de pouvoir exécutif depuis la fin du mandat d'Émile Lahoud en novembre 2007 et la tentative d'évincement du Hezbollah par la classe politique dirigeante. Le Hezbollah, toujours armé sous prétexte de devoir conserver des moyens de se défendre contre la menace israélienne, déclenche des émeutes à Beyrouth et dans plusieurs régions du pays. Le conflit a trouvé une issue dans un accord entre les différentes factions libanaises, le « pouvoir loyaliste » (mouvement du 14-mars, avec le soutien des Occidentaux et de l'Arabie Saoudite) tel qu'il est présenté dans les extraits d'actualités télévisées choisis par Reine Mitri, et le mouvement du 8-mars (soutenu par la Syrie et l'Iran), conclu à Doha le 25 mai 2008.

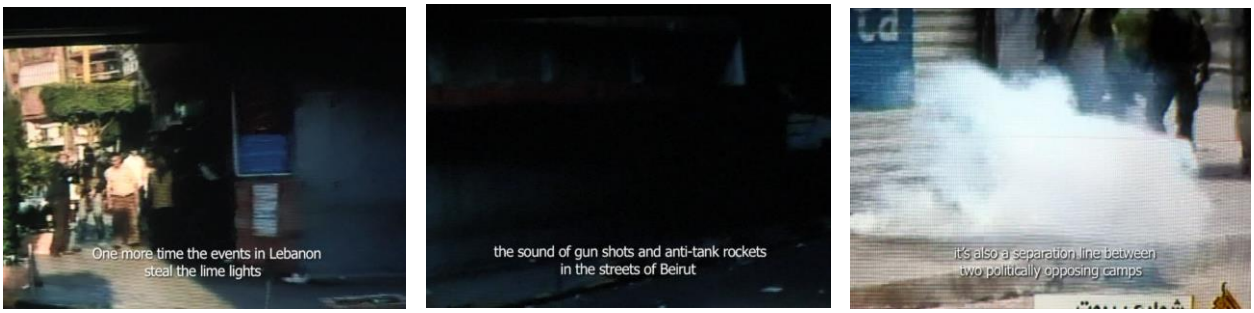


Figure 116. Capture d'écran du film Vulnérable *de Reine Mitri. Reine Mitri filme sa télévision qui parle de l'affrontement civil qui, en 2008, a opposé les deux grandes tendances politiques au pouvoir au Liban.*

« Tu vois, j'ai fait mes films pour témoigner. J'ai voulu être témoin des saloperies monumentales qui arrivaient. On ne m'en a pas donné l'occasion, point à la ligne ». Pourtant Christian Ghazi descendait dans la rue pendant la guerre civile et filmait. Ses films ont été détruits durant la guerre ; un seul a été conservé, *Cent visages pour un seul jour*. Aujourd'hui, que faire ? « Il y a des fascistes au Liban et je les emmerde. Moi, je ne suis pas fasciste », dit-il plus tard dans le film. « Un brave petit communiste comme moi, à la con, ne peut pas être fasciste en même temps ». Le désespoir semble être encore plus grand.

Rami est filmé chez lui, comme Raed et Dania. Reine le filme en plan fixe, ils discutent avec un verre de vin ou une cigarette. Il créée des boucles à partir de dix secondes prises d'une vidéo de David Bowie qu'il a compressé cent fois de suite dans l'idée de créer une distorsion en perdant de l'information, et donc de la qualité d'image. Pour lui,

> On arrive à un point où on ne peut pas voir de différence entre lui et le mur. Regarde, on ne voit plus ses yeux. La capacité que j'ai à transformer son visage pour qu'il ressemble à ça est la même capacité qui me permet de te tuer, ou de le tuer lui, ou mon frère, ou mon oncle. Tout humain peut tuer n'importe quel autre humain. C'est ce qu'Hitler a dit : il transforme un grand nombre de gens, qui passent de être des individus à être de l'information. Tu n'es plus un humain, tu es un juif. Même chose avec les Gitans. Ils ne sont plus humains. Cette capacité qu'a la vidéo est le rêve d'Hitler, et je pense que c'est le rêve de toute organisation gouvernementale.

Les images des médias, où l'on voit l'armée libanaise défiler fièrement, sont balancées par les rushes de Reine Mitri qui indique la détresse des habitants du Sud-Liban, dont la vie a été réduite à néant. « Quand les gens me demandent d'où je viens, je leur dis que je ne sais pas, je suis de partout », dit l'une d'elle. « Pourquoi devrions-nous exposer nos enfants à la mort alors que les enfants israéliens ont des bunkers où se cacher ? pourquoi je devrais sacrifier ma fille pour la nation ? » s'agace une autre. La quête d'identité est toujours heurtée par la violence du quotidien.

Outre quelques plans de la ville captés d'une fenêtre ou d'une voiture, et le café où elle filme Christian Ghazi – et où lui-même « vient tuer des heures et des heures » depuis 1992-1993, confie-t-il –, Reine Mitri ne filme que des intérieurs : chez ses amis qu'elle filme, ou même chez elle. Elle filme le couloir exigu, l'encombrement du salon, où se dresse la télévision qu'elle filme aussi, à chaque nouveau drame. Vers la fin du film, elle commence à brouiller elle-même les images d'actualité, noyant les discours des politiciens dans la vibration d'une image surimprimée sur une autre image d'actualité. On ne comprend plus rien. Les idées sont brouillées.

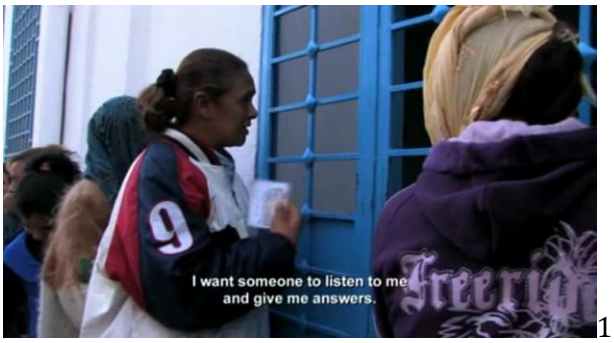
« Qu'est-ce qui t'a fait le plus mal dans ta vie ? » demande Reine Mitri à Christian Ghazi. « C'est surtout la défaite », répond-il. « C'est surtout avoir eu autant conscience qu'on nous avait tué et liquidé nos rêves. Rien d'autre. Tout le reste devient secondaire. Tout le reste devient secondaire ». Demeure une grande tristesse. Parmi les derniers plans du film, sur le son de balles tirées par des mitraillettes, une échographie. La vie continue malgré tout, et si les uns partent, d'autres restent, toujours aussi vulnérables, toujours en quête de nouvelles solutions.

3.3. Déplacer le combat : *C'était mieux demain*, Hinde Boujemaa, 2013

Hinde Boujemaa s'intéresse aussi aux malheurs qui demeurent. En marge de la révolution qui bouleverse l'histoire de la Tunisie, les plus précaires cherchent toujours des moyens de survivre. La réalisatrice suit durant deux ans une femme dans la tourmente d'une vie que la transition démocratique n'arrange en rien, malgré les espoirs placés en cette dernière.

Hinde Boujemaa suit Aïda. Mère de trois enfants, Aïda profite du départ des étrangers au moment de la révolution pour trouver des lieux où vivre au centre-ville de Tunis. Elle est avec son fils Faouzi, handicapé par un retard mental. Hinde Boujemaa les suit dans leur quotidien et Aïda semble vivre sans se soucier de la caméra. Parfois, désespérée, elle s'adresse à la réalisatrice pour expliquer la situation : « J'ai deux jours pour quitter les lieux ».

Tous ces événements se déroulent durant les manifestations, au début de l'année 2011. De temps en temps, Hinde Boujemaa montre une image des rassemblements réclamant « une assemblée constituante », qui semblent en profond décalage avec la réalité des précaires au quotidien. Aïda cherche un lieu où vivre qui soit abandonné, et où personne ne viendrait la déloger ou l'assigner en justice pour effraction.



1

2

Figure 117. Captures d'écran du film C'était mieux demain *de Hinde Boujemaa. À gauche (1), Aïda s'adresse aux pouvoirs publics pour tenter d'améliorer sa situation, en vain. À droite (2), on aperçoit de loin les manifestations qui se poursuivent dans les rues de Tunis.*

Hinde Boujemaa suit Aïda, qui agit sans aucune timidité devant la caméra. La réalisatrice n'intervient jamais ; de temps en temps, Aïda ou son fils Faouzi s'adressent directement à la caméra pour raconter des événements traumatisants du passé ou donner leur opinion sur un état de fait. En caméra portée, le film suit ses mouvements et les déplacements, prend subtilement son parti dans les affrontements en éclairant la cruauté de ses détracteurs (les représentants de l'État qui ne font rien pour elle, ses voisins qui la menacent et qui se jettent des œillades hilares dès qu'Aïda a le dos

tourné, sa mère qui la critique pour la vie qu'elle mène). Lors des entretiens face caméra, le visage d'Aïda prend tout le cadre, comme si Hinde Boujemaa ne voulait perdre aucune de ces rides marquées par l'inquiétude et la détermination à continuer la bataille pour la survie – pour elle, pour ses enfants. Trois d'entre eux ont été placés en foyer ; elle reste avec son aîné Faouzi, handicapé, jamais reconnu par son père qui a de toute façon abandonné sa famille, et trop âgé pour être pris en charge par les services sociaux. Hinde Boujemaa plonge le spectateur dans le quotidien sans lumière de ces deux personnages, reclus dans des appartements où la lumière naturelle ne semble jamais entrer, et où seule la violence semble pouvoir exprimer la douleur de la misère dans laquelle ils sont plongés.

Figure 118. Capture d'écran du film C'était mieux demain *de Hinde Boujemaa. Aïda ne comprend pas qu'il y ait à Tunis tant de logements inhabités et tant de gens contraints à dormir dans la rue.*

La présence de la réalisatrice n'a jamais contenu cette violence. Celle-ci s'exprime entre mère et fils, qui se battent au sujet de la télévision, trop bruyante pour Aïda, mais cathartique pour Faouzi, qui cherche toujours à monter le son plus haut malgré les récriminations de sa mère. La violence physique et psychologique, filmée comme par mégarde, donne au spectateur une impression de voyeurisme qui suscite de l'empathie dès lors qu'Aïda, pleine de regrets, s'adresse à la réalisatrice pour lui témoigner sa crainte d'avoir blessé son fils. Contrairement au personnage choisi par Ateyyat El-Abnoudy dans *Rêves possibles*, Aïda n'a généralement pas le loisir de préparer la rhétorique de son discours : prise de court dans son quotidien le plus trivial, elle laisse entrevoir la brutalité d'une réalité manifeste pour toutes ces populations précaires qui n'ont même pas accès aux droits humains élémentaires, qui leur permettraient d'avoir le loisir de participer, eux aussi, à la révolution qui se déroule à deux rues de leur logement squatté. Elle préfère s'exposer sous tous ses travers plutôt que consentir à l'invisibilité. Ces images font prendre des risques à Aïda, qui, loin de

l'héroïne tragique, se laisse filmer dans des situations où elle abuse elle-même de la supériorité physique et psychologique qu'elle a sur son fils.

Hinde Boujemaa souhaite toutefois la laisser maîtresse de son image et lui donner l'occasion de se justifier ou de s'expliquer. Quelques entretiens laissent en effet le soin à Aïda de construire son personnage, que l'émotion – souvent – déborde malgré tout. Ces séquences de confessions sont souvent des plans-séquences : si la cinéaste expose Aïda aux risques, la solidarité qu'elle a nouée avec cette femme lui impose également le devoir de la laisser s'exprimer.

Le film offre à Aïda la possibilité de se revendiquer comme sujet : en assumant pleinement, devant une caméra, la personne qu'elle est, elle brise le principe d'invisibilité auquel elle était perpétuellement renvoyée. La première scène du film montre Aïda et son fils Faouzi tentant de fracturer la porte d'une maison pour s'y introduire et y vivre. La scène est filmée en plan séquence, un peu à distance des deux individus. Mise à nue devant le spectateur, Aïda joue cependant de la mise en scène pour les passants de la rue : « Tu vérifieras quand même si tu n'as pas laissé les clés au café ! », crie-t-elle à son fils qui escalade la façade pour s'introduire dans le bâtiment.

Figure 119. Capture d'écran du film C'était mieux demain *de Hinde Boujemaa. À distance, la caméra d'Hinde Boujemaa filme Aïda et son fils qui, sans pudeur, entrent dans un domicile par effraction avec l'intention d'y vivre un temps.*

Un plan sur les dessins représentant les « martyrs de la révolution » placés en bord de route indique une fois de plus l'aveuglement de la révolution vis-à-vis des personnes les plus défavorisées du pays. Si la révolution a démarré avec l'immolation de Mohamad Bouazizi, dont la vie à Sidi Bouzid semble résonner avec la lutte quotidienne d'Aïda et de son fils, les émeutes que sa mort a provoquées se sont vite transformées en discours sur le système politique et l'accès aux libertés devant lesquels une large frange, précaire, marginalisée, de la population tunisienne s'est sentie démunie. Pourtant,

par cet acte déclencheur, Mohamed Bouazizi est sorti de l'invisibilisation à laquelle il était cantonné : lui qui faisait partie d'un peuple souterrain, il devient un symbole pour tout le peuple tunisien. Aïda, comme ce marchand de fruits et légumes du centre de la Tunisie, fait partie de ce peuple ignoré, qui doit s'exposer pour se manifester et faire partie du peuple *en acte*, celui qui revendique au nom de la majorité. Pour la philosophe américaine Judith Butler, le peuple apparaît effectivement dans la performativité de son expression et de sa volonté ; c'est ce qui lui donne de la force, mais c'est aussi ce qui implique que certains en soient perpétuellement exclus :

> Le problème de la démarcation [de la définition du « peuple »] introduit une autre dimension, car tous les actes discursifs visant à reconnaître ou à ne pas reconnaitre le peuple ne sont pas explicites. Leur pouvoir est, dans une certaine mesure, performatif. Autrement dit, ils établissent des distinctions politiques parmi lesquelles l'exclusion et l'inégalité, sans forcément les nommer.[1055]

Ce pouvoir performatif, la foule défilant sur l'avenue Habib Bourguiba s'en est saisie. Elle a nommé les martyrs de la révolution, et a déplacé la démarcation pour tenter d'inclure dans ce « peuple » d'autres visages, trop longtemps ignorés.

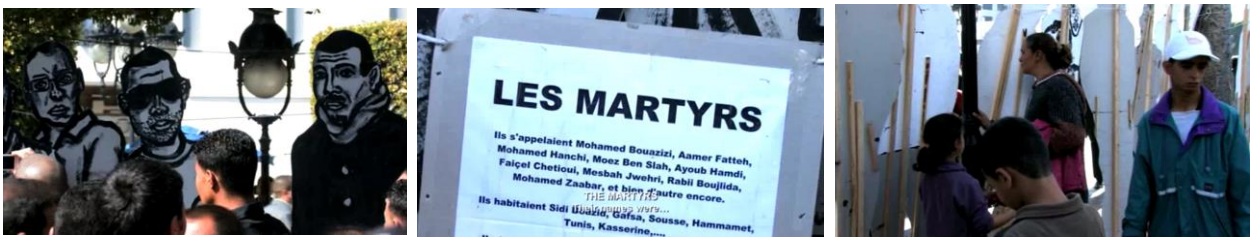


Figure 120. Captures d'écran du film C'était mieux demain *de Hinde Boujemaa. À Tunis, une haie de potraits des « martyrs de la révolution » a été érigée le long d'une avenue dans laquelle défilent les manifestants. Derrière, relégués à la marge, Aïda et ses enfants observent le défilé sans y participer.*

L'image d'Hinde Boujemaa illustre ce sentiment d'impuissance d'Aïda devant les mouvements de l'Histoire. Elle tente aussi d'œuvrer, avec les moyens qu'offrent le cinéma, à bouger là aussi les lignes et à élargir ce qui constitue le peuple. Dans cette séquence, on voit Aïda, en marge, derrière ces portraits placés face à la rue, qui regarde les manifestants défiler sans se sentir appartenir à cette foule. Mais son fils Faouzi, défiant toute forme de rejet, monte pour sa part avec les

[1055] Judith Butler, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, *op. cit.*, p. 13.

autres sur les marches du théâtre municipal pour scander avec la foule : « *āl-šaʿb yurid isqāṭ āl-niẓām ».* Dans cette séquence, Aïda a récupéré ses enfants, placés en foyer, pour la journée. Elle va avec eux à la plage. Entassés dans le bus qui les ramène au foyer, les deux plus jeunes pleurent dans les bras de leur mère.

Derrière eux, toujours, l'histoire. En octobre 2011, Aïda travaille dans un café, et gagne juste assez d'argent pour louer une chambre. C'est aussi la période des premières élections libres, les élections municipales. Elle va voter. Elle veut participer au jeu démocratique duquel elle se sent pourtant perpétuellement exclue. Elle est lucide : « Les gens vont voter parce qu'ils cherchent des solutions à leurs problèmes ». Elle fait partie de ces gens-là. En plan rapproché, Hinde Boujemaa la filme alors qu'elle regarde l'annonce des résultats avec inquiétude sur son poste de télévision. La cinéaste l'interroge sur son vote. Aïda explique :

> Il n'y a que les gens de Ennadha qui sont venus me voir. Ils se sont déplacés jusqu'à chez moi. De toute façon, je ne connais pas les autres partis. Mais malgré ça, je n'ai pas voté pour eux. Je n'ai pas voté pour leur leader, Ghannouchi. J'ai voté pour Ettakatol parce que j'ai entendu qu'ils étaient tous médecins, ou en tout cas du corps médical. J'ai pensé qu'ils ne seraient pas trop assoiffés de pouvoir. Qu'au contraire, ils allaient aider les pauvres et les malades. En tout cas, c'est ce qu'on m'a dit, parce que je n'y connais rien en politique.

Elle a peur du sort qu'un parti islamiste au pouvoir pourrait réserver à son fils handicapé, cleptomane et coureur de jupons. « J'espère me tromper ». Hinde Boujemaa la filme de profil, en plan rapproché, en train de ravaler ses larmes et tirer sur une cigarette.

Plus tard, vers la fin du film, Hinde Boujemaa oppose deux manifestations de 2012 – l'une célébrant la victoire des islamistes aux élections, scandant des slogans excluant une partie de la population tunisienne (« celui qui n'est pas religieux doit partir »), l'autre contestant les résultats de ce premier vote pourtant démocratique, et scandant « nous voulons une autre révolution ». Après l'illusion d'unité née du départ de Ben Ali, la société s'est à nouveau fracturée : c'est à cette difficulté d'inclure et d'écouter les besoins de chacun que la nouvelle démocratie tunisienne va devoir se confronter.

La force du film vient d'abord de la capacité d'Hinde Boujemaa à capter des moments de grande tension, et parvient à faire oublier la présence de la caméra. Elle filme Aïda chez sa mère qui lui reproche sans retenue d'avoir raté l'éducation de son fils Faouzi, désormais en prison pour vol. Mère et fille ne se regardent pas. La douleur est perceptible et le mal irréversible : Faouzi est incapable de s'insérer dans la société.

Figure 121. Capture d'écran du film C'était mieux demain *de Hinde Boujemaa. La mère, qui reproche à Aïda de mal s'occuper de son fils Fawzi, lui tourne le dos et ne la regarde pas.*

Aïda raconte le viol à répétition dont elle a été victime quand elle était jeune jusqu'à l'âge adulte par un ami de son père qui payait les factures de la maison. La misère est une spirale qui se transmet de génération en génération, quel que soit les mouvements de la grande histoire. La révolution n'a rien changé à sa situation ni à celle de son fils, et bientôt, c'est Aïda elle-même que Hinde Boujemaa filme dans une prison. Elle lui raconte son histoire et conclut : « Je ne comprends pas comment ils manipulent la loi. Elle devient élastique, ils font ce qu'ils veulent avec, ça dépend de qui tu es. Si tu connais des gens bien placés, ils vont te laisser sortir sans problème ». La corruption est toujours la même, le vieux monde est toujours sous les pieds de ceux qui n'ont rien pour se défendre.

Le film d'Hinde Boujemaa tente de proposer des images qui manquent au tableau de la révolution tunisienne. En ne filmant qu'Aïda et son point de vue, Hinde Boujemaa la positionne seule contre tous. Devant l'unité du peuple qui défile dans la rue, la solitude des marges est encore plus frappante.

3.4. Trouver sa place dans le mouvement de l'histoire : *Nihāyāt saʿīda*, Nada Riyadh, 2016

Nihāyāt saʿīda est une parabole sur l'engagement personnel pour un changement collectif. Filmé au cœur de la révolution égyptienne de 2011, le film met en rapport la douleur de l'échec d'un combat qui avait suscité un espoir sans précédent pour une jeunesse née sous la dictature, et la souffrance résignée de la génération des parents de ces jeunes révolutonnaires, qui reproche à ses aînés d'avoir laissé l'autoritarisme s'imposer.

Dès les premiers plans, les images d'une fête de mariage sont montées en parallèle des images de manifestations à Alexandrie. Les musiques du mariage se superposent aux sons du peuple qui s'écrie en cœur « Dégage ! ». Nada Riyadh apparaît à l'image, au cœur de la foule, et sa voix off s'élève pour lire une lettre qui s'adresse à l'homme qu'elle aime : « Malgré tout ce que j'ai vu en 2011, l'image qui me hante le plus, c'est toi, qui tirais ta valise jusqu'à la porte d'embarquement ». Ayman est parti étudier à l'étranger au début de la révolution. Nada lui en veut. Elle, elle a participé aux manifestations qui ont conduit à la chute de Moubarak et à la réorganisation de la société, toute l'année durant. Elle pensait pouvoir faire changer les choses. Elle voudrait, aussi, faire changer Ayman d'avis et le ramener près d'elle, dans un pays qui tente de se réinventer.

L'histoire de son film prétend être l'histoire d'un documentaire sur les couples que la distance et les voyages de l'un de ses membres abîment. Entre mise en scène et échanges spontanée, le retour d'Ayman à Alexandrie pour quelques jours est l'occasion pour Nada de le prendre au piège de son film : elle pointe sur lui une caméra, qu'elle saisit elle-même ou qu'elle donne à un chef opérateur qui les filme de l'extérieur. Ayman, gêné par la caméra, ne sait pas toujours réagir devant Nada.

Figure 122. Captures d'écran du film Nihāyāt saʿīda *de Nada Riyadh. À gauche (1), les rushes du projet de Nada sur les couples à distance. À droite (2) Nada fait face à Ayman, qui s'interroge sur le sens de ce projet.*

La troisième séquence du film annonce une série de scènes qui revient tout au long du récit de Nada. Nada montre à Aymen les rushes qu'elle a filmée pour son film – un film sur l'impossibilité des liaisons à distance. Pourtant, dès les premières minutes d'entretien filmé avec un couple dont elle montre à Aymen les images montées sur l'écran de son ordinateur filmé en plan fixe, la question principale du film fait surface dès les premiers mots de la femme que filme Nada : « J'étais au Maroc quand il m'a appelée au téléphone pour me dire : "Si on renverse Moubarak, tout sera possible". […] En plein milieu des événements j'ai dit d'accord : "Si tu survis aujourd'hui et si Moubarak démissionne, je t'épouserai" »[1056]. Si la révolution tient jusqu'à la victoire, la vie peut se réinventer.

C'est là tout le propos du film de Nada Riyadh, créditée seule sur le générique d'ouverture, mais créditée avec Ayman El-Amir comme coréalisateur au générique de fin : ils se sont finalement mariés (ce que n'annonce pas le film) ; cet événement, et le film qui est né de leur collaboration, est leur victoire à eux sur la situation politique, aussi désespérée soit-elle devenue.

Le fantôme du film est la révolution elle-même. Une révolution « 2.0 », comme elle a très vite été baptisée par les journalistes et les chercheurs en études médiatiques[1057], qui renie les échecs du passé sans vouloir apprendre d'eux. Le clivage générationnel est marqué par les entretiens que Nada a réalisés avec ses parents pour son film, dont elle montre aussi les images montées à Ayman sur son écran :

> Le père : j'étais constamment présent mes trois premières années d'université. Puis je me suis davantage impliqué en politique. J'étais impliqué dans le parti de gauche. Ma vie était rythmée par des fuites, détentions et activités clandestines. J'étais comme…
>
> La mère : un vagabond. Un fantôme. Comme les activistes de l'époque.
>
> Le père : Un événement en amenant un autre, le mouvement politique des années 70 commença à se désagréger. Nous avons voyagé. […]
>
> La mère : C'était une catastrophe pour moi. […][1058]

[1056] Voix off de Nada Riyadh dans son film *Happily Ever After*.
[1057] Voir notamment le travail d'Yves Gonzalez-Quijano, *Arabités numériques. Le printemps du Web arabe, op. cit.*.
[1058] Voix off de Nada Riyadh dans son film *Happily Ever After*.

Ces entretiens, montrés depuis l'écran de l'ordinateur, apparaissent dans un double cadre. Ils sont entrecoupés de la discussion qui se poursuit entre Nada et Aymen, sur trois plans : un plan sur le visage de Aymen, un plan sur le visage de Nada et une caméra fixe posée derrière eux, qui permet de les voir tous les deux ainsi que l'ordinateur dans l'image. Ces allers-retours entre les différents couples qui discutent de leur relation, posent la question de l'impact de la révolution et de l'engagement politique sur les individus. Si la révolution échoue, que deviennent les hommes qui l'ont faite ? La séquence suivante montre en gros plan la base d'un manège qui tourne. Ce manège revient dans le film à plusieurs reprises, et rythme l'évolution du propos tout au long du film, tout en changeant de signification : ce manège *en révolution* témoigne de la continuation des vies individuelles, de la transformation des destins (la roue tourne), mais aussi du caractère cyclique de l'Histoire. S'ensuivent des images des manifestations à Alexandrie, visiblement filmées à l'aide d'un téléphone, sur la voix en *off* de Nada qui poursuit sa lettre : « Tu n'étais pas là », lui reproche-t-elle. Le montage alterne des images de Nada en vol sur le manège, et les images de foules en colère – des images d'un format différent, de basse qualité ; probablement les images d'anonyme, les images de la mémoire collective. Le format de ces images d'archives contraste avec le format cinémascope des images de la réalisatrice, qui illustre son oppression et la réduction de son univers en ces heures révolutionnaires. Alors qu'elle explique dans sa lettre qu'elle n'a pas voulu partir, la rue qu'elle montre scande sans relâche : « Levez la voix de plus en plus fort ! La révolution secouera leur cœur ! »[1059]. Et pourtant, déjà, des morts. Parmi les images d'archives de la révolution que Nada Riyadh remploie, on trouve celles qui commémorent Islam, un jeune de 25 ans qui s'est fait tirer dessus alors qu'il protégeait son quartier. Il n'avait pas participé aux manifestations. La révolution, déjà, était en demi-teinte.

[1059] *Ibid.*

1 2

Figure 123. Captures d'écran du film Nihāyāt saʿīda *de Nada Riyadh. La réalisatrice monte en parallèle des images légères de son quotidien et des archives des manifestations. Elle énonce en voix off une lettre qu'elle destine à Ayman pour lui expliquer qu'elle ne peut pas quitter l'Égypte alors que le pays est enfin en train de changer.*

Nada fait du manège. Sur les images du manège qui tourne, les chaînes qui retiennent les sièges divisent le plan : la révolution, finalement, n'apporte pas de réelle liberté. En voix off, Nada raconte, alors qu'elle tourne encore sous les lumières multicolores :

> À cette époque, mes amis et moi filmions des témoignages de blessés et de familles de martyrs. Un jour sur mon chemin, j'ai croisé un type que j'avais rencontré en janvier, et il m'a saluée et donné un petit voile. Il m'a dit de respecter les traditions des gens que j'allais filmer. Que mes amis artistes et moi coûtions à la révolution leur soutien sur plusieurs secteurs, à cause de notre attitude et notre apparence. Je ne lui en ai pas voulu, mais j'ai compris qu'en scandant « Révolution jusqu'à la victoire », chacun d'entre nous imaginait une victoire différente.

Guidé par l'expérience personnelle et sentimentale de la réalisatrice qui s'exprime à la première personne, *Nihāyāt saʿīda* est un film sur la déception de la politique. Nada Riyadh met en parallèle sa déception personnelle de voir les points de vue diverger avec celle qu'ont vécue ses parents. Fervente défenseuse des droits du peuple égyptien décidé en 2011 à se dresser contre l'injustice qu'il subit depuis des années, elle vit encore dans le déni d'une révolution avortée. Pourtant, elle a peur. Nada Riyadh utilise des images d'archive de jeunes égyptiens qui scandent des slogans dans un bus et écrit à Aymen :

> Enfant, quand mes parents chantaient Sheikh Imam, j'étais désorientée. Ils se remémoraient le passé et me le racontaient. Ils haussaient la voix, sûrs de vaincre, comme dans une manifestation de 1000

hommes. Je voulais leur expliquer ma colère, ils avaient quitté cela pour voyager. Voyager m'effraie, Aymen, je ne veux pas me réveiller un jour à chanter seule et à me rendre compte que rien n'a changé.

Le voyage dont parle Nada Riyadh est le voyage qu'ont fait ses parents après la désillusion. Déboussolés par le tournant autoritaire de Nasser et par la politique ultra-libérale engagée par Sadate, ils ont vécu la fin de leur jeunesse à l'étranger. Aymen, lui aussi, est parti. La solitude de la réalisatrice-personnage est palpable. Elle s'est rendue compte en interrogeant ses parents que leur génération, si enthousiaste devant l'énergie de la jeunesse, avait arrêté de croire en eux.

1 2

Figure 124. Captures d'écran du film Nihāyāt saʿīda *de Nada Riyadh. La réalisatrice accuse la génération de ses parents d'avoir laissé la dictature s'insaller. En 1 et 2, sa mère lui répond que la jeune génération devrait apprendre des erreurs du passé, plutôt que de rejeter tout l'engagement de leurs aînés.*

Nada Riyadh tente de se réapproprier l'espace de sa ville. Elle filme les murs d'Alexandrie, recouverts de slogans révolutionnaires, et s'acharne sur son compagnon qui ne comprend pas assez ce qu'elle peut ressentir en restant en Égypte, en y croyant, malgré tout. Sur d'autres images de manifestations, où résonne toujours la rumeur de la foule, elle dit en *off* :

En septembre 2011, le peuple réclamait encore dans la rue le procès de Moubarak et des officiers qui avaient tué les manifestants. J'étais confiante de ne pas finir comme mes parents. Qu'on ne referait pas leurs erreurs, qu'on ne capitulerait pas. Qu'on refuserait la défaite et revendiquerait nos droits. Mais les jours passent et je me rends compte de ma naïveté.

Le dispositif de Nada Riyadh est systématique jusqu'à la fin : à ces grandes réflexions sur le devenir révolutionnaire de l'Égypte, la réalisatrice oppose les reproches pleins d'un amour blessé

qu'elle fait à celui qu'elle voudrait voir rester avec elle. L'ensemble est illustré d'archives de la rue, ces archives arrachées au réel à travers un téléphone et postées sur YouTube pour témoigner, raconter, prouver au monde que l'Égypte change. Les dernières images du film montrent une grande manifestation organisée pour libérer les prisonniers politiques. Ces images ne sont pas des archives : elles ont été filmées avec la même caméra que le reste du film, celle de Nada Riyadh.

> Tout ce que je sais, c'est que 2011 a tout changé irréversiblement, que je resterai ici, et que j'apprendrai de mes erreurs. Avec le temps, j'oublierai peut-être des dates, je mélangerai des détails. Mais là, je m'imagine simplement vieille en train de regarder ce film. Quand il commencera, tout me reviendra. Et je me souviendrai pourquoi je suis restée.

Ces mots de conclusion accompagnent Nada Riyadh qui marche devant l'immensité de la mer. La caméra la suit en travelling, jusqu'à ce qu'elle rejoigne l'eau. Témoignage d'une défaite en évolution, *Nihāyāt saʿīda* met en image toute la révolution égyptienne, celle de l'au-delà des foules, celle du quotidien : descendre partager l'euphorie de la rue, sans se rendre compte de la complexité du peuple dont la foule revendique l'identité. Pour dépasser l'expérience personnelle, la cinéaste se confronte à ses parents et à leur génération : en nous montrant que le geste se répète, Nada Riyadh nous montre aussi qu'il diffère et vaut singulièrement. Sa révolte devant le rejet de ses parents, qui reproche à sa génération de ne pas avoir su apprendre des erreurs de leurs aînés indique que les époques et les enjeux ont changé ; si ses parents ont fini par quitter l'Égypte, elle a décidé de rester et de continuer à faire des images de ce peuple auquel elle se sent appartenir. Confrontée aux islamistes qui lui reproche une indécence qui serait la sienne, confrontée aux anciennes générations qui voient dans l'agitation de leurs enfants l'échec de leurs luttes passées, Nada Riyadh tente de convaincre l'homme qu'elle aime de l'aider à résister. Elle répond ainsi à l'idée du philosophe Alain Brossat selon lequel s'engager signifie toujours se définir politiquement en opposition à autre chose :

> L'attribution d'une valeur à la vie politique, à l'engagement politique, la capacité de s'identifier soi-même en tant que sujet politique (individuel ou collectif, une fois encore) sont inséparables de cette

institution de l'articulation du champ politique autour d'une division, d'une pluralisation, de lignes de fractures peuplées de litiges actuels ou virtuels.[1060]

L'usage dans le film des images postées sur les réseaux sociaux agit aussi à la fois comme une archive et comme une seconde voix. À l'effet de réel et d'immersion directe des images amateur répond l'exhibition du caractère presque virtuel de l'événement : lointain et à portée de main, pour les spectateurs que sont les cinéastes, puis pour le public, la révolution apparaît comme une mythologie en acte dont Nada Riyadh ne sait plus quoi penser. Ces images pétries d'enthousiasme ou d'extrême violence, récupérées dans l'économie du film, permet la fabrication d'un témoignage second essentiel à la dimension historique que prend le film au fur et à mesure qu'il avance.

Figure 125. Captures d'écran du film Nihāyāt saʿīda *de Nada Riyadh. Ces images de manifestations closent le film. Le ratio et la qualité de l'image nous laisse penser que ce ne sont pas des archives tirées d'Internet mais des images que Nada Riyadh a faites elle-même. La nature de ces images constraste avec les autres images de manifestations du film, mises à distance du fait qu'elles soient archives, ce qui donne à ces images finales une dimension plus dramatique.*

[1060] Alain Brossat, *La résistance infinie, op. cit.*, p. 18.

CHAPITRE 10. Peuple historien

> Oui, j'aimerais bien écrire l'histoire des vaincus. C'est un beau rêve que beaucoup partagent : donner enfin la parole à ceux qui n'ont pu la prendre jusqu'à présent, à ceux qui ont été contraints au silence par l'histoire, par la violence de l'histoire, par tous les systèmes de domination et d'exploitation. Oui. Mais il y a deux difficultés. Premièrement, ceux qui ont été vaincus – dans le cas, d'ailleurs, où il y a des vaincus – sont ceux à qui par définition on a retiré la parole ! Et si, cependant, ils parlaient, ils ne parleraient pas leur propre langue. On leur a imposé une langue étrangère.[1061]

« Écrire l'histoire des vaincus », tel est le programme des films qui nous intéressent. Ce paradoxe de l'invisibilité des vaincus et de la mutation de l'expression de ceux-ci dès lors qu'on souhaite leur donner la parole est très présent dans le processus même du film. Même lorsque les vaincus se saisissent de leur droit à la parole devant la cinéaste qui leur tend son micro, ils s'adaptent au nouveau langage qu'est celui de l'image. L'expression se transforme, les mots sont catégoriques, réfléchis, choisis. Ils sont politiques. Les actes, eux aussi, sont mesurés. À l'image, comme le disait Hala Galal, tout le monde devient un héros. Protagonistes de la grande histoire, ils racontent leurs histoires pour réécrire, grâce aux images filmées et montées, une autre version de l'Histoire que l'Histoire officielle. Dans ce chapitre, c'est cette image du peuple qui raconte ou qui incarne l'Histoire qui nous intéresse.

1. L'Histoire racontée par son peuple

Ces films combattent la négation du peuple. Ils insistent sur les luttes des individus pour leur communauté : même si c'est seulement en racontant, en restant présentes, en faisant des images avec le but de transmettre, les réalisatrices et les sujets qu'elles filment créent une archive essentielle pour l'écriture de l'histoire. Personnelle, pleine de l'émotion que l'expérience fait naître, cette autre narration de la grande Histoire, présentée du point de vue individuel, devient document, dès lors que le film s'adresse à un spectateur qu'il cherche à informer différemment. À partir de trois exemples de trois événements marquants de l'histoire du Liban, trois cinéastes de différentes générations nous

[1061] Michel Foucault, « La torture, c'est la raison », in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, t. III, 1995, p. 390.

proposent d'entendre des voix, qui semblent pouvoir retrouver leur place dans le bouleversement en s'exprimant librement.

1.1. Dépasser la sidération : *Parce que les racines ne meurent pas*, Nabiha Lotfy, 1977

Peuple par excellence, comme l'était le peuple juif avant la création de l'État d'Israël en 1948, le peuple palestinien est devenu peuple sans territoire, sans État, sans nation ; un peuple réfugié, diasporique. Installée au Liban et en Syrie pour lutter contre l'occupation des territoires palestiniens par ces nouveaux colons arrivés des quatre coins du monde, la présence palestinienne interroge, divise, révolte, scandalise. Les Dhofaris filmés par Heiny Srour en Oman, comme les Sahraouis filmés par Jocelyne Saab dans le désert du Sahara Occidental, basent leurs revendications sur l'acquisition d'un territoire qu'ils considèrent comme leur. Les groupes de Palestiniens que les cinéastes filment en armes, subissent pour leur part un exil qui pose autrement la question du peuple. La résistance armée des Palestiniens est généralement pointée du doigt comme point de départ du conflit civil libanais, à l'origine duquel les opposants à la présence palestinienne sur le territoire libanais invoquaient la souveraineté étatique du Liban.

Dans le film de la cinéaste libanaise Nabiha Lotfy, *Parce que les racines ne meurent pas* (1977), l'horreur et la misère apparaissent en arrière-plan de la vie. La cinéaste est partie à la recherche des figurants qui hantent l'histoire, ceux à qui on ne donne plus de nom et que l'on oublie. S'ils demeurent anonymes, la réalisatrice leur offre ce que Didi-Huberman conçoit comme un « pouvoir de faire face »[1062]. Nous sommes au Liban, dans le camp de réfugiés palestiniens de Tel al-Zaatar, après le massacre perpétré par les milices des Phalanges chrétiennes en 1976.

Sur une chanson de Cheikh Imam en hommage au peuple de Tel al-Zaatar[1063] défilent des images du camp – on y voit des hommes, des femmes, beaucoup de femmes, des enfants. Nabiha Lotfy montre de la joie de vivre, une solidarité, une communauté faisant société. Les hommes, dans ce film, ne sont montrés qu'au combat, s'ils ne sont pas déjà morts. Le film que Nabiha Lotfy avait commencé

[1062] Voir Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire, Tome 4*, Les éditions de Minuit, Paris, 2012.

[1063] Le texte de la chanson est d'Ahmed Fouad Nagm et dit : « C'est l'histoire des braves gens / par-delà les cœurs des gens / au bout des lèvres dès le réveil / jusqu'à la conscience dans son sommeil / la plus noble des blessures / la plus douloureuse des blessures / dans le cœur des gens / Tel al-Zaatar. ». Notre traduction. Texte original :
"يا حكاية كل الناس/ من قلب الناس للناس/ تصحى على لسان الناس/ و تبات في ضمير الناس/ يا أشرف جرح / وأطهر جرح / و أوجع جرح / بقلب الناس/ يا تل الزعتر."

à filmer dès 1975 devait s'intéresser à la vie du camp. Cette vie, très active et animée, est montrée dans la première séquence du film comme l'image d'un passé révolu. Le film, finalement, est devenu l'histoire du massacre.

Figure 126. Captures d'écran du film Parce que les racines ne meurent pas *de Nabiha Lotfy. Images du camp de Tel al-Zaatar avant le siège de 1976.*

Le dispositif de Nabiha Lotfy est triple. Son propos est illustré par des cartons de texte qui, poétiquement, questionnent l'ignominie de cette situation. Parallèlement, des images du camp, avant, pendant, et après le siège de plusieurs mois, tenu par les Phalanges chrétiennes, contextualisent le propos du film. Une voix off permet de présenter la situation, mais celle-ci disparaît rapidement au profit des voix des femmes, des survivantes du massacre. En sus de ces témoignages directs, Nabiha Lotfy a recours à de très nombreuses coupures de presse qui exposent, jour par jour, l'évolution de la situation pour les réfugiés palestiniens assiégés. Un drame, particulièrement, fait l'objet de toutes les inquiétudes : les milices qui assiègent le camp refusent de laisser passer les secours de la Croix-Rouge. Beaucoup d'hommes et de femmes, blessés dans les bombardements incessants dont ils font l'objet, meurent par manque de soin, alors que leur leur évacuation aurait pu les sauver.

Le film s'ouvre sur une rue du camp, où femmes et enfants s'affairent, travaillent le pain, transportent l'eau. Sur ces images, Nabiha Lotfy raconte en voix off le contexte politique qui a mené au siège du camp : la guerre civile libanaise, qui met à feu et à sang le pays depuis avril 1975, et la situation géographique du camp, au nord-est de Beyrouth, du côté majoritairement chrétien de la ville. Un premier carton donne le ton du film : « Demandez-leur pourquoi ils ne parlent pas de rêves et de papiers et venez voir le sang dans les rues, venez voir le sang dans les rues », écrit Nabiha Lotfy.

Les premiers entretiens que la réalisatrice donne à voir datent d'« avant la révolution », précise-t-elle. Elle filme des combattants et des combattantes, avant de donner la parole à une femme, debout devant sa maison, qui tient un discours peu commun dans cet esprit de résistance : pour cette femme, qui a perdu son fils, poursuivre la lutte contre Israël est devenu un vain combat. Inquiète de voir tous les hommes partir au front et ne jamais revenir, elle questionne la légitimité d'une guerre qui extermine son peuple plutôt qu'il ne l'aide à retrouver sa vie d'avant. « Nos enfants sont tous morts pour rien », dit-elle, et leur vie, dans le camp comme ailleurs, n'a pas changé. « Pourquoi soutiendrions-nous la révolution pour que nos fils meurent pour rien ? ».

Figure 127. Captures d'écran du film Parce que les racines ne meurent pas *de Nabiha Lotfy. Images de la vie au camp de Tel al-Zaatar avant le siège de 1976.*

Ce discours, en 1976, est atypique. À l'origine, Nabiha Lotfy avait reçu une commande de l'O.L.P. qui lui demandait de documenter la vie dans le camp, et plus particulièrement la gestion du camp par les femmes. Cette archive, tournée avant le massacre, s'oppose à la poursuite de la lutte et entre en contradiction avec les idées portées par le parti. Cette archive douloureuse prend tout son sens le plus tragique après le siège et le massacre dont ont été victimes les populations du camp, Nabiha Lotfy prend la liberté de l'utiliser, et d'ouvrir avec son film : c'est une série de témoignages d'une extrême violence que la réalisatrice s'apprête à montrer.

Selon le montage de Nabiha Lotfy, dans le quotidien du camp, faire du pain semble aussi banal que de recharger les armes. Dans le camp, un tableau affiche le portrait et le nom de tous les martyrs du bus mitraillé le 13 avril 1975 par une milice chrétienne, événement qui a marqué le déclenchement de la guerre. Nabiha Lotfy réalise un lent travelling sur ce tableau de portraits. Le camp est au cœur du conflit depuis les premiers jours de la guerre.

Les images suivantes sont tirées des actualités. Elles montrent les combats conduits dans le camp en état de siège à partir du 22 juin 1976. Ces images d'archives nous laissent imaginer l'horreur du massacre. Elles sont entrecoupées de coupures de presse qui évoquent l'évolution du conflit. L'espace sonore est dominé par le claquement des balles et des bombardements. La séquence du siège, qui s'étend sans parole sur près de neuf minutes, marque le temps d'attente de ces populations harcelées dans le camp et qui, chaque jour, comptent leurs morts.

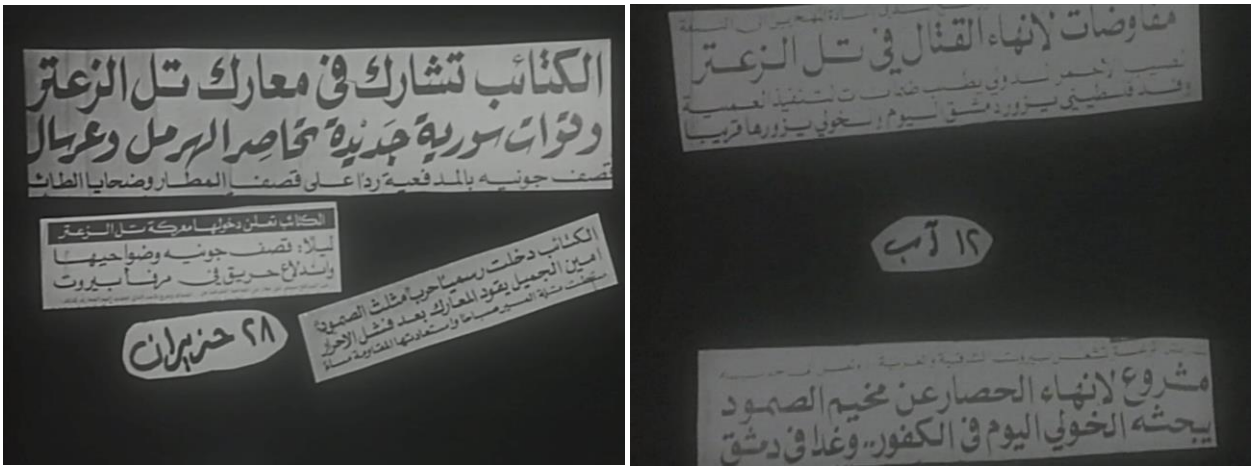


Figure 128. Captures d'écran du film Parce que les racines ne meurent pas *de Nabiha Lotfy. Coupures de presse annonçant l'évolution du siège du camp de réfugiés palestiniens de Tel al-Zaatar par les milices chrétiennes, avec le soutien de l'armée syrienne.*

Le déroulement des événements conduit à la fin du siège. Les Palestiniens se rendent. Nabiha Lotfy retourne voir les femmes qu'elle filmait et les interroge sur le siège. Réunies en groupe, une à une, elles prennent la parole et racontent leur expérience, toujours choquée de ce qu'elles ont vécu. La pluaprt vont difficilement au bout de leurs phrases et toutes répètent inlassablement le fait le plus violent du siège : les populations, à l'intérieur du camp, n'avaient aucun accès à l'eau. Nabiha Lotfy filme longuement ces femmes et ne coupe pas leur parole. Elle recoupe les témoignages des unes et des autres, et l'on apprend que plus de cinq cent personnes se sont retrouvées coincées dans un abri dans le sous-sol d'un immeuble où était conservé un grand réservoir d'eau, mais qui a été bombardé par les assiégeurs. Ceux-ci bloquant l'accès aux secours de la Croix-Rouge, plusieurs familles ont péri dans cet abri, bombardé à plusieurs reprises.

Pour accompagner les témoignages des unes et des autres, Nabiha Lotfy fait passer d'autres images d'archives : des images des camps après le massacre, des coupures de presse confirmant les dires de chacune, mais aussi, des photos des femmes décédées durant le siège.

Les femmes parlent longtemps ; Nabiha Lotfy ne coupe pas leur témoignage. Elles parlent de la mort de leurs proches, du manque de perspective pour l'avenir, des risques, partout présents pour eux qui sont vus comme une population indésirable en terre libanaise. Leur attitude, ferme et droite, affiche les stigmates d'une violence interne née du refus – refus de capituler, de baisser les bras, d'abandonner la lutte. La parole coule à flots, libératrice, comme pour combler les manques d'une vie mutilée.

Figure 129. Capture d'écran du film Parce que les racines ne meurent pas *de Nabiha Lotfy. Rassemblées, les femmes du village racontent à la cinéaste les conditions intolérables dans lesquelles elles ont vécu le siège et parlent de leurs inquiétudes sur l'avenir, pour leur communauté, pour leurs enfants.*

Mais l'espoir n'est plus là. La cinéaste effleure avec beaucoup de respect ces corps à vif, qu'une seule étincelle ferait éclater en sanglots. Les visages n'apparaissent en gros plan que lorsqu'ils s'expriment, s'épanchent sur leur lutte et leur misère, leurs combats passés et leurs espoirs, toujours pérenne, en l'avenir. Là encore, le soutien de la résistance à ces femmes apparaît dans le film *via* la longueur accordée à ces histoires de femmes – de cheffes de foyer, de famille et souvent de village ; l'incohérence des discours, des événements dramatiques répétés en boucle, suscite chez la cinéaste une empathie palpable. On comprend, tant par l'insistance de ces femmes à dire les choses que par celle de la cinéaste à vouloir tout montrer (les larmes, les moues de colère, les soupirs de désespoir, les rires et la force qui les anime) la douleur d'être entre deux pays, entre vie et mort, résistance et abandon. De ces quelques expressions individuelles naît la figure du peuple palestinien, perdu dans un monde précaire et transitoire qui leur est hostile, mais qui porte et nourrit la mémoire qui y grandit.

La parole de ces femmes est pour la réalisatrice une chose plus précieuse encore que les images rapportées des camps. Après trente-cinq minutes de film, un carton prévient le noir qui va suivre : les deux témoignages présentés n'ont pas d'image. Pour respecter les mots de ces deux femmes, Nabiha Lotfy ne comble pas le silence visuel par d'autres images d'archives : elle laisse les mots se dérouler sur un fond noir, qui force le spectateur à l'écoute. Ces deux témoignages sont d'une violence terrible. La première femme raconte que les Phalangistes qui assiégeaient le camp n'étaient pas seuls ; ils étaient secondés par l'armée syrienne, qui harcelait les populations du camp. Elle traite les milices de lâches, en ce qu'elles sont venues leur faire face après six semaines de siège, alors qu'ils étaient épuisés, à bout de souffle, affamés. Le second témoignage raconte l'écartèlement d'un combattant palestinien supplicié par les milices chrétiennes entrées dans le camp le 12 août 1976.

Les enfants abondent dans ces rues détruites ; ils s'épanchent eux aussi, et leur regard profond exprime tristement une enfance perdue, celle à laquelle ils n'ont jamais eu droit. Proche de ses personnages, pleinement acquise à la cause, la caméra tente d'enregistrer les dernières traces, les gestes qu'on lui offre, les mots et l'énergie d'un peuple à réinventer. Entre ces témoignages, des images de la vie au camp, le quotidien et la résistance ; le film s'arrête sur le visage d'une jeune fille en plein entraînement sportif, en arrêt sur image sur son visage lumineux, le regard projeté vers l'avenir et les traits animés par un espoir teinté de courage. Ce procédé d'arrêt sur image survient à plusieurs moments du film – bien que cette image finale soit la plus forte et la plus symbolique d'entre toutes : stoppant dans leur élan la marche des instants les plus fulgurants, elle annonce par là même les limites du cinéma, dépassé par la vie dont il témoigne, mais sur laquelle il ne peut agir qu'au passé. Mémoire des luttes, le cadre de l'image n'enferme jamais la révolte qui s'y déploie.

Figure 130. Capture d'écran du film Parce que les racines ne meurent pas *de Nabiha Lotfy. Les enfants tentent de comprendre ce qu'il leur arrive, où ils sont emmenés, où sont leurs parents.*

Ces enfants ont été envoyés, avec leurs parents, à Damour, ville côtière au sud de Beyrouth arrachée par les milices progressistes arabes à des populations civiles chrétiennes quelques mois auparavant. Ils y ont déplacé les Palestiniens du camp de Tel al-Zaatar, pris par les milices chrétiennes. Les familles, à nouveau, sont déplacées sans qu'on ne les consulte au sujet de quoi que ce soit. La douleur de ces exodes permanents pousse à la radicalité ; une femme, bouleversée, s'exclame que la révolution palestinienne ne fait que commencer.

1.2. Raconter l'injustice : *Chère N.*, Chantal Partamian, 2006

Chantal Partamian est une artiste vidéaste libanaise d'origine arménienne. Elle poursuivait ses études à Lyon lorsqu'à l'été 2006, fraîchement rentrée pour rendre visite à sa famille et ses amis, l'armée israélienne commence à bombarder le sud du Liban et la banlieue sud de Beyrouth. Le choc est terrible. Comme Jocelyne Saab avec *Lettre de Beyrouth* ou Nada Riyadh dans *Nihāyāt saʿīda*, Chantl Partamian a recours à une « ciné-lettre » adressée à une amie, sans doute une française à qui il est nécessaire de tout raconter, pour expliquer, témoigner. Comme pour les autres lettres ouvertes que nous avons analysées, le destinataire est double : il est à la fois la personne spécifiée et l'ensemble des spectateurs. Mais à la différence de Jocelyne Saab en 1978, la guerre que raconte Chantal Partamian est moins composée de faits que de sentiments : elle ne dresse pas le bilan de la guerre mais raconte son sentiment, son amertume, sa tristesse et l'incompréhension qui l'habite devant tant de violence.

Avec *Chère N.*, Chantal Partamian nous offre son propre témoignage sur les événements survenus à l'été 2006. Elle nous raconte la guerre de 33 jours. Elle est libanaise, et était enfant en 1996, quand a eu lieu le massacre de Cana. Elle vivait au Liban. Elle connaît la guerre, elle fait partie de son histoire. Cela ne l'empêche pas d'être profondément bouleversée par cette nouvelle guerre injuste qui s'abat sur la tête de civils désarmés, innocents, traumatisés par un passé de quinze ans de conflit civil qui ressurgit à cause d'une crispation politique entre deux armées ennemies : l'armée israélienne et les milices du Hezbollah. Chantal Partamian ressent le besoin de raconter cet été tragique qu'elle a vécu, ce désespoir, ce drame. Sylvain Dreyer écrit au sujet de ce qu'il appelle « ciné-lettre » qu'elle est une « publication de l'intime » qui « repose comme toute lettre ouverte sur un dédoublement de la situation d'énonciation : le destinataire est à la fois la personne spécifiée et

l'ensemble des spectateurs »[1064]. Nous sommes tous N., cette amie lointaine à qui la réalisatrice souhaiterait donner des clés de compréhension d'une situation trop complexe pour être expliquée sans émotion. Le texte de Chantal Partamian est très linéaire, associant faits historiques ou d'actualité purs à un ressenti personnel duquel déborde encore l'émotion.

> Vingt-quatre heures avant de rentrer au Liban, c'est-à-dire le 29 juin 2006, ma mère m'appelle et me dit : « écoute Chantal, cet été on va s'amuser, on va pouvoir être ensemble, prendre avantage du temps qu'on a avec toi. L'année passée, avec l'attentat près du studio de ton père et la mort de ton grand-père l'été était plutôt sordide ». Je souris, lui dis que je l'aime, et que je les verrai demain.

Ces mots sont les premiers du film, énoncés dans le silence pictural d'un fond noir précédent l'annonce du titre. Les vacances de Chantal Partamian, à l'été 2006, promettaient d'être belles. Sur la trompette de Miles Davis, des images en Super 8 montrent le Beyrouth des cartes postales : la vue depuis la colline de Jounieh sur la ville de Beyrouth et sa baie, le soleil qui se couche sur la mer, la lumière dorée de la Méditerranée. Le Super 8 est le format des films de familles, qui sont souvent des films de vacances ; ces images muettes et crépitantes renvoient généralement à un sentiment de confort, de nostalgie.

1

2

Figure 131. Captures d'écran du film Chère N. *de Chantal Partamian. À la beauté naïve du coucher de soleil filmé en Super 8 par la réalisatrice (1) succèdent les débuts d'une guerre qui va durer 33 jours, qui rugissent dans les écrans de télévision comme un déchirement du simple quotidien estival (2).*

[1064] Sylvain Dreyer, *Révolution ! Textes et films engagés, Cuba, Vietnam, Palestine*, *op. cit.*, p. 83.

Douze jours après, la guerre éclate. À l'image, la frénésie des actualités télévisées a remplacé la douceur de la baie de Beyrouth. Chantal Partamian multiplie les images des journaux télévisés, les accélère, les double, les brouille. « Je ne comprends pas grand-chose au début, je ne veux pas y croire ; le temps passe, les jours passent, et on ne retrouve que des morts, des morts partout ». La trompette lancinante de Miles Davis continue de gémir sur les images de chaos qui défilent sur le moniteur de télévision.

Puis l'on retrouve le Super 8 de Chantal Partamian. Elle filme en direction de la mer, voit passer des porte-avions et voler des hélicoptères ; devant ces images trop familières, elle se souvient du massacre de Cana en 1996. Elle pense à son frère de treize ans, scotché devant la télévision, bouleversé, révolté. Comme ses images en pellicule qui semblent intemporelles, le trauma qu'impose la guerre n'a pas de date ; il demeure avec les individus comme un fantôme dont on ne saurait se débarrasser.

Figure 132. Captures d'écran du film Chère N. *de Chantal Partamian. Un porte-avion (1) et des hélicoptères (2) et des avions de guerre (3) obstruent la vue sur le coucher de soleil.*

Un soir, elle se rend chez une amie pour jouer au Scrabble. Elle a là-bas une vue sur Dahieh, la banlieue Sud bombardée sans relâche par les avions israéliens. Elle filme la vue, et devant elle son amie, qui filme aussi. On ne voit pas le massacre, mais en *off*, sa voix tremble un peu. Elle filme, après la fin des combats, les ruines de ce quartier démuni.

> Plus tard dans la soirée j'ai reçu un appel sur le portable. C'était un message préenregistré de l'État d'Israël. À deux heures du matin, tu imagines ? Un truc à te foutre une trouille… Il nous disait de nous éloigner du Hezbollah, de ne pas leur faire confiance. Au début je me suis dit : mon nom finit par « …ian », ça pourrait sonner iranien, et ma paranoïa a pris le dessus… mais quelques heures après une amie me dit qu'elle l'a reçu aussi.

Ce témoignage raconte des éléments qui généralement ne laissent pas de trace dans la guerre : les appels sur les téléphones, fixes ou privés, des citoyens libanais, ne sont pas enregistrés. C'est cela aussi qui alimente la terreur parmi les populations. À nouveau, Chantal Partamian évoque des faits historiques qu'elle relie à son histoire personnelle, à son vécu, à son angoisse. Elle raconte aussi l'autre histoire, celle des civils qui continuent de fumer leur « narguilé maassal aux balcons », malgré le bruit des bombes qui éclatent.

> Savais-tu que le bruit d'une voiture qui passe à trois heures du matin dans ton quartier vide sonne comme des avions-missiles ? Et si tout à coup c'est silencieux, c'est que quelque chose se trame, ça me fait encore plus peur.

À l'image, une balade en voiture, Beyrouth détruite, les panneaux directionnels mis à bas, éventrés, piétinés.

« Le 14 août, cessez-le-feu, 14h ». Chantal Partamian découvre Dahieh, « la destruction est immense, elle s'empare de toi et rien ne paraît réel » ; « sept heures après le cessez-le-feu on reconstruit déjà ». Cet aller-retour entre témoignage personnel et fait historique donne aux événements contés une dimension supplémentaire transmise par l'émotion de la réalisatrice, encore bouleversée par le désastre qu'elle a sous les yeux. À l'image, elle filme des Libanais qui, d'un immeuble à l'autre, tendent une grande toile représentant une succession de drapeaux libanais. Geste émouvant, à l'heure où la solidarité s'impose à nouveau comme seul remède à la dissolution, pour reconstruire, encore et encore, Beyrouth détruite par la guerre. D'un immeuble à l'autre, le drapeau est tendu comme un pont – symbole qui se révèle d'autant plus marquant qu'outre la banlieue sud de Beyrouth, les Israéliens ont visé spécifiquement les ponts de la ville, pour empêcher les gens de quitter la ville et de la traverser.

Figure 133. Captures d'écran du film Chère N. *de Chantal Partamian. Devant les destructions (1), les Libanais se rassemblent, affirmant leur identité nationale en arborant le drapeau (2), et en reconstruisant symboliquement les ponts détruits par l'armée israélienne par un long tissu représentant une série de drapeaux libanais (3).*

Chantal Partamian revient à plusieurs reprises sur ce drapeau rendu vivant par les mouvements du vent. Il vole au-dessus de Beyrouth comme un message d'espoir et l'affirmation que le peuple est toujours debout, plus uni que jamais, prêt à reconstruire, une fois de plus, sa ville injustement ravagée.

Ce film raconte 2006 sans les chiffres froids et directs du nombre de morts et de l'ampleur des dégâts matériels qui sont restés dans l'histoire. Chantal Partamian nous raconte le détail de son expérience, la violence psychologique que provoque une guerre, son cynisme aussi.

1.3. Changer de parole : *Terrains vagues*, Rania Stephan, 2005

À l'été 2015, le Liban a dû faire face à une crise des ordures sans précédent, qui a à nouveau attisé la colère de la population, descendue massivement dans la rue pour réclamer un changement de système. Reliant l'effervescence des manifestations récentes et le sentiment insurrectionnel qui s'était déjà saisi du peuple libanais en 2005, Rania Stephan nous donnait en juillet 2016 sa définition du peuple :

> Je crois que c'est un peu ce qu'on a ressenti, l'année dernière, pendant les manifestations. Cela rejoint ce que mes amis Tunisiens, Égyptiens et Syriens ont dit : c'est ce moment où on sent la volonté collective, et qu'il y a ce pouvoir de la volonté collective qui existe. C'est un sentiment fugitif, je crois, qui ne dure pas. Mais je crois que c'est à ce moment-là qu'on peut vraiment sentir le peuple, et sentir qu'on en fait partie. Je crois que c'est ce moment qui est très… fondateur des révolutions, bien qu'il soit très passager, en réalité. En Égypte, ça a duré 3 semaines… Au Liban, en 2005, quand il y a eu

l'assassinat de Hariri, on a aussi eu ce sentiment collectif. Il peut exister, et être partagé un même moment avec une grande quantité de gens qui regardent vers le même but. Je crois que c'est ce moment-là, lorsqu'on saisit ce sentiment-là, qu'on peut s'appeler le peuple. […] Mais c'est très fugitif. Je ne sais pas pourquoi le sentiment ne dure pas.[1065]

Le peuple existe lorsqu'il se rassemble ; c'est pourtant des individus, isolés, que Rania Stephan montre dans ses films. Le tournage de *Terrains vagues* a débuté deux semaines après le départ du Liban des forces d'occupation syriennes, en mars 2015. Rania Stephan parcourt Beyrouth avec sa caméra. Le film s'ouvre sur des images du centre-ville, quasi désert. Quelques semaines auparavant, le « peuple » s'y réunissait, campait et organisait sur place la contestation de l'occupation du Liban par les forces de Bachar al-Assad depuis la Syrie – ce sont les images sensationnelles de *Terminator* de Katia Jarjoura (2006), de *Beyrouth : vérité, mensonges et vidéo* de May Masri (2006) ou du *Printemps de Beyrouth* de Soula Saad (2008). Rania Stephan, elle, arrive après la bataille et filme les premières conséquences de cette victoire de la « volonté collective » au Liban.

Figure 134. Capture d'écran du film Terrains vagues *de Rania Stephan. Au centre-ville de Beyrouth, un groupe de chauffeurs de taxi en train de faire une pause rencontrent Rania Stephan et se confient à elle sur leurs attentes au sujet d'un Liban libéré de la présence des troupes syriennes.*

Sur les images du centre-ville vide, une voix s'élève en hors champ, inquiète : « Vous êtes de la télévision ? ». La voix demande à la réalisatrice son autorisation de tournage, alors que l'image, tremblotante, laisse voir une place dépeuplée où circulent quelques rares véhicules. Rania Stephan

[1065] Entretien de l'autrice avec Rania Stephan réalisé à Beyrouth le 11 juillet 2016 en français.

répond, innocemment ou non, comme convoquant le retour des libertés individuelles induites par ces semaines de mobilisation et le départ des Syriens : « Il faut une autorisation pour filmer ici, ce n'est pas une place publique ? ». Le peuple s'était réapproprié, quelques semaines durant, l'espace de la ville.

Les gens, par habitude, s'inquiètent de la présence de la caméra. Pourtant, très vite, ils s'en amusent. La première séquence du film est une discussion avec un groupe de chauffeurs de taxis réunis en cachette sur un parking à l'arrière d'un grand immeuble. Ils ont été pris par surprise par la caméra de Rania Stephan qui les filme de loin, sans s'approcher. Elle communique avec eux tout en restant à bonne distance, respectueuse. Ce sont eux qui s'approchent. La cinéaste, seule et caméra au poing, est visiblement assise : les différents chauffeurs entrent dans le champ les uns après les autres et se partagent l'image, en contreplongée. Rania Stephan suit les paroles de chacun, et sa caméra bouge d'un visage à l'autre. Ils parlent à la cinéaste comme s'ils pouvaient s'exprimer pour la première fois : « c'est bien de pouvoir dire son avis », s'exprime l'un d'eux dans un soupir joyeux. Rania Stephan, d'ailleurs, leur donne amplement la parole : le montage, minimal, permet au spectateur de s'installer avec ces individus et de partager avec eux et la cinéaste un moment de complicité volé au temps de travail, volé à l'interdit de filmer. Ces hommes, hilares, s'épanchent sur leur relation conflictuelle à leur pays, leur volonté d'émigrer. Derrière eux, les colonnes de béton du centre-ville de Beyrouth se dressent comme des murs, alors que l'horizon, au bout du parking, est barré par une grue.

Rania Stephan filme ses rencontres avec ceux qui partagent son quotidien. Lorsqu'elle s'approche de ce travailleur syrien désœuvré près d'un entrepôt, elle fait disparaître la caméra et apparaît comme interlocutrice naturelle en posant des questions quotidiennes. Son plan reste fixe, la séquence se déroule en temps réel, les coupes sont rares. Au bout d'un moment, la discussion devient politique : elle l'interroge sur l'origine des travailleurs syriens au Liban, sur leurs conditions de travail, sur ce qu'il comprend de la politique libanaise. L'image est toujours cadrée sur ce jeune travailleur, elle respire et bouge avec le bras de la cinéaste : elle filme sans pied. Lorsqu'un homme intervient, hors champ, pour déplacer le sujet de la conversation sur un terrain moins politique – « tu vas lui attirer des ennuis ! », Rania Stephan ne bouge pas son cadre. Elle avait choisi son sujet, elle ne s'en détachera pas. Quand elle entre chez un épicier pour lui demander ce qu'il pense de la situation, celui-ci s'enflamme et dénonce l'incurie des politiciens. 'C'est un peuple de menteurs, du plus petit au plus grand ». Même principe : Rania Stephan braque sa caméra et son micro sur lui et le laisse parler, s'approcher d'elle, prendre place, confortablement, devant la caméra. La conversation se développe

et indique le rejet terrible de l'homme pour son pays : « Le pays ne survivra pas, il sera détruit car il est bâti sur le mensonge et la duplicité » ; « Je refuse d'être Libanais car je refuse d'être un menteur et un traître ! » ; « S'il y avait un peuple ici, il aurait déjà pris le pouvoir par la force, comme dans d'autres pays ». En fin de compte, la conclusion tombe comme un couperet : « c'est un peuple sans espoir ».

Figure 135. Capture d'écran du film Terrains vagues *de Rania Stephan. Rania Staphan discute avec un travailleur syrien de ses conditions de vie au Liban. Au moment de partir, il répond que c'est la première fois qu'il parle à une Libanaise, ce qui permet de mesurer le racisme dont étaient victimes les travailleurs syriens, réaction due au ressentiment des Libanais vis-à-vis des troupes d'occupation syriennes.*

Les discours que capte Rania Stephan sont modernes, et à ce moment-là, populaires. La dernière séquence interroge deux femmes, « croyantes, mais non confessionnelles : le confessionnalisme est exclu chez nous ». « Le pays m'appartient autant qu'à l'autre partie », dit la première, qui rêve d'un pays libre et indépendant. « Ne l'est-il pas devenu ? » demande en hors-champ la réalisatrice :

> C'est mieux, mais il reste la vieille mentalité politique qui est pétrifiée, basée sur l'hérédité. Non ! Nous voulons un autre pays pour nos enfants. […] La révolution naît d'un ventre oppressé, opprimé, sous pression, de là, elle explose du ventre de l'oppression, de la frustration, pour éclore à la lumière, et de la lumière ainsi l'éclosion révolutionnaire peut réunir un pays, des gens, la liberté. […] La foi est une croyance qu'on a profondément en nous, pas seulement religieuse, patriotique.

À la fin de chaque séquence, Rania Stephan filme son interlocuteur devant son lieu de travail : l'entrepôt de sidérurgie pour l'ouvrier syrien, la boutique de confiseries pour l'homme en colère ; la dernière boutiquière impose à l'image ses icônes religieuses en conclusion de son discours.

Figure 136. Capture d'écran du film Terrains vagues *de Rania Stephan. Cette commerçante, qui se revendique de confession chrétienne, explique son regard sur la révolution du Cèdre.*

Le film se clôt sur un travelling au centre-ville, le long des ruines antiques, entre chien et loup. « Merci aux personnes rencontrées par hasard », signe la cinéaste avant son générique.

En interrogeant les individus, Rania Stephan filme l'échec de la volonté collective : une fois le moment révolutionnaire passé, une fois accompli ce que réclamaient les slogans les plus simples et les plus unificateurs, le retour à la réalité quotidienne déçoit. En déambulant dans la ville au hasard des rencontres, la cinéaste propose des interactions singulières, et tend son micro à des individus qui n'ont pas l'habitude qu'on leur demande leur avis : des travailleurs étrangers sur les chantiers, des commerçants, des gens « du peuple », qui vivent au jour le jour les conséquences des décisions politiques et des bouleversements régionaux dans leur quotidien.

2. Raconter pour se retrouver

« Dans le contexte d'un Moyen-Orient en crise, il est aussi difficile de vivre le présent que de ressaisir le passé », écrit Véronique Campan[1066].

[1066] Véronique Campan, « Le geste de l'annonce : échographie du corps angélique », in Véronique Campan, Marie Martin, Sylvie Rollet, *Qu'est-ce qu'un geste politique au cinéma ?,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019, p. 203.

> Passant du statut d'opprimé à celui d'occupant, de celui de natif à celui d'exilé, chacun éprouve l'instabilité d'une identité et la précarité d'un séjour qu'il est devenu difficile d'habiter et impossible de posséder. Chaque communauté, pour resserrer ses liens, tend à inventer sa lecture des événements et la moindre découverte d'un vestige du passé est aussitôt dévoyée par une appropriation partisane.[1067]

Ce constat d'un impossible ancrage et d'une impossible mobilisation est fréquent dans le cinéma arabe contemporain. Pour beaucoup de cinéastes, la référence au passé semble être la seule issue pour savoir comment vivre au présent : les films aident à construire le pont qui manque entre les générations pour que les plus jeunes se saisissent de leur identité, ou qu'ils s'inspirent des luttes passées pour se construire un meilleur présent.

Les deux films analysés dans cette section tentent, chacun à leur manière, de reconstruire l'histoire et de faire surgir à travers des images du présent le fantôme d'un passé omniprésent derrière les paysages et les gestes des peuples contemporains, pétris de cette histoire passée qu'ils transmettent sans l'expliquer. Chaghig Arzoumanian et Mary Jirmanus Saba se donnent pour mission d'expliquer les histoires qui construisent une partie de leur engagement en faveur de la mémoire et de l'histoire de leurs peuples ; l'une en ancrant son histoire de famille dans un récit conté à la limite de la fiction, l'autre en convoquant ceux qui se sont mobilisés avant elle comme pour s'inspirer de l'esprit des luttes et l'insuffler dans le présent de la mobilisation.

2.1. Créer des paraboles : *Géographies*, Chaghig Arzoumanian, 2015

En arménien, la cinéaste libanaise d'origine arménienne Chaghig Aroumanian raconte une histoire de migration. C'est sa généalogie. Une carte de l'Anatolie disparaît derrière la surimpression de l'image d'un fleuve. Un autre plan montre une porte fermée, qui s'ouvre dans un long fondu enchaîné sur la même image, mais avec la porte ouverte : c'est une invitation au voyage, dans une histoire qui remonte au XVI[e] siècle, « quand une famille arménienne basée à Erzurum, suite aux persécutions menées par le Sultan Selim Ier, abandonne sa demeure ancestrale et se dirige vers

[1067] *Ibid.*

l'Ouest ». Ils se sont arrêtés quatre cent ans dans le village de Burunkişla, avant de devoir fuir à nouveau pour échapper au génocide. Vers l'Ouest, toujours. Vers le Liban.

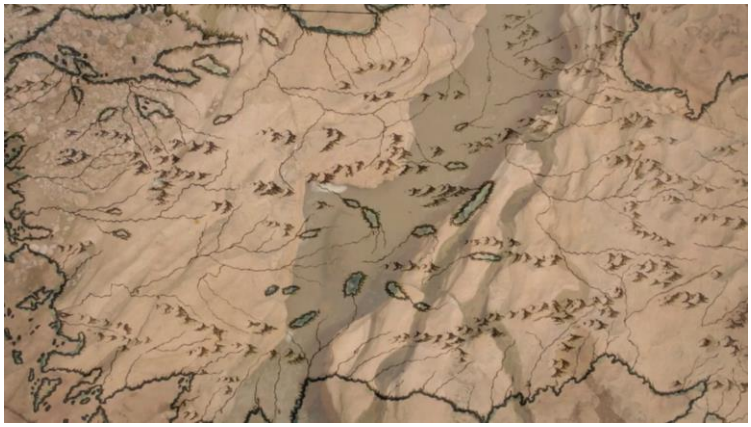


Figure 137. Capture d'écran du film Géographies *de Chaghig Arzoumanian. La cartogrpahie de l'Anatolie se dissout en fondu enchaîné dans l'image du creux d'un ruisseau.*

Chaghig Armoumanian part sur des routes de l'Anatolie en quêtes de l'histoire d'un peuple réduit à l'exil, le peuple arménien. Elle filme une géographie et un voyage qui part d'Erzurum pour arriver jusqu'au Liban, où elle naît. « Cet exil constitue la première étincelle de notre histoire, qui se perd dans les profondeurs du passé ». Sur ces paroles, Chaghig Arzoumanian choisit des images de pratiques traditionnelles ou de nature éternelle : elle filme une soufflerie de verre, le vent dans les arbres, les villages de maisons de pierre à travers lesquels courent des poules esseulées. Le recours systématique au fondu enchaîné et à la surimpression des images permet de suggérer le passage du temps. La réalisatrice, elle, voyage et retrace cet exode pour y retrouver l'invisible présence de ses grands-parents sur les routes de l'Anatolie.

1

2

Figure 138. Captures d'écran du film Géographies *de Chaghig Arzoumanian. Son voyage part d'Anatolie, de Burunkişla (1) et des montagnes rocheuses de la région (2).*

Le récit est presque mythologique. Reconstruit à partir d'histoires et d'anecdotes glanées au cours de ses voyages et dans l'intimité de sa famille, il se déploie, génération après génération, sur les images d'un présent immuable. Le film est une succession de plans fixes réalisés sur les différents lieux de l'exil, dans le village anatolien de Burunkişla, où Baizar est restée toute sa vie pour attendre le retour de Zaniel, l'homme qu'elle aime et avec lequel elle n'a pas eu le courage de s'enfuir, cette nuit où il était venu l'attendre à dos de cheval à proximité de sa demeure. Zaniel était chasseur, et Zaniel avait tué un homme. Zaniel est devenu combattant : il s'est battu contre les Turcs, puis a trouvé refuge en Grèce. Il existe une image de cet homme, un portrait photographique que Chaghig Arzoumanian exploite longuement, alors que les archives dans son film sont rares : comme si cette histoire, trop romanesque, trop romantique, avait besoin d'ancrage dans une réalité concrète pour se raconter. L'histoire des familles est toujours pleine de ces anecdotes dramatiques qui font les plus beaux romans. Ce sont ces histoires qui racontent le mieux la vie, la communauté, l'appartenance identitaire.

Le dispositif employé par Chaghig Arzoumanian parvient très bien à pallier à l'image manquante, et propose un film qui correspond à ce type de « film qui revient sur une période sombre de l'histoire où des images font défaut, et qui déploie sa mise en scène autour de ce vide pour tenter de répondre à l'amnésie que leur manque peut produire »[1068] défini par Dork Zabunyan. Chaghig Arzoumanian combat ce vide questionnant le retour perpétuel de la violence et de l'exil.

N'ayant pas éliminé toute archive de son parcours, la cinéaste laisse voir quelques photographies de famille qui viennent donner aux histoires racontées une réalité contemporaine que le ton du récit comme les plans fixes sur des paysages anatoliens sans âge nous avaient fait perdre. Pourtant, Chaghig Arzoumanian se détache de l'écriture classique d'une mémoire arménienne. Le travail de recueil de paroles a été minutieusement effectué par la réalisatrice, qui réécrit et repense ces histoires à l'aune de sa propre expérience. Le film est composé de plans fixes, sans aucun témoignage direct, où les visages et les corps humains sont rares. Chaghig Arzoumanian raconte l'histoire d'une famille, d'un peuple, qui a fui la violence génocidaire des Ottomans pour continuer à transmettre, à une descendance à laquelle ils feront l'effort d'expliquer leur identité, une histoire commune et des coutumes. Parmi les rares scènes qui mettent en jeu des corps intervient une scène de mariage : dans le récit généalogique qui nous est raconté, ces alliances qui se perpétuent s'affirment dans la transmission des pas de danse et de la musique traditionnelle. Le mot de génocide,

[1068] Dork Zabunyan, « Les images manquantes, prologue », in Dork Zabunyan (dir.), *Les Images manquantes*, Paris, Images en manœuvres éditions, 2012, p. 5.

ni même celui de massacre, n'est prononcé à aucun moment du film. Le drame du génocide arménien est déjà ancré dans l'histoire collective : il n'est nul besoin d'expliquer l'exode d'un Arménien au début du XXe siècle. La trajectoire de l'exil est autrement plus difficile à appréhender, et dans l'écriture de cette histoire personnelle, la réalisatrice procède à l'écriture d'un récit collectif. Dans la superposition des surfaces et des paysages filmés en large échelle, Chaghig Arzoumanian fait surgir un peuple qui manque.

Figure 139. Capture d'écran du film Géographies *de Chaghig Arzoumanian. Route en Turquie, sur la trajectoire qui a mené ses ancêtres pour certains jusqu'à Beyrouth, au Liban, et pour d'autres ailleurs.*

Parmi les rares figures qui interviennent dans le film, Chaghig Arzoumanian choisit le visage et les mains d'un vieil homme que l'on voit, dans le silence, peler une orange et faire des pelures de petites barques à voiles. C'est l'exil. Plus tard, ailleurs, une vieille femme se met au piano et joue ce qui est sans doute une chanson traditionnelle arménienne. La musique est une histoire qu'on ne peut pas raconter autrement qu'avec des notes, dans la durée de son déploiement.

1 2

Figure 140. Captures d'écran du film Géographies *de Chaghig Arzoumanian. Les figures humaines sont rares dans le film. Ces deux séquences singulières participent de la transmission d'une histoire généalogique.*

Les récits de ces voyages conduisent à Beyrouth. Les populations arméniennes sont rassemblées au nord-est de la ville, dans le camp de la Quarantaine. Chaghig Arzoumanian filme le camp de la Quarantaine tel qu'il est en 2015 – un camp où la misère est toujours palpable, dans ces foyers aux toits de tôle. La réalisatrice confronte les images du présent avec l'imaginaire du passé. Sur des images d'une vue surplombant Beyrouth et son urbanisme sauvage, la voix de Chaghig Arzoumanian raconte :

> À l'aube, Perapyon partit à la recherche de travail, près du camp, dans la région de Daoura et de Bourj Hammoud. Aujourd'hui, ces champs ne sont plus qu'un mythe, mais essaie de comprendre : vois, le vert qu'ils ont vu, l'orange des fruits.

Devant ce champ d'immeubles, on imagine. Le film travaille à la circulation des histoires, dans un pays comme le Liban où les histoires ont été étouffées par la guerre civile : il y a eu un avant de la guerre, et les terres, autrefois, étaient fertiles aussi ici. Sur ces terres d'exil, les hommes venus d'ailleurs meurent : « comme beaucoup d'autres avant lui, il s'en alla, en emportant avec lui les dernières visions du pays », raconte la voix off – et l'on comprend alors la nécessité de raconter ces histoires tant qu'elles sont encore à portée de témoignage, de les marquer dans un texte et une image, avant qu'elles ne s'essoufflent dans la transmission.

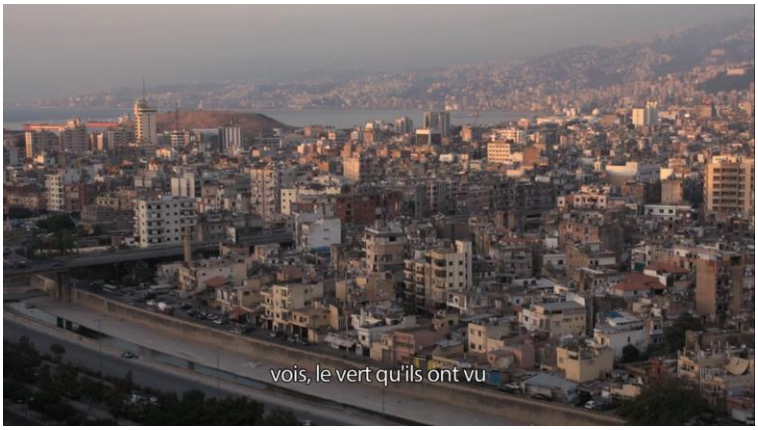


Figure 141. Capture d'écran du film Géographies *de Chaghig Arzoumanian.*
Autrefois, ces quartiers de Bourj Hammoud et Daura étaient des champs de culture.

Certaines images symboliques reviennent cycliquement. Chaghigh Arzoumanian nous transporte sur la mer, d'une rive à l'autre, en Turquie, au Liban, en Égypte. Elle nous renvoie aussi

notamment à l'image d'un feu, saisi en gros plan. Ce film est aussi un film sur le retour cyclique de la violence ; ceux qui se sont installés au Liban pour fuir la guerre se retrouvent au cœur d'une guerre civile qui les pousse à nouveau à l'exil. Dans sa famille, on part à Londres, et on s'y réunit avec d'autres Libanais et Arméniens du Liban pour y parler du pays ravagé par les conflits. Les cycles historiques se répètent, mais ne sont jamais les mêmes : Chaghig Arzoumanian prouve qu'il reste toujours, perpétuellement, un mouvement inexorable : celui de l'exode.

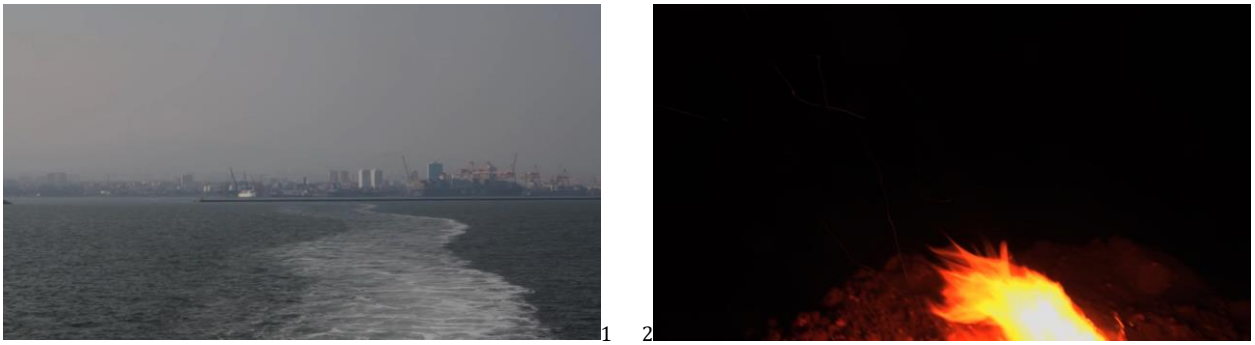


Figure 142. Captures d'écran du film Géographies *de Chaghig Arzoumanian. Quelques images reviennent cycliquement. Le voyage en mer, symbole de l'exil, conduit ici à Beyrouth (2). L'image du feu, elle aussi, comme symbole de la catastrophe, revient de façon récurrente au départ des voyages.*

« Pareil au cœur de l'homme, les chemins de la vie sont imprévisibles ». Les dernières minutes du film rappellent qu'il s'agit d'une histoire de famille, et que la mise en récit a été réalisée par l'une des dernières générations en date de cette descendance qui a tant appris du parcours en dents de scie de leurs aînés. Le film se clôt sur ces mots, par lesquels la cinéaste parle de son oncle :

> Plus tard, c'est lui qui allait nous apprendre à avoir toujours le nécessaire dans notre sac : de l'eau, des fruits secs, un livre, un couteau, un cahier, parce que, disait-il, lorsque tu fais de ton sac une maison, le monde devient ta maison. Elles étaient longues et nombreuses les toutes qu'il a fallu pour mener à mes mots.

Faire du monde sa maison : voilà sans doute la plus belle leçon de la tragédie arménienne. Avec cette trajectoire familiale, qui fait écho à toutes les autres histoires de vie, la cinéaste nous raconte l'histoire d'un peuple, qu'elle rend à la simplicité d'un récit aux abords de la fiction, et qu'elle raconte au présent de ses yeux.

2.2. Lutter contre l'oubli : *Šuʿūr akbar min āl-ḥub*, Mary Jirmanus Saba, 2017

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

Le film de Mary Jirmanus Saba est un film sur les images. En ayant recours à des archives filmiques pour interroger les motivations des militants dans les années 1970, elle rend au cinéma sa puissance d'engagement. En insistant sur les images créées par des artistes ayant une vision politique du monde, elle donne à ses images la puissance qu'elle cherche à retrouver – cette puissance de mobilisation des foules, et d'écriture de l'histoire par le témoignage de l'archive qu'elle offre au futur.

Le film convoque ainsi de nombreuses archives, notamment cinématographiques, comme pour se convaincre lui-même de l'importance des images et de la représentation. Le retour des archives dans la création contemporaine est un phénomène répandu, qui pose, comme nous l'avons montré précédemment dans ce même travail, les questions de mémoire, de transmission et de filiation identitaire et philosophique. L'universitaire française Christa Blümlinger a réfléchi ce rapport à l'archive :

> Au tournant du 21ème siècle, le goût de l'archive s'est accentué, aussi bien du côté de l'art contemporain que du côté du cinéma d'avant-garde […]. Au moment même où le celluloïd disparaît des industries du cinéma et où les films circulent sous une forme dématérialisée et dégradée à travers l'Internet (c'est donc l'achèvement d'une évolution que Frampton attribue à l'invention du radar), le choix du matériau analogique et la fabrication artisanale d'un film, conçus comme « instruction pour une machine de lumière et de son » (c'est-à-dire un projecteur), font partie intégrante de ce geste artistique, fondé sur

une technique spécifique de reproduction. Ces gestes attestent de la conscience historique du film et son appartenance au cinéma d'avant-garde.[1069]

Cette volonté de reproduire, de remonter, de démonter et d'actualiser des images du passé est au cœur du projet de Mary Jirmanus Saba. Ces images d'archives laissent entrevoir la persistance des « fantômes », comme elle les nomme elle-même, des luttes passées dont les échecs hantent le présent comme une malédiction que la réalisatrice tente de conjurer en y cherchant les traces d'utopie qui demeurent dans la mémoire de ceux qui se sont mobilisés.

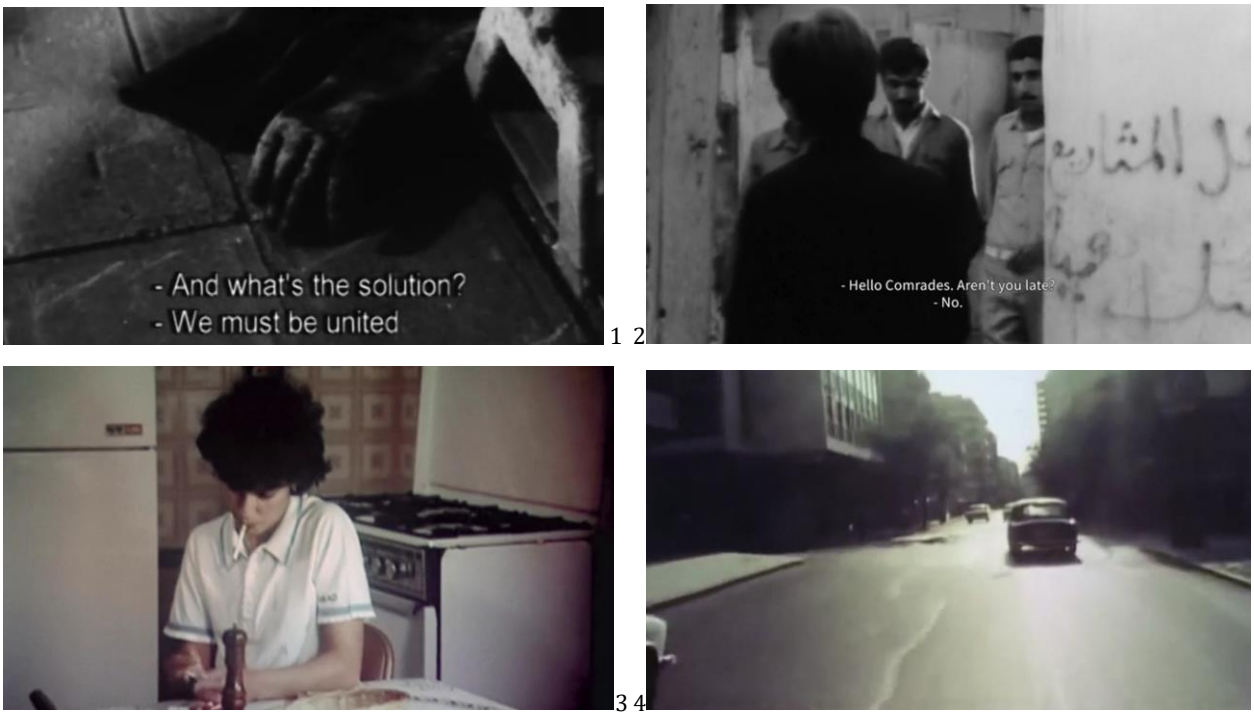


Figure 143. Captures d'écran du film *Šuʿūr akbar min āl-ḥub* de Mary Jirmanus Saba. La réalisatrice reprend des images de films de l'épose des grèves : le film militant communiste *Poor Golden Leaves* (1), *Cent visages pour un seul jour* de Christian Ghazi (2), *Beyrouth, la rencontre* de Borhane Alaouié (3) et *Armée Rouge / F.P.L.P. : Déclaration de guerre mondiale* de Masao Adachi et Kôji Wakamatsu (4).

La reproductibilité concerne les images de ces films qu'elle regarde en boucle (le film militant du parti communiste *Poor Golden Leaves* (« Pauvres feuilles d'or »), le documentaire du communiste

[1069] Christa Blümlinger, « Théories-manifestes des cinéastes et artistes face au numérique », *Recherches sémioriques, op. cit.,* p. 102.

palestinien Christian Ghazi *Cents visages pour un seul jour* (*Mīaï waǧih li yūm wāḥid / Hundred Faces For A Single Day,* 1969), celui du Libanais Maroun Bagdadi sur le sud du Liban *Tous pour la patrie* (*Kulunā lil waṭan / All For The Fatherland*, 1979), le film militant réalisé par Masao Adachi et Kôji Wakamatsu en soutien à la résistance palestinienne *Armée Rouge / F.P.L.P. : Déclaration de guerre mondiale* (*Red Army / P.F.L.P. : Declaraiton of World War,* 1971), ainsi que des images des camps de réfugiés palestiniens dans les mêmes années), mais aussi le geste des travailleurs, qui n'a pas changé. Les bras qui coupent les plants de tabacs dans un champ, filmés par Christian Ghazi à la fin des années 1960, sont les mêmes que ceux que filme Mary Jirmanus Saba dans les années 2010. La réalisatrice reproduit la mécanique du geste dans le montage de son film, avec les outils du cinéma. Les mouvements du passé traduisent ceux du présent. Par la fabrication d'un témoignage second, la cinéaste pousse la parole des militants à un questionnement constant, sur la répétition des gestes, sur la permanence des problèmes et des revendications.

Le travail de Mary Jirmanus Saba est ainsi un travail de réappropriation, qui a pour objectif de mettre en lumière les failles, les différences avec le présent, avec l'espoir que de ces failles surgisse à nouveau la possibilité de croire au mouvement social. La réalisatrice ouvre son film sur une scène du passée rejouée, cet appel à la grève des ouvriers du tabac. « Par où commencer ? », demande la cinéaste sur un premier carton. Des archives mettent au coude à coude la grève des ouvriers du tabac en 1973, celle des usines Ghandour en 1972 et les manifestations contre le régime sectaire de 2011. Hier, et aujourd'hui. Des mobilisations en retour, qui attendent la révolution, et qui ont déçu. 2011, c'est l'année des révolutions tunisiennes et égyptiennes. Les Libanais aussi ont défilé, sous la pluie.

1

2

Figure 144. Captures d'écran du film Šuʿūr akbar min āl-ḥub *de Mary Jirmanus Saba. À gauche (1) : reconstitution de l'appel à la grève de 1973 dans les villages du sud du Liban. À droite (2) : manifestations organisées en 2011 contre le régime communautaire.*

« Nous ne pouvons pas accéder aux images de notre mouvement ouvrier passé. Est-ce que quelque chose changerait si nous le pouvions ? », demande la cinéaste. En s'appropriant les images

de cinéma, Mary Jirmanus Saba s'empare du « ça-a-été » enregistré par la caméra. Roland Barthes, instigateur de cette notion fameuse, ne donne le pouvoir de partager cette « micro-expérience de la mort »[1070], qui est aussi celle de l'immortalisation du sujet dans l'image, qu'à l'image fixe, mais l'idée d'une telle présence immortalisée dans la réalité de l'enregistrement nous intéresse ici dans l'interstice des images qui n'ont pas été faites, dans l'analogie poursuivie par Mary Jirmanus Saba entre les images d'autres luttes et les fantômes de Ghandour et des champs de tabac, qu'elle imagine à défaut de pouvoir les montrer, pour mieux penser les luttes de demain.

Les grèves des ouvriers du tabac ont eu leurs martyrs. La situation, quarante ans plus tard, ne s'est pourtant pas arrangée. Mary Jirmanus Saba monte en parallèle les gestes des cueilleuses de tabac d'aujourd'hui avec celles d'hier, dont elle retrouve les archives. Les gestes, systématiques, sont les mêmes. Les conditions de vie, dans les villages, sont toujours aussi difficiles. Pour expliquer le déclenchement de la grève de 1973, la réalisatrice va donc interroger des ouvriers des années 2010 ; ce sont ces cycles historiques, et l'évanouissement énigmatique des luttes que Mary Jirmanus Saba interroge à la lumière des idéologies qui guidaient les foules dans les années 1970. « Comment s'unir ? », insiste-t-elle dans ses cartons.

Figure 145. Captures d'écran du film Šuʿūr akbar min āl-ḥub *de Mary Jirmanus Saba. Le montage enchaîne le mouvement des ouvrières du tabac dans les années 1970 (1) et les images actuelles du même métier, filmées par Mary Jirmanus Saba (2).*

Les conditions de travail intolérables des ouvriers d'usine avaient déjà été dénoncées par le réalisateur palestinien Christian Ghazi en 1969 dans *Cent visages pour un seul jour.* Profondément militant dans sa forme et dans son propos, le film de Ghazi montre le combat des militants communistes de la cause palestinienne, que la lutte rassemble malgré leurs oppositions. Mary Jirmanus Saba s'attarde sur des séquences à l'usine, sur l'expression du travail mécanique des corps et de la rhétorique de l'esprit qui appelle à sortir de l'aliénation.

[1070] Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie,* Paris, Cahiers du cinéma / Gallimard / Seuil, 1980, p. 130.

C'est par cet aller-retour entre les archives et le présent que Mary Jirmanus Saba tente de toucher à l'essence de la lutte. La cinéaste travaille ainsi sur l'analogie, les permanences qui, dans le mouvement des uns, peut expliquer le mouvement des autres. La permanence s'impose dans l'espace sonore du film : les images tirées de l'archive se déploient dans l'espace sonore des manifestations de 2011, 2012, 2015 que Mary Jirmanus Saba filme à Beyrouth. La quête de la réalisatrice est de ressusciter l'engagement en s'inspirant des luttes passées – en les comprenant de bout en bout. Elle semble ainsi se confronter à la réflexion de Giorgio Agamben, qui dans « Notes sur le geste » écrivait :

> Dans le cinéma, une société qui a perdu ses gestes cherche à se réapproprier ce qu'elle a perdu, et en consigne en même temps la perte. Une époque qui a perdu ses gestes en est du même coup obsédée ; pour des hommes dépourvus de tout naturel, chaque geste devient un destin. Et plus les gestes, sous l'action de puissances invisibles, perdaient de leur désinvolture, plus la vie devenait indéchiffrable.[1071]

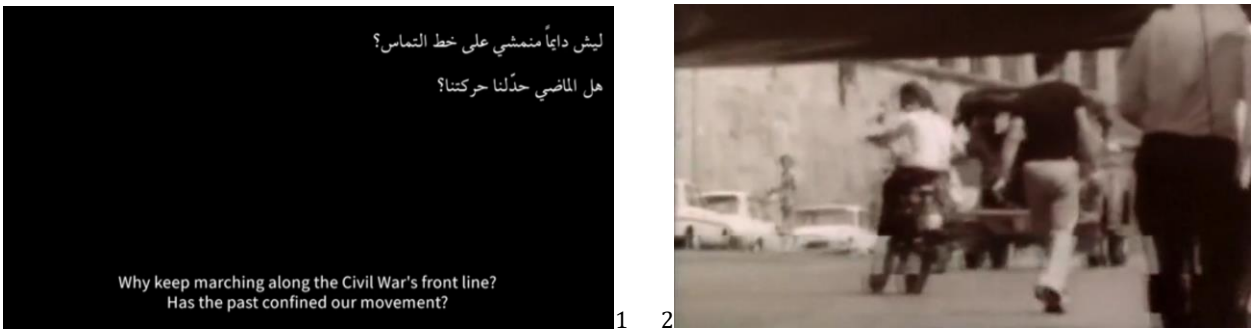
Décidée à comprendre ces images, Mary Jirmanus Saba n'hésite pas elle-même à rendre hommage à une pratique passée – celle des cartons d'écriture blanche sur fond noir qui, plutôt qu'une voix off directrice, soulève des questions, ou, à l'image des cartons employés par Nabiha Lotfy dans *Parce que les racines ne meurent pas*, offre une tribune à un peu de poésie. Elle parsème ainsi son film de tableaux qui rythment son enquête. Certains sont comme un journal intime. Sur les manifestations de 2011 contre le système confessionnel, elle écrit :

> Nous marchions sous la pluie le long de l'ancienne ligne de front de la guerre civile divisant l'aire chrétienne de Ain El-Remmaneh de l'aire musulmane Chiyah et nous avons scandé la fin du sectarisme religieux. Alors que nous passions devant le Beirut Mall, où les usines Ghandour se tenaient autrefois, tout ce qu'on pouvait voir était les fantômes des manifestations passées.

Puis, sur un autre carton : « Pourquoi continuer à suivre la ligne de front de la guerre civile ? Le passé aurait-il confiné notre mouvement ? ». Le retour sur ces mobilisations ouvrières sont en effet aussi particulièrement intéressantes en ce qu'elles permettent de sortir l'histoire des luttes au

[1071] Giorgio Agamben, *Moyen Sans fin*s, *notes sur la politique*, *op. cit.*, p. 63.

Liban du seul récit de la guerre civile. Plutôt que la reconduction d'un conflit civil, Mary Jirmanus Saba insiste sur la nécessité de reconsidérer l'organisation civile, pour mieux revendiquer des devoirs et des droits dont l'acuité des demandes est mise à égalité de celles du passé ouvrier en mal de documentation historique.



1 2

Figure 146. Captures d'écran du film Šuʿūr akbar min āl-ḥub *de Mary Jirmanus Saba. À gauche (1) : la réalisatrice rythme son film par des cartons qui questionnent sa démarche de cinéaste. À droite (2) : images de la manifestation de Ghandour en 1972, qui font écho dans le montage aux images des manifestations organisées en 2011 qui les suivent immédiatement.*

En choisissant un procédé de mise en abyme des images et des luttes, Mary Jirmanus Saba tente de trouver une solution et des réponses dans le récit de ces luttes. Aux conclusions toujours avortées, la cinéaste reprend la chronologie et interroge les choses autrement. À la trente-septième minute du film, jouant sur le son d'un hymne distordu, un carton pose la question : « Si je raconte l'histoire une nouvelle fois, est-ce que les conclusions vont changer ? Si je la raconte différemment ? ». Pour la raconter autrement, elle va retrouver certains anciens membres du parti communiste, militants pour Ghandour. Parmi ces militants, elle retrouve Nadine Acoury, militante communiste surnommé « Warde » (« rose ») dans les années 1970 résidant désormais à Paris. Mary Jirmanus Saba la connaît comme l'actrice de *Beyrouth, la rencontre* (1982) du cinéaste libanais Borhane Alaouié : d'autres archives surgissent, qui illustrent aussi l'engagement d'une certaine bourgeoisie sympathisant avec les idéaux de la gauche de l'époque. Ayant quitté le Liban pour Paris, Nadine Acoury n'a plus de contact avec les ouvriers militants, restés au Liban après la guerre.

Mary Jirmanus Saba souhaite organiser une réunion afin que ces anciens militants se remémorent ensemble ces luttes. Peut-être qu'ainsi, en redonnant un corps à ces fantômes, la lutte pourrait reprendre corps. Elle fait rejouer la mobilisation en envoyant sur les routes du sud du Liban à Nabatiyeh une voiture surmontée de mégaphones. Dans cette voiture, un camarade de la lutte de 1973 qui appelle à la lutte, précisant en fin de discours : « ces événements sont arrivés le 23 janvier 1973 ». Ce mouvement qui consiste à la fois à écrire l'histoire et pousser à la mobilisation est le projet tout entier de Mary Jirmanus Saba dans son film.

1

2

Figure 147. Captures d'écran du film Šuʿūr akbar min āl-ḥub *de Mary Jirmanus Saba. Réunion des militants communistes (1), en présence de Nadine Acoury (2).*

En creusant l'engagement des luttes passées pour retrouver l'espoir pour tenir les luttes du présent, le film constitue une tentative d'inventer un discours politique capable d'échapper à la propagande. Si elle utilise, au premier degré, les archives de films militants (*Poor Golden Leaves, Cent visages pour un seul jour* ou encore *Armée Rouge / F.P.L.P. : Déclaration de guerre mondiale*, qui appelle lui-même à recourir à la propagande au bénéfice de la lutte), Mary Jirmanus Saba s'en saisit d'abord comme des outils qui l'aident à analyser les représentations existantes des luttes plutôt que de les présenter comme des témoignages, et échappe ainsi au risque de faire de son film le média d'une idéologie univoque sans engagement critique. Les témoignages, la cinéaste va les chercher elle-même, remuant la mémoire d'hommes et de femmes qui ont perdu leur foi au combat. Au mot d'ordre, la réalisatrice préfère les questions, qui ponctuent sous forme de carton l'ensemble de son film.

3. (Ré)écrire l'histoire

Comme l'écrit Antoine de Baecque, le cinéma « acquiert un rapport intrinsèque avec une certaine idée de l'histoire » : « ce sont deux représentations d'une réalité passée, à la fois saisie dans son éternel présent documentaire et mise en forme par une écriture, qu'elle soit visuelle ou narrative »[1072]. Ce saisissement du passé dans un éternel présent du documentaire est au cœur des films parcourus depuis le début de cette thèse. Cette nécessité d'une écriture de l'histoire est même le programme de certaines cinéastes qui, souhaitant faire partager l'émotion du moment de la lutte, ont recours à la reconstitution et à la fiction, à destination documentaire. Nous nous attardons ici sur

[1072] Antoine de Baecque, *Histoire et cinéma*, Paris, éditions des Cahiers du cinéma, 2008, p. 53.

trois films qui se distinguent pour l'audace formelle expérimentale de leur mise en récit, et qui proposent, en sus d'une histoire des peuples, une forme hybride originale et peu commune.

Cette forme en marge du documentaire nous intéresse aussi en ce qu'elle nous raconte du moment dans lequel elle s'inscrit. En effet, qu'il s'agisse de *Fatma 75* (Selma Baccar, 1976), qui dessine une chronologie du mouvement féministe en Tunisie alors que le combat pour les droits des femmes est devenu un outil de propagande majeur du régime de Bourguiba, de *Leila et les loups* (Heiny Srour, 1984), qui décrit l'engagement des femmes dans la lutte des Palestiniens depuis le protectorat britannique alors que l'armée israélienne s'acharne sur les populations palestiniennes dans un Liban en pleine guerre, ou de *74, la reconstitution d'une lutte* (Rania Rafei, 2012) réalisé pour discuter l'absence d'engagement des jeunes dans les années 2000, tous trois disent quelque chose de l'histoire du moment dans lequel ils ont été réalisés. Ils résonnent ainsi avec ce que De Baecque précise du rapport de l'histoire aux images, lorsqu'il écrit que « ce n'est pas le film qui tente de reconstituer l'histoire mais cette dernière qui s'impose dans le matériau filmique […] c'est ce surgissement même qui fait naître une *forme cinématographique de l'histoire* »[1073]. Ce mouvement dialectique, qui ramène l'historicité du fait mis en image *via* la nature fictive de l'image créée, est au cœur de cette dernière partie. Nous souhaitons en effet réfléchir ces choix formels comme étant des illustrations de cette idée selon laquelle les nouvelles formes de lutte nécessitent de nouveaux modes d'expression.

Ces fictions ne fonctionnent pas sur un mode narratif traditionnel. Elles ne sont pas des films qui se nourrissent des luttes en cours comme levier d'un récit aux situations scénaristiques chargées (comme le fait par exemple un film comme *Printemps tunisien* de Raja Amari, Tunisie, 2014) ; ces films, au contraire, jouent de la tension entre la fiction et non-fiction. La fiction devient un espace de revendication qui renvoie perpétuellement à la réalité. En ce sens, Heiny Srour, Selma Baccar et Rania Rafei, chacune à sa façon, n'hésitent pas à recourir à l'éclatement des codes narratifs traditionnels pour actualiser leur propos et inciter à la mobilisation.

Dans ces trois exemples, le film semble constituer un moyen de prendre un recul lucide sur le passé. La linéarité du temps est éclatée par les renvois nombreux et insistants au temps présent de la narration ; cela permet de faire affleurer à la surface du film la mémoire enfouie des mots et des images du passé. Cette mémoire retrouvée se trouve dans le film enrichie d'une analyse contemporaine qui lui confère un poids qui doit retenir l'attention dans le cadre d'une conception

[1073] *Op. cit.,* p. 30.

renouvelée du féminin. Ces films œuvrent ainsi à une écriture autre de l'histoire, susceptible de laisser entendre dans leur diversité les voix qui l'ont traversée.

3.1. Inscrire le progrès dans le sillage des luttes passées : *Fatma 75*, Selma Baccar, 1976

Féministes et indignées, les Tunisiennes aussi se sont posé la question de la conception d'une histoire des femmes, au passé comme au présent. Le Code du statut personnel (C.S.P.) entré en vigueur sous l'impulsion de Bourguiba en 1956 conférait aux féministes un droit à la parole d'une envergure inédite dans les sociétés arabes. Engagé près de dix ans avant la sortie du film d'Heiny Srour, le projet de Selma Baccar consistant à dresser un historique du féminisme tunisien dans *Fatma 75* (1976) relève ainsi d'une dynamique générale impulsée par la politique nationale.

Le film s'ouvre sur une citation de Tahar Haddad sur la nécessité de libérer les femmes et de leur accorder l'égalité. À la suite de cette citation apparaît une série de grandes femmes qui ont marqué l'histoire du Maghreb : Sophonisbe, princesse de Carthage au III^e^ siècle avant J.-C. ; la Kahéna, guerrière berbère et reine des Aurès au VII^e^ siècle ; Jalajil, femme de l'émir de Kairouan Ibrahim Ibn Al-Aghlab au IX^e^ siècle et fondatrice de la première école pour femmes du royaume ; Aziza Othmana, princesse tunisienne et bienfaitrice respectée au XVII^e^ siècle ; et enfin Fatma Ben Ali, la protagoniste du film, étudiante en troisième années de lettres à l'université et fille d'une mère au foyer et d'un père désormais retraité. Tous les personnages se présentent, les uns après les autres, dans un décor et des costumes conformes à l'époque qu'ils mettent en scène, mais c'est la même actrice qui joue ; Fatma, qui donne au film son titre, symbolise toutes les femmes qui ont fait l'histoire de la Tunisie. La séquence se ferme après la présentation de Fatma qui pénètre les locaux de son université et lance le générique.

1 2 3 4

Figure 148. Captures d'écran de Fatma 75 *de Selma Baccar. En ouverture du film, Selma Baccar fait parler quatre femmes de l'histoire de la Tunisie : Sophonisbe (1) ; la Kahéna (2) ; Jalajil (3) ; Aziza Othmana (4).*

Cette séquence d'ouverture pose le principe du film : il s'agit pour Selma Baccar de raconter l'histoire de la Tunisie à travers les femmes qui l'ont forgée. Avant même d'installer un récit de fiction destiné à faire tenir ensemble les différentes périodes historiques que le film traverse, Selma Baccar pose son dispositif. Elle choisit quelques personnages emblématiques d'une histoire régionale et résume leur vie à des discours proclamés par l'actrice qui les incarne, résonnant de façon particulièrement intéressante en regard de la situation régionale et nationale contemporaine au film. Le discours de Sophonisbe est celui d'une patriote en lutte, qui rappelle des discours contemporains aux luttes de libération, bien qu'il soit dit historique :

> Je suis Sophonisbe. Ma patrie est Carthage. J'y étais une princesse. J'étais fiancée à Massinissa, mais il a trahi et s'est allié aux Romains. Je l'ai quitté et je me suis mariée avec Syphax, le prince berbère. Ensemble, nous avons fait le serment de lutter contre l'ennemi jusqu'au bout de nos forces, et tant que l'amour de la patrie soutient notre volonté. Mon mari a failli devant les Romains, il s'est livré après six jours seulement. Moi, je ne faiblirai jamais. Ma dignité et mon honneur ne me le permettent pas. Mieux

vaut mourir que de vivre sans dignité ni honneur. C'est pourquoi j'ai décidé de me jeter dans le feu… avec mes deux enfants.

Au regard de la chronologie qui nous intéresse dans le cadre de cette thèse, la façon dont est construit ce discours est intéressant. En effet, Sophonisbe, qui incarne ici Carthage, le nationalisme et la résistance, évoque une guerre de six jours à l'issue de laquelle son mari, avec lequel elle avait fait le serment de poursuivre la lutte, abdique de cette résistance et se plie aux volontés de l'ennemi. Cette histoire pourrait sembler être celle de la défaite de la guerre des Six Jours, et de l'histoire d'amour entre les nations arabes et l'idéologie panarabe, abandonnée suite à l'échec des régimes arabes à poursuivre la résistance. Sophonisbe, n'ayant pas supporté cet affront, s'est jetée dans le feu comme la jeunesse révolutionnaire s'est jetée au front.

Selma Baccar n'a pas évoqué avec nous l'impact de la défaite dans son engagement politique ou cinématographique. Toutefois, le choix de donner dans un deuxième temps la parole à la Kahéna, reine des Aurès (actuellement en Algérie) qui « n'avait qu'un seul but : défendre nos terres contre tout envahisseur »[1074], montre son intérêt pour les figures fortes d'une résistance à l'occupant et à l'envahisseur qui permet d'imaginer que le choix des mots qu'elle a mis dans la bouche de Sophonisbe n'est pas anodin – le fait est qu'ils résonnent aujourd'hui avec une histoire régionale passée dont nous avons montré l'impact sur les générations arabes de ces cinquante dernières années.

En plaçant son film dans la lignée de ces femmes révolutionnaires et ces princesses progressistes, Selma Baccar fait du féminisme une lutte d'une importance égale à la défense d'un territoire et à la démocratisation de l'accès aux droits fondamentaux (éducation, solidarité) : elle montre dès son introduction que le féminisme est un bienfait pour le peuple.

Le point d'accroche de son récit est Fatma, à qui est demandé, en cours de littérature, de préparer un exposé sur le féminisme en Tunisie. En premier lieu, Selma Baccar rend hommage à Tahar Haddad, qui dès le XIX^{e} siècle, défendait un égal accès des femmes à l'éducation et aux responsabilités dans la société. L'auteur est contesté et traité d'hérétique ; pour répondre à ces accusations, Tahar Haddad se réfère à l'islam pour prouver que le livre saint appelle à l'égalité des

[1074] Discours du personnage de la Kahéna dans *Fatma 75* de Selma Baccar.

droits entre hommes et femmes. C'est le premier féministe véritablement influent de l'histoire de la Tunisie.

Le film se développe ensuite par chapitre. Le décès de Tahar Haddad en 1936 est l'occasion pour Selma Baccar d'envoyer son personnage Fatma au début du XXe siècle, dans une maison où son père l'accuse d'être allée manifester avec les hommes. En rejouant par des scènes fictionnées des scènes quotidiennes du passé, Selma Baccar illustre l'exposé que prépare Fatma avec des personnages qui, par leur discours, racontent en filigrane l'histoire d'une pensée en Tunisie.

1 2

Figure 149. Captures d'écran de Fatma 75 *de Selma Baccar. À gauche (1) : carton indiquant le lieu (Tunis) et la date à laquelle se passe la scène. Ces cartons rythment l'ensemble du film. À droite (2) : Fatma est mise en scène en 1932. Le personnage qu'elle représente a participé à la manifestation en l'honneur de Tahar Haddad contre l'avis de sa famille.*

Fatma incarne des rôles de femmes à travers l'histoire moderne de la Tunisie mais enquête aussi auprès des femmes qui ont joué un rôle pour la société. On la voit ainsi interroger une militante proche Bchirra Ben Mrad, l'une des fondatrices de l'Union des Femmes Musulmanes de Tunisie, « la première femme qui a réussi à organiser la lutte »[1075]. Cette femme raconte donc dans cette séquence à l'étudiante Fatma l'histoire de la création de l'Union des Femmes Musulmanes, à grand renfort de photographies d'archives : le travail de Selma Baccar, à ce moment-là, est bien plus proche du documentaire de forme classique, informative de témoignage.

[1075] Voix off de Fatma dans *Fatma 75* de Selma Baccar.

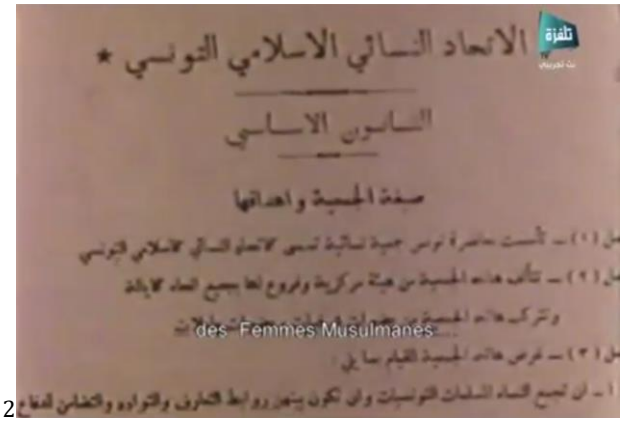
1 2


Figure 150. Captures d'écran de Fatma 75 *de Selma Baccar. À gauche (1), Fatma interroge une militante à l'origine, aux côtés de Bchirra Ben Mrad, de l'Union des Femmes Musulmanes. À droite (2), le document réclamant la reconnaissance officielle de la création de l'Union. Il date de 1936, mais les autorités ne donnent l'autorisation qu'en1951.*

Le deuxième chapitre envoie Fatma en 1938 dans une campagne tunisienne, dans laquelle hommes et femmes se font exploiter par le colonisateur qui leur laisse à peine de quoi subsister. Le chant d'une femme se déploie sur les images d'un couple au travail à la ferme et aux champs, inspecté par un colon français en uniforme qui se tient droit devant eux, les bras croisés. Dans le foyer, la femme rejoint son mari pour discuter de la libération du pays.

> L'homme et la femme partagent le même destin, le destin de tout un peuple. Expérimentant ensemble le concept de résistance, réalisant ensemble que le combat qui a commencé et qui semblait si loin d'eux, est en réalité si proche d'eux.[1076]

Selma Baccar fait ici référence à la manifestation du 9 avril 1938, qui faisait suite à la première grande manifestation féminine organisée à Tunis le 8 avril 1938 pour l'indépendance du pays, réprimée dans la violence. Comme le dit l'un des personnages de la scène reconstituée par Selma Baccar dans le film, toute la presse a salué la participation massive des femmes à cet événement. Pour appuyer ce rôle, Selma Baccar a recours à des archives de la presse et au discours direct de Bchirra Ben Mrad, qui confirme l'organisation d'une résistance féminine au sein du mouvement indépendantiste tunisien, là encore, photographies d'archive à l'appui. Cette manifestation historique affirme la position du Néo-Destour dans le paysage politique. Beaucoup de

[1076] Voix off de Fatma dans *Fatma 75* de Selma Baccar.

militantes sont arrêtées et jetées en prison. Sur les photographies d'archives, les femmes sont identifiables au grand voile blanc qui les couvre, selon la tradition musulmane en Tunisie ; en groupe, sur les images d'archives qui confirment leur place prépondérante dans la lutte, elles apparaissent comme une foule brandissant le drapeau banni de la Tunisie. C'est au même moment qu'elles tentent d'ailleurs de s'émanciper de ce voile :

> Ainsi, la femme tunisienne a toujours participé activement à la lutte du peuple. Elle connut les prisons, elle descendit dans la rue et fit entendre sa voix, dans les réunions publiques, dans les manifestations. Elle se heurta aux forces du despotisme colonial. Elle comprit alors que le temps du voile est enfin révolu. Elle le jeta contre le mur pour faire apparaître les traits de sa lutte et de sa quête de liberté.[1077]

La séquence suivante plonge Fatma en 1952, quatre ans avant l'indépendance du pays. Selma Baccar remet en scène une révolte étudiante de femmes après la manifestation de Béja où des femmes avaient constitué une cellule destourienne. Le procédé est à nouveau très didactique : une étudiante rentre chez elle sans voile et raconte à sa mère la mobilisation des étudiantes de son école en soutien aux manifestantes de Béjà, arrêtées par la police ; à nouveau, les faits sont confirmés par des coupures de presses, des photographies et le témoignage direct de Bchira Ben Mrad.

Cette rétrospective historique mène finalement à l'indépendance et à la promulgation du Code du Statut Personnel par Bourguiba. La question est désormais celle de l'accès à l'éducation ; comme Jalajil à Kairouan au IXe siècle, Bourguiba a ouvert l'accès de l'école aux filles. Selma Baccar entre dans les écoles pour filmer des cours de sciences naturelles et d'éducation sexuelle dans une classe mixte dispensée à des adolescents ; elle met ces scènes à valeur documentaire en parallèle de scène de fiction jouées dans les familles pour illustrer les tabous, les traditions et la réalité du patriarcat qui demeurent dans la société malgré l'éducation.

[1077] *Ibid.*

1 2

Figure 151. Captures d'écran de Fatma 75 *de Selma Baccar. Cours d'éducation sexuelle, avec des intervenants scientifiques (2) et les questions des étudiants (1).*

Avec ces allers-retours entre fiction et documentaire, Selma Baccar offre un film didactique loin des formes traditionnelles du cinéma militant : créant des images pour faire parler les archives et l'histoire qu'elles racontent, elle convoque à la fois la mythologie des grands noms et l'empathie pour les souffrances des peuples passés pour inciter à une poursuite de la lutte ; Selma Baccar n'hésite pas à pointer les manques du système qui lui est contemporain, tout en soulignant les avancées exceptionnelles qu'a permis l'État tunisien, notamment sur l'accès à l'avortement. Elle présente par quelques scènes documentaires l'interaction de médecins avec des femmes qui souhaitent y avoir recours. Les femmes sont ici montrées comme des moteurs essentiels à la liberté d'un peuple qui se veut souverain ; elles sont désormais en droit de travailler, donc de participer à la prospérité du pays, et de s'accorder une réelle autonomie. Selma Baccar se rend ainsi dans les usines filmer le travail des femmes, qui malgré les inégalités auxquelles elles doivent faire face, notamment en termes de salaire et de responsabilités, refusent de plus en plus radicalement de rester femme au foyer. Elle termine son film avec une grande majorité de scènes documentaires : dans le réel contemporain, les impasses sont nombreuses. Selma Baccar, par le biais de Fatma, interroge les femmes qui, dans les campagnes, n'étudient encore que des savoirs-faire artisanaux peu émancipateurs, et qui, lorsqu'elles viennent s'installer en ville, restent à la marge de la vie citadine, dans laquelle elles ne savent pas s'intégrer. Les témoignages sont directs, comme dans le documentaire classique, et Selma Baccar filme leur pratique, pour rappeler le systématisme aliénant du travail manuel artisanal ou d'usine, qui écrase encore les travailleurs exploités par ceux qui les font travailler – des hommes, systématiquement.

Enquêtrice et actrice de toutes ces évolutions sociales, Fatma devient, dans ce film, l'allégorie d'une résistance qui doit continuer à lutter – pour les femmes, mais aussi pour le peuple et la nation

qu'elles sont prêtes à servir, afin que celle-ci leur permette d'affirmer leur liberté, et espérer, à terme, ne plus avoir à dépendre des hommes. Grâce à ce dispositif innovant, la cinéaste s'offre les outils d'une démocratisation de cette réinterprétation de l'histoire tunisienne ; cela a valu à son film d'être censuré par le régime de Bourguiba, qui en avait pourtant fait la commande pour célébrer « l'année internationale de la femme » en 1975, mais qui n'a pas reconnu dans ces séquences adroitement tissées le discours officiel qu'il avait voulu promouvoir. De l'instrument de propagande qu'on lui commandait, Selma Baccar a fait un film engagé, critique et riche de propositions nouvelles « pour un accès à une vie meilleure », selon les mots que Fatma prononce elle-même dans les dernières minutes du film.

3.2. Donner à voir l'invisible : *Leila et les loups*, Heiny Srour, 1984

Certaines cinéastes, plus particulièrement et plus personnellement concernées par la dure réalité de la vie des femmes arabes, s'attacheront à historiciser cette situation particulière des femmes dans leurs sociétés. Heiny Srour, qui en 1974 filmait la lutte de libération des femmes omanaises dans *L'Heure de la libération a sonné,* propose une réflexion ambitieuse autour de l'écriture de l'histoire – et de ceux qui l'écrivent – dans *Leila et les loups* (1984).

Le film démarre comme un récit à énigme : devant son miroir, Leila voit son avenir – elle sera une vieille femme à qui la guerre aura fait perdre la mémoire. C'est quelque chose qu'elle n'accepte pas. Leila est libanaise et elle a conscience de l'importance de l'histoire. Son travail, à Londres, est d'ailleurs d'organiser avec son compagnon une exposition de photographies qui doit mettre en lumière la proximité de la lutte des Palestiniens et celle des Libanais dans leur résistance face aux « loups », les envahisseurs affamés dont les allées et venues ponctuent l'histoire du monde arabe. Sur les photographies, nulle femme.

Ce cadre fictif est une occasion saisie par Heiny Srour pour mettre l'accent sur une réalité ignorée de la résistance palestinienne : la place qu'ont pris les femmes depuis les premières invasions, depuis les britanniques en 1936.

La première manifestation politique mise en lumière est une manifestation contemporaine au film, qui oppose des femmes palestiniennes à des soldats israéliens en Cisjordanie. Ces images sont hantées par la présence de Leila dans une longue robe blanche, et surgissent comme des

réminiscences alimentant le désir de Leila de partir enquêter sur l'histoire d'une résistance féminine en Palestine et au Liban. La présence des femmes dans ce premier conflit est marquée par leur présence physique à l'image mais aussi par les cris de rage déterminés qui envahissent l'espace de l'image : cette présence féminine est aussi marquée par les voix des femmes qui déchirent le silence de la soumission. « Rafic, sais-tu pourquoi les gens peuvent-ils résister si longtemps ? » questionne en voix off Leila à la vingt-quatrième minute du film. À cette voix suivent des images de femmes cuisinant à la chaîne et constituant des baluchons pleins de vivres à destination du front. La réponse, pour Heiny Srour, est claire : la résistance tient grâce aux femmes, et ce film a pour objectif de le prouver.

Figure 152. Capture d'écran du film Leila et les loups *de Heiny Srour. Reconstitution d'une révolte palestinienne contre les Britanniques. Heiny Srour montre l'importance de la participation des femmes dans ces révoltes.*

Le propos est appuyé par un recours systématique aux images d'archives. Cet usage des archives est une revendication politique de réappropriation des images, en réponse à un rejet de l'image que les médias donnent de la résistance et des luttes. Devant les photographies exposées, Leila voit le contrechamp de l'histoire. Les premières images auxquelles elle a recours sont les images animées d'un défilé des forces d'occupation britanniques dans les rues d'une ville de Palestine. Ces images sont doublées d'une photographie présente parmi les images exposées sous les yeux de Leila et qui montre le massacre d'un groupe de manifestants – des hommes – par les soldats britanniques. Heiny Srour remet en scène ce moment historique et fait défiler un groupe de manifestants scandant « *falasṭīn ʿarabīaï !* » (« Palestine arabe ! ») rapidement réprimé par les forces britanniques. Mais le propos d'Heiny Srour est d'élargir le champ de vision : aux balcons, des femmes commencent à lancer des projectiles sur l'ennemi. La caméra filme en plongée, plaçant ces femmes au premier plan de

l'image. Ces images qui n'ont pas été archivées sont recréées par Heiny Srour : c'est le modèle de l'ensemble du film qui, tel les 1001 nuits, se développe en circonvolutions d'histoires qui tout en s'inspirant d'archives authentiques montrant le mauvais traitement des hommes par les occupants quels qu'ils soient, sont là pour inscrire la résistance des femmes à la base de la lutte.

Presqu'aucun homme, sauf l'ennemi, n'apparaît dans les images tournées par Heiny Srour : omniprésents dans les archives, leur combat raconte déjà l'histoire officielle des luttes. Cette symbolique est particulièrement claire dans une séquence qui met en scène une femme et son bébé malade, seule chez elle qui se souvient du dialogue qu'elle a eu avec son mari, qui lui réclamait ses bijoux pour la résistance alors qu'ils n'ont pas d'autres moyens de sauver leur fils. La voix de l'homme résonne, ferme et insistante, mais le contrechamp de cette femme n'est que le mur noirci de la cahute dans laquelle elle vit. Le contrechamp des femmes n'est jamais les hommes, sauf à travers ces archives où ils apparaissent comme martyrs ou héros face aux « loups » auxquels ils résistent.

Fictives, ces scènes ont l'intérêt historique de mettre en scène des pratiques de résistance bien connues de l'histoire orale. L'une des scènes les plus élaborées du film est une scène de mariage, qui n'est en fait qu'une couverture pour que les femmes organisent leur résistance. Chargées de présents, d'accessoires et d'ingrédients pour cuisiner le repas de noces, les femmes passent aisément les barrages anglais. Alors qu'elles cachent des armes dans la farine et des balles dans les falafels qu'elles confectionnent, elles semblent inoffensives aux forces d'occupation, qui sont bernées par les chants de mariages et les *zaghlouta* sonores des femmes, qui jouent l'enjouement et la fête pour dissimuler leurs actes.

Figure 153. Capture d'écran du film Leila et les loups *de Heiny Srour. Les femmes cachent des armes dans la semoule pour soutenir la résistance.*

Dans l'entretien que nous avons mené avec elle en 2016, Heiny Srour se félicitait aussi que cette séquence du mariage, filmée en Syrie, ait pu sauvegarder le souvenir de ce lieu désormais détruit :

> La scène de mariage palestinien dans le village syrien de Maaloula est une scène prophétique parce que le village est aujourd'hui détruit. Ce lieu est mythique. Les femmes y passent avec des armes. Selon la légende, une sainte s'est convertie au christianisme et son père a voulu la brûler vive. Elle s'est enfuie et la montagne s'est ouverte. C'est un village extraordinaire. Je l'ai sauvé en le filmant, puisqu'aujourd'hui avec la guerre civile il est détruit.[1078]

Cette réalité de la fiction à faire archive se révèle concrètement dans le film de Heiny Srour, comme il se révèle dans *Une vie suspendue* de Jocelyne Saab, filmé durant la guerre dans des lieux emblématiques de Beyrouth (palais ancestraux, salles de cinéma, théâtres), réduits à l'état de ruines par la guerre civile.

Figure 154. Capture d'écran du film Leila et les loups *de Heiny Srour. Vue sur le village de Maaloula en Syrie, aujorud'hui disparu.*

Heiny Srour reconstitue aussi le massacre de Deir Yassin en Palestine par les Israéliens en 1948. Elle filme les femmes qui prennent les armes et les retournent contre leurs agresseurs ; les Palestiniens, hommes, femmes et enfants, sont vêtus de blanc et s'opposent aux Israéliens en habits

[1078] Entretien de l'autrice avec Heiny Srour réalisé à Paris le 13 septembre 2016 en français.

militaires sombres. Tous sont voilés, et lorsqu'Heiny Srour filme les groupes en plongée pour montrer l'encerclement du peuple palestinien par l'armée israélienne, on ne distingue plus les hommes des femmes ; tous les plans rapprochés sont faits sur des femmes, et c'est comme si toute l'assemblée était constituée de femmes. Avec ces images, la cinéaste va à rebours des réflexes traditionnels qui, malgré la mixité, amènent à filmer et à photographier d'abord les hommes, à *faire archive* des gestes et des combats des hommes au détriment de l'action des femmes. Sur les archives de l'O.N.U. pourtant, dans les camps de réfugiés, c'est bien des femmes et des enfants que l'on voit ; si les hommes meurent au front, les femmes survivent à l'arrière et œuvrent pour poursuivre la résistance.

Les séquences sont entrecoupées de scènes contemporaines où l'on retrouve Leila à Londres, examinant les photographies de l'exposition. Chaque nouvelle image la plonge dans une autre histoire, qu'elle traverse en témoin, vêtue de sa longue robe blanche tel un fantôme, symbole probable de la mémoire et de l'histoire en train de s'écrire, ou de se réécrire.

1

2

Figure 155. Captures d'écran du film Leila et les loups *de Heiny Srour. À gauche (1), Leila contemple dans l'exposition le portrait de la Fiancée noire de Deir Yassin. Cet insert conduit dans le montage à la reconstitution du massacre du village palestinien de Deir Yassin par l'armée israélienne en 1948 (2).*

Cette réécriture de l'histoire passe aussi par le choix des archives et par la manière dont celles-ci sont montées. Trois envahisseurs, ou trois ennemis, sont mis en avant à travers ces images d'archives qui encadrent les reconstitutions des luttes de femmes : l'armée britannique, les troupes nazies de Hitler et les représentants et soldats israéliens, qui ponctuent le film chronologiquement dans la logique du récit. Mais le montage de ces images de télévision devient plus idéologique à la fin du film, puisqu'Heiny Srour, dans la séquence de clôture de *Leila et les loups,* monte parallèlement des images de l'armée nazie et des visites de Hitler, et celles des défilés victorieux de l'armée

israélienne, associant ainsi le drapeau israélien et son emblématique étoile à six branches au drapeau du régime nazi. Ces prises de position radicales sont caractéristiques du cinéma militant.

D'autres images viennent rythmer les séquences. Ce sont des plans sur des femmes toutes voilées de noir, filmées en groupe ou individuellement, dont seuls les yeux sont visibles : comme pour symboliser l'invisibilisation des femmes, Heiny Srour passe par ce procédé pour rappeler que, même jetées dans l'ombre, les femmes observent et agissent dans le silence de l'histoire.

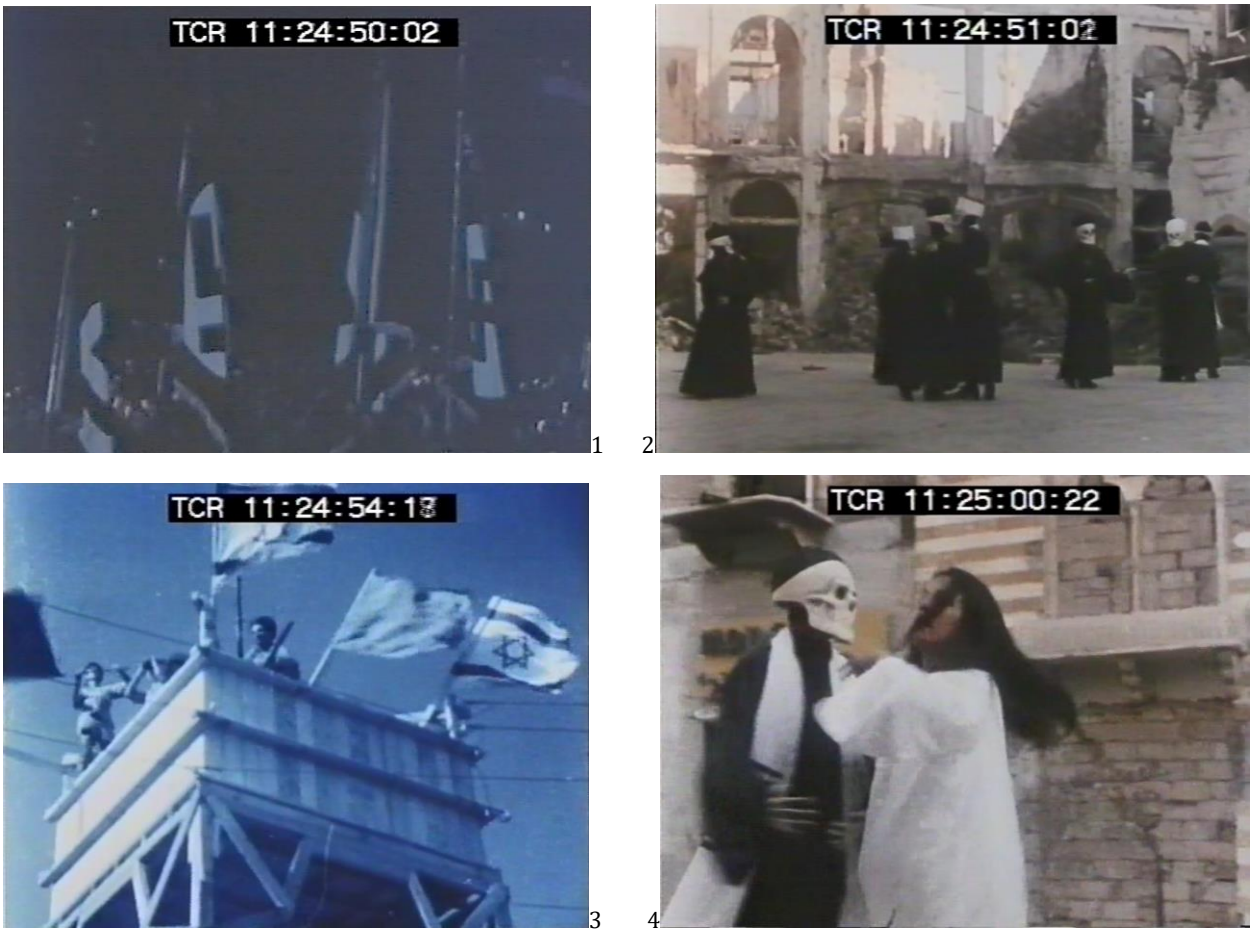


Figure 156. Captures d'écran du film Leila et les loups *de Heiny Srour. La dernière séquence du film se déploie le temps d'une danse macabre (2), dans laquelle Leila se retrouve à valser (4). Des inserts d'archives entrecoupent la danse. Aux drapeaux nazis (1) succèdent les drapeaux israéliens (3).*

Leila et les loups est un film de fiction à vocation documentaire, destiné à pallier les images manquantes. La nécessité de remettre en scène l'histoire s'impose parce qu'il faut rejouer ces scènes pour pouvoir les filmer, en faire des images, des *archives* pour l'histoire : en soi, *Leila et les loups* est un document exceptionnel qui traduit l'état d'esprit des militants et des militantes dans les années 1980 : le film témoigne de cette idée selon laquelle pour beaucoup, et principalement pour les

femmes, la révolution semble impossible sans l'émancipation des femmes. Le film montre aussi la volonté d'engagement de la jeunesse, qu'elle soit masculine ou féminine, pour la cause du peuple. La fascination de Heiny Srour devant les jeunes combattantes dhofaries en lutte contre le sultan et l'ingérence britannique à Oman peut sans doute expliquer le choix de la cinéaste de réfléchir d'autres luttes à partir de ce prisme, sans manquer de mettre en perspective la violence patriarcale qui contraint ces femmes.

3.3. Interroger l'énergie de la jeunesse : *74, la reconstitution d'une lutte*, Rania et Raed Rafei, 2012

Le film que Rania Rafei construit avec son frère Raed, réalisé deux décennies plus tard, fonctionne sur d'autres ressorts narratifs que ceux explorés par Selma Baccar et Heiny Srour. Le voyage dans le passé n'est pas métaphorique ; il est vécu intrinsèquement par les personnages-activistes du film. Le film répond à un dispositif très fécond : né d'une réflexion sur le manque d'engagement de la jeunesse libanaise au tournant des années 2010, il convoque des activistes – ceux qui s'engagent malgré tout – et les placent en situation de mobilisation, quarante ans plus tôt, à une époque où l'engagement était une raison de vivre pour beaucoup de jeunes Libanais et Arabes de la région. La question que les réalisateurs posent à ces jeunes activistes libanais, qui devient la question du film, est celle de savoir comment s'approprier un passé. Le retour en arrière, à l'inverse du dispositif de Baccar et de Srour qui avaient besoin de placer les luttes contemporaines dans une continuité historique pour leur rendre leurs racines et leur légitimité, est spécifiquement daté : nous sommes en mars 1974, et un groupe d'étudiants occupent l'université américaine de Beyrouth durant trente-sept jours pour protester contre l'augmentation des frais de scolarité.

Le film est un huis clos, dans cet espace censé symboliser l'université, que les étudiants s'approprient en accrochant au mur de ce qui pourrait être le bureau du proviseur, le portrait bien connu du Che. La révolte se passe à l'extérieur, mais n'est jamais montrée.

Le film s'ouvre sur une image d'archive : une photographie en noir et blanc qui montre le groupe d'étudiants contestataires devant les bâtiments de l'université américaine de Beyrouth. Alors que le cadre de l'image se resserre sur le groupe d'étudiants qui est debout près de la porte, une voix explique en arabe classique le contexte général qui entoure cette grève, notamment les pressions

israéliennes exercées sur le Liban au sujet des Palestiniens, qui organisent leur résistance depuis Beyrouth et le Sud du pays.

Figure 157. Capture d'écran du film 74', la reconstitution d'une lutte *de Rania et Raed Rafei. Cette photographie d'archive ouvre le film et présente les étudiants en grève en 1974 devant l'Université Américaine de Beyrouth.*

Dans un bureau de direction, un groupe de quatre jeunes tentent d'organiser une résistance. Ils écartent tous les accessoires qui appartenaient à l'ancien directeur – notamment un petit drapeau américain. Ils installent un portrait du Che Guevara.

Le film est basé sur un triple dispositif. Incarnés par des amateurs, politiquement engagés dans leur vie personnelle et professionnelle, les militants qui occupent les locaux de l'université américaine organisent la résistance et suivent dans les actualités les nouvelles de la situation politique et l'influence de leur action sur l'opinion publique. On les voit discuter. Ces interactions sont filmées en caméra portée, les dialogues ne sont pas récités, mais dits spontanément : la caméra suit, à la manière d'un documentaire, celui qui prend la parole. Ils discutent, rédigent des textes et les votent ensemble. Quelques scènes du quotidien permettent aussi des respirations dans ces discussions : ils se servent du café, préparent à manger, reprisent leurs chaussettes, refont leur lit. On les voit aussi dessiner, étudier des cartes de Beyrouth pour organiser les prochaines manifestations. L'un des activistes, Ghassan, diffuse, par des ondes radios, les décisions qui sont prises au sein de l'université par le groupe d'étudiants.

Comme un journal de bord de cette occupation, la voix off, monocorde, de l'homme qui présentait le contexte historique en introduction du film, s'impose sur les images la communauté, pour situer le moment de la lutte et l'inscrire dans l'histoire politique :

> Sixième jour. Six heures d'affrontement sur le Golan. Israël utilise de nouvelles armes américaines. Kamal Joumblatt met en garde : « Le gouvernement paie le prix de l'exclusion de la gauche… ». Les étudiants de l'AUB contestent les accusations de débauche et de drogue sur le campus. Le conseil étudiant déclare que la grève va continuer jusqu'à la réalisation de toutes les revendications.

Ce deuxième dispositif donne l'impression d'avoir directement accès aux archives ; ce récit rétablit la fiction qui se développe avec ces acteurs dans une réalité historique. Le troisième dispositif joue avec un dispositif proche de celui utilisé dans des émissions de télé-réalité. Le dispositif général, d'ailleurs, tend à cette analogie : enfermés dans un huis clos durant plusieurs semaines, un groupe de personnes est suivi par des caméras qui captent leur quotidien dans sa trivialité, et doublent ces séquences de vie avec des entretiens avec les candidats.

1 2

Figure 158. Captures d'écran du film 74', la reconstitution d'une lutte *de Rania et Raed Rafei. Les étudiants prennent possession des lieux, en mettant leur grève sous la protection d'un portrait de Che Guevara (1) et en s'installant dans les espaces des bureaux pour discuter les modalités de la lutte (2).*

Les deux réalisateurs, derrière la caméra, hors champ, posent des questions aux personnages, filmés en plans fixes individuellement. Ils les interrogent sur leur identité, leur activisme, ou bien plus directement sur des réactions qu'ils ont eues durant l'une des discussions de groupe. Alia, une femme du groupe, s'est opposée à la poursuite de la mobilisation dans les mêmes conditions. Selon elle, la priorité des étudiants a changé et propose un référendum auprès des étudiants pour connaître leur position à cette étape de la mobilisation, après vingt-et-un jours de rumeurs et la volonté de l'université de suspendre l'année universitaire. Elle réfute la volonté du groupe d'élargir ses objectifs à d'autres questions politiques que celles pour lesquelles ils ont été nommés pour diriger la grève visant à empêcher l'augmentation des frais d'inscription de 10 %, comme celle de vouloir organiser sur le dos des étudiants la libération de la Palestine à partir de l'université américaine de Beyrouth.

C'est pour elle une trahison des étudiants, et à la suite d'une violente dispute, elle est exclue du groupe. Les deux réalisateurs la prennent à part et l'interrogent, comme les autres, en plan fixe, sur son ressenti et ses émotions :

- Nom et spécialisation ?
- Alia, 3e année de sociologie.
- Pourquoi tu es partie ?
- Je suis partie… parce que j'étais déçue et ça ne servait à rien de rester.
- […] Que penses-tu du groupe ? De chacun d'eux ?
- C'est difficile… pour moi Rima… Rima est militante comme moi. Une femme engagée. Une amie.

Elle pleure en faisant le portrait de cette amie qui l'a poussée à quitter le groupe. Ce dispositif étonnant permet de ressentir avec ces personnages une empathie qu'il aurait été difficile de construire dans le cœur des discussions politiques qui les animent dans le reste du film. Le jeu de ces négociations, de ces discussions et de ces votes permet d'imaginer le cheminement qui a amené les étudiants à prendre telle ou telle décision.

Figure 159. Capture d'écran du film 74', la reconstitution d'une lutte *de Rania et Raed Rafei. Parmi les dispositifs expérimentés dans le film, les cinéastes ont choisi d'interroger en tête à tête chacun des protagonistes pour qu'ils déclinent leur identité. Ici, Alia, qui vient de quitter le groupe pour divergence idéologique.*

Les graffitis tiennent aussi une place importante dans le film. Des slogans, des dessins mais aussi des pochoirs ont été appliqués partout sur les murs du bâtiment. Ces marques d'expression scripturales sont l'identité de ce groupe, qui renvoie à l'identité de cette jeunesse qui s'est enflammée

en Égypte et en Tunisie et qui, arrachant leur droit à l'expression libre, ont recouvert les murs de Tunis et du Caire de graffitis contestataires.

Lorsqu'elle parle de son film, Rania Rafei insiste sur le fait qu'il s'agisse d'un *jeu* : contrairement à Heiny Srour, qui cherche à reconstituer à l'identique des images repérées dans les archives des actualités, Rania Rafei cherche une improvisation qui permette de faire émerger une vérité non pas factuelle, mais émotionnelle : l'objectif est de donner corps à un activisme qui n'est plus. Le projet est riche du travail de recherche effectué en amont, et livre au spectateur une vraie leçon d'histoire sur un événement qui, à l'image des grèves de Ghandour et des ouvriers du tabac, est tombé dans la faille de l'oubli provoquée par le déclenchement de la guerre civile un an plus tard. En retrouvant ces histoires oubliées du passé, les jeunes réalisatrices donnent aux histoires collectives présentes une importance souvent minorée par l'impression d'impuissance ressentie par les peuples de la région face aux drames du monde ; pourtant, en Algérie, au Soudan, comme au Liban un peu plus tard, les peuples se sont encore mobilisés en 2019 pour réclamer plus de justice et s'accorder sur le fait qu'ils méritaient une vie meilleure.

Figure 160. Capture d'écran du film 74', la reconstitution d'une lutte *de Rania et Raed Rafei. Dernier plan du film.*

Conclusion

Ces trente-et-un films ont été sélectionnés pour la diversité des sujets qu'ils évoquent, le rapport particulier qu'ils entretiennent avec l'histoire et avec des récits dissidents, parfois même subversifs. Ils ont surtout été choisis pour l'esthétique employée, qui, dans chaque cas bien que d'une façon différente à chaque fois, parvient à faire entrer le spectateur en communion avec les peuples figurés – par le témoignage sincère qu'ils nous transmettent, par la romance des récits fictionnés, par leur dialogue avec la grande histoire ou par l'énergie qu'ils déploient pour exister malgré le mépris qu'on leur exprime.

Les propositions esthétiques analysées ici ne font pas école : ont été mis en résonance des films d'époques différentes, aux dispositifs parfois radicalement opposés – ou, au contraire, des dispositifs similaires, employés à cinquante ans d'intervalle. Cette partie n'avait pas pour but de mettre en lumière, par l'esthétique, les grandes ruptures historiques tracées dans la troisième partie de cette thèse ; au contraire, il s'agissait de voir ce que proposaient en elles-mêmes les images, et ce que les micro-histoires mises en image nous apprennait des dynamiques de la communauté, particulièrement lorqu'elle s'inscrit en porte-à-faux de la société, ou, à défaut, des conflits de la guerre.

Ces films nous ont proposé de replacer les femmes dans l'histoire des luttes – et ils ont prouvé leur engagement, par le documentaire (*Le Sahara n'est pas à vendre, L'Heure de la libération a sonné, Šuʿūr akbar min āl-ḥub*) ou, à défaut d'images, par la fiction (*Fatma 75, Leila et les loups*). Ils ont fait savoir que les luttes sont un processus, et qu'elles s'écrivent au-delà du seul moment du basculement (*Nihāyāt saʿīda, Mamnūʿ, 74, la reconstitution d'une lutte, C'était mieux demain, Reverse-Shot, Iran, l'utopie en marche*). Ils ont affirmé aussi que les voix de la majorité, dès lors qu'elles ne sont plus silencieuses, souffrent mais restent pleines d'une créativité inspirante (*Vulnérable, Chère N., Terrains vagues, Parce que les racines ne meurent pas, Aḥlām mumkina, Beyrouth ! À défaut d'être mort*). Ils ont aussi montré, à grand renfort d'archivage des lieux et des espaces, que l'identité attachée à un territoire construit des images mythologiques, dès lors qu'on pousse l'individu à l'exil, et que le cinéma peut créer ces images – et qu'ainsi, autour des films, peut se reformer une communauté (*Géographies, Beyrouth ma ville, Beyrouth jamais plus, En cette terre reposent les miens, Free Waves, Lettre de Beyrouth, Aux frontières*). Ils ont témoigné, enfin, que ne pas être dans la lumière n'empêche pas l'identification forte au groupe au sens large (*Pousses de Printemps, Cheval de boue, Le Sandwich, Égypte la cité des morts, Ces filles-là, Āl-ǧāmaʿya, Um ġāyib*) : les marges les plus reculées, le « peuple »

désigné ainsi pour sa précarité, est bel est bien, lui aussi, le peuple recherché tout au long de cette thèse. Dans le recul des espaces ruraux et des périphéries comme dans l'exil, l'identité populaire déborde les dénifitions classiques et institutionnelles ; elle se rend visible dans la révolte, dans le soulèvement. C'est le rassemblement qui fait d'elle un corps et une voix unique, visible, tangible, filmable. Pris ensemble, ces trente-et-un films cherchent ces peuples dans l'émotion d'une discussion ou dans la vibration d'une archive ; les films d'hier, comme les plus récents, sont des appels à continuer cette bataille pour la dignité, quitte à chercher dans les luttes passées, comme l'ont fait Mary Jirmanus Saba ou Rania et Raed Raffei, des méthodologies pour des luttes présentes.

CONCLUSION GÉNÉRALE

L'histoire des cinémas des femmes dans les pays arabes, qui naît en Égypte, en Tunisie et au Liban après la rupture provoquée par la défaite des armées arabes contre Israël en 1967, est prolixe et protéiforme. Les premières réalisatrices, qui se frayent un chemin dans le domaine du cinéma sans être véritablement attendues – ni par l'industrie, ni par les groupes d'artistes militants des différentes formes de « nouveau cinéma » qui naissent au tournant des années 1970 – sont ambitieuses et tentent de faire d'autres images que les images traditionnelles. Elles s'intéressent à d'autres sujets que ceux habituellement traités. Toutes œuvrent dans le sens d'une idéologie progressiste, souvent internationaliste, parfois délibérément féministe, toujours humaniste et égalitariste. Celles qui parviennent à trouver une production, à l'image de Heiny Srour ou de Selma Baccar, subissent la censure de leurs États respectifs ; d'autres, comme Jocelyne Saab ou Ateyyat El-Abnoudy, réalisent la plupart de leurs films de façon indépendante, au risque de ne pas rencontrer le public souhaité, trop conservateur pour accepter ce que ces femmes choisissent de montrer.

Avec les années, les industries cinématographiques se sont forgées à l'image de la nation qui les ont portées : les dictatures se verrouillent, et la polysémie audiovisuelle est désormais beaucoup plus contrôlée. Les organes de financement se multiplient, souvent au service d'un discours d'État. À partir de la fin des années 1980, la télévision produit du contenu pour ses chaînes, toujours plus nombreuses. Par ailleurs, la France, désireuse de conserver son influence dans la région, instaure des fonds d'aide à la création, qui orientent les images créées tant par les réalisateurs que par les réalisatrices, tou·te·s désireux·ses de réaliser leur film, et incapables de compter sur leur gouvernement pour les financer. Les images dissidentes se noient dans un conformisme qui se révèle être le prix à payer pour faire exister les films, qu'ils soient documentaires ou de fiction. Le matériel de tournage, toujours trop cher et inaccessible librement, musèle une liberté de création qui n'a plus vraiment la possibilité de prendre des risques et d'être réellement subversive.

La généralisation du matériel numérique au début des années 2000 a transformé le rapport des cinéastes de toutes les générations à l'image. Certaines cinéastes ne sont pas parvenues à s'adapter aux pratiques du montage vidéo, à l'image de Kalthoum Bornaz qui, pourtant monteuse, a perdu le contrôle de son dernier film, *L'Autre moitié du ciel* (2008), qu'elle a été incapable de monter seule. D'autres, comme Jocelyne Saab ou Maï Masri, se sont très bien adaptées à ces nouvelles technologies et ont continué à produire massivement. Mais le numérique a surtout permis à une

nouvelle génération de cinéastes de voir le jour : certaines, déjà bien ancrées dans le milieu du cinéma, comme Nadia Kamel, ont pu réaliser des films qui restaient jusque-là inenvisageables ; d'autres, comme May El-Hossamy, se sont emparées des caméras et ont commencé à filmer avant même d'avoir l'occasion de suivre une formation en création filmique. Beaucoup d'autres venaient du journalisme, et n'ont pas hésité à partir enquêter sur leurs terrains pour mettre au monde un film, dont la production et le sujet dépasse le simple reportage télévisé. Cette accessibilité des caméras numériques a permis à toute une génération de commencer, spontanément, à faire des images : le vent de liberté qui a soufflé sur les manifestants en 2005-2006 au Liban et en 2011 en Égypte et en Tunisie a poussé la création à se réinventer, et, souvent, à revoir les images de leurs aînés et à interroger son passé.

C'est l'histoire de ces évolutions et de cette multitude de films que nous avons voulu retracer dans cette thèse. Nous avons voulu nommer les réalisatrices, citer les films, les resituer dans une continuité de production, ainsi que dans une histoire politique et sociale de ces régions nord-africaine et moyen-orientale en perpétuels bouleversements. Raconter cette histoire des images peu vues et souvent déconsidérées nous a permis, en filigrane, d'écrire une autre histoire des peuples de la région, ou peut-être l'histoire d'*autres* peuples, les sans-voix, les sans-visage, ceux qui n'ont pas de territoire, ceux qui sont oubliés dans les périphéries des villes ou dans les espaces ruraux. Des peuples qui luttent, en armes ou en mots, pour exister à part entière, pour sortir du mépris ou pour raconter autrement les histoires du passé. En braquant sur eux leur caméra, les femmes que nous avons suivies leur ont permis de s'exprimer dignement, et ont offert aux spectateurs de les rencontrer.

1. Un corpus protéiforme et en pleine expansion

Les premières parties de cette thèse ont permis de réfléchir à l'importance de la figure du peuple, de ses revendications, de ses droits, et de sa reconnaissance dans les cinémas que les femmes ont produits en Égypte, en Tunisie et au Liban depuis leurs premières images, réalisées après la défaite arabe de 1967. Il a été entrepris d'extraire l'interprétation de ces films de schémas théoriques d'analyse souvent convoqués pour interpréter ce type d'image, qu'il s'agisse des réflexions conduites par les études féministes ou celles qui s'intéressent au cinéma de ces différents pays comme « Tiers cinéma », tout en reconnaissant l'importance et l'intérêt de ces théories dans la mise en lumière de

ces cinémas et de leur condition de production. La raison pour laquelle nous avons cherché à nous extraire de ces grilles de lecture est en premier lieu celle qui nous a amenée à ce sujet : parmi les films réalisés par des femmes cinéastes depuis plus de cinquante ans, certains se distinguent particulièrement par l'originalité de leur approche et l'intérêt des préoccupations qui guident leurs problématiques, et tous, ou en tout cas la plupart, témoignent d'une volonté de proposer un autre regard sur la société dans laquelle ces films sont faits. Il nous a semblé que réfléchir ces films dans le cadre et dans la dynamique d'un corpus plus large embrassé par l'une ou l'autre théorie écrasait quelque peu ces spécificités et rendait l'accès plus difficile à la richesse que peuvent proposer ces films.

Ainsi, dans le cas des théories du Tiers cinéma, penser les films de ces femmes dans la résonnance de ce que nous apprennent les films militants ou indépendants que les hommes ont réalisés dans les pays arabes ne permet pas de réfléchir l'inégalité des conditions de production et de diffusion de ces films. Cela ne permet pas non plus d'en évaluer les impacts sur les possibilités créatives dont les femmes ont pu s'emparer, longtemps spécifiquement en raison du fait qu'elles étaient femmes : leur éducation affecte leur sensibilité, leur condition et leur place dans la société affecte leur réseau et l'accès qu'elles ont aux outils du cinéma. Pour ces raisons-là, qu'il est essentiel de considérer, nous pouvons établir que les pionnières et les générations qui les ont suivies jusqu'à la généralisation du numérique ont nécessairement fait des images *autres*, différentes des images majoritaires, et qu'il est important de les penser dans cette altérité.

C'est sur cette nécessité de considérer la production cinématographique des femmes dans sa différence que se sont construites les approches féministes à la création. Plusieurs théoriciennes ont choisi d'analyser ces films à l'aune de cette grille de lecture, invitant à considérer tout film de femme comme un geste *autre*, militant en faveur du droit des femmes à la visibilité, ou du moins proposant une vision féminine de la réalité rendant en soi le film pertinent. Cette vision féminine pourrait apparaître par le biais d'une différence de regard sur les dynamiques sociales, ou à travers une certaine insistance sur des thématiques se rapportant à une expérience du quotidien proprement subie par les femmes, comme la violence patriarcale, l'enfermement, l'indifférence. Bien que ces réalités existent effectivement dans ce corpus de films, il nous apparaît gênant qu'une telle approche, née en Occident au sujet de films réalisés en Occident, sorte les films de leur contexte géographique et historique. En 1970, mais aussi au cours des décennies qui ont suivi, la question de la libération des femmes n'était qu'une partie d'un projet plus large : la libération des peuples, la sortie de la guerre, la liberté d'expression.

Consciente et enrichie de ce vaste travail qui nous a précédée, nous avons donc choisi de revenir aux images, de les remettre en contexte, et de définir non pas une nouvelle grille de lecture, mais des horizons d'évaluation destinés à nous permettre de mettre en lumière un corpus de films particulièrement révolutionnaires ou avant-gardistes, des films capables de saisir le peuple non plus dans sa sociologie mais dans son expression. Ces films sont principalement documentaires ; ils étaient les objets de la dernière partie de cette thèse.

Toutefois, pour comprendre en quoi ces films se distinguent de la production traditionnelle des femmes, qui met en question l'une ou l'autre des multiples définitions que recouvre la notion de « peuple », il était nécessaire, une fois de plus, de les penser dans leur contexte. Il nous a donc semblé essentiel de prendre le temps d'écrire l'histoire d'une cinématographie au féminin en Égypte, en Tunisie et au Liban, afin de baliser les trajectoires de ces réalisatrices tout au long des cinquante années qui ont vu se construire, pas à pas, les industries cinématographiques de chacun de ces trois pays. Il nous semblait important d'insister sur les mutations technologiques, sur les transformations successives des moyens de production, et sur l'évolution de la place des femmes dans l'industrie audiovisuelle, renforcée par le développement des écoles de cinéma. Il s'agissait aussi d'analyser l'impact de l'histoire politique sur le développement des pratiques artistiques et sur les choix esthétiques adoptés par les cinéastes. Nous n'oublions pas notre problématique, celle de la figuration du peuple : question centrale de toutes les sociétés, elle émerge et s'impose dans la plus grande partie des films que les femmes ont réalisés en Tunisie, en Égypte et au Liban, de 1967 à nos jours. D'autres images existent, sur lesquelles ce travail ne s'est pas attardé ; d'autres histoires sont à écrire, à penser.

À partir de cette histoire des images, une histoire *autre,* puisqu'elle intègre principalement des films réalisés souvent écartés, ou brièvement cités, dans les histoires officielles, nous avons distingué trente-et-un films, qui ont été analysés ici dans le détail de leurs images. Nous y avons cherché la trace des peuples. Nous avons suivi les indices de leur occupation des territoires qui légitiment leur être-peuple, nous avons écouté les revendications qui les réunissaient, et accepté la proposition des réalisatrices qui ont tenté d'écrire leur histoire.

Ce corpus a été sélectionné selon plusieurs objectifs. Le premier d'entre eux était de mettre en lumière des films encore peu considérés, dont la diffusion a souvent été entravée, notamment par la censure d'État dans les pays concernés, qui ont même empêché ces films de rencontrer leur public. Le deuxième objectif de cette sélection a été de parvenir à dépasser les éléments historiques, analysés dans la troisième partie de cette étude, et à partir desquels nous avons tenté de définir les grandes

ruptures esthétiques, guidées par la transformation des processus de production et des technologies. En effet, voir les films dans le détail de leurs images a permis de singulariser les esthétiques de chaque film, et de réfléchir comment chacun d'entre eux filme le corps et la voix du peuple, afin d'évaluer l'importance de ces images comme archives pour l'histoire politique et sociale et comme propositions nouvelles dans l'histoire des formes.

2. Un besoin d'archiver

Ces recherches, menées en profondeur sur le terrain, nous ont beaucoup appris, non seulement sur certaines zones laissées dans l'ombre de l'histoire du cinéma de la région, mais aussi sur les conditions de préservation, de valorisation et de diffusion des films, particulièrement les films produits et réalisés de façon indépendante. Les films financés par des chaînes de télévision ou soutenus par les fonds nationaux, qu'il s'agisse du C.N.C. français ou des ministères de la Culture des différents pays qui nous intéressent, doivent être conservés par les archives de chaque institution. En revanche, les films réalisés à l'initiative des réalisateur·trice·s sont souvent conservés dans des archives privées, rapidement mises en danger à la disparition des auteurs. Certain·e·s cinéastes, conscient·e·s de l'importance de cette question de la préservation des œuvres, ont agi très tôt pour assurer la pérennité de leur travail cinématographique. C'est le cas notamment de Jocelyne Saab qui, dès les années 1990, avait choisi de déposer l'intégralité du matériel original des films restés en sa possession aux archives du film de Bois d'Arcy : on trouve ainsi dans le catalogue du C.N.C. français le matériel original de vingt-cinq de ses films, réalisés entre 1974 et 1994[1079].

Toutefois, dans de nombreux cas, au moment de la disparition des artistes, les ayant-droits se retrouvent à devoir gérer des archives, dont ils ne connaissent pas toujours la nature. Alia Baccar Bournaz a ainsi pris la décision de déposer les archives de sa sœur Kalthoum Bornaz (1945-2016), au C.N.C.I. de Tunis, avec l'espoir que les personnels de cette institution les numérisent, restaurent les films et valorisent le fonds. De même, Asmaa Yehia El-Taher, ayant-droit d'Ateyyat El-Abnoudy (1939-2018), a décidé de s'associer avec Cimatheque pour faciliter la valorisation et la diffusion du patrimoine de sa mère. D'autres préfèrent s'occuper eux-mêmes du patrimoine de leurs aïeux : c'est le cas de la famille de Nabiha Lotfy (1937-2015), ou de celle de Randa Chahal Sabbagh

[1079] En 2018, sous l'impulsion de Nicole Brenez qui avait programmé en 2013 la première rétrospective d'ampleur réalisée en Europe sur la cinéaste libanaise, Jocelyne Saab a par ailleurs déposé en personne à la Cinémathèque Française l'ensemble des copies positives des films qu'elle avait en sa possession.

(1953-2008), la fille de cette dernière ayant pris en charge elle-même la restauration et la valorisation du patrimoine de sa mère, qu'elle a désormais rendu accessible. Les réalisatrices ayant travaillé pour des centres nationaux du cinéma ou pour des studios, ont une partie de leur œuvre en sécurité (ainsi de Asma El-Bakry dans le cas des deux films produits par Misr International Films), mais leurs archives privées sont encore souvent laissées de côtés par des ayant-droits dépassés par la gestion de ce patrimoine particulier.

Ces dernières années ont vu s'affirmer un nouvel intérêt pour le patrimoine cinématographique national visible à travers le développement d'initiatives. C'est le cas en Égypte du centre alternatif du film Cimatheque au Caire fondé en 2012, et qui réfléchit aujourd'hui à préserver le cinéma indépendant de patrimoine du pays. Au Liban, où le travail de la Cinémathèque Nationale au sein du Ministère de la Culture est au point mort depuis la guerre civile, quelques initiatives indépendantes ont émergé dès la fin des années 1990 et œuvrent pour le patrimoine : ainsi, par exemple, l'association Nadi Likol Nas, créée en 1998 sur une initiative citoyenne, qui travaille à la préservation de patrimoine filmique et cinématographique arabe, en numérisant et diffusant, par le biais d'éditions CD et DVD, des films et des disques de grands noms de la culture arabe. Dans un autre esprit, le projet de Cinematheque Beirut développé au Liban par l'association Métropolis, et inauguré en 2018, tente de pallier également à ce manque institutionnel. On note aussi la volonté de mettre en réseau plusieurs initiatives : on peut par exemple évoquer la création en 2016 du réseau NAAS[1080], qui regroupe différentes institutions et initiatives associatives dans plusieurs pays arabes, œuvrant à une meilleure diffusion du cinéma arabe dans le monde. On peut également citer l'organisation, en 2018, par les J.C.C., d'un colloque sur la question de la sauvegarde du patrimoine cinématographique, et, dans la foulée, l'inauguration en 2018 des nouveaux locaux du Centre National du Cinéma et de l'Image dans la Cité tunisienne de la culture à Tunis, où a été engagé un programme pour la numérisation du patrimoine cinématographique tunisien. Bien qu'elle soit de plus en plus mise en avant, la question de la conservation et de l'accès aux archives dans ces trois pays reste encore en chantier.

Cette thèse s'inscrit dans la continuité de travaux de recherche de plus en plus nombreux réalisés par des chercheurs ou des acteurs culturels engagés pour la visibilité des cinémas arabes[1081]

[1080] Site du réseau NAAS : https://www.naasnetwork.org/

[1081] Je pense notamment aux récents travaux de recherche de Stefanie Van de Peer, de Carolina Bracco, de Cécile Boëx, de Marie Pierre-Bouthier, d'Anaïs Farine, et aux politiques de certains acteurs culturels qui œuvrent à rendre visible ces images et leur histoire, à l'image de Léa Morin, Amal Ramsis, Rasha Salti, Viola Shafik, Olivier Hadouchi, Olivier Barlet ainsi que tous les festivals de cinéma arabe qui fleurissent à travers le monde, et qui laissent la part belle au cinéma de patrimoine.

et n'est qu'une étape d'un travail à mener sur les images rares d'Afrique du Nord et du Moyen-Orient. Il est nécessaire de continuer à chercher à faire ressurgir dans les discours et sur les écrans des films devenus rares, qu'ils soient ouvertement politiques ou simplement nés du travail acharné de cinéastes indépendants, acquis à une cause qui est la leur, et qui poussent le monde, à travers leurs images, à se confier autrement, à nous raconter d'autres histoires, à proposer un regard différent, sur ce qui semble être bien connu, ou sur ce qui n'est jamais montré. Le choix adopté de travailler sur une chronologie réunissant plus de cinquante ans d'histoire du film, a procédé d'une nécessité de remettre les images contemporaines dans le temps long d'une chronologie qui les déborde – seul moyen, nous a-t-il semblé, de saisir ce que certaines d'entre elles ont de spécifique, d'avant-gardiste. Pour continuer à appréhender cette chronologie pour les nouvelles images en train de se faire, il est essentiel de continuer à rechercher les images invisibles du passé, de les regarder et de tenter de les comprendre pour évaluer leur portée. C'est en exhumant ces images rares que peut être écrite une histoire plus nuancée, plus riche, du cinéma arabe – une histoire qui, n'étant plus réduite à quelques grands noms, devient de plus en plus incontournable dans une lecture et un enseignement de l'histoire du cinéma mondial.

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
École doctorale 267 – Arts et médias – EA 7343 LIRA

FIGURES DU PEUPLE EN LUTTE.

Des pionnières du cinéma arabe aux réalisatrices postrévolutionnaires (Tunisie / Égypte / Liban, 1967-2020)

Mathilde Rouxel

Thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles

Présentée et soutenue publiquement le 18 décembre 2020.

VOLUME 2. Annexes.

Sous la direction de :

Nicole BRENEZ, Professeure des universités, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Rapporteurs :

Fabienne LE HOUÉROU, Directrice de Recherches, CNRS Iremam – MMSH
XXX

Jury :

Cécile BÖEX, Maîtresse de Conférences, École des Hautes Études en Sciences Sociales
Nicole BRENEZ, Professeure des universités, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Antoine DE BAECQUE, Professeur des universités, École Normale Supérieure Ulm
Fabienne LE HOUÉROU, Directrice de Recherches, CNRS Iremam – MMSH
Thierry ROCHE, Professeur des universités, Université Aix-Marseille
Viola SHAFIK, Lectrice, Université de Munich

Sommaire du Volume 2

SOURCES **677**
1. Archives institutionnelles 677
1.1. En Europe 677
1.2. En Tunisie 677
1.3. Au Liban 677
1.4. En Égypte 677
2. Archives privées 678
2.1. Archives personnelles d'Ateyyat El-Abnoudy 678
2.2. Archives personnelles de Asma El-Bakry 678
2.3. Archives personnelles de Kalthoum Bornaz 678
2.4. Archives personnelles de Samir Farid 678
2.5. Archives personnelles de Jocelyne Saab 678
BIBLIOGRAPHIE **679**
1. Théories et méthodologies 679
1.1. Identité, nation, territoire 679
1.2. Études féministes 680
1.3. Esthétique 680
1.4. Philosophie et théorie politique 681
1.5. Histoire, archives, philosophie de l'histoire 682
1.6. Art et politique 683
2. Histoire et esthétique du cinéma 683
2.1. Généralités 683
2.2. Cinéma et éthique 684
2.3. Histoire du cinéma des femmes 684
2.4. Études sur le documentaire 685
2.5. Tiers cinema 686
2.6. Cinémas politique, cinémas d'avant-garde 688
3. Histoire et sociologie du monde arabe 689
3.1. Généralités 689
3.2. Histoire des peuples 690
3.3. Sur l'art 692
3.4. Histoire de la Tunisie 693

3.5. Histoire du Liban 694
3.6. Histoire de l'Égypte 694
3.7. Les « printemps arabes » 695
4. Philosophie arabe 696
5. Cinéma arabe 697
5.1. Histoires générales 697
5.2. Cinéma des femmes 701
5.3. Cinéma libanais 705
5.4. Cinéma égyptien 707
5.5. Cinéma tunisien 708
ANNEXES 710
Annexe 1 : Dossier de presse du film *Laïla, Fille du désert* de Bahiga Hafez, un film réalisé par une femme au sein de l'industrie égyptienne. 710
Annexe 2 : Manifeste du Groupe du Nouveau Cinéma du Caire (1968) 713
Annexe 3 : Une d'un hebdomadaire libanais menaçant Jocelyne Saab après la diffusion de son film *Les Enfants de la guerre* (1976) à la télévision française. 713
CHRONOLOGIE 721
FILMOGRAPHIE RAISONNÉE 730
Index en ligne 731
Bibliographie 731
Catalogues de festivals consultés (archives) 732
Catalogues institutionnels consultés 732
Égypte 733
Liban 805
Tunisie 907
BIOGRAPHIES ET ENTRETIENS 972
Nabiha Lotfy (1937 – 2015) 973
Ateyyat El-Abnoudy (1939-2018) 979
Kalthoum Bornaz (1945-2016) 986
Selma Baccar (1945 ; -) 991
Heiny Srour (1945 ; -) 996
Tahani Rached (1947 ; -) 1002
Jocelyne Saab (1948-2019) 1010
Néjia Ben Mabrouk (1949 -) 1017
Randa Chahal Sabbag (1953-2008) 1021

Arab Loutfi (1953, -) 1025
Nadia El-Fani (1960 ; -) 1030
Rania Stephan (1960 ; -) 1034
Nadia Kamel (1961 ; -) 1041
Hala Galal (1966 ; -) 1046
Sonia Chamkhi (1968 ; -) 1051
Reine Mitri (1970 ; -) 1055
Hinde Boujemaa (1971 ; -) 1059
Amal Ramsis (1972 ; -) 1062
Hala Lotfy (1973 ; -) 1066
May Kassem (1975 ; -) 1072
Feriel Ben Mahmoud (1976 ; -) 1076
Moufida Fedhila (1977 ; -) 1080
May El Hossamy (1980 ; -) 1082
Chantal Partamian (1984 ; -) 1085
TABLE DES ILLUSTRATIONS 1092

SOURCES

1. Archives institutionnelles

1.1. En Europe

Bibliothèque de la British Film Institute (Londres).

Bibliothèque de la Cinémathèque de Bruxelles (Belgique).

Bibliothèque Nationale du film (Paris).

Bibliothèque Nationale de France (Paris).

1.2. En Tunisie

Centre National du Cinéma et de l'Image (Tunis).

Ministère de la Culture (Tunis).

1.3. Au Liban

Arab Image Foundation (Beyrouth).

Ashkal Alwan (Beyrouth).

Beirut Art Center (Beyrouth).

Beirut DC (Beyrouth).

Bibliothèque de l'Université Américaine de Beyrouth (Beyrouth).

Bibliothèque de l'Université Saint-Joseph rue de Damas(Beyrouth).

Bibliothèque de l'Université Saint-Joseph rue Monot (Beyrouth).

Vidéothèque de l'Institut d'Études Scéniques et Audiovisuelle (I.E.S.A.V., U.S.J, Beyrouth, Liban).

1.4. En Égypte

Cimathèque (Le Caire).

Bibiliothèque d'Alexandrie (Alexandrie).

Bibliothèque de l'Université Américaine du Caire (Le Caire).

2. Archives privées

2.1. Archives personnelles d'Ateyyat El-Abnoudy

- Filmographie complète
- Coupures de presse
- Photographies

2.2. Archives personnelles de Asma El-Bakry

- Filmographie documentaire
- Archives papiers (programmes de festivals, matériel de promotion à la sortie des films)

2.3. Archives personnelles de Kalthoum Bornaz

- Filmographie disponible (partielle)
- Coupures de presse
- Photographies

2.4. Archives personnelles de Samir Farid

- Sélection d'articles écrits par Samir Farid
- Programmes de festivals, dossiers de presse des films, prospectus divers

2.5. Archives personnelles de Jocelyne Saab

- Filmographie complète
- Coupures de presse
- Archives personnelles (scénarios, projets non-réalisés, correspondance, photographies)

BIBLIOGRAPHIE

1. Théories et méthodologies

1.1. Identité, nation, territoire

Bhabha, Homi K., 2006, « Cultural Diversity and Cultural Differences », in B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin (dir.), *The Post-Colonial Studies Reader*, New York, Routledge, p. 155–157.

Grésillon, Étienne ; Alexandre, Frédéric ; Sajaloli, Bertrand, 2017, « Synthèse, Conclusions, Perspectives : Les marges françaises, une géographie de la déconstruction ? », *Bulletin de l'Association de géographes français*, n° 3, Paris, Association des Géographes Français, p. 546-555.

Hall, Gary ; Wortham, Simon, 1997, « Rethinking authority: Interview with Homi K. Bhabha », *Angelaki, Journal of the Theoretical Humanities,* vol. 2, n°2, p. 59-63.

Harney, Stefano, 1996, *Nationalism and Identity: Culture and the Imagination in a Caribbean Diaspora*, Londres, Zed Books.

Hjort, Mette ; MacKenzie, Scott (dir.), 2000, *Cinema and Nation*, Londres, Routledge.

Rachik, Hassan ; Laroui, Abdellah ; Belal, Youssef, 2007, « Nation, nationalisme et citoyenneté », *Les Cahiersbleus,* n°8, Salé, Fondation Abderrahmin Bouabid.

Renan, Ernest, 1997 (1887), *Qu'est-ce qu'une nation ?*, Paris, Mille et une nuits.

Rutherford, Jonathan, 1990, « The Third Space. Interview with Homi Bhabha », in Rutherford, Jonathan, *Identity: Community, Culture, Difference*, Londres, Lawrence & Wishart, p. 207-221.

Schnapper, Dominique ; Costa-Lascoux, Jacqueline ; Hily, Marie-Antoinette, 2001, « De l'État-nation au monde transnational. Du sens et de l'utilité du concept de diaspora », *Revue Européenne des Migrations Internationales*, vol. 17, n°2, p. 9-36.

1.2. Études féministes

Ann Kaplan, Elizabeth, 1976 (1974) « Aspect of British Feminist Film Theory. A Critical Evaluation of Texts by Claire Johnston and Pam Cook », in *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, N°2, p. 52-55. Disponible en ligne. Consulté le 16 juillet 2017. URL : http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/jc12-13folder/britfemtheory.html#n4

Cook, Pam, 1978, « The Point of Self-Expression in Avant-Garde Film », in *Catalogue British Film Institute Productions 1977-1978*, Londres, BFI Publishing, p. 53-56.

Manny, 1985, « The other half », Spare Rib, march, issue 152, p. 6-23.

Mbow, Penda, 2004, « Femmes et images : la production culturelle chez les Africaines », *CLIO. Femmes, Genre, Histoire,* n° 19. PAGES

Morris, Rosalind C., 2010, *Can the Subaltern Speak? Reflections on the history of an idea,* New York, Columbia University Press.

Mulvay, Laura, 1999 (1975), « Visual Pleasure and Narrative Cinema », in Braudy, Leo ; Cohen, Marshall (dir.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York, Oxford University Press, p. 833-844.

Swift, Kate ; Miller, Casey, 1991 (1976), *Words and Women: A New Language in New Times*, New York, HarperCollins.

Johnston, Claire, 1976 (1973), « Women's Cinema as Counter-Cinema », in Nichols, Bill (dir.), *Movies and Methods*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, p. 209-215.

1.3. Esthétique

Arasse, Daniel, 1996 (1992), *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion.

Barthes, Roland, 1980, *La Chambre claire. Note sur la photographie,* Paris, Cahiers du cinéma / Gallimard / Seuil.

Derrida, Jacques, 2002, *Trace et archive, image et art*, Paris, INA.

Malabou, Catherine (dir.), 2000, *Plasticité,* Paris, Léo Scheer.

Nancy, Jean-Luc, 2000, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée.

1.4. Philosophie et théorie politique

Agamben, Giorgio, 2002 [1995], *Moyens sans fins. Notes sur la politique,* Paris, Payot & Rivages.

Althusser, Louis, 2005 [1965], *Pour Marx*, Paris, La Découverte.

Anderson, Benedict, 2006 (1983), *Imagined Communities. Relfections on the Origin and Spread of Nationalism*, édition revue, Londres/New York, Verso.

Badiou, Alain ; Bourdieu, Pierre ; Butler, Judith ; Didi-Huberman, Georges ; Khiari, Sadri ; Rancière, Jacques, 2013, *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, Paris, La Fabrique.

Bloch, Marc, 1997, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin.

Brossat, Alain, 2006, *La Résistance infinie*, Paris, éditions Lignes et Manifeste.

Butler, Judith, 2016, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, traduit de l'anglais par Christophe Jacquet, Paris, Fayard.

Dorlin, Elsa (dir.), 2009, *Sexe, race, classe. Pour une épistémologie de la domination*, Paris, PUF.

Dulong, Renaud, 1998, *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éditions de l'EHESS.

Fanon, Frantz, 2004 [1961], *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte.

Foucault, Michel, 2001, *Dits et écrits, Tome 2 : 1976-1988*, Paris, Gallimard.

Haroun, Mahamat-Saleh, 2004, « Du militantisme à la schizophrénie », Géopolitique africaine n°13, Paris, Éditions Or.Ima International, p. 147-154.

Leiris, Michel, 1988, *Cinq études d'ethnologie*, Paris, Gallimard.

Naficy, Hamid ; Gabriel, Teshome H. (dir.), 2016, *Otherness and the Media. The Ethnography of the Imagined and the Imaged,* New York, Routledge.

Rancière, Jacques, 1987, *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle,* Paris, Fayard.

Rancière, Jacques, 1995, *La Mésentente*, Paris, Galilée.

Traïni, Christophe (dir.), 2009, *Émotions… Mobilisation !*, Paris, Les Presses de Sciences Po.

1.5. Histoire, archives, philosophie de l'histoire

Badiou, Alain, 2011, *Le Réveil de l'histoire. Circonstances, tome 6,* Paris, Éditions Lignes.

Benjamin, Walter, 1991 (1942) *Sur le concept d'histoire*, Paris, Payot.

Comolli, Jean-Louis ; Rancière, Jacques, 1997, *Arrêt sur histoire*, Paris, éditions du Centre Georges Pompidou.

Derrida, Jacques, 2002, *Trace et archive, image et art*, Paris, INA.

Didi-Huberman, Georges, 2000, « Plasticité du devenir et fractures dans l'Histoire », *in* : Catherine Malabou (dir.), *Plasticité*, Paris, Léo Sheer.

Didi-Huberman, Georges, 2012, *L'Œil de l'histoire, 4. Peuples exposés, peuples figurants,* Paris, Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, Georges (dir.), 2016, *Soulèvements*, Paris, Gallimard / Jeu de Paume.

Farge, Arlette, 1986, *La Vie fragile. Violence, pouvoirs et solidarités en France au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette.

Farge, Arlette, 2002, « Penser et définir l'événement en histoire. Approche des situations et des acteurs sociaux », in Terrain, n° 38, p. 69-78.

Farge, Arlette (dir.), 2004, *Sans visages. L'impossible regard sur le pauvre,* Paris, Bayard.

Farge, Arlette, 2007, *Effusion et tourment. Le récit des corps. Histoire du peuple au XVIII^e siècle,* Paris, Odile Jacob.

Fore, Devin, 2006, « The Operative World in Soviet Factography », *October*, n° 118, Octobre, Boston, MIT Press, p. 95-131.

Hazan, Éric, 2015, *La Dynamique de la révolte. Sur des insurrections passées et d'autres à venir,* Paris La Fabrique.

Rancière, Jacques, 2012, *Figures de l'histoire*, Paris, PUF.

Ricœur, Paul, 2000, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.

Zenetti, Marie-Jeanne, 2014, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier.

1.6. Art et politique

Ganivet, Elisa, 2015, *Esthétique du mur géopolitique,* Québec, Presses de l'Université du Québec.

L'Espérance, Sylvain, 2000, « Manifeste pour un cinéma engagé », in *24 images*, n° 101, Montréal, p. 31-31.

Périot, Jean-Gabriel ; Brossat, Alain, 2018, *Ce que peut le cinéma. Conversations*, Paris, La Découverte.

2. Histoire et esthétique du cinéma

2.1. Généralités

Daney, Serge (auteur) ; Rollet, Patrick (dir.), 2001, *La Maison cinéma et le monde. 1, Le temps des Cahiers (1962-1981)*, Paris, P.O.L.

De Baecque, Antoine ; Delage, Christian, 1998, *De l'histoire au cinéma,* Paris, éditions Complexe.

De Baecque, Antoine, 2008, *Histoire et cinéma*, Paris, éditions des Cahiers du cinéma.

Duhamel, Gilbert ; Haustrate, Gaston ; Keit, Alain, 1997, *Le Guide du cinéma mondial (2): 1968 à nos jours*, Paris, Syros.

Gauthier, Christophe, 2004, « Le cinéma des nations : invention des écoles nationales et patriotisme cinématographique (années 1910 – années 1930) », *Revue d'histoire moderne & contemporaine,* n°51-4, Paris, Belin, p. 58-77.

Gras, Pierre, 2005, « Foule, cinéma, parole », *Trafic*, n° 54, été, Paris, Éditions P.O.L., p. 101-110.

Haustrate, Gaston ; Duhamel, Gilbert ; Keit, Alain, 1997, *Guide du cinéma mondial, tome 2 : 1968 à nos jours*, Paris, Syros.

Hayward, Susan, 2013, *Cinema Studies. The Key Concepts*, New York, Routledge.

MacKenzie, Scott, 2014, *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press.

Nowell-Smith, Geoffrey (dir.), 1997, *The Oxford History of World Cinema*, Oxford, Oxford University Press.

Serceau, Michel (dir.), 2014, *Y a-t-il un cinéma d'auteur ?*, Villeneuve d'Asq, Presses universitaires du Septentrion.

Youngblood, Gene, 1970, *Expanded cinema*, Londres, EP Dutton.

2.2. Cinéma et éthique

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

Rollet, Sylvie, 2011, *Une éthique du regard. Le cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*, Paris, Hermann éditions.

2.3. Histoire du cinéma des femmes

Des Femmes de Musidora, 1975, *Paroles… Elles tournent,* Paris, éditions Des femmes.

Buet, Jackie, 1995, *Films de femmes, six générations de réalisatrices*, Paris, éditions Alternatives.

Didier, Béatrice ; Fouque, Antoinette ; Calle-Gruber, Mireille (dir.), 2013, *Le Dictionnaire universel des créatrices*, Paris, éditions Des femmes.

Erhart, Julia, 2018, *Gendering History on Screen. Women Filmmakers and Historical Films*, Londres/New York, IB Tauris.

Kuhn, Annette ; Radstone, Susannah, 1994 (1990), *The Women's Companion to International Film*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press.

Nelmes, Jill ; Selbo, Jule, 2015, *Women Screenwriters, An International Guide*, Londres, Pallgrave Macmillan.

Pallister, Janis L. ; Hottell, Ruth A., 2005, *French-speaking Women Documentarians: A Guide*, New York, Peter Lang Publishing.

Pallister, Janis L.; Hottell, Ruth A., 2005, *Francophone Women Documentarians*, New York, Peter Lang.

Pallister, Janis L., 2011, *Noteworthy Francophone Women Director. A Sequel*, Madison, N.J., Fairleigh Dickinson University Press.

Sloan, Jane, 2007, *Reel Women, an International Directory of Contemporary Feature Films About Women*, Toronto, The Scarecrow Press.

Tarr, Carrie, « Filmography: Films directed or co-directed by women 2000-2010 », *Studies in French Cinema*, vol. 12, n° 3, 2012, p. 285-295.

2.4. Études sur le documentaire

Blangonnet-Auer, Catherine (dir.), 2002, *Images documentaires*, n°44, « Malaise dans le documentaire ? », Paris, Images documentaires.

Collectif, 2001, *Filmer le réel. Ressources sur le cinéma documentaire*, Paris, éditions de la Bibliothèque du Film.

Breschand, Jean, 2002, *Le Documentaire, l'autre face du cinéma*, Paris, éditions des Cahiers du Cinéma.

Copans, Richard ; Janneau, Yves, 1987, *Filmer le réel : de la production documentaire en France,* Paris, La Bande à Lumière.

Gauthier, Guy, 2005, *Le Documentaire, un autre cinéma*, Paris, Armand Colin.

Le Houérou, Fabienne, (dir.), 2005, « La "Profilmie" en question », Revue Science and Video, n° 5. [En ligne]. Consulté le 20 juillet 2020. URL : http://scienceandvideo.mmsh.univ-aix.fr/numeros/5/Pages/default.aspx

Le Houérou, Fabienne, 2006, « Filmer est un don de soi », texte préparé pour le 25e Bilan du Film Ethnographique. [En ligne]. Consulté le 14 août 2020. URL : http://www.comitedufilmethnographique.com/fabienne-le-houerou/

Le Houérou, Fabienne, 2012, « Filmer le désarroi : ce que révèle l'usage de la caméra dans les situation "sensibles" », *e-Migrinter*, n° 9, « Immigrés, illégaux, réfugiés. Questions sur les enquêtes et les catégories », p. 7-17. [En ligne]. Consulté le 20 juillet 2020. URL : https://journals.openedition.org/e-migrinter/748

Lindeperg, Sylvie, 2014, « La voie des images. Valeur documentaire, puissance spectrale », *in Cinémas*, vol. 24, n° 2-3, « Attrait de l'archive », p. 41-68.

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

Niney, François, 2000, *L'Épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université.

Regnier, Michel, 1985, *L'Humanité seconde : Un cinéaste face au Tiers-Monde,* Montréal, éditions Hurtubise.

2.5. Tiers cinema

Armes, Roy, 1987, *Third World Film Making and the West,* Berkeley, University of California Press.

Armes, Roy, 2005, *Postcolonial Images: Studies in North African Film*, Bloomington, Indiana University Press.

Bisschoff, Lizelle ; Murphy, David, 2014, *Africa's Lost Classics: New Histories of African Cinema*, New York, Routledge.

Boughedir, Férid, 1980, « L'impact du 3e cinéma », in *Cinéma et politique, de la politique des auteurs au cinéma d'intervention*, Rennes, Papyrus-Maison de la culture de Rennes, p. 281-286.

Bouzid, Nouri, 1995 (1988), « Al-waqa'iyya al-jadida fi al-sinima al-'arabiyya: sinima al-wa'i bil-hazima / New Realism in Arab Cinema: The Defeat-Conscious Cinema », traduit de l'arabe par Shereen el Ezabi, in *Arab Cinematics: Toward the New and the Alternative,* Alif: Journal of Comparative Poetics, n° 15, Tunis, éditions Cérès, p. 242-250.

Chanan, Michael, 1997, « The Changing Geography of Third Cinema », *Screen,* Special Latin America, vol. 38, n°4, 1997, p. 372-388.

Chapman, James, 2003, *Cinemas of the World: Film Society From 1885 to the Present,* Londres, Reaktion Books.

Dennison, Stephanie, Lim, Song Hwee, 2006, *Remapping World Cinema: identity, Culture and Politics in Film,* Londres, Wallflower Press.

Dissenayake, Wimal (dir.), 1994, *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema*, Bloomington, Indiana University Press.

Getino, Octavio ; Solanas, Fernando, 1973 (1968) « Vers un troisième cinéma », in Getino, Octavio ; Solanas, Fernando, *Cine, Cultural u Decolonizacion*, éditions Siglo Veintiuno Argentina Editores, Buenos Aires.

Groupe du Nouveau Cinéma, 1972 [1968], « Bayān "jāmiʿaẗ āl-sīnīmā āl-jadīda" fī maṣr » (« Manifeste du “Groupe du Nouveau Cinéma” en Égypte »), *Āl-ṭarīq,* n° 7-8, juillet, Beyrouth, p. 61-65/21-25.

Guevara, Ernesto Che, 1967, *Message à la Tricontinentale*, éditions La Havane : Secrétariat exécutif de l’OSPAAAL, Cuba.

Guneratne, Anthony R., Dissanayake, Wimal (dir.), 2003, *Rethinking Third Cinema*, Londres, Routledge.

Hennebelle, Guy, Euvrard Janine (dir.), 1982, *Le Tiers-Monde en films*, CinémAction/Tricontinental, numéro spécial, janvier, Paris, François Maspero.

Khanna, Ranjana, 2007, *Algeria Cuts: Women and Representation, 1830 to the Present*, Stanford, Stanford University Press.

Marzano, Nicola, 2009, « Third Cinema Theory: New Perspectives », Kinema.

Mignot-Lefebvre, Yvonne (dir.), 1979, « L’influence du “Troisième cinéma” dans le monde. Dossier réuni par CinémAction », *in Revue Tiers-Monde,* tome 20, n°79, p. 615-645.

Moore, Lindsay, 2008, *Arab, Muslim, Woman: Voice and Vision in Postcolonial Literature and Film*, New York, Routledge.

Nagib, Lucia, 2006, « Toward a Positive Definition of World Cinema », in *Remapping World Cinema : identity, Culture and Politics in Film*, Londres, Wallflower Press, p. 30-37.

Pines, Jim ; Willemen, Paul, 1989, *Questions of Third Cinema*, Londres, British Film Institute.

Shohat, Ella ; Stam, Robert, 1994, *Unthinking Eurocentrism : Muticulturalism and the Media*, Londres, Routledge.

Stam, Robert ; Spence, Louise, 1983, “Colonialism, Racism and Representation”, *Screen*, Volume 24, Issue 2, 1 March, p. 2-20.

Teshome Habte, Gabriel, 1982, *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation,* Ann Arbor, University of Michigan Research Press.

Wayne, Mike, 2001, *Political Film: The Dialectics of Third Cinema,* Londres, Pluto Press.

Khanna, Ranjana, 1998, « *The battle of Algiers* and *The Nouba of the Women of Mont Chenoua* : From Third to Fourth cinema », *Third Text*, vol. 12, n°43, p. 13-32.

Shohat, Ella Habiba, 2013 (1998), « Gender, Nation, and Race in Film and Video », in Stromquist, Nelly P., *Women in the Third World: An Encyclopedia of Contemporary Issues*, New York, Routledge, p. 135-142.

Therrien, Denyse, 1987, « Cinéma et Tiers monde : quel regard ? », *Survivances et modèles de développement*, Revue internationale d'action communautaire / International Review of Community Development, n° 17, printemps, Montréal, éditions coopératives A. Saint-Martin, p. 143-150.

Willemen Paul, 1989, « The Third Cinema Question: Notes and Reflections », in. Pines Jim, Willemen Paul (dir.), *Question of Third Cinema*, Londres, British Film Institute, p. 1-29.

2.6. Cinémas politique, cinémas d'avant-garde

Adachi, Masao, 2012, *Le Bus de la révolution passera bientôt près de chez toi. Écrits sur le cinéma, la guérilla et l'avant-garde (1963-2010)*, Pertuis, Rouge Profond.

Barot, Emmanuel, 2009, *Camera politica, dialectique du réalisme dans le cinéma politique militant*, Paris, Vrin.

Blüminger, Christa, 2011, « Théories-manifestes des cinéastes et artistes face au numérique », in *Cinéma & Technologie*, Recherches sémiotiques, vol. 31, n°1-2-3, Montréal, Association canadienne de sémiotique, p. 95-111.

Brenez, Nicole, 2006, *Traitement du Lumpenprolétariat par le cinéma d'avant-garde,* Biarritz, Atlantica-Séguier.

Brenez, Nicole, 2007, *Cinémas d'avant-garde,* Paris, éditions des Cahiers du Cinéma.

Brenez, Nicole, 2019, *Manifestations*, Paris, De l'incidence éditeur.

Campan, Véronique ; Martin, Marie ; Rollet, Sylvie, 2019, *Qu'est-ce qu'un geste politique au cinéma ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

Dreyer, Sylvain, 2013, *Révolution ! Textes et films engagés, Cuba, Vietnam, Palestine,* Paris, Armand Colin.

Hennebelle, Guy (dir.), 1976, « Cinéma militant : histoire, structures, méthodes, idéologie et esthétique », *Cinéma d'aujourd'hui*, n° 5-6, mars-avril, Paris, Filmedition.

Zabunyan, Dork (dir.), 2012, *Les Images manquantes,* Paris, Images en manœuvres éditions.

Zabunyan Dork, 2013, *Passages de l'histoire*, Angers, Le Gac Press.

Zabunyan, Dork, 2016, *L'Insistance des luttes. Images soulèvements contre-révolutions*, Paris, De l'incidence éditeur.

3. Histoire et sociologie du monde arabe

3.1. Généralités

Araborama (publication collective), 2019, *Le Monde arabe existe-t-il (encore) ?*, Paris, Institut du Monde Arabe / Seuil.

Buck-Morss, Susan, 2003, *Thinking Past Terror: Islamism and Critical Theory on the Left*, Londres, Verso.

Butler, Beverley, 2007, *Return to Alexandria. An Ethnography of Cultural Heritage Revivalism and Museum Memory*, Londres, Routledge.

Corm, Georges, 1991, *L'Europe et l'Orient*, Paris, La Découverte.

Dayan-Herzbrun, Sonia, 2005, *Femmes et politique au Moyen-Orient*, Paris, L'Harmattan.

Dobbs, Leo, 2014, « Le nombre de réfugiés syriens au Liban dépasse désormais un million », UNHCR. [En ligne]. Consulté le 25 avril 2020. URL : https://www.unhcr.org/fr/news/stories/2014/4/533c330ac/nombre-refugies-syriens-liban-depasse-desormais-million.html

El-Oifi, Mohammed, 2013, « Al-Jazeera : les ressorts incertains de l'influence médiatique », in *CERISCOPE Puissance*, Paris, CERI. [En ligne]. Consulté le 13 juillet 2020. URL : http://ceriscope.sciences-po.fr/puissance/content/part2/al-jazeera-les-ressorts-incertains-de-l-influence-mediatique

Frangié, Samir, 2018, « Lutte armée », in *Palestine. Un peuple, une colonisation*, Manière de Voir-Monde diplomatique, Hors-Série, février-mars, p. 20.

Gall, Carlotta, 2014, « Libyan Refugees Stream to Tunisia for Care, and Tell of a Home That Is Torn Apart », *New York Times*. [En ligne]. Consulté le 22 avril 2020. URL : https://www.nytimes.com/2014/09/10/world/africa/libya-refugees-tunisia-tripoli.html?_r=0

Hegghammer, Thomas, 2005, « Abdallah Azzam, l'imam du jihad », in Gilles Kepel, Jean-Pierre Milelli (dir.), *Al-Qaida dans le texte*, Paris, PUF, p. 113-137

Kepel, Gilles, 1990, *Intellectuels et militants de l'Islam contemporain,* Paris, Seuil.

Lamchichi, Abderrahim, 2002, « Al-Qaïda : Internationale islamiste ? », in *Confluences Méditerranées,* n° 40, « La Méditerranée à l'épreuve du 11 septembre », Paris, L'Harmattan, p. 41-56. [En ligne]. Consulté le 12 juin 2020. URL : https://www.cairn.info/revue-confluences-mediterranee-2002-1-page-41.htm

Mahfoudh, Amel ; Delphy, Christine (coord.), 2014, « Féminismes au Maghreb », *Nouvelles questions féministes,* Revue internationale francophone, éditions Antipodes, vol 33, n°2.

Mermier, Franck, 2012, « Le livre dans l'espace arabe », *Histoire et civilisation du livre*, n° 8, Martin Lyons, Jean-Yves Mollier, « Pour une histoire transationale du livre », p. 131-146.

Tayyara Najati, 2002-2003, « Chronique d'un printemps », *Confluences Méditerranée*, n° 44, p. 47-54.

Traboulsi, Fawwaz ; Gamal, Wael ; Gervasio, Gennaro ; Saada, Wessam; Fahmi, Georges, 2020, *Developments in the Arab Region and the Impact of International. Between Populist Trends and Alternative Voices*, Beyrouth, Arab Forum for Alternatives.

Yaqub, Nadia ; Quawas, Rula, 2017, *Bad Girls of the Arab World,* Austin, University of Texas Press.

3.2. Histoire des peuples

Burgat, François ; Laronde, André, 2003, *La Libye*, Paris, Presses Universitaires de France.

Caratini, Sophie, 2000, « Système de parenté sahraoui. L'impact de la révolution », *Question de parenté,* L'Homme, n°154-155, Paris, éditions EHESS, avril-septembre, p. 431-456.

Célérier, Jean, 1935, « Les frontières de la Libye et l'accord franco-italien », *Annales de géographie*, n° 249, p. 329-332, disponible en ligne. Consulté le 4 juin 2020.
URL : https://www.persee.fr/doc/geo_0003-4010_1935_num_44_249_11040

Dedenis, Julien, 2011, « Le Sahara occidental : un territoire revendiqué… territoires imaginés ? », *Géographie des conflits*, L'Information géographique, vol. 75, n°3, p. 42-50. Disponible en ligne : https://www.cairn.info/revue-l-information-geographique-2011-3-page-42.htm

Grimaud, Nicole, 1984, *La Politique extérieure de l'Algérie (1962-1978)*, Paris, Karthala.

Hottinger, Arnold, 1980, « La lutte pour le Sahara occidental », *Politique étrangère*, vol. 45, n° 1, mars, p. 167-180.

Hovanessian, Martine, 1992, « L'élaboration d'un sens communautaire : complexité de la réalité arménienne », *Hommes & Migrations*, « Mémoire multiple », n° 1158, p. 29-36.

Hovanessian, Martine, 2000, « La Diaspora arménienne et l'idée nationale : de l'exil commémoré aux formes actives d'appartenance », *Les Diaspora*, CEMOTI – Cahiers d'Études sur la Méditerranée Orientale et le Monde Turco-Iranien, n°30, Paris, Éditions du Centre d'Études et de Recherches internationales, p. 83-109.

Kodmani-Darwish, Bassma, 1997, *La Diaspora palestinienne*, Paris, Presses Universitaires de France.

Kodmani, Bassma, 2018, « Al-Naksa », in *Palestine. Un peuple, une colonisation*, Manière de Voir-Monde diplomatique, Hors-Série, février-mars, p. 17.

Kutschera, Chris, 1979, *Le Mouvement national kurde*, Paris, Flammarion.

Lacoste, Yves, 2011, « Sahara, perspectives et illusions géopolitiques », *Hérodote* n° 142, « Géopolitique du Sahara », p. 12-41.

Matthiensen, Toby, 2014, « Migration, Minorities, and Radical Networks: Labour Movements and Opposition Groups in Saudi Arabia, 1950-1975 », *IRSH*, n°59, Amsterdam, International Instituut voor Sociale Geschiedenis, p. 473-504.

Mens, Yann, 2013, « Le peuple n'existe pas », *Alternatives Économiques*. [En ligne]. Consulté le 20 août 2020. URL : https://www.alternatives-economiques.fr/peuple-nexiste/00072532

Mnaouar, Maryam, 2011, « Abdelkarim Zebidi : "L'armée au service du peuple en toutes circonstances" », *Afrik.com*. [En ligne]. Consulté le 22 avril 2020. URL : https://www.afrik.com/abdelkarim-zebidi-l-armee-au-service-du-peuple-en-toutes-circonstances

Rondot, Pierre, 1972, « L'union des républiques arabes », *Études*, Paris, p. 37-59. Disponible en ligne. Consulté le 22 avril 2020. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4418677/f1.image

Shohat, Ella, 2006 (1998), *Le Sionisme du point de vue de ses victimes juives : les Juifs orientaux Israël,* traduit de l'anglais par Isabelle Taudière, Paris, La Fabrique.

Takriti, Abdel Razzaq, 2013, *Monsoon Revolution: Republicans, Sultans and Empires in Oman, 1965-1976*, Londres, Oxford University Press.

Ter Minassian, Anahide, 2000, « Les Arméniens au 20e siècle », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 67, Juillet-Septembre, p. 135-150.

Viennot, Jean-Pierre, 1970, « Le problème kurde. Le malheur d'une nation sans État », *Le Monde diplomatique*, avril 1970, p. 11.

3.3. Sur l'art

Agon, Marc, 2018, « Albert Cossery nous invite à en faire le moins possible », *Le Temps,* août 2018. [En ligne]. Consulté le 3 juillet 2020. URL : https://www.letemps.ch/culture/albert-cossery-invite-faire-possible

Carré, Olivier, 1972, « Le Chant d'une résurrection dans la mort : Un poète galiléen de la Croix, Mahmud Darwish », in *Proche Proche-Orient*, revue Parole et société, n° 2, p. 114- 118.

Dante, Bruno, 2008, « Albert, prince des cossards », *CQFD*, n° 058, 15 juillet. [En ligne]. Consulté le 2 juillet 2020. URL : http://www.cequilfautdetruire.org/spip.php?article1750

El Deeb, Leena, 2017, "Souad Hosny's sister discusses her new book on the actor's mysterious death", *MadaMasr*. [En ligne]. Consulté le 18 août 2019.
URL : https://madamasr.com/en/2017/06/18/feature/culture/souad-hosnis-sister-discusses-her-new-book-on-the-actors-mysterious-death/

El Hammi, Emna, 2011, « Liberté d'expression en Tunisie : la justice, nouveau fer de lance de la censure ? », *Nawaat,* 30 décembre. [En ligne]. Consulté le 31 mai 2017.
URL : http://nawaat.org/portail/2011/12/30/liberte-dexpression-en-tunisie-la-justice-nouveau-fer-de-lance-de-la-censure/

Elad-Bouslika, Ami, 1999, *Modern Palestinian Literature and Culture*, Londres, Routledge.

Fellrath, Till ; Bardaouil, Sam, 2016, *Art et liberté : rupture, guerre et surréalisme en Égypte (1938-1948)*, Paris, Skira.

Gaudemar, Antoine (de), 1996 « Elias Sanbar, intellectuel palestinien, est retourné pour les premières élections libres à Haïfa, sa ville natale, que sa famille avait fuie en 1948. Retour en Palestine », *Libération,* 30 juillet, Paris.

Hafez, Kai, 2001, *Mass Media, Politics, and Society in the Middle East*, New York, Hampton Press.

Hakem, Tewfick, 2002, « Souad Hosni, star libérée de l'Égypte nassérienne », *Le Monde*, 26 juin, p. 31.

Leroy, Jean-Claude, 2009, « Albert Cossery ou l'efficacité révolutionnaire, itinéraire d'un écrivain égyptien de langue française », *in Altermed*, *la Méditerranée autrement*, n° 3, « Cultures turques », Paris, Non Lieu, novembre, p. 83-90.

Puig, Nicolas ; Mermier, Franck (dir.), 2007, *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient*, Beyrouth, Presses de l'IFPO.

3.4. Histoire de la Tunisie

Abdelali, Radhouane, 2012 *Les Émeutes fondatrices de la révolution tunisienne (1978-1984)*, Paris, Publibook.

Bessis, Sophie, 1999, « Le féminisme institutionnel en Tunisie », in *Femmes du Maghreb*, Clio. Histoire, femmes et sociétés n°9. [En ligne]. Consulté le 03 juillet 2018.
URL : http://journals.openedition.org/clio/286 ; DOI : 10.4000/clio.286

Bozzo, Anne ; Luizard, Pierre-Jean (dir.), 2011, *Les Sociétés civiles dans le monde musulman,* Paris, Éditions La Découverte.

Chouikha, Larbi ; Geisser, Vincent, 2010, « Retour sur la révolte du bassin minier. Les cinq leçons politiques d'un conflit social inédit », *L'Année du Maghreb*, n° 6, Valérie Beaumont, Corinne Cauvin Verner, François Pouillon (dir.) « Dossier : Sexe et sexualités au Maghreb. Essais d'ethnographies contemporaines ». [En ligne]. Consulté le 6 juillet 2020.
URL : https://journals.openedition.org/anneemaghreb/923

Ferchiou, Sophie, 1985, *Les Femmes dans l'agriculture tunisienne,* Aix-en-Provence, Édisud.

Gantin, Karine ; Seddik, Omeyya, 2008, « Révolte du "peuple des mines" en Tunisie », *Le Monde diplomatique,* juillet, p. 11.

Hendrickson, Burleigh, 2017, « Finding Tunisia in the Global 1960s », in *Monde(s). Histoire, Espaces, Relations,* n°11, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p.61-78.

Loos, Baudoin, 2009, « Tunisie : Journaliste expulsée et avocate retenue, à l'approche des élections : Fin de campagne sous tension », *Le Soir*, 22 octobre. [En ligne]. Consulté le 6 juillet 2020. URL : https://www.lesoir.be/art/tunisie-journaliste-expulsee-et-avocate-retenue-a_t-20091022-00QH3U.html

3.5. Histoire du Liban

Frangié, Samir, 2012 [2011], *Voyage au bout de la violence,* Paris, Actes Sud / Sindbad.

Khalifeh, Paul, 2014, « Le Liban ferme ses frontières aux réfugiés syriens », *RFI*. [En ligne]. Consulté le 25 avril 2020. URL : http://www.rfi.fr/fr/moyen-orient/20141019-le-liban-ferme-frontieres-refugies-syriens

Mermier, Franck ; Picard, Élizabeth (dir.), 2007, *Liban : une guerre de 33 jours*, Paris, La Découverte.

Mermier, Franck ; Varin, Christophe (dir.), 2010, *Mémoires de guerres au Liban (1975-1990),* Paris, Sindbad / Actes Sud.

Migliorino, Nicola, 2008, *(Re)constructing Armenia in Lebanon and Syria: Ethno-Cultural Diversity and the State in the Aftermath of a Refugee Crisis*, Oxford/New York, Berghahn Books.

Naïm, Mouna, 2005, « Samir Geagea, l'ancien chef des forces libanaises, est amnistié après 11 ans de prison », *Le Monde*, 19 juillet. [En ligne]. Consulté le 13 juillet 2020. URL : https://www.lemonde.fr/proche-orient/article/2005/07/19/samir-geagea-l-ancien-chef-des-forces-libanaises-est-amnistie-apres-11-ans-de-prison_673653_3218.html

Raad, Nada, 2005, « Lebanese democracy failed in 2004 with Lahoud extension », The Daily Star, 5 janvier. [En ligne]. Consulté le 15 juillet 2020. URL : https://www.dailystar.com.lb/News/Lebanon-News/2005/Jan-05/3091-lebanese-democracy-failed-in-2004-with-lahoud-extension.ashx

3.6. Histoire de l'Égypte

Abou Kassem, Mahmoud ; Amer, Mona ; El-Alphy, Akram ; Ben Néfissa, Sarah, 2017, « Dépolitisation de l'urne et politisation de l'électeur en Égypte : quelques enseignements des élections législatives égyptiennes 2015 », *Confluences Méditerranée*, 2017, n° 102, p. 181-196.

Alexandrani, Ismaïl, 2014, « Au Sinaï, une "sale guerre" qui ne dit pas son nom », *Le Monde Diplomatique*, septembre 2014. [En ligne]. Consulté le 25 avril 2020. URL : https://www.monde-diplomatique.fr/2014/09/ALEXANDRANI/50786

El Nour, Saker, 2015, « Les paysans et la révolution en Égypte. Du mouvement national de 1919 à la révolution nationale de 2011 », in Sarah Ben Néfissa, Alaa Saraya (dir.), « Variations sur l'Égypte », *Revue Tiers Monde*, n° 222, avril-juin, Paris, Armand Colin, p. 49-66, disponible en ligne. Consulté le 15 août 2020. URL : https://www.cairn.info/revue-tiers-monde-2015-2-page-49.htm

Guibal, Claude, 2002, « Hystérie pour le Caire historique », *Libération*, 24 juillet. [En ligne]. Consulté le 24 juin 2020. URL : https://www.liberation.fr/cahier-special/2002/07/24/hysterie-pour-le-caire-historique_411047

Lombardi, Clark B. ; J. Brown, Nathan, 2012, « Islam in Egypt's New Constitution », *Foreign Policy*. [En ligne]. Consulté le 25 avril 2020.
URL : http://mideast.foreignpolicy.com/posts/2012/12/13/islam_in_egypts_new_constitution

Moghith, Anwar, 2011, « Au nom du peuple : la formation de l'élite en Égypte moderne », *in Le Télémaque*, n° 39, « Sur la formation des élites », Caen, Presses Universitaires de Caen, 2011, p. 31-36.

Monier, Françoise, 1998, « La bataille d'Alexandrie », *L'Express*, 16 avril. [En ligne]. Consulté le 24 juin 2020. URL : https://www.lexpress.fr/informations/la-bataille-d-alexandrie_628707.html

Romani, Vincent, 2014, « Transition dictatoriale en Égypte », *Relations*, n° 774, septembre-octobre 2014, p. 30-31.

Saad, Reem, 1996, « Situer le village égyptien. La recherche d'une unité représentative », traduit de l'anglais par Jean-Noël Ferrié, in Jean-Noël Ferrié, Saadia Radi (dir.), « Anthropologies de l'Égypte 2 », *Égypte/Monde arabe*, n° 25 Le Caire, Presses de l'IFAO.

3.7. Les « printemps arabes »

Bayat, Asef, 2011, « A New Arab Street in Post-Islamist times », *Foreign Policy*. [En ligne]. Consulté le 8 octobre 2018. URL : https://foreignpolicy.com/2011/01/26/a-new-arab-street-in-post-islamist-times/

Bendana, Kmar, 2018, « Le "martyr" : une "variation" tunisienne », in Claudia Moatti, Michèle Riot-Sarcey, *Pourquoi se référer au passé ?*, Ivry-sur-Seine, Éditions de l'Atelier, p. 323-337.

Benzenine, Belkacem, 2016, « Symbolique et portée politiques du geste de Rabia en Égypte », Mots. Les langages du politique n° 110, « Le Geste, emblème politique ». [En ligne]. Consulté le 25 avril 2020. URL : https://journals.openedition.org/mots/22255

Bonnefoy, Laurent ; Catusse, Myriam (dir.), 2013, *Jeunesses arabes. Du Maroc au Yémen : loisirs, cultures et politiques*, Paris, La Découverte.

Dot-Pouillard, Nicolas, 2012, « Les révolutions arabes entre césures et remembrances : tiers-mondisme, question palestinienne et utopies chiliastiques », in *Un Printemps arabe ?,* L'Année du Maghreb, n°8, Paris, CNRS éditions, p. 49-65.

Gana, Nouri (dir.), 2013, *The Making of the Tunisian Revolution. Contexts, Architects, Prospects,* Edimbourg, Edinburgh University Press.

Gonzalez-Quijano, Yves, 2012, *Arabités numériques. Le Printemps du Web arabe*, Arles, Actes Sud / Sindbad.

Guillemot, Clément, 2012 « L'islamisme tunisien d'Ennahdha : d'une mouvance révolutionnaire à un parti politique légaliste (2/3). Vers une légalisation politique d'un parti islamiste démocrate tunisien : de Ben Ali à la Révolution de Jasmin de 2011 » in *Les Clés du Moyen-Orient.* [En ligne]. Consulté le 12 juin 2020. URL : https://www.lesclesdumoyenorient.com/L-islamisme-Tunisien-d-Ennahdha-d-une-mouvance-revolutionnaire-a-un-parti-1072

Hussein, Nada, 2013, « Egypt's 'Rebel' campaign gathered 22 million signatures, says spokesman », *Ahram Online*, 29 juin 2013. [En ligne]. Consulté le 20 juin 2020. URL : http://english.ahram.org.eg/NewsContent/1/64/75244/Egypt/Politics-/Egypts-Rebel-campaign-gathered--mn-signatures,-say.aspx

4. Philosophie arabe

Abdel-Malek, Anouar, 1970, *La Pensée politique arabe contemporaine*, Paris, Éditions du Seuil.

Al-Azm, Sadik, 2011 (1968), *Self-Criticism After the Defeat*, traduit de l'arabe par George Stergios, Londres, Saqi.

Béji, Hélé, 1982, *Le Désenchantement national. Essai sur la décolonisation,* Paris, La Découverte.

Hourani, Albert, 1983 [1962], *Arabic Thought in the Liberal Age (1798-1939)*, New York, Cambridge University Press.

Kassir, Samir, 2004, *Considérations sur le malheur arabe,* Paris, Actes Sud.

Laroui, Abdallah, 1967, *L'Idéologie arabe contemporaine*, Paris, François de Maspero.

Laroui, Abdallah, 1992, *Esquisses historiques*, Casablanca, éditions Centre Culturel du Livre.

5. Cinéma arabe

5.1. Histoires générales

Al-Ariss Ibrahim, 1978, *Al-ṣura wa al-waqa'. Kitābāt fī al-sīnimā (Image et réalité. Écrits sur le cinéma)*, Beyrouth, Institut arabe de recherche et de publication. (en arabe)

Al-Kasan, Jan, 1978, *Āl-sīnīmā āl-sūrīa fī ḫamsīn ʿāmān (Cinquante ans de cinéma syrien)*, Damas, Publications du ministère de la culture. (en arabe)

Al-Lubani, Salwa, 2005 « Sinima al-'arabi fi hasad al-'alam » (« Récolte générale du cinéma arabe »), *Elaph*, 25 décembre. [En ligne]. Consulté le 12 juillet 2020.
URL : https://elaph.com/Web/Entertainment/2005/12/115419.html (en arabe)

Arasoughly, Alia, 2013, « Film Education in Palestine Post-Oslo : The Experience of Shashat », in Mette Hjort (ed), *The Education of the Filmmakers in Africa, the Middle-East, and the Americas*, Palgrave Macmillan, New York, p. 96-110.

Armes, Roy, 2008 (1996), *Dictionnaire des cinéastes africains de longs-métrages,* traduit de l'anglais par Marie-Cécile Wouters, Paris, Karthala.

Armes, Roy, 2012 (2010), *Dictionnaire des cinéastes arabes du Moyen-Orient,* traduit de l'anglais par Marie-Cécile Wouters, Paris, L'Harmattan.

Armes, Roy, 2015, *New Voices in Arab Cinema,* Bloomington, Indiana University Press.

Armes, Roy, 2018, *Roots of the New Arab Film*, Bloomington, Indiana University Press.

Barlet, Olivier, 2012, *Le Cinéma d'Afrique des années 2000. Perspectives critiques,* Paris, L'Harmattan.

Bensalah, Mohamed, 2005, *Cinéma en Méditerranée, une passerelle entre les cultures*, Paris, Edisud.

Boëx Cécile, 2013, « La création cinématographique en Syrie à la lumière du mouvement de révolte : nouvelles pratiques, nouveaux récits », Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée n°134. En ligne. Consulté le 16/12/2016. URL : http://remmm.revues.org/8309

Boëx, Cécile, 2014, *Cinéma et politique en Syrie. Écriture cinématographique de la contestation (1970-2010)*, Paris, L'Harmattan.

Boudjedra, Rachid, 1971, *Naissance du cinéma algérien*, Paris, François Maspero.

Boulanger, Pierre, 1975, *Le Cinéma colonial. De l'Atlantide à Lawrance d'Arabie*, Paris, Seghers.

Bouzid, Nouri, 1994, *Sources of Inspiration. Lecture: 22 June 1994, Villepreux,* Amsterdam, Sources.

Brahimi, Denise, 1997, *Cinémas d'Afrique francophone et du Maghreb*, Paris, Nathan universités.

Brahimi, Denise, 2009, *50 ans de cinéma maghrébin*, Paris, Minerve.

Caillé, Patricia ; Martin, Florence (dir.), 2012, *Les Cinémas du Maghreb et leurs publics*, Africultures, n° 89-90, Paris, L'Harmattan.

Caillé, Patricia, 2014, « Fifak 2013. Expressions sexuées, genrées et générationnelles d'une passion du cinéma en Tunisie », *Diogène*, n° 245, Paris, Presses Universitaires de France, p. 104-124. [En ligne]. Consulté le 10 juin 2020. URL : https://www.cairn.info/revue-diogene-2014-1-page-104.htm

Caillé, Patricia, 2015, « La circulation des films maghrébins par des réalisatrices : une question de genre ? », in Benchenna, Abdelfettah ; Caillé, Patricia ; Mingant, Nolwenn (dir.), *La Circulation des films : Afrique du Nord et Moyen-Orient,* Africultures, n° 101-102, Paris, L'Harmattan, p. 70-87.

Cheria'a, Tahar, 1971, « La valeur culturelle du cinéma dans la société arabe contemporaine » *Essai sur les mass-media et la culture*, Unesco, Paris, p. 60-80.

Cheria'a, Tahar, 1978, *Écrans d'abondance. Cinémas de libération en Afrique : à propos de l'importation/distribution des films en Afrique (et dans le monde arabe) et de la nécessité de sa nationalisation*, Tunis, SAPTEC et éditions Laplume.

Cooke, Miriam, 2007, *Dissident Syria: Making Oppositional Arts Official*, Duke University Press.

Della Ratta, Donatella ; Dickinson, Kay ; Haugbolle, Sune, 2020, « The Arab Archive. Mediated Memories and Digital Flows »*, Theory on Demand #35,* Amsterdam, Institute of Network Cultures.

Devictor, Agnès (dir.), 2013, *Cinémas arabes du XXIe siècle. Nouveaux territoires, nouveaux enjeux*, Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée, n° 134, Aix-en Provence, Presses universitaires de Provence.

Dönmez-Colin Günül (dir.), 2007, *The Cinema of North Africa and the Middle East*, London, Wallflower.

El-Abnoudy, Ateyyat, 2012, *Āl-sīnīmā āl-ṭoulaṭa (Le Troisième cinéma)*, Le Caire, Āl-majliss āl-qa'ala li-ṭaqāfa. (en arabe)

Farid, Samir, 1981, *Fi āl-sinimā āl-'arabi*, Beyrouth, Dār āl-ṭāli'a lilṭabā'a w āl-nashour. (en arabe)

Farid, Samir, 2002, *Taḥrir āl-raqāba ʿala āl-sinimā fi maṣr (Histoire de la censure dans le cinéma égyptien)*, Le Caire, Āl-maktab āl-maṣri li-tawzyʿ āl-maṭbouʿāt. (en arabe)

Farid, Samir, 2004, *Hiwar āl-sharq w āl-ġarb (Dialogues entre l'Orient et l'Occident)*, Alexandrie, Presses de la Bibliothèque d'Alexandrie. (en arabe)

Farid, Samir, 2005, *Maḥāwrāt samīr naṣry maʿa nujūm āl-sīnīmā āl-ʿarabī* (*Entretiens de Samir Nasry avec les stars du cinéma arabe*), Alexandrie, Presses de la Bibliothèque d'Alexandrie. (en arabe)

Farid, Samir, 2012, *Qāmous mouġrijy āl-sinimā fi maġrib (Dictionnaire des réalisateurs marocains),* édité à l'occasion du premier Festival de Cinéma Africain de Louxor. (en arabe)

Fourest, Laure, 2012, « Un cinéma palestinien 'en mal d'archives' », *Ateliers d'anthropologie*, n°36. [En ligne]. Consulté le 28 août 2016. URL : https://ateliers.revues.org/9053?lang=en#bodyftn25

Frodon, Jean-Michel, 2013, « Festivals de cinéma dans le monde arabe », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, numéro 134. [En Ligne]. Consulté le 05 décembre 2016. URL : http://remmm.revues.org/8184.

Ginsberg, Terry ; Chris Lippard, 2010, *Historical dictionary of Middle Eastern Cinema*, New Jersey, Scarecrow press.

Gugler, Joseph (dir.), 2011, *Film in the Middle East and North Africa: Creative Dissidence*, Austin, University Press of Texas.

Gugler, Joseph (dir.), 2015, *Ten Arab Filmmakers: Political Dissent and Social Critique*, Bloomington, Indiana University Press.

Houdassine, Ismaël, 2008, « Cinéma palestinien : entre colère et reconnaissance », *Séquences*, n°255, juillet aout, p. 6-7. [En ligne]. Consulté le 20 mai 2019. URL : http://id.erudit.org/iderudit/45126ac

Khayati, Khémaïs, 1993, « La problématique de la liberté individuelle dans le cinéma arabe », in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, tome 32, Paris, CNRS éditions, p. 305-310.

Khayati, Khémais, 1996, *Cinémas arabes : topographie d'une image éclatée*, Paris, L'Harmattan.

Leaman, Olivier (ed.), 2001, *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film*, Londres, Routledge.

Ruoff, Jeffrey, 2011, « The Gulf War, the Iraq War and Nouri Bouzid's Cinema of Defeat: 'It's Sheherazade We're Killing' (1993) and 'Making Of' (2006) », in Green, Mary Jean, *Cinema In and Out the Maghreb*, South Central Review, vol. 28, n° 1, special issue, Spring, Baltimore, Johns Hopkins University Press, p. 18-35.

Sadoul, Georges, 1966, *Les Cinémas des pays arabes*, recueil préparé pour l'UNESCO, Beyrouth, Centre interarabe du cinéma et de la télévision.

Salti Racha, 2006, « Kritiske statsborgere : Nogle markante paradokser i den syriske filmkunst og filmkultur », Images of the Middle-East, Kosmorama, n° 237, Copenhague, The Danish Film Institute, p. 70-87. (en danois). Disponible en ligne en anglais : « Critical Nationals : The Paradoxes of Syrian Cinema ». Consulté le 09/01/2016. URL : al-hakawati.net/english/Culture_Traditions/the-paradoxes-of-syrian-cinema.pdf

Serceau, Michel (dir.), 2004, *Cinémas du Maghreb*, CinémAction, n°111, Paris, Corlet/Télérama.

Shafik, Viola, 2016 (1997), *Arab Cinema. History and Cultural Identity,* Le Caire, The American University in Cairo Press.

Shafik Viola, 2014, « Āl-sīnīmā w āl-qaḍāyā āl-kabra (āl-dīn w āl-mara' w āl-sīāsa) » (« Les grandes questions du cinéma (la religion, les femmes et la politique…) »), *Al-Mustaqbal,* n° 420**,** « Āl-sīnīmā āl-ʿarabya : tāriḫhā w mustaqbalhā w dūrhā āl-nahḍawy (Le cinéma arabe : son histoire, son avenir et son cycle de renouveau) », Le Caire, Centre d'étude sur l'unité arabe et Flemish Institute in Cairo. (en arabe), p. 102-115.

Srour Heiny, 1977, « L'image de la femme dans le cinéma arabe de fiction », *Image et Son*, n° 318, Juin.

Srour, Heiny, 1977, « L'image de la femme Palestinienne », *in* Guy Hennebelle, Khemais Khayati (dir.), *La Palestine et le cinéma*, Paris, Le Centenaire, p. 47-52.

Heiny Srour, "Hindrance and Gender Representation in Documentary Filmmaking," paper presented at the AUC Symposium on Visual Anthropology, Cairo, April 2010.

Touhami, Fouad, 1972, « Ḥawl jamāʿaï āl-sīnīmā āl-jadīda fī maṣr » (« À propos du groupe du « Nouveau cinéma » en Égypte »), *Āl-ṭarīq,* n° 7-8, juillet, Beyrouth, 1972, p. 58-60.

Zabunyan, Dork, 2012, « Révoltes arabes et images impersonnelles », *May*, n° 9, juin. [En ligne]. Consulté le 14 novembre 2016. URL : http://www.mayrevue.com/revoltes-arabes-et-images-impersonnelles/

5.2. Cinéma des femmes

Aftab, Kaleem, 2014, « Viola Shafik on her film Arij – Scent of Revolution », *The National,* 16 mars. [En ligne]. Consulté le 18 juillet 2020. URL : https://www.thenational.ae/arts-culture/viola-shafik-on-her-film-arij-scent-of-revolution-1.314590

Aghacy, Samira ; Soueid, Mohammad ; Zaatari, Arkam (dir.), 1999, *Arab Women and Cinema*, Al-Raida, vol. 16, n° 86-87, automne/été, Beyrouth, Lebanese Amercain University Press.

Akomfrah, John, 1983, « Interview with Heiny Srour », *City Limits*, 10 octobre, Londres.

Amin, Bahira, 2020, « What Ramadan TV Owes to Elweya Zaki, Egyptian Television's First Female Director », *Scene Arabia*, 20 mai. [En ligne]. Consulté le 5 juillet 2020. URL : https://scenearabia.com/Culture/What-Ramadan-TV-Owes-to-Elweya-Zaki-Egyptian-Television-s-First-Female-Director

Baccar Bournaz, Alia, 2017, *Kalthoum Bornaz, l'Étoile à la recherche du fil perdu*, édité par Alia Baccar Bournaz, Tunis.

Bakhat, Islah, 2006 « "Dunia", joslyn saʿb tahatt al-rahal fi friborgh » (« "Dunia" de Jocelyne Saab est montré à Fribourg »), *Swiss Info*, 18 mars. [En ligne]. Consulté le 12 juillet 2020. URL : https://cutt.ly/EfZxsCI (en arabe)

Barlet, Olivier, 2000, « À propos de *La Saison des hommes*. Entretien d'Olivier Barlet avec Moufida Tlatli, Cannes, mai 2000 », *Africultures,* 30 novembre. [En ligne]. Consulté le 24 juin 2020. URL : http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=1661#sthash.KLu7EF7w.dpuf

Barlet, Olivier, 2002« Casser les clichés : à propos de Bedwin Hacker », *Africultures.* [En ligne]. Consulté le 30 janvier 2018. URL : http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=2511

Barlet, Olivier, 2006, « Fleur d'oubli (Khochkhach) de Selma Baccar », *Africultures*, 31 mai. [En ligne]. Consulté le 12 juillet 2020. URL : http://africultures.com/fleur-doubli-kochkhach-4437/

Bellamine, Yassine, 2016, « De 'Super-Tunisian' à 'Hors-je' : Voyage dans l'univers de Moufida Fedhila ou l'art libre et sans limites », *HuffPost Tunisie*. [En Ligne]. Consulté le 05 décembre 2016. URL : http://www.huffpostmaghreb.com/2016/05/07/art-tunisie_n_9861798.html

Braidy, Nour, 2015, « La censure frappe de nouveau : un documentaire sur les déplacés de la guerre civile interdit », *L'Orient-Le Jour*, 23 juin. [En ligne]. Consulté le 6 juillet 2020. URL : https://www.lorientlejour.com/article/930974/la-censure-frappe-de-nouveau-un-documentaire-sur-les-deplaces-de-la-guerre-civile-interdit.html

Caillat, Sophie, 2011, « Nadia El-Fani, cinéaste menacée de mort parce qu'athée », *Rue89,* 9 mai. [En ligne]. Consulté le 31 mai 2017. URL : http://tempsreel.nouvelobs.com/rue89/rue89-monde/20110509.RUE2231/tunisie-nadia-el-fani-cineaste-menacee-de-mort-parce-qu-athee.html

Daja, Allarabaye, 1984, « Entretien avec Heiny Srour », *Unir Cinema*, n° 122, novembre, Paris.

Davie, Danielle, 2017, « Entretien avec Marie Jirmanus Saba. Histoire(s) et interprétation(s) de la réalité », *Hors Champ*, juillet/août. [En ligne]. Consulté le 20 juillet 2020. URL : https://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article721

Djait, Amel, 2010, « Sonia Chamkhi : "Le mezoued est un art" », *1001 Tunisie*, 23 août. [En ligne]. Consulté le 7 juillet 2020. URL : https://1001tunisie.com/portraits-et-interviews/sonia-chamkhi-l-le-mezoued-est-un-art-et-ses-artistes-talentueux-mais-aucun-art-ne-prospere-dans-la-marginalisation-et-le-dedain-de-la-transmission-r/

Fam, Mariam, 2002, « Director Forges Ahead Despite Controversy and Death Threats », Los Angeles Times, 20 février. [En ligne]. Consulté le 5 juillet 2020. URL : https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2002-feb-20-et-fam20-story.html

Frodon, Jean-Michel, 2015, « *Le Challat de Tunis* : ni menteur, ni moqueur, vrai », *Slate.fr*, 07 octobre. [En ligne]. Consulté le 30 janvier 2016. URL : http://www.slate.fr/story/99777/challat-tunis-vrai.

Gabous, Abdelkrim, 1998, *Silence, elles tournent ! Les femmes et le cinéma en Tunisie*, Tunis, Cérès.

Hadouchi, Olivier, 2013, « Conversations avec la cinéaste Jocelyne Saab », *CriticalSecret*. [En ligne]. Consulté en août 2018. URL : https://www.criticalsecret.net/olivierhadouchi-conversations-avec-la-cineaste-jocelyne-saab-several-conversations-with-filmmaker,106.html

Hassan, Amina, 2007, « Poésie du réel », *Al-Ahram*, 7-13 mars.

Henoud, Clara, 2011, « Avec Soula Saad, Beyrouth se rappelle », *L'Orient-Le Jour*, 10 mars. [En ligne]. Consulté le 13 juillet 2020. URL : https://www.lorientlejour.com/article/692936/Avec_Soula_Saad%252C_Beyrouth_se_rappelle.html

Hillauer, Rebecca, 2006 [2003], *Encyclopedia of Arab Women Filmmaker*s, Le Caire, American University Press.

Jdey, Adnen, 2016, « "Pousses de printemps" d'Intissar Belaid : la révolution hors de ses gangues », *Nawaat,* 8 septembre. [En ligne]. Consulté le 05 décembre 2016. URL : http://nawaat.org/portail/2016/09/08/pousses-de-printemps-dintissar-belaid-la-revolution-hors-de-ses-gangues/

Joreige, Lamia, 2006 [2005] « Je d'histoires », *Meeting Point 3 – Printemps de la Danse*, Tunis, 2005, texte révisé en 2006. [En ligne]. Consulté le 28 août 2016. URL : http://www.lamiajoreige.com/publications/talks_je-d-histoire_2005.pdf

Khadhar, Farah, 2009, « Entretien avec Sonia Chamkhi », *Babelmed*, 23 février. [En ligne]. Consulté le 7 juillet 2020. URL : http://www.babelmed.net/article/349-entretien-avec-sonia-chamkhi/

Lavoie, André, 1993, « "Tous mes films sont des histoires d'amour". Entretien avec Tahani Rached », *Ciné-Bulles. Le cinéma d'auteur avant tout,* vol. 12, n° 4, automne 1993, Montréal, Association des cinémas parallèles du Québec, p. 34-37.

MacFarquhar, Neil, 2002, « Weaving Nile's Daily Life Into Dream of Change », *The New York Times*, 22 juin, New York.

Martin, Florence, 2011, *Screens and Veils, Maghrebi Women's Cinema*, Bloomington, Indiana University Press.

Martin, Florence, 2014, « Paroles et musiques. Les audaces des documentaristes maghrébines », *Genre, mondialisation et cinéma,* Diogène, vol. 1, n° 245, Paris, Presses Universitaires de France, p. 142-154.

Martineau-Hennebelle, Monique, 1974, « *L'Heure de la libération a sonné.* Entretien avec Heiny Srour », *Les Cahiers du cinéma*, n° 263, octobre 1974, p. 48-51.

Martineau-Hennebelle, Monique ; Mignot-Lefebvre, Yvonne ; Sahraoui, Djamila, 1982, « Les femmes et l'audio-visuel d'intervention sociale et politique (pays industrialisés et pays du Tiers Monde) », *in Revue Tiers-Monde,* tome 23, n°91, juillet-septembre, Paris, Armand-Colin, p. 617-618.

Morice, Jacques, 2018, « Capharnaüm », *Télérama*. [En ligne]. Consulté le 4 mai 2020. URL : https://www.telerama.fr/cinema/films/capharnaum,n5603253.php

Passevant, Chrisitane, 2015, « Entretien avec Marianne Khoury, passionnée de cinéma », *Divergences*, n° 41, avril. {En ligne]. Consulté le 12 juin 2020.
URL : http://divergences2.divergences.be/spip.php?article105

Rached, Nayla, 2010, « Dima El-Horr, un parcours introspectif », *Agenda Culturel*. [En ligne]. Consulté le 15 mai 2019. URL : http://www.agendaculturel.com/fr-Dima-el-Horr,-un-parcours-introspectif/

Ramsis, Amal, 2009, « El cine realizado por mujeres en el mundo árabe. Un acercamiento sociopolítico », *Cultura,* n° 5, Madrid, p. 86-97.

Ramsis, Basil, 1995, « Atteyat Al Abnoudy, documentary Filmmaker », *Middle East Times*, 30 July – 5 August.

Rémer, Brigitte, 2015, « Une insoumise, Asma El-Bakry réalisatrice », *Ubiquité Culture(s)*, 7 juin. [En ligne]. Consulté le 24 juin 2020. URL : https://www.ubiquité-cultures.fr/une-insoumise-asma-el-bakry-realisatrice/

Salaün, Tangi, 2007, « Silence, on coupe ! », *L'Express*, 14 novembre. [En ligne]. Consulté le 5 juillet 2020. URL : https://www.lexpress.fr/culture/cinema/silence-on-coupe_474560.html

Sayegh, Ghada, 2010, « La figure de l'archive dans l'œuvre de Lamia Joreige », *Site officiel de Lamia Joreige.* [En ligne]. Consulté le 28 août 2016.
URL : http://www.lamiajoreige.com/admin/uploads/Ghada_Sayegh-Figure_de_l_archive.pdf

Slaheddine,1983, « Atiyat Al Abnoudi ou la voix de l'Égypte des humbles », *Le Temps culturel*, 14 décembre, Paris.

Srour Heiny, 1976, « Femme, Arabe... et Cinéaste » *CinemArabe*, n° 4-5, p. 34-42.

Srour, Heiny ; Wassef, Magda, 1978, « Entretien », *CinémArabe*, n° 10-11, août-novembre, Paris.

Srour Heiny, Baccar Salma, Magda Wassef, « Pour L'Auto-Expression de la Femme Arabe », *CinemArabe*, nr. 10–11, 1978.

Taha, Amir, 2017, « Hala Lotfy's Coming Forth by Day Towards a New Egyptian Cinema », *Mise-en-scène. The Journal of Film & Visul Narration*, vol. 2, n°2. [En ligne]. Consulté le 22 juillet 2020. URL : https://journals.sfu.ca/msq/index.php/msq/article/view/72

Thomas, Kevin, 1993, « Filmmaker Puts a Face on Poverty in Egypt: Movies: Atteyat El Abnoudi uses 'poetic realism' in her films, which gracefully challenge the status quo. 'The camera is always on the same level as the people. I love their faces, I love them.' What can I do?' », *Los Angeles Times*. [En ligne]. Consulté le 18 décembre 2016. URL : http://articles.latimes.com/1993-08-21/entertainment/ca-26001_1_el-abnoudi,

Tremblay, Odile, 2006, « Le vrai printemps de Tahani », *Le Devoir*, disponible en ligne. Consulté le 8 juin 2020. URL : https://www.ledevoir.com/opinion/chroniques/108466/le-vrai-printemps-de-tahani

Van de Peer Stefanie, 2011, « Permissible Documentaries: Representation in Ateyyat El Abnoudy's Documentaries », *Journal of African Studies*, vol. 3, n° 1, p. 109-124.

Van De Peer Stefanie, 2017, *Negotiating Dissidence. The Pioneering Women of Arab Documentary*, Edimburg University Press.

Wera, Françoise, 1989, « Entretien avec Néjia Ben Mabrouk », *Ciné-Bulles*, vol. 3, n° 3, avril-mai 1989, p. 20-23.

5.3. Cinéma libanais

Abd El Nour, Raphaël, 2016, « Entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige. 'Aujourd'hui, quand on pense à une fusée dans le monde arabe, c'est un missile…' », *Actuphoto.com*, 04 juillet. [En ligne].

Consulté le 28 août 2016. URL : http://fr.actuphoto.com/36094-joana-hadjithomas-khalil-joreige-aujourd-hui-quand-on-pense-a-une-fusee-dans-le-monde-arabe-c-est-un-missile-.html

Dousson, Lambert, 2009, « L'archive et la fiction : champs-contrechamps. Entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige », *in Geste*, n° 6, « Ralentir / Présent de l'esclavage », Paris, Association Gestuelles, p. 6-35.

El-Horr, Dima, 2016, *Mélancolie libanaise. Le cinéma après la guerre civile,* Paris, L'Harmattan.

El-Khoury, Tania, 2004, « Les cinémas libanais et leurs publics », in L'Homme et la société, n° 154, Paris, L'Harmattan, p. 131-144.

Ghaninejad, Laure ; Gravayat, Jérémy, 2010, « Entretien avec Akram Zaatari », *Dérives*, n°2, « Autour de Akram Zaatari et Tariq Teguia », Paris, Association Net4images, p.10-39.

Guirguis, Laure, 2007, « Beyrouth, figures de l'archive », *Art Press,* n° 330, Paris, p. 47-54.

Kennedy-Day, Kiki, 2001, « Cinema in Lebanon, Syria, Iraq and Koweit », in Leaman Olivier, 2001, *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film,* Londres, Routledge, p.364-405.

Khatib, Lina, 2008, *Lebanese Cinema: Imaging the Civil War and Beyond*, New York, I.B. Tauris.

Leaman, Oliver (dir.), 2001, *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film,* Londres, Routledge.

Millet, Raphaël, 2017, *Cinéma au Liban / Cinema in Lebanon*, Beyrouth, Rawiya.

Sayegh, Ghada, *Image d'après : L'espace-temps de la guerre dans le cinéma du Liban, du nouveau cinéma libanais (1975) aux pratiques artistiques contemporaines (de 1990 à nos jours)*, Université Paris X - Nanterre, 2013, https://bdr.u-paris10.fr/theses/Internet/2013PA100214.pdf.

Soueid, Mohamad, 1986, *As-sīnimā al-mu'ajjala. Aflam al-harb al-ahliyya al-lubnaniyya (Le Cinéma suspend. Films de la guerre civile libanaise)*, Beyrouth, Mu'assasat al-abhath al-arabiyya. (en arabe)

Thoraval, Yves, 2003, *Les Écrans du croissant fertile, Irak, Liban, Palestine, Syrie*, Paris, Séguier.

Zaccak, Hady, 1997, *Le Cinéma libanais, itinéraire d'un cinéma vers l'inconnu (1929-1996)*, Beyrouth, Dar el-Machrek.

5.4. Cinéma égyptien

Ali, Ibrahim, 2018, « "Al-ʿaṣfour" yousif šāhin... lā yzāl fi qafaṣ hzimaẗ 1967 » (« *Le Moineau* de Youssef Chahine, toujours dans sa cage depuis la défaite de 1967 »), *Al-Araby.* [En ligne].
Consulté le 6 juin 2020. URL : https://cutt.ly/KfKR8bP (en arabe).

Al-Shahat, Said, 2018, « ḏāt ioum 26 aġosṭs 1974.. ʿrḍ film «āl-ʿṣfour» liyousif šāhin iouǧl āl-qabḍ ʿla āl-šeiḫ imām w aḥmed fouād naǧm » (« Le 26 août 1974, la projection du *Moineau* de Youssef Chahine reporte l'arrestation de Cheikh Imam et Ahmed Fouad Nagm »), *Al-youm al-sab*ʿ. [En ligne]. Consulté le 6 juin 2020. URL : https://cutt.ly/LfZxlwW (en arabe).

Barlet, Olivier, 2008, « Youssef Chahine, une vie contre l'intolérance », *Africultures*. [En ligne]. Consulté le 6 juin 2020. URL : http://africultures.com/youssef-chahine-une-vie-contre-lintolerance-7984/

Farid, Samir, 1973, « Les six générations du cinéma égyptien », traduit de l'arabe par Tahar Chéria, in *Écran*, n°15, Paris, éditions de la Société Cinéma Studio 43, p. 21-33.

Khouri, Malek, 2010, *The Arab National Project in Youssef Chahine's Cinema*, Le Caire, The American University in Cairo Press.

Mismar, Rima, 2006, « Film yaksar "'adat" al-sinima al-masrya al-jadida » (« Un film qui brise les "coutumes égyptiennes" du nouveau cinéma égyptien »), Cinematech Haddad, 8 septembre. [En ligne]. Consulté le 12 juillet 2020. URL :
https://www.cinematechhaddad.com/Cinematech/Cinematech_Archives/WrightInCinema_2178.HTM (en arabe)

Mouline Nabil, 2013, « Un ticket pour la liberté », Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée, n°134. En ligne. Consulté le 14 décembre 2016. URL : http://remmm.revues.org/8297

Nasr, Nahed, 2019, « A Meaningful Profession: On Hassala Film's Alternative Approaches to Film Production in Egypt », Ahram Online, 19 avril. [En ligne]. Consulté le 10 juillet 2020. URL : http://english.ahram.org.eg/NewsContent/5/32/330335/Arts--Culture/Film/A-meaningful-profession-On-Hassala-Films-alternati.aspx

Shafik, Viola, 2007, *Popular Egyptian Cinema: Gender, Class, Nation,* Le Caire, The American University in Cairo Press.

Shafik, Viola ; Battesti, Vincent, 2011, « Le cinéma égyptien et la question des classes sociales », in Battesti, Vincent ; Ireton, François, 2011, *L'Égypte au présent. Inventaire d'une société avant révolution*, Paris, Sindbad-Actes Sud, p. 995-1034.

Shohat, Ella Habiba, 1983, « Egypt: Cinema and Revolution », *Critical Arts*, vol.2, n° 4, p. 22-32.

Thoraval, Yves, 1996 (1977), *Regards sur le cinéma égyptien, 1895-1975*, Paris, L'Harmattan.

Wassef, Magda (dir.), 1995, *Égypte, 100 ans de cinema*, Paris, éditions Plume / Institut du Monde Arabe.

5.5. Cinéma tunisien

Ben Chaabane, Tarek, 2019, *Le Cinéma tunisien d'hier et d'aujourd'hui*, Tunis, CNCI/Ministère des affaires culturelles.

Boughedir, Férid, 2004 « La victime et la matrone : les deux images de la femme dans le cinéma tunisien », *Cinémas du Maghreb*, CinémAction n°111, p. 103-112.

Chamkhi, Sonia, 2002, *Cinéma tunisien nouveau : Parcours autres*, Tunis, Sud éditions.

Cheria'a, Tahar ; Corriou, Morgan, 2010, « Des ciné-clubs aux Journées Cinématographiques de Carthage », *Maghreb et Sciences Sociales 2009-2010*, Paris, L'Harmattan, p. 163-174.

Chikhaoui, Tahar, 2002, « Le cinéma tunisien des années 90, permanences et spécificités », *Horizons Maghrébins – Le droit à la mémoire*, n°46, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, p. 113-119.

Corriou, Morgan, 2015, « Cinéma et urbanité à Tunis sous le protectorat français », *L'Année du Maghreb*, n° 12, « Villes et urbanités au Maghreb », p. 181-195. [En ligne]. Consulté le 10 juin 2020. URL : https://journals.openedition.org/anneemaghreb/2446?lang=ar

Gana, Nouri, 2013, « Visions of Dissent, Voices of Discontent: postcolonial Tunisian Film and Song », p.181-204, in Nouri Gana (dir.), *The Making of the Tunisian Revolution. Contexts, Architects, Prospects*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

Ismaël, 2016, « De quelques films tunisiens : Triomphes de la domination », *Nawaat*, 17 février, [En ligne]. Consulté le 15 novembre 2016. URL : https://nawaat.org/portail/2016/02/17/de-quelques-films-tunisiens-triomphes-de-la-domination/

Kchir-Bendana, Kmar, 2007, « Ideologies of the Nation in Tunisian Cinema », in James McDougall (dir.), *Nation, Society and Culture in North Africa,* The Journal of North African Studies, vol. 8, n° 1, Londres, Taylor & Francis, p. 35-42.

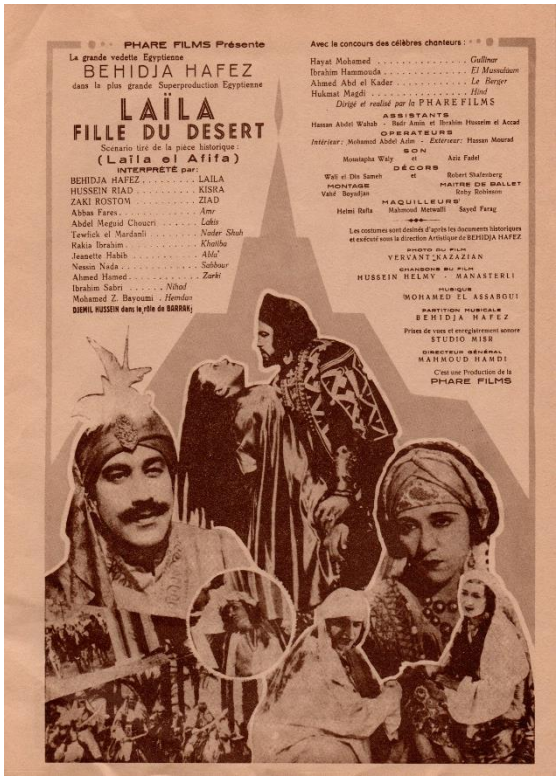
Lang, Robert, 2014, *New Tunisian Cinema: Allegories of Resistance*, New York, Columbia University Press.

Malterre, Ségolène, 2011, « Attaque du cinéma Africart par des islamistes : la vie culturelle tunisienne est-elle en danger ? », *France 24,* « Les Observateurs », 28 juin. [En ligne]. Consulté le 31 mai 2017. URL : http://observers.france24.com/fr/20110628-attaque-cinema-africart-islamistes-vie-culturelle-tunisienne-est-elle-danger

Martin, Florence, 2007, « Tunisia », in Mette Hjort, Duncan J. Petrie (dir.), *The Cinema of Small Nations*, Edinburgh, Edinburgh University Press, p. 213-228.

ANNEXES

Annexe 1 : Dossier de presse du film *Laïla, Fille du désert* de Bahiga Hafez, un film réalisé par une femme au sein de l'industrie égyptienne.



LAÏLA, FILLE DU DESERT

Scénario tiré de la pièce historique

(LAÏLA EL AFIFA)

Pendant longtemps la guerre avait mis aux prises les deux tribus de Bekr et Taghleb. Durant les courts intervalles de trêve, les inimitiés couvaient sous la cendre. Cheikh Lukeiz, un des chefs influents des belligérants, avait suscité l'animosité de son frère et de sa tribu. Craignant leur vengeance, il dut émigrer avec sa fille Laila, et se réfugia à Abad sur la frontière de la Perse, dont les habitants étaient très fidèles au Roi Chosroës.

Bien que les relations entre Lukeiz et Laila, d'une part, et les deux tribus de Bekr et Teghleb, d'autre part, eussent été rompues, un cœur continua à battre en Arabie à la simple mention du nom de Laila. C'était celui de Burak, son cousin. Les deux jeunes gens s'aimaient depuis leur enfance, en dépit des haines qui éloignaient leurs familles. Burak avait si bien entrepris son oncle qu'il le gagna à sa cause et obtint son consentement pour unir sa destinee à celle de Laila. Mais ayant refusé de vivre sous un régime persans, il encourut sa colère. Lukeiz finit par le chasser et lui interdit l'accès de sa maison.

Ziad et Amr, tous deux de la tribu d'Iyade, étaient les ennemis les plus acharnés de Burak. Le premier le haïssait parce qu'il avait conquis le cœur de Laila. Le second en était jaloux à cause de ses exploits chevaleresques. Tous deux complotèrent donc contre lui. Ils allèrent trouver Chosroës et lui louèrent si bien la beauté de Laila que le Roi résolut de la faire enlever.

Une certaine Abla, qui avait cherché en vain à s'emparer du cœur de Burak, raconta à celui-ci que Laila avait été vendue à Chosroës comme esclave. Fou de colère Burak abandonna sa tribu et alla chercher l'oubli dans le désert, où il mena une vie errante.

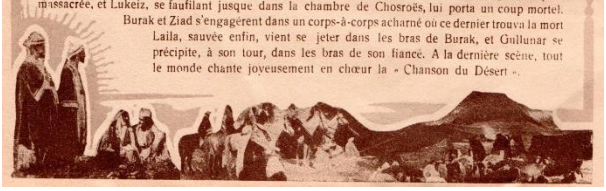
Entre temps, Chosroës deployait tous ses efforts pour gagner le cœur de Laila. Il lui prodigea mille bienfaits, lui fit mille promesses: mais, ne trouvant pas grâce à ses yeux, il changea de tactique et lui fit soubir toutes sortes d'avanies.

Laila trouva en la personne de Gullunar et de Nadra, deux malheureuses esclaves de la cour, des amies sincères qui partagèrent sa peine et s'affligèrent profondement de son malheur. Khatiba, la favorite préférée de Chosroës avait d'abord voué une haine mortelle pour Laila, en qui elle voyait une rivale dangereuse. Mais ayant appris la vérité, elle se mit dans le complot de Gullunar, dont le fiancé, officier a la Cour, s'était rallié à ses plans pour faire évader Laila. Mais à la dernière minute, Amr et Ziad éventèrent le complot, et Ziad, jouant sa dernière cartouche, se glissa secrètement chez Laila et lui proposa de fuir avec lui pour l'épouser.

Sur ces entrefaits, Chosroës survint et découvrit la trahison de Ziad. Il décida de le mettre au cachot, mais Ziad, protestant de son innocence, dévoila le complot au Roi. Quelques instant plus tard, Amr vint confirmer le récit de Ziad. Le roi lui accorda le pardon. Dès lors, les préparatifs du mariage de Laila avec le Monarque furent poussés activement. Le fiancé de Gullunar ne perdait pas son temps. Traversant le désert en compagnie d'une caravane, il réussit à réjoindre Burak et lui raconta toute l'aventure de Laila. Agissant à la fois sous l'empire de l'espoir et de la colère, Burak souleva les tribus bédouines contre la Perse. Les Arabes marchèrent sur la frontière et arrivèrent dans la Capitale de Chosroës au moment où s'achevaient les derniers préparatif du mariage. Les portes du palais furent forcées, la garde royale massacrée, et Lukeiz, se faufilant jusque dans la chambre de Chosroës, lui porta un coup mortel.

Burak et Ziad s'engagèrent dans un corps-à-corps acharné où ce dernier trouva la mort

Laila, sauvée enfin, vient se jeter dans les bras de Burak, et Gullunar se précipite, à son tour, dans les bras de son fiancé. A la dernière scène, tout le monde chante joyeusement en chœur la « Chanson du Désert ».



LAÏLA, DAUGHTER OF THE DESERT

SCENARIO BY THE PIECE OF

(LAÏLA AFIFA)

For a long time war had been raging between the two tribes of Bekr and Teghleb, with short intervals of peace during which the tribal feuds continued to smoulder in the hearts of both sides. Sheikh Lukeiz who had contracted the enmity of both his brother and his tribe, was constrained to emigrate with his daughter Laila to Abad, on the borders of Persia, whose inhabitants were very loyal to Chosroe.

But though all relations between Lukeiz and Laila on the one hand, and the two tribes of Bekr and Taghleb on the other hand, had been completely severed, there was a heart which continued to throb at the mere mention of Laila's name. This was the heart of El-Burak, Laila's cousin, for the two had been in love with each other since their childhood, though their parents' enmity had separated them. At last El-Burak succeeded in winning his uncle's consent to marry Laila, but having refused to live under Persian rule, he incurred his uncle's displeasure who drove him away and warned him not to return to him.

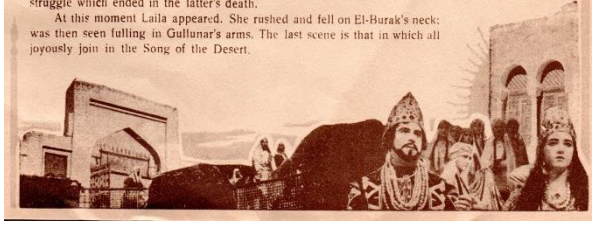
But El-Burak's deadliest enemies were Ziad and Amr of the tribe of Iyad. The firshated El-Burak because he had won Laila's heart; and the second was jealous of him because he excelled him in prowess and horsemanship. These two men resorted to a very mean conspiracy against El-Burak. They visited the Persian King and told him of Laila's beauty, and Chosroe ordered his soldiers to kidnap her.

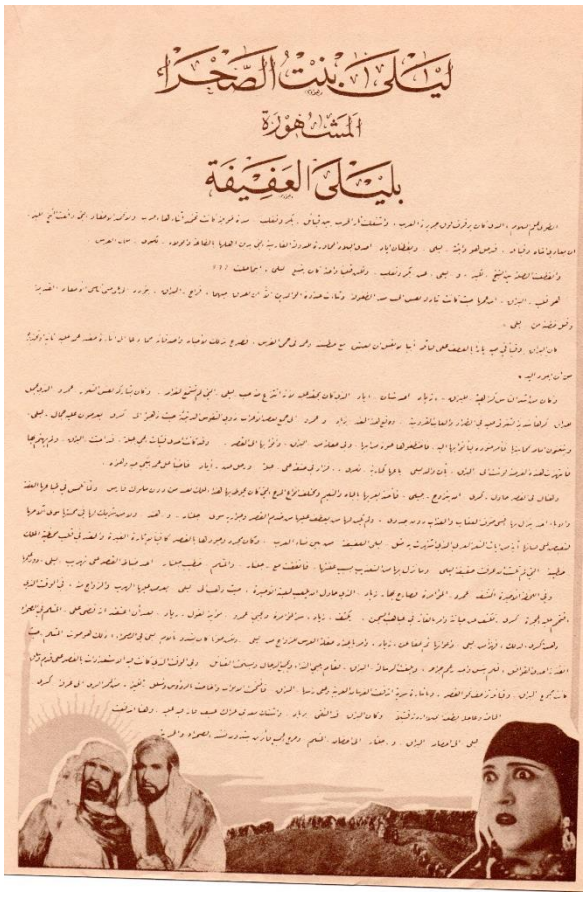
But a certain Abla who had been desperately in love with El-Burak told him that Laila had been sold to Chosroe as a slave by her father. This enraged El-Burk and he left his tribe and went out roaming in the desert.

Meanwhile Chosroe was endeavouring by all means to win Laila's heart. He lavished on her all kinds of promises, but seeing that she only turned a deaf ear, hs changed his tactics and began to torture her. Laila, however, found in Gullunar and Nadra, two palace slaves, sincere friends who deeply sympathised with her. As to Khatiba, Chosroe'smistress, she hated Laila at first, but having learnt the truth, she conspired with Gullunar and her fiancé, an officer at the palace, to kidnap Laila. But at the last minute, Amr and Ziad discovered the plot, and the latter decided to play his last card. He secretly visited Laila and proposed to her to clope with him and marry him. At this very minute Chosroe entered and discovered Ziad's treachery. He ordered that he should be thrown into a dungeon. But Ziad pleaded innocent and explained the conspiracy to the King. A little later, Amr arrived and corroborated Ziad's statements. Chosroe was astonished. He pardoned Ziad and ordered that preparations should be made for his marriage with Laila.

Gullunar's fiance, however, lost no time. He traversed the desert in the company of a caravan, and succeeded in reaching the place where El-Burak was and told him about Laila's whereabouts. El-Burak was enraged and he incited the Bedouin tribes to march on Persia: and just at the time when the last preparations were being made for Chosroe's wedding, the Bedouin tribes appeared before the capital. The palace gates weres-tormed, the royal guard put to death, and Lukeiz was seen creeping into Chosroe's chambre where, with his sword, he dealt the Persian Monarch a death blow. El-Burak and Ziad were then seen clasping each other in a deadly struggle which ended in the latter's death.

At this moment Laila appeared. She rushed and fell on El-Burak's neck: was then seen fulling in Gullunar's arms. The last scene is that in which all joyously join in the Song of the Desert.





Dossier de presse du film *Laïla, Fille du désert* de Bahiga Hafez (Behidja). Destiné à promouvoir une sortie simplement égyptienne, il est intéressant de noter que le dossier est en trois langues (arabe, français, anglais), et que le recto est la version française de l'affiche. Archive personnelle de Samir Farid.

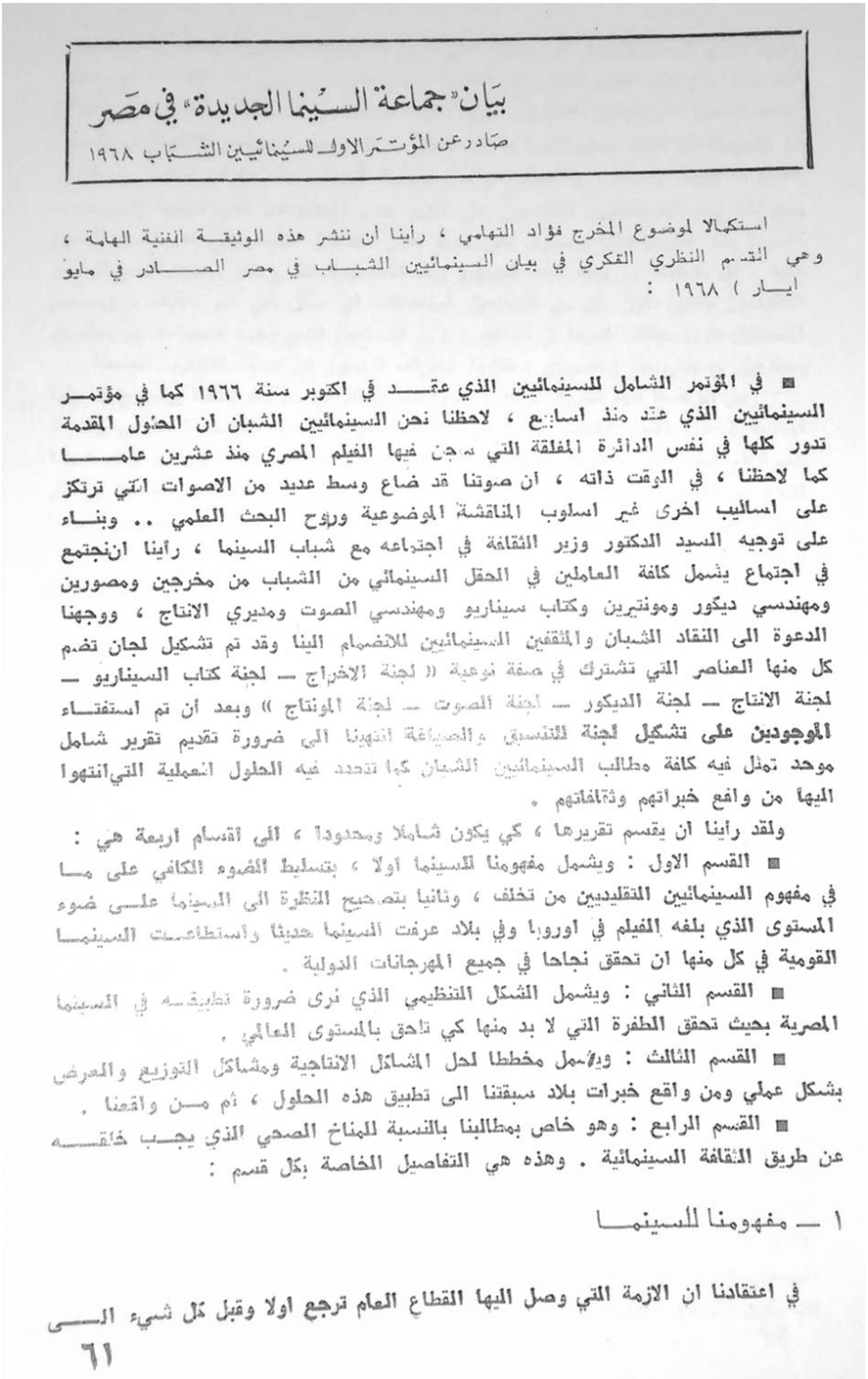
Laïla, Fille du désert (*Laïla bint āl-saḥara*) est le premier film réalisé par l'actrice alexandrine Bahiga Hafez. Le film est achevé en 1936. Il est projeté au festival de Venise en 1938 puis est interdit par la censure égyptienne sous les pressions de l'État iranien. La trame de fond du film est en effet le conflit historique qui opposait les Perses aux Arabes avant le mariage entre le Shah de Perse et la sœur du roi Farouk la princesse Fawzia.

Il s'agit du premier film censuré en Égypte.

Voir Partie 2, Chapitre 3, 2.2.

Annexe 2 : Manifeste du Groupe du Nouveau Cinéma du Caire (1968)

Manifeste du Groupe du Nouveau Cinéma au Caire. Publié dans la revue libanaise *Āl-ṭāriq*, n° 7, en 1972. Publié originellement dans la revue égyptienne Al-Kawakeb en 1968. Page 21 (1/5).



بيان "جماعة السينما الجديدة" في مصر

صادر عن المؤتمر الاول للسينمائيين الشباب ١٩٦٨

استكمالا لموضوع المخرج فؤاد التهامي ، رأينا أن ننشر هذه الوثيقة الفنية الهامة ، وهي التقدم النظري الفكري في بيان السينمائيين الشباب في مصر الصادر في مايو ايار) ١٩٦٨ :

■ في المؤتمر الشامل للسينمائيين الذي عقد في اكتوبر سنة ١٩٦٦ كما في مؤتمر السينمائيين الذي عقد منذ اسابيع ، لاحظنا نحن السينمائيين الشبان ان الحلول المقدمة تدور كلها في نفس الدائرة المغلقة التي سجن فيها الفيلم المصري منذ عشرين عاما كما لاحظنا ، في الوقت ذاته ، ان صوتنا قد ضاع وسط عديد من الاصوات التي ترتكز على اساليب اخرى غير اسلوب المناقشة الموضوعية وروح البحث العلمي .. وبناء على توجيه السيد الدكتور وزير الثقافة في اجتماعه مع شباب السينما ، رأينا انتجتمع في اجتماع يشمل كافة العاملين في الحقل السينمائي من الشباب من مخرجين ومصورين ومهندسي ديكور ومونتيرين وكتاب سيناريو ومهندسي الصوت ومديري الانتاج ، ووجهنا الدعوة الى النقاد الشبان والمثقفين السينمائيين للانضمام الينا وقد تم تشكيل لجان تضم كل منها العناصر التي تشترك في صفة نوعية « لجنة الاخراج — لجنة كتاب السيناريو — لجنة الانتاج — لجنة الديكور — لجنة الصوت — لجنة المونتاج » وبعد أن تم استفتاء الموجودين على تشكيل لجنة للتنسيق والصياغة انتهينا الى ضرورة تقديم تقرير شامل موحد تمثل فيه كافة مطالب السينمائيين الشبان كما تتحدد فيه الحلول العملية التي انتهوا اليها من واقع خبراتهم وثقافاتهم .

ولقد رأينا ان يقسم تقريرها ، كي يكون شاملا ومحدودا ، الى اقسام اربعة هي :

■ القسم الاول : ويشمل مفهومنا للسينما اولا ، بتسليط الضوء الكافي على ما في مفهوم السينمائيين التقليديين من تخلف ، وثانيا بتصحيح النظرة الى السينما على ضوء المستوى الذي بلغه الفيلم في اوروبا وفي بلاد عرفت السينما حديثا واستطاعت السينما القومية في كل منها ان تحقق نجاحا في جميع المهرجانات الدولية .

■ القسم الثاني : ويشمل الشكل التنظيمي الذي نرى ضرورة تطبيقه في السينما المصرية بحيث تحقق الطفرة التي لا بد منها كي تلحق بالمستوى العالمي .

■ القسم الثالث : ويشمل مخططا لحل المشاكل الانتاجية ومشاكل التوزيع والعرض بشكل عملي ومن واقع خبرات بلاد سبقتنا الى تطبيق هذه الحلول ، ثم من واقعنا .

■ القسم الرابع : وهو خاص بمطالبنا بالنسبة للمناخ الصحي الذي يجب خلقه عن طريق الثقافة السينمائية . وهذه هي التفاصيل الخاصة بكل قسم :

١ — مفهومنا للسينما

في اعتقادنا ان الازمة التي وصل اليها القطاع العام ترجع اولا وقبل كل شيء الى

٦١

Manifeste du Groupe du Nouveau Cinéma au Caire. Publié dans la revue libanaise *Āl-ṭāriq*, n° 7, en 1972. Publié originellement dans la revue égyptienne Al-Kawakeb en 1968. Page 22 (2/5).

مفهوم معين للسينما اصبح الان متخلفا على جميع المستويات فجمهورنا يسخر من هذا المفهوم ، وأي بلد اجنبي تعرض فيه افلامنا يدرك تخلفها .. ومن هنا جاء انكماش جمهور الفيلم المصري .. وتحول الجمهور — في الطرف المقابل — الى الافلام الاجنبية — والواقع ان جمهورنا هو الذي جعل افلاما ممتازة كافلام : انطونيوني وليلوش وكاكوبانيس مثل انفجار ، ورجل وأمرأة ، والحياة للحياة ، وزوربا اليوناني تظل تعرض شهورا متوالية.. ومع ذلك يصر السينمائيون التقليديون على تناول نفس الموضوعات التي طرقتها السينما المصرية منذ عشرين عاما ويصرون على تقديم نفس الاشكال الفنية التي اصبحت اليوم بالية ، بل مضحكة .. ولقد اثبت الجمهور زيف الاسطورة التي كان يرددها السينمائيون التقليديون والتي تقول بأن من المستحيل استحداث اي شكل فني غير مألوف ، ومن المستحيل طرق مجالات جديدة في الواقع ، ومن المستحيل تقديم وجوه جديدة ، من ممثلين ومخرجين وسيناريست ومصورين ، خشية انصراف الجمهور عن هذه التجارب الجديدة .

ومن الواضح انهم نشروا خرافة لا وجود لها في الواقع .. ولم يكتفوا بوضع السينما المصرية في هذا الاطار المتحجر وانما ارتكبوا خطأ فادحا بالنسبة لاقتصادنا القومي وذلك باصرارهم ايضا على مستوى انتاجي يكلف الفيلم المصري تكاليف باهظة مع ان ارقام هذا النوع من الافلام قد تحددت عند رقم معين ، لا يكاد يتجاوز نصف التكاليف المبينة في اي ميزانية توضع لفيلم من افلامهم .. ومعنى ذلك انهم يعرفون مقدما انهم ينتجون افلاما لا عائد لها بل تحقق خسارة أكيدة ..

وفي رأينا ان الخطأ يكمن كله في مفهوم السينمائيين التقليديين للسينما . وهو مفهوم يبدو متخلفا على هذه المستويات .

١ — على المستوى الفكري :

نشأة السينمائيين التقليديين تفسر مفهومهم .. فمعظمهم لم يدخل السينما كي يعبروا عن أفكار معينة او لكي يحققوا شكلا فنيا معينا .. فهذه المفاهيم لا يعرفونها على الاطلاق. ومن هنا لم يظهر في مصر طوال تاريخ السينما أي مفكر سينمائي يقف جنبا الى جنب مع السينمائيين أصحاب التيارات أمثال ايزنشتين وروسيليني وجودار وتروفو وانطونيوني وبرجمان .

بل لقد استمر العمل في ميدان السينما عندنا في حدود علاقات حرفية : فالسينمائي يبدأ صبيا ، وكل آماله ان يكتسب العدد المحدود من قواعد حرفة معلمه ، فاذا ما اصبح الصبي معلما ، فانه يقدم لنا صورة طبق الاصل مما قدمه معلمه في السنوات الماضية .. وفي الوقت نفسه ، يُحاط هذا المعلّم الجديد بعدد من الصبيان يتطلعون ايضا الى اكتساب العدد المحدود من قواعد حرفة معلمهم ... ونتيجة لذلك تحدد مثل أعلى واحد للاخراج وللتصوير ولكتابة السيناريو ولكافة عناصر العمل السينمائي .

وهذا المفهوم مناقض تماما لوظيفة السينما . فالسينما فن يقوم على اسس علمية ، على معرفة بخصائص الضوء وكيمياء الفيلم وحساسيته ، وعلى موقف يتخذه السينمائي من الحركات المتطورة في الفنون التشكيلية « فوحدة الفيلم اي الكادر ، تماثل وحدة فن التصوير ، اي الصورة المرسومة ، بما فيها من تكوين واحساس بالكتلة والحجم والنغم بين الالوان ... الخ » وعلى موقف اخر لا بد للسينمائي ان يتخذه من التيارات المعاصرة في الموسيقى « لان سياق الفيلم ، اي طريقة العمل في المونتاج ، تماثل نظرية التاليف الموسيقي. فقد يكون المونتاج كونترافونيا أو بولوفونيا أو سيراليا أو قائما على التعارض بين الصوت

Manifeste du Groupe du Nouveau Cinéma au Caire. Publié dans la revue libanaise *Āl-ṭāriq*, n° 7, en 1972. Publié originellement dans la revue égyptienne Al-Kawakeb en 1968. Page 23 (3/5).

وبين الكورس . .. الخ » باختصار ان السينما فن يجمع الفنون التي عرفها الانسان حتى الان في وحدة عضوية مستقلة ولا يمكن تحقيق هذه الوحدة الا على اسس علمية .. وحتى لو توافرت للسينمائي كل هذه المعرفة ، فلا يمكنه ذلك ان يقدم عملا سينمائيا كبيرا ، السبب بسيط هو أن هذه المكتسبات مجرد أداة تساعد في رؤية واقعه . وواقع السينمائي، في قرننا العشرين ، ليس ثابتا على الاطلاق ، فالمجتمعات تتطور ، ونظم الانتاج تتغير ، والعلاقات الطبقية والانتاجية في طفرات مستمرة . وفي بلاد عديدة تتغير قاعدة المجتمع جذريا كما ان المجتمعات نفسها تنفتح على تيارات عالمية . وقد رأينا كيف ان دول اسيا وأفريقيا قد تغيرت نفسيا وفكريا بعد اتحادها منذ مؤتمر باندونغ سنة ١٩٥٥ حتى الان، وكيف ظهرت انماط جديدة للبشر بعد حركات التحرير في القارات الثلاث — آسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية . وهذا كله يشير الى حقيقة لها اهميتها في عمل السينمائي : هي ان عليه ان يظل معاصرا باستمرار .. عليه ان يحتضن كل ما يطرأ على مجتمعه من علاقات ويعطيها الصيغة الدرامية الملائمة لها ويبحث في كل ما لديه من ادوات تعبير ، عن لغة جديدة توائم هذه الاوضاع الجديدة .

بهذا يكون السينمائي مفكرا ومعاصرا وفنانا صادقا . ولا شيء من هذا حققته السينما التقليدية ، لانها حرفية لم تستطع ان تكون معاصرة .

ولانها ليست معاصرة فهي لا تخاطب مشاعر جماهيرنا ولا تحرك افكارها . ولهذا انصرفت الجماهير عنها . ولهذا تخلفت السينما هذه ازاء حركة مجتمعنا المتطورة على الدوام .

٢ — على المستوى التكنيكي :

نتيجة لسيطرة المفهوم الحرفي على انتاجنا لم يفكر السينمائيون التقليديون في التمرس على أي أسس تكنيكية جديدة . ولقد يقال : ولكننا لم نستورد آلات حديثة منذ فترة طويلة . وهذه حجة واهية لان التكنيك لا يعني آلة حديثة فقط ، فالآلة عاجزة — بداهة — عن ان تعبر عن نفسها ، والمشكلة الحقيقية كائنة في الانسان الذي يستخدم الآلة .. والدليل على ذلك ان حركات التجديد الكبرى في السينما ، كالواقعية الجديدة في ايطاليا ، والموجة الجديدة في فرنسا ، تمت بامكانيات آلية ضعيفة وفي ظروف انتاجية صعبة .

ولا يختلف الموقف كثيرا في ميدان ، هو بالضرورة ، ميدان تجريب وبحث عن وسائل تعبير مستمرة ،ونعني به ميدان الاخراج ، وميدان التصوير . فلسهولة العمل وفق العدد المحدود من القواعد » يطلب المخرج من السيناريست التقليدي ان « يفصل » له الموضوع بحيث تدور ٩٠ ٪ من احداثه في غرفة مغلقة وذلك كي يبني ديكورات متوالية في البلاتوه ، وبذلك يصبح فيلمه تكرارا لنفس الزوايا ونفس التكوينات ونفس المواقف الدرامية التي حققها في افلامه السابقة . وبالمثل ، يلمس كل من يشهد ، فيلما مصريا اصرار مصوريه على ان يغمروا الديكورات بالضوء الساطع ، لدرجة اننا نشهد بيوت عمال ، وبيوت فلاحين ، تضاء اضاءة تماثل ما هو موجود في كازينو كبير مثلا .. ونتيجة لذلك فان الفيام المصري بانحباسه داخل البلاتوه يزيف الواقع ، بينما المدارس السينمائية المعاصرة تتجه عامة الى خارج البلاتوه .

وليس التكنيك ، في مفهومنا ، لوازم حرفية ، ولا هو أسلوب السينمائي ، وانما هو وسيلة .. وسيلة لغاية محددة هي : تفتيح جوانب واقع حي ، متطور ، واعطاء المتفرج عينا جديدة ليراه بها .

٦٣

Manifeste du Groupe du Nouveau Cinéma au Caire. Publié dans la revue libanaise *Āl-ṭāriq*, n° 7, en 1972. Publié originellement dans la revue égyptienne Al-Kawakeb en 1968. Page 24 (4/5).

٣ — على المستوى الانتاجي والاقتصادي :

في الفترة ما بعد الحرب العالمية وحتى الان حاول عدد من منتجي السينما المصرية استيراد نظم الانتاج المتبعة في هوليوود ومن أهمها نظام « النجوم » . ويقوم نظام النجوم على خلق مجموعة من الابطال الذين يتمتعون بشجاعة خارقة ، ومجموعة اخرى من النساء اللواتي يُثرن المتفرج بتكوينهن الجسدي ، ثم احاطة هذه المجموعات بدعاية واسعة ، في الصحف وفي وسائل الاعلام ، ويخلق اساطير حولها ، حول طريقتها في الحياة ، وحول كلابها وقططها وأطباقها المفضلة ... والغرض من ذلك هو نوع من المشاركة « الحميمة » بين المتفرج والجو الساحر المتفرّد بخصائصه الذي يعيش فيه « النجم » .. وبخلق هذه العلاقة ،تتحول النجوم الى بضاعة يُقبل عليها الجمهور لمجرد وجودها في أي فيلم ، تماما كما توضع الازياء والاحذية في واجهات المحلات .. ثم ترسم سياسة الانتاج على ضوء ما في متناول يد المنتج من نجوم .. فكان الانتاج مجموعة من الموضوعات « تفضل » حسب ما يريد المنتج للنجم .

وتكون النتيجة :

— وجود سيناريوهات لا قيمة فنية لها ، فهي لا تقوم على تحليل واقع انساني، وانما تُكتب لخلق جو ساحر يحيط نجما أو عدة نجوم ، وعلى اساس وضع النجم في اكبر عدد من الاحداث التي تُظهره في الصورة التي يريدها المنتج .

— يصبح النجم هو أغلى قيمة في الفيلم ويؤدي ذلك الى ارتفاع اجور « النجوم » ارتفاعا لا يمكن تصوره ، بينما تنكمش نسبة المبالغ المخصصة لعناصر العمل السينمائي الحقيقي .

— تُرسم الميزانية على اساس مجموع النجوم الواجب وجودها في الفيلم لا على اساس دورة الفيلم الحقيقية في الاسواق وعلى اساس ما يحققه هذا النوع او ذاك من عائد .

فاذا أضفنا الى « سياسة النجوم » هذه ، ما اشرنا اليه من تخلف تكنيكي وفكري ، يمكننا ان نحصر الاسباب التي ادت الى الازمة الاقتصادية التي يمر بها الفيلم المصري .

ولقد كان غريبا حقا عندما نشأ القطاع العام في السينما ان يتبنى نفس السياسة الانتاجية التي أصبحت الآن متخلفة ، حتى في بلاد تتبع السينما فيها احتكارات السيارات والمطاط والبترول كما هو الحال في الولايات المتحدة الاميركية .

ولان السينما عندنا حرفة !

ولان السينما عندنا عملية تحويل نجوم الى بضاعة !

ولان السينما عندنا ديكورات فسيحة ، غير واقعية ، غارقة في اضواء لا وجود لها الا في خيالات ابطال الف ليلة وليلة !

ولان السينما عندنا لم تكن فكرا ابدا ، ولم تعرف روح البحث العلمي ، ولم تواجه واقعنا كي تستخلص من حركته خطوط القوى الدرامية التي تؤدي الى صياغة سيناريوهات اصيلة وصادقة !

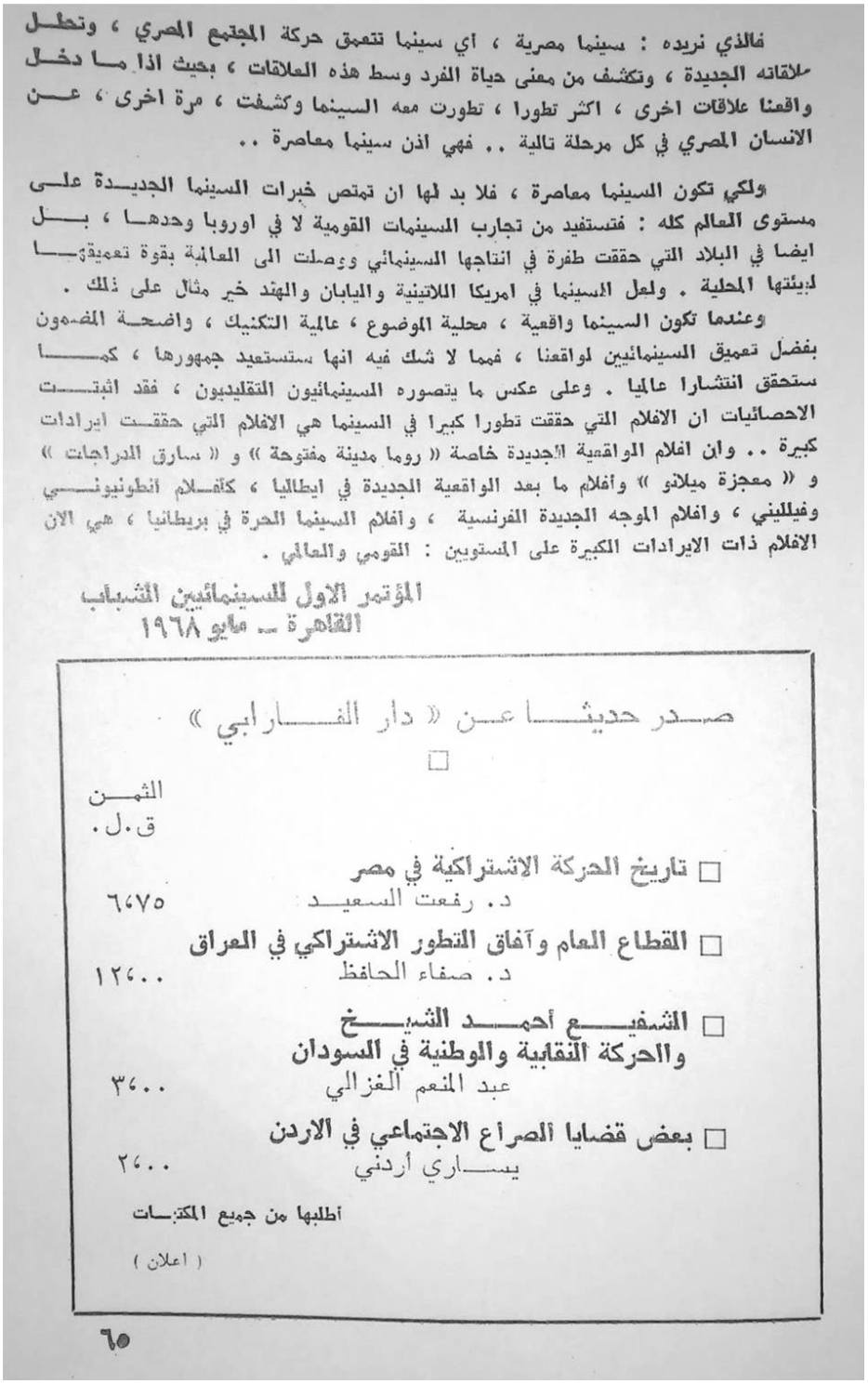
لهذا كله ، ولما اشرنا اليه من اسباب : فقدت صناعة السينما المصرية جمهورها واستمرت في تخطيط انتاجها على اساس « نظام النجوم » بصرف النظر عن حقيقة ما تشير اليه أرقام التوزيع . وبقيت في مستوى تكنيكي وفني متخلف تماما .

وواضح ، مما اشرنا اليه ، ان السينما التي نريدها هي السينما التي تتحرر من كل تلك العيوب التي تعوق طفرتها .

٦٤

Manifeste du Groupe du Nouveau Cinéma au Caire. Publié dans la revue libanaise *Āl-ṭāriq*, n° 7, en 1972. Publié originellement dans la revue égyptienne Al-Kawakeb en 1968. Page 25 (5/5).

Voir Partie 2, Chapitre 5, 1.



فالذي نريده : سينما مصرية ، اي سينما تتعمق حركة المجتمع المصري ، وتحلل علاقاته الجديدة ، وتكشف من معنى حياة الفرد وسط هذه العلاقات ، بحيث اذا ما دخل واقعنا علاقات اخرى ، اكثر تطورا ، تطورت معه السينما وكشفت ، مرة اخرى ، عن الانسان المصري في كل مرحلة تالية .. فهي اذن سينما معاصرة ..

ولكي تكون السينما معاصرة ، فلا بد لها ان تمتص خبرات السينما الجديدة على مستوى العالم كله : فتستفيد من تجارب السينمات القومية لا في اوروبا وحدها ، بل ايضا في البلاد التي حققت طفرة في انتاجها السينمائي ووصلت الى العالمية بقوة تعميقها لبيئتها المحلية . ولعل السينما في امريكا اللاتينية واليابان والهند خير مثال على ذلك .

وعندما تكون السينما واقعية ، محلية الموضوع ، عالمية التكنيك ، واضحة المضمون بفضل تعميق السينمائيين لواقعنا ، فمما لا شك فيه انها ستستعيد جمهورها ، كما ستحقق انتشارا عالميا . وعلى عكس ما يتصوره السينمائيون التقليديون ، فقد اثبتت الاحصائيات ان الافلام التي حققت تطورا كبيرا في السينما هي الافلام التي حققت ايرادات كبيرة .. وان افلام الواقعية الجديدة خاصة « روما مدينة مفتوحة » و « سارق الدراجات » و « معجزة ميلانو » وافلام ما بعد الواقعية الجديدة في ايطاليا ، كافلام انطونيوني وفيلليني ، وافلام الموجه الجديدة الفرنسية ، وافلام السينما الحرة في بريطانيا ، هي الان الافلام ذات الايرادات الكبيرة على المستويين : القومي والعالمي .

المؤتمر الاول للسينمائيين الشباب
القاهرة ـ مايو ١٩٦٨

صدر حديثا عن « دار الفارابي »

□

الثمن
ق.ل.

□ تاريخ الحركة الاشتراكية في مصر
د. رفعت السعيد ٦٧٥

□ القطاع العام وآفاق التطور الاشتراكي في العراق
د. صفاء الحافظ ١٢٠٠

□ الشفيع أحمد الشيخ والحركة النقابية والوطنية في السودان
عبد المنعم الغزالي ٣٠٠

□ بعض قضايا الصراع الاجتماعي في الاردن
يساري أردني ٢٠٠

اطلبها من جميع المكتبات

(اعلان)

٦٥

Annexe 3 : Une d'un hebdomadaire libanais menaçant Jocelyne Saab après la diffusion de son film *Les Enfants de la guerre* (1976) à la télévision française.

Une du magazine *Āl-muqātil āl-lubnānī* (« *Le combattant libanais* ») publié le 6 décembre 1976 appelant à la condamnation de Jocelyne Saab. Titre de la une : « Jugez Jocelyne Saab ». Archive personnelle de Jocelyne Saab.

Āl-muqātil āl-lubnānī est un quotidien et une revue hebdomadaire créée en 1976 par le Mouvement de la Jeunesse Libanaise (« *ḥarakaẗ āl-šabība āl-lubnānīa* »), aussi connu sous le nom de Groupe Maroun Khoury, une milice d'extrême-droite chrétienne rassemblant 500 personnes. Cette milice fut active entre 1975 et 1977 avant d'être intégrée au mouvement des Forces Libanaises.

Cette une de journal a été publiée après la diffusion sur l'antenne de France 3 du film de Jocelyne Saab *Les Enfants de la guerre* (1976), qui documente la situation des orphelins du massacre perpétré par les milices chrétiennes de droite (notamment celle du Mouvement de la Jeunesse Libanaise) contre les populations musulmanes et étrangères de la Quarantaine.

Ce document est un témoignage particulièrement violent de la haine qu'ont pu susciter quelques femmes cinéastes dès lors qu'elles réalisaient des films dénonçant les conditions politiques et sociales de certaines situations, ou documentant des événements de l'histoire. L'image est elle-même très éclairante : Jocelyne Saab est représentée telle une jeune femme frivole, les cheveux au vent et les lèvres très rouges, portant des lunettes de soleil dans lesquelles se reflètent un char d'assaut et le portrait de Moshe Dayan, alors chef des armées israéliennes. Le portrait qui est fait de la cinéaste est celui d'une jeune femme inconsciente des drames de la guerre.

Jocelyne Saab a été considérée comme une traîtresse à sa communauté, et c'est bien à ce jugement que les rédacteurs du journal *Āl-muqātil āl-lubnānī* font appel : « Jugez Jocelyne Saab » est inscrit comme un impératif, un appel au lynchage, alors qu'avec ce film qui part du traumatisme des enfants ayant survécu, celle-ci venait de dénoncer le massacre perpétré par les milices chrétiennes de droite à la Quarantaine, dans le nord-est de Beyrouth contre des populations musulmanes et des minorités. Le film avait été diffusé sur France 3 au Journal télévisé de 20h, à une heure de grande écoute.

À propos de cet événement, Jocelyne Saab raconte à Dominique Huppi, dans un épisode de la série de portraits de la télévision Suisse-Romande intitulée « Les Grands Entretiens » qui lui avait été consacré en 1999 :

> J'ai pris conscience de l'importance des images, car eux se voyaient dans un miroir et étaient gênés. La rupture a été totalement consommée et la guerre l'a fait exploser lorsqu'en 1976, j'ai fait un film qui s'appelle *Les Enfants de la guerre* qui raconte l'histoire d'enfants échappés d'un des premiers massacres d'un bidonville de Beyrouth. J'ai passé une semaine avec eux et je les ai filmés en train de rejouer le massacre qu'ils avaient vécu. Là, je me suis fait condamner à mort comme traître à ma communauté. J'étais poursuivie et je n'oublierai jamais cette scène. J'avais fait ce film qui était passé sur France 2, au journal télévisé, donc à une bonne heure d'écoute. Le même jour, alors que j'étais à Beyrouth, je passe dans la rue Hamra, celle qu'on appelait les Champs Elysées, près du Horse Shoe le café des intellos, et là-bas les marchands de journaux étalaient les journaux sur des petites caisses en carton, et je vois la une : « condamnez Jocelyne Saab », « jugez Jocelyne Saab ». Sur l'illustration, j'avais un bandeau sur l'œil et une tête de prostituée. J'ai eu peur et j'ai compris la guerre à ce moment-là. J'ai remonté toute la rue et j'ai acheté peut-être cinquante exemplaires du journal, comme si je voulais me sécuriser. J'ai lu et relu cet article insultant, injurieux, intolérant.[1082]

Voir Partie 3, Chapitre 5, 2.2.

[1082] Jocelyne Saab interrogée par Dominique Huppi pour *Les Grands Entretiens*, émission diffusée en 1999 par la Télévision Suisse-Romande (TSR).

CHRONOLOGIE

Cette chronologie répertorie tous les événements historiques mentionnés dans cette thèse et présents dans les films que nous avons traversés. Elle est complétée par les grands événements significatifs de l'histoire de chaque pays, ainsi que d'importants événements entrant en résonnance avec les bouleversements politiques connus dans chaque pays. Les événements survenus à l'international ou à une échelle régionale sont présenté en alinéa des événements survenus en Égypte, en Tunisie et au Liban ou ayant été évoqués dans les films de notre corpus. Nous l'avons classée en quatre grandes périodes pour en faciliter la lecture.

1940-1967 : les indépendances

22 novembre 1943 : Indépendance du Liban

29 novembre 1947 : Plan de partage de la Palestine voté par l'Organisation des Nations Unies qui met fin au mandat britannique et qui prévoit la création d'un État juif et d'un État arabe. Début des affrontements entre forces paramilitaires juives et irréguliers arabes palestiniens et volontaires de l'Armée de libération arabe. Exode de 350 à 400 000 Palestiniens, expulsés des villages ou fuyant les conflits.

14 mai 1948 : Proclamation de l'indépendance de l'État d'Israël.

15 mai 1948-juillet 1949 : Guerre israélo-arabe de 1948-1949.

23 juillet 1952 : Coup d'État des Officiers Libres et indépendance de l'Égypte.

18 avril 1955-24 avril 1955 : Conférence des non-alignés à Bandung, Indonésie, réunissant pour la première fois les représentants de vingt-neuf pays africains et asiatiques dont Gamal Abdel Nasser (Égypte), Jawaharlal Nehru (Inde), Soekarno (Indonésie) et Zhou Enlai (Chine). Création du concept de « Tiers monde ».

23 juin 1956 : Nomination de Gamal Abdel Nasser à la présidence de l'Égypte.

26 juillet 1956 : Nationalisation du Canal de Suez par le président égyptien Gamal Abdel Nasser.

29 octobre 1956-7 novembre 1956 : Crise du Canal de Suez. Invasion par Israël de l'Est du canal, suivie par la France et le Royaume-Uni qui bombardent la zone à partir du 31 octobre. L'Égypte est

battue militairement mais l'alliance Israël-France-Royaume Uni doit battre en retraite sous la pression des États-Unis et de l'Union soviétique.

25 juillet 1957 : Investiture du président Habib Bourguiba en Tunisie.

1e février 1958 : Création de la République Arabe Unie comme union de plusieurs pays de la région. le projet s'éteint le 13 octobre 1961.

14 septembre 1960 : Création de l'Organisation des Pays Exportateurs de Pétrole.

5 juillet 1962 : Indépendance de l'Algérie.

1964-1976 : Guerre de libération des peuples du Dhofar en Oman.

3 janvier 1966-14 janvier 1966 : Conférence tricontinentale ou Conférence de Solidarité avec les Peuples d'Asie, d'Afrique et d'Amérique Latine.

1967-1982 : défaites arabes contre Israël, guerres civiles et enracinement des régimes autocratiques mis en place à l'issue des indépendances

5 juin 1967-10 juin 1967 : Guerre des Six Jours.

1e septembre 1969 : Coup d'État militaire et prise de pouvoir du général Mouammar Kadhafi en Libye.

3 novembre 1969 : Signature des accords du Caire entre les délégations libanaise et de l'O.L.P. pour mettre fin à la crise opposant les *fedayin* palestiniens et l'armée libanaise. Le texte instaure un compromis en réaffirmant la souveraineté du Liban tout en légalisant la présence armée des *fedayin* palestiniens de l'O.L.P. dans le sud-Liban.

10 mai 1970 : Investiture d'Anouar Al-Sadate à la présidence de l'Égypte.

12 septembre 1970-27 septembre 1970 : Septembre noir. Se sentant menacé par les manœuvres de l'O.L.P. sur le territoire jordanien, le roi hachémite Hussein de Jordanie déclenche des opérations militaires contre les Palestiniens. La violence des combats a fait plusieurs milliers de morts parmi les *fedayin* et parmi les civils et a conduit à une nouvelle vague de migration des Palestiniens vers la Syrie et le Liban. Yasser Arafat déménage le siège de l'O.L.P. à Beyrouth.

5 septembre 1972-6 septembre 1972 : Prise d'otages des joueurs israéliens aux Jeux Olympiques de Munich par l'organisation palestinienne Septembre Noir pour protester contre la reconnaissance de l'État d'Israël attendue par la résolution n° 242 de l'O.N.U. rédigée à la suite de la guerre des Six Jours.

10 mai 1973 : Fondation du Front populaire de Libération de la Saguia el Hamra et du Rio de Oro ou Front Polisatio.

6 octobre 1973-24 octobre 1973 : Guerre d'Octobre, dite aussi guerre de Kippour : les troupes égyptiennes et syriennes lancent une offensive pour reconquérir les territoires occupés par Israël depuis 1967. Les Etats-Unis aident militairement Israël, l'URSS les pays arabes.

16 octobre 1973-17 octobre 1973 : Premier choc pétrolier provoquée par la déclaration d'embargo de l'O.P.E.P. dans le contexte de la guerre d'Octobre, accélérant la hausse de prix du baril.

18 septembre 1973 : Marche de l'unité ou Marche verte des Libyens vers Le Caire pour demander l'union de l'Égypte et de la Libye.

Février 1974-6 mars 1975 : Deuxième insurrection kurde irakienne.

30 avril 1975 : Fin de la guerre du Vietnam.

13 avril 1975 : Fusillades de Aïn El-Remmaneh. Début de la guerre du Liban.

20 janvier 1976 : Massacre des habitants du village chrétien de Damour par des milices arabes progressistes composées de combattants Libanais et de Palestiniens.

6 juin 1976 : Entrée de troupes et de blindés syriens au Liban après l'imposition d'un cessez-le-feu par le dirigeant syrien Hafez Al-Assad.

22 juin 1976-12 août 1976 : Siège puis massacre du camp palestinien de Tel el-Zaatar à Beyrouth par des milices chrétiennes de droite.

16 mars 1977 : Assassinat de Kamal Joumblatt au Liban.

14 mars 1978 : « Opération Litani » et première invasion israélienne du Liban. Occupation du Sud-Liban par Israël.

7 janvier 1978-11 février 1979 : Révolution iranienne ou Révolution islamique.

26 mars 1979 : Accords de Camp David. L'Égypte reconnaît l'État d'Israël.

27 mars 1979-mars 1981 : Deuxième choc pétrolier.

24 décembre 1979-15 février 1989 : Première guerre d'Afghanistan. Invasion du territoire afghan par l'URSS pour venir en aide au gouvernement communiste.

22 septembre 1980-20 août 1988 : Guerre Iran-Irak ou Guerre imposée ou Défense sacrée. La guerre s'inscrit dans la lignée des multiples dissensions liées aux litiges frontaliers opposant les deux pays et est une réponse à la révolution iranienne de 1979.

6 octobre 1981 : Assassinat du président égyptien Anouar Al-Sadate par un membre de l'organisation des Frères musulmans, en réponse à la signature des accords de paix de l'Égypte avec Israël.

14 octobre 1981 : Investiture d'Hosni Moubarak à la présidence de la République égyptienne.

6 juin 1982-29 septembre 1982 : Opération Paix en Galilée ou deuxième invasion du Liban et siège de Beyrouth-Ouest par l'armée israélienne.

21 août 1982 : Départ de l'O.L.P. de Beyrouth et installation à Tunis.

14 septembre 1982 : Assassinat du chef des Phalanges et nouveau président de la république libanaise Bachir Gemayel.

16 septembre 1982-18 septembre 1982 : Massacre des habitants des camps de réfugiés palestiniens de Sabra et de Chatila par des milices chrétiennes de droite (Phalangistes) en réponse à l'assassinat de Bachir Gemayel.

1982-2005 : fin de la guerre froide, transformation des modes de conflit et fragilités nationales

11 juillet 1987 : Investiture de Zine El-Abidine Ben Ali à la présidence de la république tunisienne.

9 décembre 1987-13 septembre 1993 : Première intifada ou Guerre des pierres. Période de conflit entre les Palestiniens des territoires occupés et Israël, du 9 décembre 1987 et qui prit fin en 1993, avec la signature des Accords d'Oslo.

9 novembre 1989 : Chute du mur de Berlin.

Mars 1989-décembre 1989 : Michel Aoun, président de la république libanaise depuis la fin de l'année 1988, lance une guerre de libération nationale contre la présence syrienne au Liban.

22 octobre 1989-5 novembre 1989 : Accords de Taëf. Arrêts de la guerre civile libanaise. Cessez-le-feu et réconciliation nationale. L'accord entérine la présence syrienne au Liban. Les conflits continuent.

2 août 1990-28 février 1991 : Guerre du Golfe. Le conflit oppose l'Irak à une coalition de 35 États, dirigée par les États-Unis à la suite de l'invasion et l'annexion du Koweït par l'Irak.

Août 1991 : Départ de Michel Aoun pour la France et fin des conflits civils au Liban.

26 décembre 1991 : Effondrement de l'U.R.S.S.

13 septembre 1993 : Signature à Washington de la Déclaration de principes des Accords d'Oslo en présence de Yasser Arafat, Yitzhak Rabin et Bill Clinton.

4 mai 1994 : Accord de Jéricho-Gaza et investiture de l'Autorité Nationale Palestinienne.

11 avril 1996-27 avril 1996 : Opération Raisins de la colère de l'armée israélienne. Campagne de bombardements contre le Hezbollah, qui mène une guérilla anti-israélienne dans le Liban du Sud, alors occupé par l'armée israélienne.

18 avril 1996 : Bombardement de Cana ou Premier massacre de Cana par l'armée israélienne mené dans le cadre de l'opération Raisins de la colère. Cana est un village au sud du Liban habité par des réfugiés palestiniens. Israël attribue le bombardement à une erreur de tir, des éléments du Hezbollah, visés par cette opération militaire, se trouvant à proximité du camp.

17 novembre 1997 : Attentats de Louxor en Égypte d'un train de touriste par le groupe islamiste *Jamaʿat āl-islāmīa.*

17 juillet 2000 : Mort de Hafez Al-Assad et prise de pouvoir de Bachar Al-Assad en Syrie.

28 septembre 2000-2005 : Seconde intifada ou Intifada Al-Aqsa.

23 mai 2000 : Libération du Sud-Liban et de la prison de Khiam. Départ des troupes israéliennes des territoires occupés au Sud. Les Libanais continuent de revendiquer le territoire des fermes de Chebaa, dans le Golan syrien.

11 septembre 2001 : Attentats perpétrés contre les tours du World Trade Center à New York, à Arlington et à Shanksville par des membres du réseau jihadiste Al-Qaïda.

20 mars 2003-18 décembre 2011 : Guerre d'Irak ou Seconde Guerre du Golfe. Guerre dite « préventive » conduite par la coalition internationale menée par les États-Unis contre le parti Baath de Saddam Hussein.

12 décembre 2004 : Première manifestation du mouvement *Kifaya* (« assez ») au Caire.

11 novembre 2004 : Mort du leader palestinien Yasser Arafat à Ramallah (Palestine).

2005-2020 : mobilisation et répression des peuples

14 février 2005 : Assassinat du premier ministre Rafic Hariri à Beyrouth, Liban.

14 février 2005-14 mars 2005 : Mobilisations populaires au Liban réclamant l'application de la résolution 1559 des Nations Unies réclamant le départ des troupes syriennes occupant le territoire libanais.

2 juin 2005 : Assassinat de l'historien et journaliste libanais Samir Kassir à Beyrouth, Liban. Il s'opposait dans ses écrits à la présence syrienne au Liban.

20 juin 2005 : Assassinat du représentant communiste libanais Georges Hawi à Beyrouth, Liban. Il s'opposait dans ses positions politiques à la présence syrienne au Liban.

23 juillet 2005 : Attentats de Charm El-Cheikh. Attaques visant des touristes menées par les organisations jihadistes Al-Qaïda et les Brigages Abdullah Azzam.

12 décembre 2005 : Assassinat du journaliste libanais directeur du quotidien L'Orient-Le Jour Gebran Tuéni à Beyrouth, Liban. Il s'opposait dans ses écrits à la présence syrienne au Liban.

27 avril 2005 : Départ des dernières troupes syriennes occupant le Liban.

12 juillet 2006-14 août 2006 : Conflit israélo-libanais ou Guerre des 33 jours. Israël attaque le Sud-Liban et la banlieue sud de Beyrouth (Dahieh) en représailles contre la prise d'otage par le Hezbollah de deux soldats israéliens à la frontière entre le Liban et Israël.

30 décembre 2006 : Exécution de Saddam Hussein.

14 juin 2007 : Début du blocus de la bande de Gaza par Israël et l'Égypte.

6 janvier 2008-7 juin 2008 : Grèves de ou Révolte du bassin minier de Gafsa en Tunisie. Les travailleurs protestent pour de meilleures conditions de travail.

7 mai 2008-14 mai 2008 : Conflit libanais de 2008. Série d'affrontements armés de grande ampleur entre factions politiques pro-gouvernement (alliance du 14-mars : Courant du Futur ; Parti socialiste progressiste) et des factions politiques opposées (alliance du 8-mars : Hezbollah, Amal, Parti social nationaliste syrien, Courant patriotique libre, Parti démocratique libanais).

6 avril 2008 : Grève générale de 2008 et manifestations de Mahalla contre le plan national de Moubarak. Mobilisation ouvrière contre la hausse des prix, les bas salaires, des retards dans le paiement des primes, des parts de bénéfices et autres compléments de salaire, ainsi que contre la privatisation de sociétés du secteur public en 2005, 2006 et 2007.

31 mai 2010 : Opération « Vents du ciel » ou Abordage en eaux internationales par les commandos israéliens de la flotille de la liberté pour Gaza.

6 juin 2010 : Mort de Khaled Saïd après son arrestation par la police.

17 décembre 2010 : Immolation de Mohamed Bouazizi.

17 décembre 2010-14 janvier 2011 : Révolution tunisienne.

Février 2011-mars 2011 : Mouvement laïc pour la fin du régime confessionnel au Liban.

25 janvier 2011-11 février 2011 : Révolution égyptienne.

9 octobre 2011 : Manifestations coptes d'octobre 2011 ou Massacres de Maspero. Violente répression de la série de manifestations organisées par la communauté copte pour demander la dissolution du Conseil suprême des Forces armées, l'arrêt des hostilités envers leurs communautés et également la reconstruction d'une église incendiée à Assouan. La répression du 9 octobre fait 25 morts et 329 blessés.

23 août 2011 : Mort de Mouammar Kadhafi en Libye.

15 février 2011-23 octobre 2011 : Première guerre civile libyenne.

15 mars 2011 : Début de la guerre civile syrienne.

12 février 2011 : Élection de Moncef Marzouki en tant que président de la République tunisienne.

30 juin 2012 : Élection de Mohamed Morsi à la présidence de la République égyptienne.

6 février 2013 : Assassinat de l'avocat et homme politique tunisien Chokri Belaid en Tunisie. Il était membre de la Haute instance pour la réalisation des objectifs de la révolution, de la réforme politique

et de la transition démocratique et du Conseil de l'ordre national des avocats de Tunisie. Il critiquait la montée de l'islam intégriste en Tunisie.

28 avril 2013 : Création du mouvement Tamarod (« rébellion ») par un groupe de la société civile pour la destitution du président Morsi.

30 juin 2013 : Coup d'État militaire et prise de pouvoir du maréchal Sissi. Dans le sillage des manifestations anti-Morsi organisées par la société civile au Caire, l'armée proclame la destitution du président élu et impose Al-Sissi comme président intérimaire.

25 juillet 2013 : Assassinat de l'homme politique tunisien Mohamed Brahmi en Tunisie, député à l'assemblée constituante comme représentant du gouvernorat de Sidi Bouzid ayant critiqué le parti islamiste Ennahda durant toute la durée de son mandat.

14 août 2013-16 août 2013 : Massacre de la place Rabia El-Adaouïa en Égypte. Les forces de sécurité égyptiennes ont attaqué les groupes de manifestants s'opposant au coup d'État. Selon le ministère de la Santé égyptien, 638 personnes ont été tuées le 14 août (dont 595 civils et 43 policiers) et 3 994 blessés. Selon les Frères musulmans et l'Alliance anti-coup d'État, il y aurait eu 2 600 morts.

30 avril 2013 : Reconnaissance officielle de la participation de combattants du Hezbollah aux combats en Syrie.

29 juin 2014 : Instauration du califat de l'État islamique ou Daech.

16 mai 2014 : Début de la deuxième guerre civile libyenne.

24 janvier 2014 : Assassinat de Shaimaa Al-Sabbagh, icône militante de la révolution égyptienne, tuée au Caire par balle alors qu'elle voulait commémorer les quatre ans de la révolution, place Tahrir, le 25 janvier 2014.

31 décembre 2014 : Investiture de Béji Caïd Essebsi à la présidence de la République tunisienne.

22 août 2015-septembre 2015 : Manifestations contre la corruption dans le pays dans le contexte de la crise des ordures et formation du mouvement *Tala'at rihatkum* (« Vous puez »).

18 mars 2015 : Attaque du musée du Bardo à Tunis revendiqué par l'Organisation État Islamique. L'attaque cause la mort de 24 personnes, dont 21 touristes, un agent des forces de l'ordres et deux terroristes, et fait 45 blessés.

26 juin 2015 : Attaque de Sousse revendiquée par l'Organisation État Islamique. L'attaque tue un membre de la garde nationale tunisienne.

17 octobre 2019 : Manifestations massives au Liban. Premiers moments de la « révolution libanaise » autoproclamée.

23 octobre 2019 : Investiture de Kaïs Saïed à la présidence de la République tunisienne.

4 août 2020 : Explosion de matériel explosif dans le port de Beyrouth au Liban. L'événement a été causé par la négligence des dirigeants politiques et a fait plus de 190 morts, 2500 blessés et 300 000 déplacés.

13 août 2020 : Normalisation des relations entre les Émirats Arabes Unis et Israël.

11 septembre 2020 : Normalisation des relations entre le Bahreïn et Israël.

FILMOGRAPHIE RAISONNÉE

Nous avons tenté, dans cette thèse, d'écrire une histoire du cinéma de telle sorte qu'elle nous permette de citer le plus de films réalisés par des femmes en Tunisie, en Égypte et au Liban depuis 1967 possible. Le déroulé de notre démonstration ne nous a toutefois pas permis de citer tous les films que nous avions rassemblés durant nos recherches, ou, à défaut, répertoriés. Il nous semble juste, pour poursuivre notre démarche, de proposer ici une filmographie que nous ne pouvons dire exhaustive, mais qui tente de rassembler un maximum de titres de films réalisés par des femmes dans ces trois pays sur la période qui nous intéressait (1967-2020).

Ce répertoire a été conçu à partir d'une bibliographie conséquente, qui nous a permis de démarrer nos recherches. Il a ensuite été complété par nos séjours dans différentes institutions et nos travaux avec différents festivals qui nous ont ouvert leurs archives et à travers les programmes desquels nous avons trouvé plusieurs informations techniques parfois omises d'un descriptif à l'autre. Beaucoup des synopsis et des biographies que nous indiquons sont tirés de ces archives ou des ouvrages qui en faisaient mention.

Nous avons récupéré et visionné pendant nos recherches plus de 900 films (courts et longs métrages de fiction), ce qui nous a permis de retranscrire certains génériques et de recomposer des synopsis lorsque les films n'ont pas été diffusés en festival ou, du moins, lorsque nous n'en avons pas trouvé la mention. Il est important de noter que beaucoup de films que nous avons récupérés (en particulier des films réalisés pour la télévision) n'ont pas de générique. Un travail de recherche approfondi mériterait d'être mené afin de proposer un index plus exhaustif des productions féminines de ces trois pays.

Nous avons recensé les films en fonction des titres que nous avons retrouvés. Nous n'avons pas traduit les titres en français ou en anglais lorsque nous n'avons retrouvé dans les archives aucune occurrence d'une traduction française ou anglaise du titre. De même, nous avons fait le choix d'adopter la transcription arabe en latin choisie par les réalisatrices ou les distributeurs ou les distributrices au moment de la diffusion des films. Dans le cas des films que nous avons cités au cours de notre thèse (et dont les titres sont mentionnés en gras), nous indiquons les titres tels qu'ils ont été diffusés, la traduction française si elle n'existe pas, ainsi que la transcription arabe selon la translittération *Arabica* si un titre arabe existe.

Cet index est classé par pays, par ordre alphabétique.

Index en ligne

Africiné : http://africine.org/

Africultures: http://africultures.com/revue/

Cinéma tunisien :

https://cinematunisien.com/?option=com_jmovies&Itemid=42&task=detail&id=327

Office National du Film Canadien : https://www.onf.ca/

Réptertoire-Artistes tunisiens : http://repertoire-artistestunisiens.com/artistes-domaine-artistique/realisateur-metteur-en-scene/

The Swedish Films Database :

http://www.svenskfilmdatabas.se/en/item/?type=film&itemid=21410

Women Make Movies : https://www.wmm.com/catalog/browse-films/

Bibliographie

Armes, Roy, 2012, *Dictionnaire des cinéastes arabes du Moyen-Orient*, Paris, L'Harmattan.

Armes, Roy, 2008, *Dictionary of African Filmmakers,* Bloomington, Indiana University Press.

Buet, Jackie, 1995, *Films de femmes, six générations de réalisatrices*, Paris, éditions Alternatives.

Didier, Béatrice ; Fouque, Antoinette ; Calle-Gruber, Mireille, 2013, *Le Dictionnaire universel des créatrices*, Paris, éditions Des Femmes.

Gabous, Abdelkrim, 1998, *Silence elles tournent ! Les femmes et le cinéma en Tunisie*, Tunis, Cérès éditions.

Ginsberg, Terry ; Lippard, Chris, *Historical Dictionary of Middle Eastern Cinema*, Plymouth, Scarecrow Press, 2010.

Hillauer, Rebecca, 2005, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers*, Le Caire, The American University Press.

Leaman, Olivier (ed.), 2001, *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film*, Londres, Routledge.

Nelmes, Jill, Selbo, Jule, 2015, *Women Screenwriters, An International Guide*, Londres, Palgrave Macmillan.

Pallister, Janis L. , 2005, *French-Speaking Women Film Directors*, A New Guide, Madison, N.J., Fairleigh Dickinson University Press.

Pallister, Janis L.; Hottell, Ruth A., 2005, *Francophone Women Documentarians*, New York, Peter Lang.

Pallister, Janis L., 2011, *Noteworthy Francophone Women Director. A Sequel*, Madison, N.J., Fairleigh Dickinson University Press.

Sloan, Jane, 2007, *Reel Women, an International Directory of Contemporary Feature Films About Women*, Toronto, The Scarecrow Press.
Tarr, Carrie, « Filmography: Films directed or co-directed by women 2000-2010 », Studies in French Cinema, vol. 12, issue 3, 2012, p. 285-295.

Catalogues de festivals consultés (archives)

Biennale des Cinémas Arabes de l'Institut du Monde Arabe (Paris, France), Panorama des Cinémas du Maghreb et du Moyen Orient (Paris, France), Maghreb des Films (Paris, France), AFLAM (Marseille, France), Films Femmes Méditerranées (Marseille, France), AlFilm (Berlin, Allemagne), Lebanese Film Festival (Beyrouth, Liban), Ayyam Beirut Al-Cinema'iya (Beyrouth, Liban), Cairo International Women Film Festival (Le Caire, Égypte), Festival International du Film Amateur de Kélibia – FIFAK (Kélibia, Tunisie), Olhares do Mediterraneo (Lisbonne, Portugal).

Catalogues institutionnels consultés

British Film Institute (Londres, Royaume-Uni), Bibliothèque Nationale de France – BNF (Paris, France), Institut National Audiovisuel – INA (Paris, France), Cinémathèque de Tanger (Tanger, Maroc), Beirut DC (Liban), Ashkal Alwan (Beirut, Liban), Beirut Art Center (Beyrouth, Liban).

Égypte

A

Abdalla, Hanan

Hanan Abdalla est née à Londres en 1988 de parents activistes forcés à l'exil. Elle a étudié les sciences politiques et la philosophie à l'université d'Oxford. Diplômée en 2010, elle a pris des cours de cinéma avant d'emménager au Caire pour réaliser son premier documentaire.

Dans l'ombre d'un homme / Zoll Ragel / In The Shadow of a Man, 2011, documentaire, Égypte, numérique, 65 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Hanan Abdalla, production : ONU Femmes.
Le film raconte l'expérience de quatre femmes – Wafaa, Suzanne, Shahinda et Badreya – issues de milieux divers et ayant connu des expériences très différentes. La seule chose qu'elles ont en commun est qu'elles vivent toutes dans une société patriarcale dominée par les hommes. Par ces différents portraits, le film révèle plusieurs aspects de la vie des femmes au Caire – la drague, le mariage, le divorce, le travail, la famille et les violences domestiques.

El-Abnoudy, Ateyyat (Attiat El Abnoudi / Ateyyat Al-Abnoudi)

Née en 1939 dans un petit village du delta du Nil, Ateyyat El-Abnoudy était une journaliste, avocate, actrice, productrice et réalisatrice de documentaires égyptienne. Elle est décédée en septembre 2018. Elle étudie dans l'une des premières promotions de l'Institut Supérieur du Cinéma au Caire, dont elle sort diplômée en 1972, et complète sa formation au Royaume-Uni, à la London Film School. Elle a réalisé plus de vingt films et documentaires.

***Cheval de boue / Husaan al-teen / Horse of Mud* (*Ḥiṣān āl-ṭayn*), 1971**, documentaire, Égypte, 16 mm, 12 minutes, noir et blanc, muet.
Réalisation : Ateyyat El-Abnoudy, image : Ahmed Elhadary, Mahmoud Abdelsamie, son : Magdy El-Treby, montage : Mohamed Elsayed, Ateyyat El-Abnoudy, production : Association du Film du Caire (Égypte).
Atteyat Al Abnoudi filme les procédés de production primitifs utilisés quotidiennement par les habitants du delta du Nil. Ce film, réalisé avec très peu de moyens, inaugura une nouvelle ère dans l'histoire du documentaire arabe en raison de sa liberté d'image et une appropriation très subjective du sujet.

***La Triste chanson de Touha / Oghniet touha el-hazinah / Sad Song of Touha* (*Uġniya tūḥa āl-ḥazīna*), 1971**, documentaire, Égypte, 16 mm, 12 minutes, noir et blanc, muet.
Réalisation : Ateyyat El-Abnoudy, image : Kamal Mahgoup, son : Magdy Eletriby, montage : Mohamed Emad, superviseur : Georges Lampin, production : Institut Supérieur du Cinéma (Égypte).
Portrait de performeurs de rues au Caire.

Jumble Sale, 1973, documentaire, Égypte, 16 mm, 12 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Ateyyat El-Abnoudy.

London Views, 1973, documentaire, Égypte / Royaume-Unis, 16 mm, 45 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Ateyyat El-Abnoudy.

Two festivals in Grenoble, 1974, documentaire, Égypte / France, 16 mm, 30 minutes, noir et blanc.
Réalisation : Ateyyat El-Abnoudy.
Reportage sur deux festivals à Grenoble.

***Le Sandwich / Al-Sandwich / The Sandwich* (*Āl-sandwīš*),1975**, documentaire, Égypte, 16 mm, 13 minutes, couleur, muet.
Réalisation : Ateyyat El-Abnoudy, image : Maher Radi, son : Magdy Kamel, montage : Ateyyat El-Abnoudy, Magdy Kamel, production : Abnoud Films (Égypte).
Alors que les enfants jouent et préparent un repas, nous assistons à la vie quotidienne d'une petite ville rurale qui semble avoir échappé au passage du temps, une illusion balayée par les dernières images du film.

To Move into Depth, 1979, documentaire, Égypte, 16 mm, 45 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Ateyyat El-Abnoudy.

Bihar al-attash / Seas of Thirst, 1981, documentaire, Égypte, 16 mm, 45 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Ateyyat El-Abnoudy.
Dans *Bihar al-attash*, Ateyyat El-Abnoudy s'éloigne de son exploration habituelle du sud de l'Égypte pour se rendre au nord du pays, où elle capture les communautés vivant près des lacs salés d'El Borrolos lors d'une traître sécheresse. La richesse des personnages locaux, qui contrastent fortement avec le paysage aride qui les entoure, fournit le récit émouvant d'une classe en difficulté dans son ensemble.

***Aḥlām āl-mumkina / Permissible Dreams* (« Rêves possibles »), 1983**, documentaire, Égypte / Allemagne, 16 mm, 30 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Ateyyat Al-Abnoudi, image : Emad Farid, son : Ibrahim Abdellatif, montage : Ateyyat El-Abnoudy, production : Faust Film (Allemagne), Abnoud Film (Égypte).
Sept millions de filles ont entre dix et dix-neuf ans. 26 % sont mères à 16 ans, l'âge légal. Dans certaines zones rurales, ce pourcentage atteint 44 %. Le film raconte les rêves des filles en une vie meilleure.
Le film fait partie d'une série de huit films réalisés par huit femmes sur huit femmes de huit différents pays à travers le monde.

Rolla Tree, 1985, documentaire, Égypte, 16 mm, 30 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Ateyyat El-Abnoudy.

Year of Maya, 1989, documentaire, Égypte, 16 mm, 60 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Ateyyat El-Abnoudy.

Le Rythme de la vie / Iqa 'al-hayat / Rhythm of Life, 1989, documentaire, Égypte / Allemagne de l'Ouest / Royaume-Uni, 16 mm, 59 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation, scénario : Ateyyat El-Abnoudy, image : Tarek El-Telmessany, Emad Farid, son : Ibrahim Abdel Gayed, montage : Ateyyat El-Abnoudy, production : Abnoud Film (Égypte), ZDF (Allemagne de l'Ouest), Channel 4 (Royaume-Uni).

Interview in a room No8, 1990, documentaire, Égypte, 16 mm, 30 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Ateyyat El-Abnoudy.

Sellers and Buyers, 1992, documentaire, Égypte, 16 mm, 30 minutes, couleur, langue arabe égyptien.
Réalisation, scénario : Ateyyat El-Abnoudy.
Les femmes du Caire se retrouvent sans hommes et doivent travailler pour subvenir aux besoins de leurs familles.

Journal en exil / Mufakeret al-higra / Diary in Exile, 1993, documentaire, Égypte / Soudan, vidéo, 52 minutes, couleur, arabe soudanais.
Réalisation : Ateyyat El-Abnoudy, Hussain Sherif, recherche : Salah Elzain, commentaire : Mohamed Sheble, image : Mahmoud Abdelsamie, Ayman Howaidy, montage : Khalid Tawfiq, production : Abnoud Films (Égypte) / L'Organisation soudanaise pour les droits humains (Soudan).
Après le coup d'État militaire au Soudan en 1989, l'Egypte a vu un grand nombre d'émigrants soudanais venir s'établir au Caire. Parmi eux un grand nombre d'intellectuels, penseurs, professeurs des Universités, journalistes, docteurs, avocats et même ex-ministres, ceux qu'on appelle « les cerveaux de la Nation », autant enseignants que des gens ordinaires. Tous ont été virés de leur travail par le nouveau gouvernement. Le film enquête sur la situation de ceux qui sont venus au Caire, soit pour s'y établir ou juste pour traverser vers un autre pays, cherchant des solutions pour survivre tout en rêvant au retour à la terre natale, le Soudan.

Nisa' Mas'ulat / Responsible Women, 1994, documentaire, Égypte, non renseigné, 30 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation, scénario : Ateyyat El-Abnoudy.

Rawya, 1995, documentaire, Égypte, vidéo, 15 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation, scénario : Ateyyat El-Abnoudy, image : Mohamed Shafiq, son : Abo Bakr, montage : Tamer Ezzat, production : Video Camera Unit Cairo Vision (Égypte).
Une jeune paysanne à Tunis dans l'oasis égyptienne du Fayoum, qui fait des poteries pour soutenir ses neuf frères.

Ahlam el-banat / Girls Still Dream, 1995, documentaire, Égypte, non renseigné, 28 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation, scénario : Ateyyat El-Abnoudy.
La réalisatrice discute les mariages précoces, qui est l'un des problèmes les plus importants rencontré par les femmes en Égypte.

***Ayyam al-dimuqratiyya / Days of Democracy* (*Ayyām āl-dimuqrāṭiya* / « Jours de démocratie »), 1996**, documentaire, Égypte, vidéo, 70 minutes, couleur, langue arabe égyptien.
Réalisation, scénario : Ateyyat El-Abnoudy, commentaire : Hamdy Abu Kaila, image : Mohamed Shafiqe, montage : Tamer Ezzat, son : Gasser Khorshid, Alaa Abdelhamid, production : Abnoud Films (Égypte).
Voix off : Ateyyat El-Abnoudy.
Dans ce documentaire, la réalisatrice présente les problèmes liés à la participation des femmes aux élections parlementaires en Égypte et enregistre les succès et les défaites des candidates aux élections de 1995 pour l'assemblée nationale.
Disponible sur YouTube.

***Baṭalāt miṣryāt / Egyptian Heroines* (« *Héroïnes égyptiennes* »), 1996**, série de portraits pour la télévision, Égypte, vidéo, 10 x 2 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation, scénario : Ateyyat El-Abnoudy.

Qatr al-noba / *The Nubian Train*, 2000, documentaire, Égypte, vidéo, 35 minutes, couleur, langue arabe égyptien.
Réalisation : Ateyyat El-Abnoudy, scénario : Ateyyat El-Abnoudy, production : Abnoud Films (Égypte).
Documentaire sur la vie des Nubiens qui, vivant à Alexandrie, voyagent tous les ans ers leur village durant le grand Bairam pour rendre visite à leur famille et passer du temps près de leurs racines. Le trajet dure dix-huit heures en train, depuis l'extrême nord à l'extrême sud de l'Égypte.

***Cairo 1000 Cairo 2000*, 2000**, documentaire, Égypte, vidéo, 60 minutes, couleur, langue arabe égyptien.
Réalisation, scénario : Ateyyat El-Abnoudy.
Le documentaire célèbre mille ans d'histoire du Caire.

L'Éthiopie à travers les yeux des Égyptiens / Ethiopia Through Egyptian Eyes, 2004, documentaire, Égypte, vidéo, 30 minutes, couleur, langue arabe égyptien.
Réalisation, scénario : Ateyyat El-Abnoudy, image : Azza Chaane, Alaa Souif, production : Abnoud Films (Égypte).
Ce film porte sur le voyage de membres de l'ONG Tohoti Egyptian Studies en Février 2003 et accueillis au Bureau Régional Technique du Nil Oriental (ENTRO, Eastern Nile Technical Regional Office), Récemment créé à Addis Ababa, par l'Egypte, l'Ethiopie et le Soudan pour promouvoir les intérêts du développement mutuel dans les pays du Nil Oriental.

Abou Ouf, Mariam
Née au Caire, où elle travaille toujours, Mariam Abou Ouf a étudié le cinéma à la London Film School entre 2001 et 2003. Elle réalise des films de fiction, des documentaires, et travaille dans la publicité.

Taxi, 2004, documentaire, Égypte, mini DV, 51 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Mariam Abou Ouf.
Femme chauffeur de taxi dans les rues du Caire, Samiha tente de gagner sa vie dans un monde peuplé d'hommes.

Lahazat Harega, 2007, série télévisée, Égypte, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Mariam Abou Ouf, scénario : Taghrid Al Asfouri / Mahmoud El Bezawi / Ahmed Nasser, production : TV (Égypte).
Interprète : Amr Waked, Mahmoud Abd el Moghny, Boshra, Amir Karara, Ammar Chalak, Hesham Selim, Nidal El Shafie, Sawsan Badr, Ahmed Rateb, Yousra, Latifa, Mona Zaki, Hassan Hosni & Hala Fakher.
Dans un hôpital, le personnel médical interagit entre eux moins comme des collègues que comme une famille.
Mariam Abou Ouf réalisa certains épisodes de la première saison.

Les Histoires que l'on vit / Hikayat we beneshha, 2007, fiction, Égypte, vidéo, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Mariam Abou Ouf, production : TVision (Égypte).
Interprète : Laila Elwy.

Bebo et Bashir / Bebo wa Bashir, 2011, fiction, Égypte, vidéo, 120 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Mariam Abou Ouf
Interprètes : Menna Shalabi, Asser Yassin.
Un entraîneur de basket (Bashir) s'installe en colocation avec une percussionniste (Bebo). Ils apprennent à se rencontrer.

Hala et les manipulateurs / Hala wel Mestakhabi, 2009, série de ramadan, Égypte, vidéo, couleur, arabe égyptien.
Interprètes : Laila Elwy, Ahmed Rateb, Bassem Samra, Ashraf Hamdy.
Réalisation : Mariam Abou Ouf, scenario : Hazem El Hadidi, production : TVision (Égypte).

Tahrir 2/2, 2011, fiction, Égypte, vidéo, 15 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Mariam Abou Ouf, scénario : Mariam Abou Ouf, image : Islam Abdel Samie, son : Gomaa Abdel Latif, décors : Sherif Mostafa, montage : Salma Osman, production ; Salma Osman, production : Lighthouse Films (Égypte), ASAP Films (Égypte), Video 2000 (Égypte), Film Clinic (Égypte).
Interprètes : Mohamed Farrag, Hend Sabry, Asser Yasin, Mohamed Mamdouh.
Mariam Abou Ouf revient sur la sanglante journée du 2 février 2011, dite de la « bataille du chameau » durant laquelle les partisans de Moubarak arrivèrent place Tahrir à dos de chevaux et de chameaux.
Un père de famille sans ressource décide de défier les contestataires du régime pour obtenir un peu d'argent de la part des autorités.
Ce film fait partie du film collectif *18 jours* réalisé en 2011.

Embratoreyet min, 2014, série télévisée, Égypte, vidéo, 45 minutes par épisode, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Mariam Abou Ouf, scénario : Ghada Abdel Aal, production : TVision (Égypte).
Interprètes : Mohamed Shahin, Hend Sabri, Salwa Khatab, Ezzat Abou Ouf, Mohamd Mahmoud, Badriya Tolba.
Une famille égyptienne, vivant au Royaume-Uni, décide de rentrer en Égypte, au grand désarroi des enfants.

Abou Saif, Laila
Née en 1941 et élevée au Caire, Laila Abou-Saif a grandi dans une famille copte. Elle enseigne le théâtre à l'Académie des Arts.

Où est ma vie ? / Ayna Hayati ?, 1978, documentaire, Égypte, 16 mm, 80 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Laila Abou Seif.
Documentaire sur la lutte des femmes en Égypte contre les valeurs obsolètes de la famille traditionnelle. Le film permet un retour sur les activistes féministes les plus notoires de l'histoire de l'Égypte : Siza Nabrawi, Aziza Hussein, Moudida Abdel Rahman, Indji Aflatun et hoda Shaarawi.

Abou Zekri, Kamla
Kamla Abou Zekri est née en 1974 au Caire en Égypte. Elle obtient son diplôme en réalisation de l'Institut Supérieur du Cinéma du Caire en 1994. Elle travaille comme assistant-réalisateur sur de nombreux longs-métrages de fiction. Elle réalise quelques films et travaille pour la télévision.

Il est arrivé quelque chose, 1994, fiction, Égypte, 35 mm, court-métrage.
Réalisation : Kamla Abou Zekri.
Film de fin d'études à l'Institut Supérieur du Cinéma du Caire.

Qitar al sa'a sitta (« Le Train de six heures »), 1998, fiction, Égypte, 35 mm, 19 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Kamla Abou Zekri.
Court-métrage contemplatif sur un homme qui passe une nuit entière sur le quai d'une gare, dans l'attente de son fils.

***Sana oula nasb / First Con* (« En première année d'escroquerie »), 2002**, fiction, Égypte, vidéo, 90 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Kamla Abou Zekri, scénario : Samira Mohsen, production : Almassa Art Production (Égypte).
Interprètes : Khaled Sélim, Ahmad Ezz, Nour Amir, Dalia El Behairy, Hassan Hosny.
Après l'université, Ahmed et Khaled décident de s'installer à Hurghada pour gagner de l'argent en arnaquant des touristes. Mais leur rencontre avec deux femmes bouleversent leur vie.

Nadhara li-l-sama (« Regard vers le ciel »), 2003, fiction, Égypte, beta, 10 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Kamla Abou Zekri, scénario : Nasser Abd El Rahman, image : Nancy Abd El Fattah, son : Yasser Shama, musique : Amr Abu Zekry, montage : Dina Farouk, producteur : Mohamed Tohamy, production : SEMAT for Production & Distribution (Égypte).
Interprètes : Nadia Halla, Samy Magawry, Ragab Selem, Magda Mouner, Sedky Sakr.
Le film raconte une histoire d'amour entre deux jeunes gens. Révélée au grand jour par l'oncle de la jeune fille, cette dernière nie cette relation en se parjurant, mais le châtiment divin ne frappe que l'oncle.

Malek wala keteba, 2005, fiction, Égypte, 35 mm, 86 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Kamla Abou Zekri, scénario : Ahmed El Nasser / Sami Hossam,
Interprètes : Khaled Abou El Naga, Mahmoud Hemeida, Hend Sabri, Aïda Riyadh.
Mahmoud, professeur d'art dramatique, a une vie bien reglée jusqu'au jour où il surprend sa femme dans les bras d'un autre. Il rencontre alors Hind, une jeune actrice qui va lui faire revoir de fond en comble ses certitudes.

'an el ashq wa hawa (« L'Amour et la passion »), 2006, fiction, Égypte, 35 mm, 95 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Kamla Abou Zekri, scénario : Tamer Habib, image : Sameh Sélim, décor : Tamer Ismaïl, musique : Hisham Nazih, montage : Dina Farouk, production : Almassa Art Production (Égypte) / Oscar (Égypte) / Al-Nasr (Égypte).
Interprètes : Khaled Saleh, Ahmed El Sakka, Mena Shalaby, Magdy Kamel, Mona Zaki.
Un couple se sépare malgré la passion qui les lie. Chacun part de son côté pour reconstruire sa vie. Des années plus tard, le couple se retrouve mais la passion s'est éteinte.

Un-Zéro / Wahed-Sifr, 2009, fiction, Égypte, 35 mm, 105 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Kamla Abou Zekri, scénario : Mariam Naoum, image : Mahmoud Taymour, son : Ahmed Gaber, musique : Khaled Shukri, montage : Mona Rabie, production : Cinema sector – Egytian cinema (Égypte) / Egytian Media Production City – EMPC (Égypte).
Interprètes : Nelly Karim, Ahmed El Fishawy, Elham Shahin, Zeina, Khaled Abol Naga, Kamel Ashraf, Entessar.
Le film s'ouvre sur la finale de la Coupe d'Afrique des Nations 2008. Huit personnages se trouvent impliqués dans des situations difficiles qui compliquent encore des vies déjà compliquées. Mais la victoire de l'équipe d'Égypte les aide à oublier leurs problèmes, même si ce n'est que pour un soir.

La Création de Dieu, 2011, fiction, Égypte, vidéo, 15 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Kamla Abou Zekri, scénario : Belal Fadl, image : Youssef Labib, son : Gomaa Abdel Latif, musique : Mohamed Abozerky / heejaz, montage : Mona Rabie, producteur : Eab El Koury, production ; Salma Osman, production : Lighthouse Films (Égypte), ASAP Films (Égypte), Video 2000 (Égypte), Film Clinic (Égypte).
Interprètes : Nahed El Sebaei, Salwa Mohamed Ali, Mohamed Termes, Suzette Swanson, Ahmed Dawood.

Une jeune fille qui vend du thé dans la rue rejoint la révolution pour sortir de son quotidien oppressant. Toute sa conception du monde s'en trouve changée.
Ce film fait partie du film collectif *18 jours* réalisé en 2011.

Bent esmaha Zaat **(« Une fille appelée Zaat »), 2013**, série télévisée, Égypte, vidéo, 31 x 35 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Kamla Abou Zekri / Kairy Bishara, scénario : Mariam Naoum / Naglaa El Hedeeny (adapté du roman *Zaat* de Sonallah Ibrahim, 1992), image : Nancy Abd El Fattah, son : Nael El Sheikh, musique : Tamer Karawan, décor : Hmdy Attia, montage : Mona Rabie, producteurs : Gabriel Khroury / Tarek Nour, production : Misr International Films (Égypte) / BBC Media Action (Égypte).
Interprètes : Angie Wagdan, Nelly Karim, Bassem Samra.
La série explore les bouleversements politiques et sociaux qui traversent l'histoire de l'Égypte, de la prise de pouvoir de Nasser en 1952 à la période contemporaine en suivant la vie d'une jeune femme, Zaat.

Segn al-Nisaa (« Prison des femmes »), 2014, série télévisée, Égypte, vidéo, 45 minutes par épisode, arabe égyptien.
Réalisation : Kamla Abou Zekri, scénario : Mariam Naoum / Hala Elzaghndi (adapté du roman éponyme de Fatheyya al-Assal, 1982)
Interprètes : Donia Maher, Samar Morsi, Nelly Karim, Ahmed Dawoud,
À une époque politiquement, socialement et économiquement difficile, trois femmes décident de commettre un crime afin d'être envoyées en prison. La série suit leur histoire et celle des gens qui les entourent.

Youm li-l-setat (« Jour des femmes »), 2016, fiction, Égypte, vidéo, 105 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Kamla Abou Zekri, scénario : Hanaa' Attia, image : Nancy Abd El Fattah, montage : Moataz El Kateb, producteur : Elham Shahin, production : Shahin Film (Égypte).
Interprètes : Elham Shahin, Mahmoud Hemida, Nelly Karim, Eyad Nassar, Farouk El Fishawy, Ahmed El Fishawy, Ahmed Dawoud, Nahed El Sebaï, Hala Sedki, Ragaa' Hussein.
Le film se déroule dans un quartier défavorisé du Caire. Une salle de sport prend la décision d'imposer une journée « femmes seulement » à la piscine. Les événements qui en découlent éclaire les conséquences sociales, psychologiques et émotionnelles de cette décision pour les femmes du quartier.

Wahat al-ghroub (« Oasis du crépuscule »), 2017, série télévisée, Égypte, vidéo, 45 minutes par épisode, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Kamla Abou Zekri, scénario : Mariam Naoum (adaptation du roman éponyme de Bahaa Taher, 2008), production : DMC Channel (Égypte)
Interprètes : Khaled El Nabawy, Menna Shalabym, Manzer Reyahnam, Khaled Kamal, Salwa Mohamed Ali.
Mahmoud Abdel Zaher est un officier de police. Suiveur du penseur Jamal Al Din Al Afghani, militant politique et idéologue islamiste, il est envoyé à l'oasis de Siwa où sa femme Kathrin, occidentale, se

prend de passion pour le patrimoine archéologique égyptien. Un dialogue se noue entre Est et Ouest, passé et présent.

Adel, Noha
Née en 1975, elle est diplômée du département d'anglais de l'université du Caire. En 2017, elle a participé à l'atelier Fondamentaux de la mise en scène pendant trois mois, dont le projet de fin d'études était Marche arrière.

Marche arrière / Mar shidir / Into reverse, 2017, fiction, Égypte, 14 min, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Noha Adel.
Interprètes : Ahmed Essam, Mona El-Namoury, Hanin Hanafi, Shady Hakim, Khaled Mamdouh.
Dans une petite rue du Caire embouteillée à cette heure matinale, un homme s'engage en sens inverse. Furieux qu'une femme arrive au volant de sa voiture et lui coupe l'accès, il refuse de faire marche arrière.
Festivals : Festival du film de Dubaï, festival du film arabe de Malmö.

Alam, Nadia
Hilm laylat sayf / Rêve d'une nuit d'été, 1967, fiction, Égypte, court-métrage.
Réalisation : Nadia Alam.
Film de fin d'études.

Fannan al-khurda Salah Abd el-Karim / L'Artiste du recyclage Salah Abdel Karim, 1983, documentaire, Égypte, 35 mm, 13 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nadia Alam, production : TV (Égypte).
Portrait de l'artiste égyptien multimédias Salah Abdel Karim.

Amin, Aiten (Ayten)
Ayten Amin est née en 1978 à Alexandrie, en Égypte. Elle est diplômée de l'école française La Mere De Dieu en 1995, et d'une faculté de commerce 1999. Elle a étudié la critique cinématographique à la Cinema Writers and Critics Association 200 et le cinéma indépendant à l'Art Lab - The American University du Caire (2004-2006).

Rabie 89 / Spring 89, 2009, fiction, Égypte, numérique, 25 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Ayten Amin, scénario : Wessam Soliman, production : Institut Supérieur de Cinéma (Égypte).
Interprètes : Fatma Adel, Salma Said, Basem Tabana.
Camelia et Sarah au dernier printemps des années 80. Leurs derniers jours d'innocence : une histoire racontée deux fois par deux filles différentes ou plutôt deux filles semblables.

Tahrir 2011: The Good, the Bad, and the Politician, 2011, documentaire, France / Égypte, numérique, 90 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Ayten Amin, Tamer Ezzat, Amr Salama, Ahmad Abdalla, scénario : Haitham Dabbour, images : Hussein Assar, Mohamed Abd El-Raouf, Ahmed Gabr, Mostafa Medhat, Ahmad Yaaqoob,

montage : Ayman El Tounsi, Magriau Eric, Doaa Fadel, Wael Farag, Salah Yaaqoob production : Amana Creative (France), Film-Clinic(Égypte), Ingredient Productions (Égypte).
Des mois après la démission d'Hosni Moubarak, les Égyptiens de tout le pays semblent déterminés à maintenir l'insurrection jusqu'à ce que leurs demandes soient satisfaites. Il est donc trop tôt pour attendre des cinéastes qu'ils imaginent des fictions qui transmettent l'expérience inimaginable du soulèvement. Le cinéma documentaire est confronté à une situation différente, et Tahrir 2011 est une tentative louable de s'éloigner du reportage et de réfléchir à ce que les historiens indexeront comme le premier chapitre du soulèvement. Structuré en trois chapitres, le film déboulonne de manière ludique les idées fausses et les stéréotypes.

***Rajalhā / Her Man* (« Son homme »), 2012**, fiction, Égypte, numérique, 10 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Ayten Amin, production : Ayten Amin.
Film de diplôme, adaptation de *Son homme* de Ahdaf Soueif.

Villa 69, 2013, fiction, France / Égypte, numérique, 120 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Ayten Amin, scénario : Muhammad El-Hajj, Mahmoud Ezzat, image : Hussam Shaheen, son : Abdel Rahman Mahmoud, montage : Emad Maher, production : Graal (France), Middle West Films (Égypte), TEAM – Talents of Egypt & Arab. Management (Égypte)
Interprètes : Kal Naga, Lebleba, Arwa Gouda, Omar El-Ghandour, Heba Yousry, Khairy Beshara, Sally Abed.
Une dramaturgie sur la maladie, l'intimité et la mort brille avec la touche légère du réalisateur Ayten Amin. Hussein, joué par Khaled abol Naga, est un architecte en phase terminale, mais charmant, qui jouit d'une routine solitaire dans son ancienne maison familiale, et d'une variété de visiteurs féminins. Ne réalisant pas que son passé est sur le point de le rattraper, la soeur de Hussein et son petit-fils emménagent dans la maison, perturbant un mode de vie bien établi, et le forçant à revoir ses idées sur la vie, l'amour et la famille.

Saabe' Gaar, 2017-2018, série télévisée, fiction, Égypte, numérique, 71 épisodes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Ayten Amin, Nadine Khan, Heba Yousry, scenario : Heba Yousry, image : Mahmoud Lotfy, production : The Producers (Égypte).
Interprètes : Nicolas Mouawad, Nancy ALam El-Deen, Samar Taher, Fadwa Abed.

Souad, 2020, fiction, Égypte / Tunisie, numérique, 90 mintes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Ayten Amin, scénario : Ayten Amin, Mahmoud Ezzat, produciton : Vivid Reels (Égypte), Nomadis Images (Tunisie).
Après le suicide de Souad, sa jeune sœur s'embarque dans un voyage à la recherche de réponses.

Amir Salem, Salma
Salma Amir Salem a suivi sa scolarité à l'école allemande du Caire. Elle est entrée dans le milieu du cinéma en travaillant sur le film The Square *de Jihane Noujaim.*

Ya sabah el-anwar, 2013, fiction, Égypte, numérique, 6 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation et scénario : Salma Amir Salem.
Farah est issue d'une famille égyptienne de classe moyenne. Elle se prépare pour accueillir le futur mari de sa mère dans leur maison. tandis que tout le monde range la maison pour le nouveau venu, le jeune frère Amr s'en fout de ce qui se passe et écoute la déclaration du Premier ministre égyptien Hesham Kandil à la télé qui appelle les Egyptiens à économiser. Alors que le moment de l'arrivée du futur mari approche, une coupure de courant renverse la situation...

Al Asfouri, Taghrid (Taghreed)
Réalisatrice égyptienne travaillant au Caire. Elle a réalisé des documentaires, principalement pour la télévision, depuis le milieu des années 1980.

Maintenant, les prévisions météorologiques / *Ilaykum halat al-taqs*, 1988.
Réalisation : Taghrid Al Asfouri.
Film de fin d'études à l'Institut Supérieur de Cinéma du Caire.

Prématurément / *Qabl al-awan*, 1993, documentaire, Égypte, 35 mm, 8 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Taghrid Al Asfouri.
Le film expose les raisons socio-économiques qui poussent plus de deux millions d'enfants égyptiens à effectuer des travaux difficiles, qui mettent en danger leur vie et leur santé psychique.

De la mémoire / *Min al-dhakira,* 1994, documentaire, Égypte, 35 mm, 10 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Taghrid Al Asfouri, production : Nile TV (Égypte).

Fortune / *Arzaq*, 1996, documentaire, Égypte, 35 mm, court-métrage, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Taghrid Al Asfouri.

Cinq jours à Cana / *Khamas ayam fi qana*, 1996, documentaire, Égypte, beta, 22 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Taghrid Al Asfouri.
État des lieux après le premier massacre de Cana, camp de réfugiés palestiniens du Sud-Liban bombardé par les forces armées israéliennes le 18 avril 1996.

L'Amoureux du cinéma / *'Ashiq al-sinima*, 1996, documentaire, Égypte, vidéo, durée inconnue, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Taghrid Al Asfouri, production : Nile TV (Égypte).

L'Amoureux du sport / *'Ashiq al-ryadha*, 1997, documentaire, Égypte, vidéo, durée inconnue, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Taghrid Al Asfouri, production : Nile TV (Égypte).

La Famille / *Al-'Alya*, 2004, documentaire, Égypte, vidéo, 26 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Taghrid Al Asfouri, scénario : Taghrid Al Asfouri, production : URTE (Égypte).
L'émigration sépare les membres d'une famille mais les liens qui font sa force et sa cohésion peuvent être maintenus. Exemple d'une famille « éclatée » entre Le Caire et Paris.

Tamer et Shawika / *Tamer wa shawika,* saison 3, 2008, série télévisée, Égypte, vidéo, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Taghrid Al Asfouri, production ; OTV Channel.
Interprètes : Ahmed El Feshawi, Mai Kassab, Raga El Geddaoui, Lotfy Labieb, Nidhal El Shafei.

Encore tôt / *Lessa badri*, 2012, sitcom, Égypte, vidéo, 30 minutes par épisode, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Taghrid Al Asfoury / Ahmed Samir Farag, scenario : Mohamed Ismail Amin, production : TV (Égypte).
Interprètes: Dalal Abdelaziz, Mahmoud el Heddini, Ali Hassanein, Enaan Salosa, Mohammed El Saadany, Hanaa El Shorbagy.

Porte à porte / *El-beb fi-l-bab*, 2012, sitcom, Égypte, vidéo, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Taghrid Al Asfouri / Ahmed Gendy / Ahmed Samir Farag, scenario : Wael Hamdi, production : Sony Pictures Television Arabia.
Interprètes : Sherif Salama, Caroline Khalil, Hesham Ismail, Ahmed Khalil, Laila Taher.

Ayman, Alia
Née dans à la fin des années 1980, Alia Ayman est cinéaste, programmatrice à Zawya et étudiante diplômée de l'Université américaine du Caire.

Ravings, 2012, documentaire, Égypte, numérique, 10 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation et scénario : Alia Ayman, montage : Ali Ayman.
Le film explore les questions de l'être et du sens de la vie à travers un court métrage émouvant tourné autour du Caire.

Catharsis: A Self Protrait, 2013, documentaire, Égypte / États-Unis, numérique, 8 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation et scénario : Alia Ayman, montage : Ali Ayman.
Née et élevée au Caire, Alia Ayman, 22 ans, se filme elle-même et expose visuellement ses vues sur la vie, les tabous et la crise d'identité dans ses 7 minutes de Catharsis, sa tentative la plus audacieuse de découverte de soi. Le film, qui s'inspire des trois mois qu'Ayman a passés à New York, la ville dont elle a eu le coup de foudre, est un portrait intime de son esprit, de ses craintes, de sa famille musulmane religieuse et de son moi spirituellement conflictuel. New York l'a libérée et a inspiré ce film, qui non seulement est un portrait honnête et authentique de la crise d'identité d'une jeune

femme, mais qui est aussi son premier pas vers la réconciliation avec elle-même, sa famille et son pays.

B

Bakr, Hend

Hend Bakr est une cinéaste, poète et romancière égyptienne. Elle a étudié l'arabe à la faculté d'études islamiques et arabes de l'université Al Azhar et a obtenu son diplôme en 2003. Elle étudie ensuite le cinéma à l'école des Jésuites d'Alexandrie en 2009-2010. Elle a également travaillé comme programatrice et coordinatrice des activités culturelles dans les locauxde l'ACML Egypt.

Odet el feran / The Mice Room, 2013, Égypte, numérique, 84 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation et scénario : Hend Bakr, Mohamad El-Hadidi, Ahmed Magdy Morsy, Nermeen Salem, Mayye Zayed, Mohamed Zedan, image : Mohamad El-Hadidi, Islam Kamal, Mayye Zayed, montage : Islam Kamal, production : Rufy's Films (Égypte), Fig Leaf Studio (Égypte), Enjaaz (Émirats Arabes Unis).
Unique dans son développement, *The Mice Room* a été écrit et réalisé par six jeunes cinéastes égyptiens dont les différents segments ont été assemblés lors des dernières étapes du montage. Le film suit six histoires différentes de personnes qui font face à leurs peurs, leurs luttes et leur découverte de soi.

El Bakry, Asma

Asma El-Bakry est née à Alexandrie en 1947. Elle travaille comme assistante-réalisatrice de Youssef Chahine et Salah Abou Seif, de même que sur quelques tournages de films étrangers en Égypte comme Death on the Nile, The Sphinx et Ruby Cairo. Après quelques documentaires, elle réalise en 1991 son premier long métrage Mendiants et orgueilleux d'après le roman homonyme de Albert Cossery. Son film participe à plusieurs festivals de cinéma et reçoit en 1992 le premier prix de la Biennale du cinéma arabe de Paris.

***Une goutte d'eau / Qatrat ma'*, 1979**, documentaire, Égypte, 35 mm, 5 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Asma El-Bakry, production : Asma El-Bakry.
Voyage dans le désert occidental, du lever au coucher du soleil.

***Dahsha*, 1981**, documentaire, Égypte, 35 mm, 24 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Asma El-Bakry, production : Asma El-Bakry / Mary Dungen.
Asma El-Bakry retrace dans ce documentaire l'histoire des bateaux de bois utilisés en Égypte, des anciennes civilisations à la période contemporaine.

Portrait / Burtreh, 1982, documentaire, Égypte, 35 mm, 24 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Asma El-Bakry, production : Asma El-Bakry.

***Quartier El Zaher / Ḥay āl-ẓāhar*, 1983,** documentaire, Égypte, 35 mm, 11 minutes, couleur, arabe égyptien.

Réalisation : Asma El-Bakry, production : TV (Égypte).
Documentaire sur le quartier El Zaher, un quartier du Caire établi au XIII[e] siècle par le Sultan Zaher Baibars.

***Marbre / Al-rukham*, 1983**, documentaire, Égypte, 35 mm, 10 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Asma El-Bakry, production : TV (Égypte).
Documentaire qui retrace l'histoire de l'usage du marbre en Égypte depuis l'Antiquité.

***Mendiants et orgueilleux / Shahhatin wa nubala' / Beggars And Proud* (*Šaḥātīn w nubalā'a*), 1991**, fiction, Égypte / France, 35 mm, 92 minutes, arabe égyptien.
Réalisation : Asma El-Bakry, scénario : Asma El-Bakry (adapté du roman éponyme d'Albert Cossery), image : Ramses Marzouk, son : Moustafa Ezzat, décors : Onsi Abou Seif, musique : Moustafa Nagui, montage : Rahmer Montasser, producteurs : Marianne Khoury / Youssef Chahine / Antoine Gannagé, production : Palmyre Productions (France) / Misr International Films (Égypte) / La Sept (France).
Interprètes : Salah El Saadani, Mahmoud El Gindy, Abdelaziz Makhyoun, Ahmed Adam, Hanan Youssef, Lola Mohamed, Loubna Wanas.
Le film décrit le Caire durant la fin de la seconde guerre mondiale à travers quatre personnages, Gohar professeur universitaire d'histoire et philosophie, Yeghen poète, Kordi petit fonctionnaire et Nour el-Din un officier de police.

***La Maison Harrawi / Bayt āl-harrawy*, 1992,** documentaire, Égypte, 35 mm, 26 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Asma El-Bakry, production : Asma El-Bakry.
Documentaire sur la demeure ottomane des Harrawi, située à proximité de la mosquée d'Al-Azhar au Caire.

***Le Musée gréco-romain d'Alexandrie / Mathaf al-Iskandriya*, 1994**, documentaire, Égypte / France, 35 mm, 58 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Asma El-Bakry, scénario : Asma El-Bakry / Jean-Yves Empereur, production : Les Films du Palmier (Asma El-Bakry), Agence de Coopération Culturelle et Technique (France), Egyptian National Bank (Égypte), Ministère de la Culture (Égypte).
Ce documentaire a pour but d'explorer l'histoire d'Alexandrie à travers une visite du musée gréco-romain d'Alexandrie. À l'occasion de ce film, pour lequel la cinéaste plongea avec sa caméra pour filmer les ruines du phare d'Alexandrie, Asma El-Bakry découvrit que des blocs de bétons, destinés à former un brise-lame, avaient été jetés sur les vestiges sous-marins. Son signalement auprès des autorités enclencha de nouvelles campagnes de fouilles, menées par les Français durant les années qui suivirent.

***Le Nil*, 1995,** documentaire, France, 35 mm, 52 minutes, couleur, français.
Réalisation : Asma El-Bakry, scénario : Asma El-Bakry, production : TV (France).
Documentaire sur les sources du Nil exposant les dangers courus par le fleuve depuis les aménagements humains : le projet pharaonique d'irrigation de Tochka, la destruction de la Nubie, le grand barrage qui retient le limon.

***Concert dans la ruelle du bonheur / Kunchirtu fi darb sa'ada / Concert in the Street of Happiness* (*Kūnširtū fī darb saʿīda*), 1998**, fiction, Égypte / France, 35 mm, 105 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Asma El-Bakry, scénario : Hossam Zakaria, image : Mohsen Nasr, son : Gasser Khourshed, montage : Ahmed Daoud, production : Misr International Films (Égypte) / B3 Productions (France).
Interprètes : Naglaa Fathi, Salah El Saadani, Salwa Khatab, Hassan Kamie, Aicha El Kelani, Salah Abdallah, Ahdi Sadiq, Seif Abdel Rahman.
Rien ne troublait Azouz, employé à l'Opéra du Caire, avant qu'il ne croise les yeux d'une magnifique violoniste venue pour une représentation. Il se prend de passion pour la musique classique, oubliant sa femme et ses amis.

***Les Fatimides / Al-fatimiyun*, 1998**, documentaire, Égypte, 35 mm, 52 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Asma El-Bakry, scénario : Asma El-Bakry, production : TV (Égypte).
Documentaire sur la dynastie des Fatimides en Égypte.

***Les Ayyoubides / Al-Ayyubiyun*, 1999**, documentaire, Égypte, vidéo, 52 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Asma El-Bakry, scénario : Asma El-Bakry, production : Les Films du Palmier (Asma El-Bakry).
Documentaire sur la dynastie des Ayyoubides en Égypte.

***La Violence et la dérision / Āl-ʿunf w āl-suḫaya*, 2004**, fiction, Égypte / France, vidéo gonflée en 35 mm, 113 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Asma El-Bakry, scénario : Asma El-Bakry / Rafik El Sabban / Frederika Patard / Hossam Zakaria (adapté du roman éponyme d'Albert Cossery), producteur : Les Films du Palmier (Asma El-Bakry), Palmyre Productions (France).
Interprètes : Zaki Abdel Wahab, Rasha Abou-Rish, Ola Roshdy, Mohamed Morsi, Ahmed El Hessewi, Sherief El Desouky, Saied El Amrosi, Salah Sayeh, Aicha El Kelani.
L'action se passe à Alexandrie, la ville natale d'Asma El-Bakry. Adaptation du roman de Cossery, le film appelle à détrôner le dirigeant tyrannique de la ville à partir de deux stratégies : la confrontation directe et violente, ou l'usage de l'humour et de la dérision.

Artisanat en Méditerranée / Handcraft in the Mediterranean, 2006, documentaire, Égypte, vidéo, 25 minutes, couleur, anglais.
Réalisation : Asma El-Bakry, production : UNESCO Production.

Benari, Yasmina

Née au Caire, Yasmina Benari vit et travaille à Marseille. Elle a suivi une formation de cinéma documentaire à Copenhague et a réalisé son premier film With open eyes *au Caire où elle a résidé jusqu'à son entrée au Fresnoy-Studio national des arts contemporains en 2012.*

Au Balcon de Titi / Fi sharfa titi, 2016, documentaire, France, numérique, 52 minutes, couleur, français et arabe égyptien.
Réalisation : Yasmina Benari.
Égyptien d'origine juive, communiste et octogénaire, Titi incarne l'Égypte polyglotte, politisée et laïque d'autrefois. Yasmina Benari dresse le portrait plein de tendresse de cet homme qui depuis 1935 regarde l'histoire se dérouler. À partir de photographies d'époque, d'archives et d'images actuelles, le récit mêle le passé au présent en un cercle continu autour du balcon de Titi.

El Bialy, Alia

Née en Égypte, Alia el-Bialy obtient un Master en Communication au Département Adham Center for TV Journalism de l'Université américaine du Caire en 1990, avant d'y suivre une formation de cameraman en 1991. Durant les années 90, elle produit et réalise des vidéo d'art et travaille sur plusieurs documentaires dont certains produits par Nile TV.

Terrissa Mabrey, 1992, documentaire, Égypte, beta SP, 10 minutes, couleur, anglais.
Réalisation : Alia El Bialy, scénario : Alia El Bialy, production : Alia El Bialy.
Portrait du sculpteur américain Terrissa Mabrey.

***Angles architecturaux*, 1992,** documentaire, Égypte, beta SP, 15 minutes, couleur, anglais.
Réalisation : Alia El Bialy, production : Nile TV International (Égypte).
Le film illustre à l'aide de nombreux exemple les emplois des styles architecturaux traditionnels dans l'architecture moderne du Caire.

***Une belle aux bois dormants / A Sleeping Beauty,* 1994**, documentaire, Égypte, beta SP, 26 minutes, couleur, anglais.
Réalisation : Alia El Bialy, production : production : Nile TV International (Égypte).
Le film s'intéresse à la réouverture de la Bibliothèque d'Alexandrie.

Naissance de Sayyida Aïcha, 1994, documentaire, Égypte, beta SP, durée inconnue, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Alia El Bialy, production : Nile TV (Égypte).

Portraits de femmes écrivaines égyptiennes / Katibat masriyat, 1999, documentaire, Danemark, beta SP, 56 minutes, couleur, anglais.
Réalisation : Alia El Bialy, production : Royal Dutch Cultural Fund (Danemark).

Love, 2001, expérimental, Égypte, VHS, 10 minutes, couleur, muet.
Réalisation : Alia El Bialy, production : Alia El Bialy.
Performance de danse.

Un jour à la pension Maffet Astoria au Caire / Youm fi bansyun bil-Qahira, 2003, expérimental, Égypte, beta SP, 16 minutes, couleur, français.
Réalisation : Alia El Bialy, scénario : Alia El Bialy, image : Alia El Bialy, montage : Mohamed el-Sharkawy, production : Alia El Bialy.
Le film est tourné à la pension Maffet Astoria située au centre du Caire. Depuis vingt-cinq ans, le peintre et photographe français Bernard Guillot y réside régulièrement. Fasciné par l'endroit, aujourd'hui presque désert, il en a fait un élément de son œuvre. La caméra en restitue le cadre, circulant le long des couloirs vides, se posant sur les murs vieillissant des chambres et croisant quelques locataires fantômes, qui révèlent la dimension spirituelle du lieu.

Gamal Shafik, 2005, documentaire, Égypte, vidéo, 29 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Alia El Bialy, production : National Egyptian Film Center.
Documentaire sur le peintre et sculpteur égyptien Gamal Shafik.

Darb El Hasheem, 2006, expérimental, Égypte, vidéo, 16 minutes, couleur, muet.
Réalisation : Alia El Bialy, production : Alia El Bialy.
Atmosphère onirique où se mêle danse, nature et cinéma.

Abdel Latif Aburgeila, 2010, documentaire, Égypte, vidéo, 40 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Alia El Bialy, production : National Egyptian Film Center.
Documentaire sur l'un des pionniers de l'industrie moderne en Égypte, Abdel Latif Aburgeila.

C

El-Chamaa, Sabine

Sabine El-Chamaa est réalisatrice. Elle a obtenu une maîtrise en arts cinématographiques, production cinématographique et télévisuelle à l'Université de Californie du Sud (Los Angeles), et a travaillé comme monteuse de films aux États-Unis et en Europe avant de se consacrer à l'écriture et à la réalisation de ses propres projets.

Die Menschenfischer, 2004, documentaire, Allemagne, 33 minutes, numérique, couleur, anglais / allemand.
Réalisation et scénario : Sabine El-Chamaa, Micharla Kirst, son : Steffen Wild, production : OVALmedia (Allemagne).
Scott Rourk, un pasteur de 33 ans de la foi baptiste du Sud, a récemment déménagé avec sa famille d'Atlanta à New York afin de mettre sur pied le Four One One, sa nouvelle église située à Times Square et visant à convaincre la communauté des artistes de New York de la validité des messages de la Bible dans leur vie quotidienne.

Promenade, 2009, animé, Allemagne, numérique, 11 minutes, couleur, muet.
Réalisation et scénario : Sabine El-Chamaa, production : NEOS Film (Allemagne).
Le portrait silencieux de Sabine El Chamaa, une femme âgée qui retourne à son ancienne maison pour ramasser des pierres, avec lesquelles elle construit un mur commémoratif dans sa nouvelle résidence.

Un mardi / A Tueday, 2010, fiction, France / Liban, numérique, 20 minutes, couleur, arabe.
Réalisation et scénario : Sabine El-Chamaa, image : Pascal Auffray, son : Chadi Roukoz, montage : Isabel Lorente, production : Goyave Production (France), Workshop Productions (Liban).
Interprètes : Chadi Akkouch, Seham Haddad, Abir Hashem, Mona Melhem.
Un mardi, dans une rue de Beyrouth, une dame âgée vêtue d'un élégant tailleur noir est arrêtée par un policier, qui lui demande de régler une facture.

D

Dardeer, Atteia

Une chanson pour les oiseaux / A Song for the Brids / Ghennawa li-l-tiyar, 2006, fiction, Égypte, numérique, 22 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Atteia Dardeer.
Dans un lointain village de Haute Egypte, une mère et sa fille attendant le retour du père, parti il y a plusieurs années.

El Degheidi, Inas

Inas El Degheidi est née au Caire. Elle est issue d'une fratrie de huit enfants d'une famille conservatrice de classe moyenne. Son père a enseigné l'arabe. Elle est diplômée de l'Institut du cinéma en 1975 et réalise son premier film, Pardon Law*, en 1985.*

***ʿAfwān ayuhā āl-qānūn / Pardon me, law* (« Désolé, c'est la loi »), 1985**, fiction, Égypte, 35 mm, long-métrage, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Inas El Degheidi, scénario : Ibrahim El Mougi, image : Samir Farag, musique : Omar Khairat, montage : Salwa Bakir, production : Egypt Arab Films (Égypte).
Interprètes : Farid Shauqi, Naglaa Fathi, Mahmoud Abd El Aziz, Laila Taher.
Alors que Mahmoud, qui trompe régulièrement sa femme Hoda, se fait surprendre en plein adultère, sa femme l'assassine avec son amante. Le procès montre les différences de traitement des hommes et des femmes dans des cas similaires.

***Āl-qānūn lā yārif ʿayša* (« La Loi ne reconnaît pas Aïcha »), 1987,** fiction, Égypte, 35 mm, long-métrage, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Inas El Degheidi.

Al-tahhadi / *The Challenge,* 1988, fiction, Égypte, 35 mm, long-métrage, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Inas Al Degheidi.
Interprètes : Nabila Ebeid, Farid Chawki, Farouk al-Fishawi.
Le film raconte la bataille d'une femme divorcée pour contourner la loi islamique qui donne à son mari le droit d'élever son fils à partir de ses sept ans.

Zaman al-manou' / *Age of the Forbidden*, 1988, fiction, Égypte, 35 mm, long-métrage, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Inas Al Deghidi.

Une seule femme ne suffit pas / Imra'a wahida la takfi / One Woman Is Not Enough, 1990, fiction, fiction, Égypte, 35 mm, long-métrage, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Inas Al Deghidi, image : Mohsen Nasr.
Interprètes : Youssra, Fifi Aida, Leila Eloui, Iman el-Bahr Darwich, Chweikar.
Un homme entretient des relations avec trois femmes. Aucune d'entre elles n'est au courant de l'existence des autres, jusqu'au jour où le secret éclate au grand jour.

Le Cas de Samiha Badran / Qadiyat Samiha Badran / *The Case of Samiha Badran*, 1990, fiction, Égypte, 35 mm, long-métrage, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Inas Al Deghidi.
Interprètes : Nabila Ebeid, Youssed Chaabane, Salah Qabil.

***Āl-qātila / Lady Killer* (« La Tueuse »), 1992**, fiction, Égypte, 35 mm, long-métrage, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Inas El Deghedi, scénario : Magda Kheir Allah, image : Adel Abdel Aziz, musique : Rageh Daoud, montage : Salwa Bakir, production : Al-Ahram li-l-sinima wa-l-vidyu (Égypte).
Interprètes : Faruq Al Fishawi, Fifi Abdou, Iman, Hassan Hosni, Hisham Abdallah.
Fifi Abdou, star égyptienne de danse orientale, joue le rôle d'une femme qui a été violée enfant et qui s'est mariée à un homme violent. Lorsqu'elle parvient enfin à se défendre, elle s'attaque à des hommes innocents.

Disku disku / *Disco, Disco*, 1993, fiction, Égypte, 35 mm, long-métrage, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Inas Al Deghidi.
Interprètes : Naglaa Fathi, Mahmoud Hemeida, Cherif Mounir, Salah Zoulficar.

Dentelle / Dantilla / Lace, 1993, fiction, Égypte, 35 mm, long-métrage, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Inas El Deghidi, scnéario : Rafiq As-Sabban,
Interprètes : Mahmoud Hemaidah, Ilham Shaheen, Youssra.
Deux amies, de classes sociales différentes, tombent amoureuses du même homme.

***Chair bon marché / Lahm rakis*, 1994**, fiction, Égypte, 35 mm, long-métrage, couleur, arabe égyptien.

Réalisation : Inas El Deghedi, scénario : Salah Fouad, image : Kamal Abdel Aziz, musique : Moustafa Nagui, montage : Salwa Bakir, production : Hollywood Al Arab (Égypte).
Interprètes : Ilham Shaheen, Wafaa Maki, Jehan Salama, Kamal Al Shenawi.
Trois amies partagent le rêve de trouver un mari et un emploi bien payé. Leurs rêves semblent se réaliser, mais l'expérience de chacune se heurte aux dures réalités de la société, lorsqu'elles sont vendues et envoyées comme femmes de ménage dans un État du Golfe.

Langoustes / Istakoza, 1996, fiction, Égypte, 35 mm, 118 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Inas El Deghidi, scénario : Abdel Hay Adeeb (adapté librement de *La Mégère apprivoisée* de William Shakespeare), image : Mohsen Ahmed, son : Saïd Hamid, montage : Salwa Bakir, musique : Hussein al-Imam, production : Five Stars (Égypte).
Interprètes : Ahmed Zaki, Raghda, Mamdouh Wafi, Hussein al-Imam, Dina, Amina Rizk.
Abbas est un designer d'intérieur qui rencontre parmi ses clients une jeune femme arrogante et agressive, Esmat. Au cours d'un de leurs combats, Esmat blesse Abbas et le rend impuissant. Il décide de la poursuivre en justice pour handicap, mais sa grand-mère le convainc d'épouser Esmat sous couvert d'un faux mariage forcé.

Révélations nocturnes / Kalam al-layl / Night Whispers, 1999, fiction, Égypte, 35 mm, long-métrage, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Inas Al Deghidi.
Interprètes : Gala Fahmi, Youssra.

La Rose rouge / Al-warda al-hamra / The Red Rose, 2000, fiction, Égypte, 35 mm, long-métrage, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Inas Al Deghidi, scénario : Abdel Hei Adib, production : Global Film International (Égypte).
Interprètes : Youssra, Moustafa Fahmy, Ahmed Ramzy, Hussien El Imam, Angel Aaram.

***Muḏakkarat murāhiqa / Diary of a Teenage Girl* (« Journal intime d'une adolescente »)**, 2001, fiction, Égypte, 35 mm, 124 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Inas El Deghidi
Interprètes : Hend Sabri, Ahmad El Shams, Mohammad Rajab.
Le film présente le tiraillement des jeunes face aux notions de sexualité et de virginité comme condition de possibilité du mariage.

En quête de liberté / Al-Bahithat 'an al-huriya / Looking For Freedom, 2004, fiction, Égypte, 35 mm, 130 minutes, arabe égyptien.
Réalisation : Inas El Deghidi, scénario : Rafiq As-Sabban (adapté du roman éponyme de Hoda El Zein), production : Inas Al Deghidi.
Interprètes : Sana Mouziane, Nicole Bardwel, Dalia El Behairy, Ahmed Ezz, Tamer Hagras, Hesham Selim.
Trois femmes arabes vivent en France en quête d'une vie meilleure : Aida, une peintre égyptienne divorcée, Amal, journaliste libanaise qui souffre de on masochisme, So'ad, une marocaine qui travaille

dans une boutique sous la direction d'un vieil homme dont elle partage l'appartement. Les trois femmes se lient pour échapper aux ennuis.

Si on dansait ? / Mateegy norkos, 2006, fiction, Égypte, vidéo, long-métrage, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Inas Al Deghidi.
Interprètes : Youssra, Tamer Hagras, Ezat Abou Ouf.
Inspiré de *Shall We Dance* (Peter Chelsom, 2004), le film met en scène une avocate d'âge moyen mariée qui, pour troubler sa routine, rejoint une école de danse dirigée par un beau jeune homme.

F

Farès-Anliker, Nadia

Nadia Farès Anliker est d'origine égyptienne et suisse. Elle a obtenu son diplôme de l'Université du Caire en 1986 et, la même année, a commencé à faire des courts métrages. En 1989, elle a assisté les cinéastes Kieslowski et Zebrowsky. Elle a obtenu un master en études cinématographiques à l'Université de New York en 1995.

Lunettes magiques / Magic Binoculars, 1986, fiction, Égypte, 16 mm, 10 minutes, noir et blanc, anglais.
Réalisation : Nadia Farès-Anliker.

Letters from New York, 1986, fiction, États-Unis, 35 mm, 10 minutes, noir et blanc, anglais.
Réalisation : Nadia Farès-Anliker.

Projections on Sundays, 1987, fiction, États-Unis, 35 mm, 12minutes, non renseigné.
Réalisation : Nadia Farès-Anliker.
Réalisé dans le cadre de sa formation en études cinématographiques à l'université de New-York.

Semi-Sweet, 1987, fiction, États-Unis, 35 mm, 10 minutes, noir et blanc, anglais.
Réalisation : Nadia Farès-Anliker.
Réalisé dans le cadre de sa formation en études cinématographiques à l'université de New-York.

L'Empire de Charlotte / Charlotte's Empire, 1988, fiction, États-Unis, 8 minutes, noir et blanc, anglais.
Réalisation : Nadia Farès-Anliker.
Réalisé dans le cadre de sa formation en études cinématographiques à l'université de New-York.

1001 American Nights, 1988, fiction, États-Unis, 35 mm, 14 minutes, noir et blanc, anglais.
Réalisation : Nadia Farès-Anliker.
Réalisé dans le cadre de sa formation en études cinématographiques à l'université de New-York.

Sugarblues, 1990, fiction, États-Unis, 35 mm, 30 minutes, couleur, anglais.
Réalisation : Nadia Farès-Anliker.
Réalisé dans le cadre de sa formation en études cinématographiques à l'université de New-York.

D'amour et d'eau fraîche, 1992, non renseigné, 30 minutes, durée inconnue.

Réalisation : Nadia Farès-Ankiler.

Made in Love, 1993, non renseigné, 5 minutes, durée inconnue.
Réalisation : Nadia Farès-Ankiler.

Portrait d'une femme séropositive, 1995, non renseigné, 7 minutes, durée inconnue.
Réalisation : Nadia Farès-Ankiler.

Lorsque mon heure viendra, 1995, non renseigné, 55 minutes, durée inconnue.
Réalisation : Nadia Farès-Ankiler.

***Miel et cendres*, 1996**, fiction, Tunisie / Suisse, 35 mm, 80 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Nadia Farès Ankiler, scénario : Nadia Farès-Ankiler, image : Ismael Ramirez, son : Jean-François Bovard / Mami Azairez / Slim Larnaout, montage : Kahena Attia-Riveille, production : Dschoint Ventsch Filmproduktion (Suisse), C.T.V. Services (Suisse), SF DRS, ZDF/ARTE.
Interprètes : Nozha Khouadra, Amel Ledhili, Samia Mzali.
Histoire de trois femmes contemporaine en Afrique du Nord qui tentent de garder le contrôle de leur relation avec les hommes. Bien qu'issues de différents milieux sociaux et de différentes générations, leurs destins se croisent et jettent la lumière sur la raideur des normes patriarcales de la société.

***ID Swiss: Mixed up*, 1999**, documentaire, Suisse, vidéo, 15 minutes, couleur, français / anglais.
Réalisation : Nadia Farès-Ankiler.

Anomalies passagères, 2003, fiction, France, vidéo, 82 minutes, couleur, français.
Réalisation : Nadia Farès-Ankiler, scénario : Nadia Farès-Ankiler / Yves Kropf, image : Antoine Roch, décors : Joël Lavrut, montage : Khadicha Bariha, producteurs : Jean-Pierre Guérin / Christophe Valette / Jérôme Vida, production : ARTE France Cinéma (France), GMT Productions (France), Quo Vadis Cinéma (France).
Interprètes : Guilaine Londez, Riton Liebman, Éric Defosse, ÉricWoreth, Claire Nebout.
Ce film fait partie de la collection « Masculin/Féminin » commanditée par ARTE et regroupant les films de dix réalisateurs.

***Les Saveurs du printemps* / *Spring Break*, 1999,** documentaire, Suisse / France, 26 minutes, couleur, français.
Réalisation : Nadia Farès-Ankiler, production : Cab productions (Suisse), ARTE (France)
Le film raconte l'histoire d'un jeune homme qui veut perdre sa virginité lors d'une grande fête de la vigne. Son ami italien lui propose la "Reine du printemps". Ce qu'ils ne savent pas, c'est qu'elle a un frère jumeau qui lui ressemble.

***Anomalies Passagères / Small Differences*, 2002,** téléfilm, 60 minutes, couleur, français.
Réalisation : Nadia Farès-Ankiler, production : GMT productions (France), ARTE (France)
Réalisé dans le cadre de la série « Masculin / Féminin ».
Anomalies passagères est un feuilleton télévisé d'une heure sur un nouveau-né sans sexe déterminé. C'est entre Noël et le Nouvel An et l'hôpital de Paris, en France, est en grève. En attendant les examens, le père veut donner au bébé le nom de Dominic. Mais la mère n'a pas besoin de tests médicaux pour savoir qu'il s'agit d'un garçon.

Expectations, 2010, fiction, Suisse / Émirats Arabes Unis, numérique, 30 minutes, couleur, français.
Réalisation, scénario : Nadia Farès-Ankiler, production : Al KalemaArt Production (Émirats Arabes Unis).
Ils partagent le même père mais pas la même mère. Elles sont demi-sœurs, l'une des E.A.U. et l'autre des U.S.A. Leur père fait tout pour les réunir lorsqu'elles se rencontrent pour la première fois. En raison des attentes, une fraternité explosive se termine par le dépassement des différences culturelles.

Les recrues /The Recruited, 2012, documentaire, Suisse / France, 26 minutes, couleur, français.
Réalisation : Nadia Farès-Ankiler, production : Télévision Suisse Francophone – TSF (Suisse), Temps présent (Suisse), TV5Monde (France).
En 2011, Majd N. a disparu de son collège dans une ville suisse. En 2012, l'unité antiterroriste de Nairobi, au Kenya, a été informée par la CIA lorsque Majd, en compagnie d'un terroriste allemand, a franchi la frontière entre la Somalie et le Kenya. Où était Majd pendant 15 mois ? Que s'est-il passé dans la vie de ce brillant étudiant ? De la Suisse au Kenya, le film recompose le puzzle du voyage de ce jeune homme.

Tueur à gages à louer / Hit Man for Rent, 2012, documentaire, Suisse / France, 24 minutes, couleur, français.
Réalisation, scénario : Nadia Farès-Ankiler, production : Télévision Suisse Francophone – TSF (Suisse), Temps présent (Suisse), TV5Monde (France).
Pouvez-vous trouver un tueur à gages dans l'une des villes les plus riches de Suisse ? Quelles sont les exigences financières ? Tout dépend : frapper, casser des os ou tuer. Chaque choix a son prix. Nadia Farès s'est infiltrée en tant que cliente à la recherche du bon tueur à gages, armée d'une caméra cachée.

Double Life of Ron Appel, Scientist and Musician, 2013, documentaire, Suisse / France, non renseigné.
Réalisation, scénario : Nadia Farès-Ankiler, production : Télévision Suisse Francophone – TSF (Suisse), Violon Dingue (Suisse), TV5Monde (France).
Docu-portrait de Ron Appel.

GirlsGoWheels, 2015, documentaire, Suisse / Égypte, non renseigné, arabe égyptien.
Réalisation, scénario : Nadia Farès-Ankiler, production : Radio Télévision Suisse– RTS (Suisse), AfterAll Films Cairo (Égypte).
Au Caire, les hommes sont généralement en scooter et les femmes sont assises à l'arrière. Mais ces jeunes Amazones modernes sont déterminées à changer leurs vieilles habitudes et à atteindre l'égalité. Elles nous emmènent faire un tour, partageant leur combat pour réaliser leur rêve.

Checkpoint Tunisia, 2017, documentaire, Suisse, 30 minutes, couleur, français / arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Nadia Farès-Ankiler, production : Radio Télévision Suisse– RTS (Suisse), Framevox (Suisse).
La Tunisie n'a pas connu d'attentats terroristes depuis deux ans, mais les touristes européens restent à l'écart. Des milliers de jeunes Tunisiens perdent leur emploi dans l'hôtellerie. La situation économique difficile met en danger la jeune démocratie tunisienne.

Le Voyage des geckos, 2018, documentaire, Suisse / France, 24 minutes, couleur, arabe.
Réalisation, scénario : Nadia Farès-Ankiler, production : Radio Télévision Suisse – RTS (Suisse), AfterAll Films (Suisse), ARTE France (France).
Portrait de trois jeunes femmes qui luttent pour l'égalité et la justice de manière très créative et courageuse.

Swiss Stories in L.A., 2019, série télévisée, Suisse, 5 x 42 minutes, couleur, anglais.
Réalisation, scénario : Nadia Farès-Ankiler, production : Radio Télévision Suisse – RTS (Suisse), SRF (Suisse), RSI (Suisse), Framework (Suisse).
Suivant un garde du corps, un étudiant, un artiste, un architecte et un professeur de danse, la série capture les « coulisses » de la Cité des anges.

Fathy, Safaa
Safaa Fathy est née à Al-Minya en Égypte en 1958. Elle a obtenu un doctorat de l'université de Paris IV-Sorbonne en 1993. Elle est actuellement directrice de programme au Collège International de Philosophie.

***Visages cachées / Al-Wuguh al-khafiya* (*Āl-wujuḥ āl-ḫafya*)**, 1990, documentaire, Royaume-Uni, 16 mm, 15 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Safaa Fathy, scénario : Safaa Fathy, Kim Longivotto, Claire Hunt, production : Twentieh Century Vixen (Royaume-Uni).
Ce film devait à l'origine présenter un portrait de la célèbre médecin, auteure et militante féminite Nawal El Saadawi. Déçue par leur entretien, la réalisatrice choisit de se tourner plutôt vers les femmes qui l'entourent : sa mère, ses tantes et les voisines parlent de leur vie de femme mariée, de l'excision des jeunes filles, d'amour et de sexualité.

***Ghazeia, danseuses d'Égypte / Al-Ghazwi, raqisat misr*, 1993**, documentaire, France, 16 mm, 51 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Safaa Fathy, scénario : Safaa Fathy, production : Gloria Films Production (France), Docstar (États-Unis), Selena Audiovisuel (France).
Le film dresse le portrait de deux danseuses orientales : Lucy, du Caire, et Sabah, issue d'un village du delta du Nil. Elles viennent de milieux sociaux différents, mais partagent le même combat face aux contradictions de la société auxquelles elles sont quotidiennement confrontées.

Le Silence / Al-samat, 1996, documentaire, France, 35 mm, 10 minutes, arabe / français.
Réalisation : Safaa Fathy, scénario : Safaa Fathy, production : Gloria Films (France), CNC (France).
Samira vit avec ses parents, immigrés d'Afrique du Nord installés dans une banlieue parisienne. Malgré leurs bons rapports, parents et enfant ne trouvent pas de langage commun pour communiquer. Pour combler le fossé qui les sépare, Samira décide de porter le voile.

Maxime Rodinson, l'athée des dieux / Maksim Rodinson, mulhid al-aliha, 1996, documentaire, France, beta SP, 90 minutes, français.
Réalisation : Safaa Fathy, scénario : Safaa Fathhy, production : Yenta Production (France).
Maxime Rodinson est l'un des orientalistes les plus importants du XX^{e} siècle. Athée et sans formation académique, il tient sa renommée de sa somme biographique sur le prophète Mohamad. Dans ce film, Rodinson parle avec humour de sa vie, de ses convictions et de ses actions.

D'ailleurs, Derrida, 1999, documentaire, France, beta SP, 68 minutes, couleur, français.
Réalisation : Safaa Fathy, scénario : Safaa Fathy, montage : Marielle IssARTEl, production : Gloria Films Production (France) / Kinotar Oy (France) / La Sept ARTE (France).
L'univers du philosophe Derrida dans quatre pays : l'Algérie, l'Espagne, la France et les États-Unis.
Disponible en DVD.

Doisneau, 2003, fiction, France, vidéo, court-métrage, couleur, français.
Réalisation : Safaa Fathy.
Contribution à un film collectif commandé par la ville de Saint-Denis (France) sur Carrefour Pleyel. Réalisé dans le cadre de l'atelier de réalisation de l'Université Paris VIII avec Serge le Perron.

Nom à la mer, 2004, documentaire, France, vidéo, 28 minutes, couleur, français.
Réalisation : Safaa Fathy, production : Safaa Fathy.
Dans la ville de Nijar, en Espagne, la *balsa Isabel Esteva* est un lieu à ciel ouvert où sont recueillies les eaux pour l'irrigation des terres. Safaa Fathy a filmé les reflets du ciel sur la surface liquide, à raison d'une seconde toutes les demi-heures, du matin au soir de chaque jour. Le temps passe, s'imprime dans les plans fixes. La voix de Jacques Derrida lit un poème écrit par Safaa Fathy, traduit de l'arabe par Zeinad Zaza et le philosophe.

De tout cœur, 2005, documentaire, France, vidéo, couleur, français.
Réalisation : Safaa Fathy, production : Safaa Fathy.
Pendant les dernières années de la vie de Jacques Derrida, Safaa Fathy a filmé les interventions publiques du philosophe. Empêché de se rendre à l'invitation du Parlement des écrivains, Derrida envoie à Strasbourg une « lettre ouverte à la Palestine » : face à la caméra, il lit un collage de textes, extraits de livres et de correspondance. Second fragment, une prise de position sur la question du clonage, unique dans la carrière de Derrida, prononcée à la librairie Kléber de Strasbourg. Enfin, à l'occasion d'une conversation filmée dans une université parisienne, Jacques Derrida et Jean-Luc Nancy déconstruisent ensemble et en public l'imaginaire du cœur.

Mohammad sauvé des eaux, 2012, documentaire, France / Allemagne, XDCAM, couleur, français.
Réalisation : Safaa Fathy, scénario : Safaa Fathy, image : Vincent Buron, son : Hervé Guyader, montage : Pauline Casalis, production : TS productions (France), Zero Production (Allemagne), Docdays production (France).
Mohammad était le frère de la réalisatrice. Il a vécu en Haute-Égypte. Il souffrait d'une insuffisance rénale grave. Le film raconte son histoire avant et après sa mort en juin 2010. Mohammad a succombé à sa maladie car il refusait de se faire greffer un rein, dans un contexte où la législation (il est interdit de prélever des organes sur des morts) encourage les trafics d'organes.
Disponible en DVD.

Fawzy, Amal
Amal Fawzy a suivi des études de journaliste à l'université du Caire en 1994. Elle travaille au Caire en tant que journaliste et réalisatrice pour la télévision.

Marazik, 2006, documentaire, Égypte, numérique, 16 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation et scénario : Amal Fawzy, production : Phoenix Artistic and Cultural Productions (Égypte).
Présentant un groupe social marginalisé, le film aborde l'idée de contentement comme un mécanisme de défense qui permet aux personnes appauvries et opprimées de supporter le poids de leurs difficultés quotidiennes.

Fils d'Al-Kabsh / Children of Al-Kabsh, 2007, documentaire, Égypte, numérique, couleur, arabe égyptien.
Réalisation et scénario : Amal Fawzy.

G
Galal, Hala
Hala Galal est née en 1966 au Caire, en Égypte. Titulaire d'un Bsc en Mass-media de l'Université du Caire en 1988, elle a suivi des études de cinéma à l'Institut du Cinéma du Caire dont elle sort diplômée en 1996. Elle a également participé à la création de Semat une société de production indépendante.

***Waqt mustasā' / Time Out* (« Temps de repos »), 1993**, fiction, Égypte, vidéo, 10 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Hala Galal.
Le film raconte une histoire d'amour entre une femme malheureuse en ménage et un homme « qui n'a personne ». Ils se rencontrent et s'aiment – mais en définitive, chacun retourne à sa solitude respective, pleine de souvenirs romantiques.

***Āl-mudun taḫtār mawtāham / Les Villes choisissent leurs morts*, 1994**, fiction, Égypte, 35 mm, 10 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Hala Galal.
Une journaliste doit écrire un article sur un philosophe égyptien mort dans un isolement total. Durant sa recherche, la jeune femme regarde non seulement sa ville natale, le Caire, avec un œil neuf, mais se redécouvre aussi elle-même.

***Fī hadiqā ġir 'ādya / Unusual Garden / Un jardin pas comme les autres*, 1999**, documentaire, Égypte / Suisse, vidéo, 30 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Hala Galal, production : Egyptian Radio & TV Union- ERTU (Égypte), Prohelvetia – Fondation suisse pour la culture (Suisse).
Film basé sur la nouvelle de Bahaa Taher, *Fi hadiqa gheir 'adiya.*

Riḥla / Journey / Voyage , 2000, documentaire, Égypte / Suisse, vidéo, 30 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Hala Galal, production : Nile Channel for Drama (Égypte), Prohelvetia – Fondation suisse pour la culture (Suisse).
Un documentaire construit autour d'une interview avec l'écrivain Bahaa Taher à propos du fait d'être artiste expatrié.

Les Épines / Al-shawk / The Thorn, 2000, documentaire, Égypte / Allemagne, beta SP, 30 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Hala Galal, production : Arab Women Organization (Égypte), Coopération Technique Allemande (Allemagne).
À travers des témoignages, le film expose le problème de la violence envers les femmes en Égypte.

Prévisions enfantines, 2001, documentaire, Égypte, beta SP, 20 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Hala Galal, production : Egyptian Radio & TV Union - ERTU (Égypte).
Documentaire réalisé dans le cadre de la série « Vu de leurs yeux ».

***Āl-awrāq āl-rasmīa / Official Papers* (« Documents officiels »)**, documentaire, Égypte, beta SP, 20 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Hala Galal, production : UNICEF.

Abla se rappelle / Abla taḏaker, 2001, documentaire, Égypte, beta SP, 20 minutes, couleur, arabe égyptien.

Réalisation : Hala Galal, production : Egyptian Radio & TV Union - ERTU (Égypte).
Dans le cadre de la série « Le Caire vu de leurs yeux » produite par la Télévision égyptienne.

Adam Henein… de loin / Adam ḥanīn man baʿīd, 2001, documentaire, Égypte, beta SP, 20 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Hala Galal, production : Egyptian Radio & TV Union - ERTU (Égypte).
Dans le cadre de la série « Le Caire vu de leurs yeux » produite par la Télévision égyptienne.

Self Creation, 2002, documentaire, Égypte, beta SP, 20 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Hala Galal, production : TV (Égypte).

Dar el-barsha, 2004, documentaire, Égypte, vidéo, court-métrage, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Hala Galal, production : Hala Galal.

***Entre femmes / Dardasha nisa'iyat / Women Chitchat* (*Dardaša nisāya*), 2004**, documentaire, Égypte / France / Danemark, Betacam SP, 58 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Hala Galal, scénario : Hala Galal, image : Marwan Saber, son : Ahmed Suleiman, montage : Dalia el-Nasser, production : Misr Internaitonal Films (Égypte) / Ognon Pictures (France) / Zentropa (Danemark) / Les fils Chafic Fathallah.
Trois générations de femmes, et trois conceptions différentes de l'émancipation. Hala Galal fait le constat d'un retour du conservatisme religieux chez les jeunes générations, alors que leurs grands-mères héritaient des combats féministes menés par Hoda Shaarawi.
Ce film fait partie du projet *Nisa' ra'idat* (*Pionnières*) qui a pour but de produire une série de films illustrant les vies et les carrières de grandes figures de femmes égyptien qui se sont distinguées par leur carrière.
Disponible en DVD.

***Ahoual al-nas* / *People's Affair* (« Les problèmes des gens »), 2006**, documentaire, Égypte / Allemagne, vidéo, court-métrage, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Hala Galal, production : The German Technical Cooperation (Networking for Women's Rights Organizations in Egypt).
Documentaire sur les affaires de couples qui ont défrayé la chronique judiciaire, particulièrement le cas très connu en Egypte de Hind El-Hennawi.

Closed Circle, 2008, documentaire, Égypte, vidéo, court-métrage, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Hala Galal, production : Egyptian Television Thematic Channels (Égypte).

Āl-maraï āl-maṣrya fī āl-barlamān / Egyptian Women in the Parliament, 2008, documentaire, Égypte, vidéo, court-métrage, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Hala Galal, production : National Council of women (Égypte).

Nisā' āl-baḥr āl-abīḍ āl-mutaūsṭ Mediterranean / Women : Making Life Choices, 2008, documentaire, Égypte / Royaume-Uni, vidéo, court-métrage, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Hala Galal, production : SEMAT (Égypte) / British Council in Egypt (Royaume-Uni).
Documentaire sur le rôle des femmes dans la vie économique.

Ghali, Nahed
Nahed Ghali poursuit des études universitaires à Paris avant de revenir au Caire pour réaliser des documentaires pour la télévision égyptienne.

'aid, 1990, documentaire, Égypte, 35 mm, court-métrage, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nahed Ghali.

Fantazya, 1992, documentaire, Égypte, 35 mm, court-métrage, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nahed Ghali.

Al-nas wa-l-ful, 1993, documentaire, Égypte, 35 mm, 10 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nahed Ghali, production : TV (Égypte).
Les fèves, base de la cuisine en Égypte, sont bon marché. Le film montre comment se composent les plats, des boîtes manufacturées livrées avec du pain aux sandwichs vendus par les vendeurs ambulants des rues du vieux Caire.

Agras al-rabi'a, 1998, documentaire, Égypte, 35 mm, court-métrage, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nahed Ghali, production : TV (Égypte).

Une journée dans la vie d'Inès, 2005, documentaire, Égypte, vidéo, 26 minutes, couleur, arabe français.
Réalisation : Nahed Ghali, production : URTE (Égypte).
Nahed Ghali suit la flûtiste Inès Abdel Daeim, rentrée au Caire après ses études au conservatoire à Paris. Après dix ans de scène, elle y est devenue une artiste renommée. Consciente de la nécessité de transmettre son art et son expérience, elle enseigne, a pris la direction du conservatoire, et dirige l'orchestre symphonique de l'opéra du Caire, tout en poursuivant sa carrière d'interprète.

Ghandour, Mona
Mona Ghandour travaille à Misr Interantional Films au Caire et a réalisé de nombreux documentaires sur le cinéaste égyptien Youssef Chahine.

Chahine Leh / Chahine Why, 2009, série documentaire, Égypte, numérique, 21 x 26 minutes, couleur, arabe / français.
Réalisation : Mona Ghandour, montage : Mona Ghandour, Wessam El Leithy, production : Misr International Films (Égypte).
Série de vingt-et-un films sur Youssef Chahine.

Kenaoui, 2019, documentaire, Égypte, numérique, 26 minutes, couleur, arabe.
Réalisation : Mona Ghandour, production : Misr International Films (Égypte).
Documentaire sur *Gare Centrale.*

Youssef Chahine et la politique, 2019, documentaire, Égypte, numérique, 20 minutes, couleur, arabe.
Réalisation : Mona Ghandour, production : Misr International Films (Égypte).

Le Retour de l'enfant prodigue : une tragédie en chansons, 2019, documentaire, Égypte, numérique, 13 minutes, couleur, arabe.
Réalisation : Mona Ghandour, production : Misr International Films (Égypte).
Entretien avec Yousry Nasrallah (assist. de Youssef Chahine) et Farouk Beloufa (assist. de Youssef Chahine)

Youssef Chahine : retour sur un cinéaste prodigue, 2019, documentaire, Égypte, numérique, 22 minutes, couleur, arabe.
Réalisation : Mona Ghandour, production : Misr International Films (Égypte).
Portrait croisé Marianne Khoury (nièce et productrice de Youssef Chahine), Yousry Nasrallah et Farouk Beloufa.

H

Hamza, Dina (Dina Mohamed Hamza)
Dina Hamza a étudié l'anglais à l'Université du Caire, a suivi une formation en cinéma à l'Institut du cinéma, également au Caire, a participé à différents ateliers de cinéma et a ensuite obtenu une bourse pour étudier à l'Institut du cinéma arabe en Jordanie. Elle a travaillé en tant qu'assistante à la réalisation avec des cinéastes de renom comme Khaled Youssef et Yousry Nasrallah.

Eyeliner, 2004, documentaire, non renseigné.
Réalisation : Dina Hamza.
Présenté à la Berlinale Talents de 2004.

Aswat / Voices, 2008, documentaire, Égypte, DigiBeta, 44 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Dina Hamza.
Le film s'intéresse aux grands poètes égyptiens Fouad Haddad et Salah Jahine, et leurs familles qui continuent la tradition poétique longtemps après leur disparition.

Und doch fehlt etwas / But Something is Missing, 2009, documentaire, Allemagne, numérique, 71 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Dina Mohamed Hamza, Lilly de Susa, Ahmed Nour, Chris Caliman, image : Chris Caliman, Mohamed Mohey, production : Goethe-Institut Kairo (Allemagne), Medienprojekt Wuppertal (Allemagne).
Deux cinéastes allemands et deux égyptiens font le portrait conjoint de deux jeunes gens chacun en Allemagne et en Égypte. Le film décrit avec sensibilité les identités des quatre jeunes qui se trouvent au seuil de l'âge adulte, en montrant les parallèles et les différences entre les différentes cultures,

religions, sexes et milieux sociaux. Le film se concentre sur les thèmes des relations amoureuses, de la famille, des amis et des perspectives.

In/ Out of the Room, 2014, documentaire, Égypte, DigiBeta, 52 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation et scenario : Dina Hamza, image : Mahmoud Lotfy, son: Khaled M. Ibrahim, Ibrahim El-Dessouki, musique : Hazem Chahine, production : Egyptian Film Center.
Comment vous sentez vous quand votre travail consiste à mettre fin à une vie ? Ce portrait fascinant nous entraîne dans le monde d'un bourreau égyptien, Ashmawi. Il nous invite dans sa maison et nous donne un aperçu de son espace de travail : la chambre d'exécution.

***The Past Will Return / Gaye el-zaman* (*Jāya āl-zamān* / « Le Passé reviendra »), 2015**, documentaire, Égyte, numérique, 100 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Dina Hamza, image : Mohamed Abdel Raouf, son : Khaled Bibo, montage : Mohamed Eid, musique : Tamer Karawan, production : Misr International Films (Égypte).
Lorsque mon père est décédé en 2010, j'ai ressenti une solitude extrême, au point que des pensées suicidaires ont prévalu. Mais j'ai décidé de vivre et d'essayer de trouver une issue à cette solitude au sein de mon foyer. Je suis tombée sur la radio, l'objet important que mon père m'avait laissé dans la maison. La radio est devenue mon seul compagnon ; les stations de musique diffusent ses chansons. Mon père, Mohamed Hamza, est un poète, qui a composé des paroles pour les plus grands artistes des années soixante comme Abdel Halim Hafez, Shadia, Warda, et d'autres. J'ai décidé de faire un film pour essayer d'y retrouver Mohamed Hamza, le père, le poète, et de le retrouver dans les différents lieux, époques et personnes qu'il a vécus.

Hamza, Nadia
Nadia Hamza (née en 1939 à Port Saïd) est une réalisatrice, productrice et scénariste égyptienne. Avant de réaliser des films, elle a travaillé comme scénariste, assistante et productrice. Elle est devenue une réalisatrice et une scénariste à succès, connue pour ses films avec des personnages principaux féminins qui discutent des aspirations et des expériences des femmes. En 1994, elle a fondé sa propre société de production, Seven Stars Studio, et a commencé à collaborer avec d'autres cinéastes égyptiens.

***Baḥr āl-awhām* (« Une mer d'illusions »), 1984**, fiction, Égypte, 35 mm, long-métrage, couleur, arabe égyptien.

Réalisation : Nadia Hamza.
Le film évolue dans le monde de la prostitution en Égypte.

***Āl-nisā'* (« Les Femmes »)**, 1985, fiction, Égypte, 35 mm, long-métrage, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nadia Hamza, scénario : Nadia Gade / Nadia Hamza, image : Ghoneim Bahnassi.
Interprètes : Passy, Leila Olwi, Magda Zaki.
Le film raconte l'histoire de trois femmes : une avocate ambitieuse, une passive femme au foyer, et une professeure qui tente d'émigrer.

Femmes derrière les barreaux / Nisa' khalf al-qudban, 1986, fiction, Égypte, 35 mm
Réalisation : Nadia Hamza
Le film parle d'une gardienne de prison dont la fille Nadia se trouve sous sa supervision, après qu'elle a été arrêtée alors qu'elle tournait un film pornographique.

La Cupidité des femmes / Hiqd al-mar'a, 1987, fiction, Égypte, 35 mm, long-métrage, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nadia Hamza.

Les Femmes et la loi / Al-Mar'a wa-l-qanun, 1988, fiction, Égypte, 35 mm, 110 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nadia Hamza / Osama Farid, scénario : Samira Mohsen
Interprètes : Sherihan, Magda El Khatib, Farouk El Feshawi, Samy El Adl, Said Tarabik, Eetedal Shahin.

Malheureusement femme / Imra'a li-l-asaf, 1988, fiction, Égypte, 35 mm, long-métrage, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nadia Hamza.

La Bataille du lieutenant Nadia / Ma'rakat al-naqib nadia, 1990, fiction, Égypte, 35 mm, long-métrage, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nadia Hamza.

Femmes voyou / Nisa' sa'aliq, 1991, fiction, Égypte, 35 mm, 90 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nadia Hamza, scénario : Yusri El Ibari, image : Esam Farid, musique : Omar Khairat, montage : Enayat El Sayes, production : Sphinx Film (Égypte).
Interprètes : Soheir Ramzi, Fifi Abou, Tahani Rached.
Version égyptienne du classique de George Cukor, *Les Femmes (The Women*, 1939), cette comédie dépeint la profondeur de la psyché féminine lorsqu'elle est confrontée à ce qui est de plus important dans la vie d'une femme : les hommes. Mais aucun homme n'apparaît dans le film.

Femmes hors-la-loi / Nisa' didd al-qanun, 1991, fiction, Égypte, 35 mm, long-métrage, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nadia Hamza.

Rumeurs des femmes esclaves / Hams al-gawari, 1992, fiction, Égypte, 35 mm, long-métrage, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nadia Hamza.

Une femme et une femme / Imra'a wa-imra'a, 1996, fiction, Égypte, 35 mm, long-métrage, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nadia Hamza.
Deux femmes sont au centre de cette histoire. La première a une carrière d'actrice bien établie dans l'industrie du cinéma, où elle est objectifiée. L'autre vient d'une classe plus populaire et rêve d'un brillant avenir d'actrice.

Je jure sur le bonheur de mon cœur / Wa-hayat qalbi wa farahuh, 2000, fiction, Égypte, 35 mm, 105 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nadia Hamza, scénario : Fayez Ghali
Interprètes : Elham Shahein, Magda El Khatib, Magda Zaki, Samy El Adl, Khaled El Sawy, Nahed Gabr.

El Hossamy, May
Photographe, vidéaste et réalisatrice, May El-Hossamy vit au Caire où elle est née en 1980.

***Kan ya… makan souq el-gom'a / Once Upon a Place, Souq El Gomaa,* 2010**, documentaire, Égypte, numérique, 12'35 minutes, couleur, arabe égyptien.
En juin 2010, le marché du vendredi a pris feu. C'est une tragédie car la zone située sous Kobry El Tonsy, où se trouve le souk, a une longue histoire et de nombreuses personnes y ont vécu et travaillé. De nombreuses antiquités ont été détruites par l'incendie et beaucoup de gens ont perdu leur maison et leurs moyens de subsistance. Le film donne la parole aux vendeurs du marché.
Le film s'intègre à des installations.
Disponible sur YouTube.

***Insān fī āl-midān / The Square People* (« Les Gens de la place »)**, 2011, documentaire, Égypte, numérique, 12 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation, scénario, image, montage : May El-Hossamy.
Pendant les 18 jours d'attente de la démission de Moubarak, je rencontre autour de moi des personnes différentes, toutes issues de milieux très différents, mais qui ont toutes souffert du même système... Je demande à tout le monde pourquoi vous êtes personnellement descendu pour manifester ? Chacun a eu sa propre douleur et sa propre souffrance.
Disponible sur YouTube.

***Liberté suspendue / Ašġāl šaqa / Suspended Freedom,* 2011**, documentaire, Égypte / France, 11 minutes, numérique, couleur, arabe égyptien.
Réalisation et scénario : May El-Hossamy, image : May El-Hossamy, montage : Hagar Hamdy, production : Semat (Égypte), Ateliers Varan (France).
Elle travaille comme femme de ménage dans le Grand Caire, luttant entre le déménagement en public et le dur labeur.
Disponible sur Vimeo.

***Défense d'aimer / Mamnūʿ āl-ḥub / Censored Love,* 2012**, documentaire, Égypte / France, 21 minutes, numérique, couleur, arabe égyptien.
Réalisation et scénario : May El-Hossamy, image : May El-Hossamy, montage : Hagar Hamdy, son : Mahmoud Farag, production : Semat (Égypte), Ateliers Varan (France).
« Il y a 85% de musulmans en Égypte, pourquoi tu choisis dans les 15% de chrétiens ? » a dit un jour la mère de la réalisatrice à sa fille. Si les religions sont d'accord sur l'existence d'un seul Dieu, pourquoi le mariage entre deux personnes de religions différentes est-il toujours impossible en Égypte ? Une question à laquelle la réalisatrice tente de trouver une réponse.
Disponible sur Vimeo.

In the Name of the Tradition, 2014, documentaire, France, numérique, 15 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation et scénario : May El-Hossamy, image : May El-Hossamy, son : Mamounata Nikièma, Zuhair Mousavi, montage : Olivier Jehan, production : La La Fémis (France).
Au nom de la tradition, au nom de Dieu, ils mutilent les femmes en Afrique, pensant qu'ils portent le diable dans leur organe sexuel. Par rapport à la tradition taoïste, qui enseigne l'Art de l'Amour, dans presque toutes les traditions anciennes.
Film réalisé dans le cadre de l'université d'été de La Fémis.
Disponible sur Vimeo.

Roots of a Memory, 2016, documentaire, Égypte, non renseigné, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : May El-Hossamy.
Documentaire sur les médecines traditionnelles en Égypte.

K

Kamal-Eldin, Tania

Tania Kamal-Eldin est cinéaste et éducatrice, titulaire d'un MFA en arts visuels de l'Université de Californie à San Diego, UCSD, où elle a reçu la bourse Jacob Javits. Ses productions ont un public international et sont distribuées par Women Make Movies, Inc. et Typecast Film Distribution. Son travail a été projeté dans des festivals compétitifs du monde entier et a été diffusé sur les chaînes de télévision publiques et les chaînes câblées.

***Deception* (« Déception »), 1994,** expérimental, États-Unis, vidéo, court-métrage, couleur, langue anglais.
Réalisation : Tania Kamal-Eldin, production : Tania Kamal-Eldin.

***Wild Still Life* (« Calme vie sauvage »), 1995**, expérimental, États-Unis, vidéo, 5 minutes, couleur, muet.
Réalisation : Tania Kamal-Eldin, image : Lynn Ford / Chris Smith / Steve Friederichsen, montage : Patrick Gallagher / Vaughn Garland Smith, musique : Jenika Ott, production executive : Tania Kamel-Eldin.
Interprète : Peter Konsterlie.

***Covered: The Hejab in Cairo* (« Couvertes : le hijab au Caire »), 1995**, documentaire, Égypte / États-Unis, vidéo, 25 minutes, couleur, langue anglais / arabe égyptien.
Réalisation : Tania Kamal-Eldin, prodution : Tania Kamal-Eldin, distribution : Women Make Movies..
Dix ans avant le tournage de ce film, il était difficile de croiser une femme voilée dans les rues du Caire. Ce documentaire propose d'examiner le retour du voile (*hijab*) dans la société égyptienne et sa perversité, à travers le regard des femmes égyptiennes.
Disponible en DVD.

***Exes*/ « Ex », 1998**, expérimental, États-Unis, vidéo, 6 minutes, noir et blanc, langue anglais.
Réalisation : Tania Kamal-Eldin, image : Rebecca Baron / Adele Horne, lumière : Adele Horne / P.J. Raval, son : Dennis O'Rourke, montage : Dan Geiger, production exécutive : Tania Kamal-Eldin.
Interprètes: Mikean Jennings, Jessica Mingo.
Une femme descend un couloir humain composé des corps de ses anciens amants. Durant son trajet, un « bouffon » l'accompagne, représentant sa conscience.

***Hollywood Harems* (« Harems d'Hollywood »), 1999**, montage vidéo, États-Unis, vidéo, 24 minutes, couleur, langue anglais.
Réalisation : Tania Kamal-Eldin, production : Tania Kamal-Eldin, distribution : Women Make Movies.
Montage vidéo d'images de l'âge d'or d'Hollywood illustrant la fascination orientaliste de la culture Moyen-orientale, des harems et des femmes voilées.
Disponible en DVD.

***Cairo Chronicles* (« Chroniques du Caire »)**, **2004**, documentaire, Égypte / États-Unis, 35 mm / vidéo, 28 minutes, couleur, langue anglais.
Réalisation : Tania Kamal-Eldin, scénario : Tania Kamal-Eldin, image : Minda Martin / Roger Schmitz, son : Tim Labor, montage : Katherine Engstrom / Audrey Chung / Tim Labor, production executive : Tania Kamal-Eldin.
Narration : Tania Kamal-Eldin.
La mort du père de Tania Kamal-Eldin pousse la cinéaste à rentrer dans son pays natal, l'Égypte, pour documenter le passé – celui de la génération de son père et celui de son enfance.

Protect Yourself, 2005, documentaire, Égypte, vidéo, 10 minutes, couleur, langue arabe égyptienne.
Réalisation : Tania Kamal-Eldin, production : The United Nation (UNICEF).
Vidéo pédagogique de prévention du SIDA destinée à la jeunesse égyptienne.

Faces of the Other, 2006, expérimental, Égypte, vidéo, 4 minutes, couleur, langue anglais.
Réalisation : Tania Kamal-Eldin, production : HerWay Productions (Égypte).
Montage vidéo qui juxtapose des photographies de citoyens égyptiens dans leur quotidien. La bande son est composée de discours sur le Moyen-Orient issus de médias américains.

AmbiVEALant, 2008, installation vidéo, Égypte, vidéo, 1 minute, négatif, muet.
A tourné avec l'exposition : *The Veil : Visible & Invisible Spaces* de 2008 à 2014.

Egyptian Sons, 2014, documentaire, Égypte / États-Unis, vidéo, 30 minutes, couleur, langue anglais / arabe égyptien.
Réalisation : Tania Kamal-Eldin, production : Tania Kamal-Eldin.
Le documentaire suit deux jeunes égyptiens issus de milieux socio-économiques différents : Abdallah vit seul avec sa mère au Caire, Islam vit dans une grande famille dans un village près d'une oasis.

Kamel, Iman
Iman Kamel est cinéaste, chercheuse et actrice culturelle. Elle a participé à des coproductions internationales et à des projets interdisciplinaires au cours des vingt dernières années. Après avoir terminé le programme de Master of Arts en relations internationales à la Fletcher School of Law and Diplomacy, elle développe ses activités aux croisements entre les arts, la diplomatie culturelle, les engagements écologiques et la capacité de construction de la paix. En 1998, elle crée sa boîte de production en Allemagne où elle vit, Nomad's Home Productions.

Noara, 1995, documentaire, Allemagne, BetaSP, 8 minutes, couleur, allemand / arabe.
Réalisation : Iman Kamel, production : Iman Kamel.
Non renseigné.

Khadega, 1997, documentaire, Allemagne, BetaSP, 6 minutes, couleur, allemand / arabe égyptien.
Réalisation : Iman Kamel, production : Iman Kamel.
Khadija, une jeune égyptienne vivant en Allemagne, raconte à sa mère au Caire ses rêves comme s'ils étaient réalité. Pourtant, elle survit grâce à de petits emplois.

Hologram, 2002, documentaire, Égypte / Allemagne, BetaSP, 10 minutes, couleur, allemand / arabe égyptien.
Réalisation et scénario : Iman Kamel, production : Nomad's Home Productions (Allemagne).
Le film témoigne des sentiments contradictoires et de la relation complexe que la cinéaste entretient avec sa ville natale, le Caire, qu'elle fait résonner avec sa ville d'adoption, Berlin.

Nachiket, 2004, documentaire, Allemagne, BetaSP, 38 minutes, couleur, anglais.
Réalisation : Iman Kamel, image : Maru Solores, montage : Klaudia Begic, production : Film Follows Function Productions (Iman Kamel). Documentaire lyrique sur une petite école de village dans le nord de l'Inde, où les enseignants et les enfants vivent intensément ensemble et creusent profondément les questions et les sources d'apprentissage. Iman Kamel s'intéresse aux capacités poétiques immatérielles du cinema.

Die Wolken sind da / The Clouds Are There, 2006, fiction, Allemagne, vidéo, 14 minutes, couleur, allemand.
Réalisation : Iman Kamel, production : Film Follews Function Productions (Iman Kamel).

Beit Sha'ar / Nomad's Home, 2010, documentaire, Allemagne / Koweit, DigiBeta, 61 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Iman Kamel, scénario : Iman Kamel / Klaus Freund, image : Ute Freund, son : Frieder Butzmann, musique : Frieder Butzman, Kiva Simova, montage : Klaudia Begic, production : Nomad's Home Productions (Iman Kamel), Talal Al-Muhanna (Koweit).
Le film suit deux femmes arabes nées en Égypte dans des conditions sociales très différentes : Iman Kamel, la réalisatrice du film, qui quitta le Caire pour Berlin, et Selema Gabay, bédouine exerçant le métier d'entrepreneure dans les régions éloignées de la péninsule du Sinaï.
Disponible en VOD.

***Jaīn dārk maṣrīa / Egyptian Joan of Arc* (« Jeanne d'Arc égyptienne »), 2016,** Égypte / Allemagne / Koweit / Qatar, numérique, 86 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Iman Kamel, scénario : Iman Kamel / Klaus Freund, image : Ute Freund, musique : Frieder Butzmann, montage, production : Nomad's Home Productions (Iman Kamel) / Linked Productions (Koweit) / SANAD (Qatar).
Partant de la figure martyre de la Jeanne d'Arc de Dreyer, le documentaire d'Iman Kamel témoigne des difficultés d'émancipation des femmes dans l'Égypte postrévolutionnaire.

Kamel, Nadia
Nadia Kamel est née en 1961 au Caire. Elle abandonne ses études en microbiologie et en chimie pour se consacrer à la réalisation. Elle a commencé en travaillant comme assistante réalisateur pour des figures-clés du cinéma égyptien, comme Youssef Chahine ou Yousri Nasrallah. Elle a également publié en 2018 un ouvrage consacré à l'histoire de sa mère, qui est aussi le sujet principal de son premier documentaire.

***Salade Maison / Salaṭa baladī / An Egyptian Salad,* 2007**, documentaire, Égypte / Suisse / France, DigoBeta, 105 minutes, couleur, arabe égyptien / anglais / italien / français / hébreu.
Réalisation et scénario : Nadia Kamel, image : Nadia Kamel, montage : Catherine Mabilat, production : Citizen Production (France), Les Films d'Ici (France), Radiotelevisione Svizzera Italiana – RTSI (Suisse).
L'Égypte du XXIe siècle, stimulée par les cris de ralliement d'un choc mondial des civilisations, risque de se noyer dans une frénésie xénophobe. Mary, une grand-mère, et sa fille, la cinéaste, unissent leurs efforts pour donner au petit-fils de Mary, Nabeel - un mélange d'égyptien, d'italien, de palestinien et de libanais avec quelques russes, caucasiens, turcs et espagnols - un aperçu des alternatives possibles : l'histoire centenaire de la famille des mariages mixtes.

Green Mirage / Mirages verts, 2012, documentaire, Égypte / Tunisie, numérique, 36 minutes, couleur, arabe / français.
Réalisation et scénario : Nadia Kamel, Habib Ayeb, image : Nadia Kamel.
Marginalisé des projets de développement, le village de Demmer dans le sud-est de la Tunisie propose une réflexion sur les limites cruciales du développement et met en balance le simple concept de développement. Selon Ayeb, l'idéologie du développement est une inévitable montagne russe qui remodèle les sociétés dans leur ensemble, en incluant certaines régions et en excluant d'autres, pour

toujours. Dans cette interview, il réfléchit au développement et à ses conséquences, ainsi qu'à son impact sur la petite communauté rurale de Demmer.

Kamel, Ferial
Férial Kamel est une réalisatrice de documentaires. Elle travaille également en tant que lectrice de scénarios et appartient à plusieurs comités de sélection pour des festivals de films. Elle est par ailleurs critique de cinéma pour des journaux égyptiens tels que Al-Hayat et Al-Qahira.

Mille ans dans leurs mains / Alf 'am bayn aydihum, 1975, non renseigné, 35 mm, 11 minutes, non renseigné.
Réalisation : Ferial Kamel.

***Rythme dans les couleurs / ʿĀzif bi āl-alwān*, 1979,** documentaire, fiction, Égypte, 35 mm, 18 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Ferial Kamel.
Documentaire sur l'artiste peintre égyptien Hussein Amin Bicar.

***Kamel Kilani*, 1982**, documentaire, Égypte, 35 mm, 11 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Ferial Kamel.
Portrait de Kamel Kilani, auteur égyptien de livres pour enfants.

***Murmures sur le cuivre / Āl-ams ʿ ala āl-naḥas*, 1982**, documentaire, Égypte, 35 mm, 20 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Ferial Kamel.
Portrait de l'artiste égyptien Mohammed Rizq.

Rêves de potier / Him al-fukhari, 1998, animation, Égypte, 35 mm, 10 minutes, couleur, non renseigné.
Réalisation : Ferial Kamel.
Film d'animation.

Femmes égyptiennes et développement (Al-Mar'a al-misriya wa-l-tanmiya), 1999, documentaire, Égypte, 35 mm, 20 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Ferial Kamel.

Khalil, Hala
Née le 23 juillet 1967, Hala Khalil est une réalisatrice, productrice et scénariste égyptienne. Son travail comprend des courts métrages, des documentaires, des séries télévisées et des longs métrages.

Marionnettes, 1992, fiction, Égypte, 35 mm, 15 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Hala Khalil.
Film de fin d'études de l'Institut Supérieur de Cinéma du Caire.

Silence de la nuit / Hudu' al-layl, 1994, fiction, Égypte, 35 mm, 10 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Hala Khalil.

Le Cerf-volant / Tiri ya tayyara, 1997, fiction, Égypte, 35 mm, 37 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Hala Khalil, scénario : Shahir Salam, image : Samir Bahzan, musique : Mona Ghoneim, montage : Ahmed Daoud, Production : Egyptian Film Center (Égypte).
Le film suit Salma, qui vient de découvrir les premiers signes de menstruation. Arrachée du monde de l'enfance, elle commence à prendre son émancipation de l'autorité paternelle et s'échappe dans un monde imaginaire.

La Révolution de Gamal / Gamal al-thawra, 1998, fiction, Égypte, 35 mm, 10 minutes couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Hala Khalil

Bienvenue avec dix doigts / Ahbabak 'ashra, 2000, fiction, Égypte, 35 mm, 30 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Hala Khalil
Le film reprend le titre d'une chanson soudanaise.

The Best of Times / Ahla al-awqat, 2004, fiction, Égypte, 35 mm, 113 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Hala Khalil, scénario : Wisam Suleiman ; image : Ahmad El Morsi, son : Tarek Alosh, musique : Khalid Hamad, production : Mohamed Al Adl (Égypte).
Interprètes : Hanan Turk, Mena Shalabi, Hend Sabri.
Salma est une jeune femme qui se bat contre son insurmontable sentiment de solitude et la mort inattendue de sa mère. Alors qu'elle se trouve forcée à quitter la maison de son beau-père et qu'elle retourne dans le quartier populaire de Shubra où elle avait grandi, elle reçoit une série de lettres anonymes et de cassettes de son chanteur préféré, Mohamed Mounir, qui la pousse à redécouvrir son passé et les jalons de la relation avec son étrange beau-père.

Kas wa lask / Cut and Paste, 2006, fiction, Égypte, numérique, 105 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Hala Khalil, image : Tarek El-Telmisany, son: Raafat Samir, montage : Khalied Mara'y, production : Artists Union For Cinema & Video (Égypte).
Interprètes : Fathi Abdulwahhab, Hanan Turk, Sawsan Badr, Sherif Mounir, Marwa Mahran, Hanan Motawie.
Après avoir eu trente ans, les rêves de Gmilla d'émigrer à l'étranger se sont écroulés. Elle rencontre Youssef qui pense lui aussi à voyager et ils font le pacte qu'ils s'aideront mutuellement à émigrer plus facilement. Mais le plan prend une direction inattendue...

Hekayat Beneeshha (saison 5), 2010, série télévisée, fiction, Égypte, 10 x 45 min, numérique, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Hala Khalil, production : Yahya Shanab Films (Égypte).
Interprètes : Layla Olwi, Bassem Samra, Walid Fawaz.
Le Dr Layla tombe sur Omar qui est un patient maniaco-dépressif/schizophrène. Il devient sa vie, jusqu'à ce qu'il s'échappe de l'institution psychiatrique pour découvrir qui est derrière sa maladie.
Nawara, 2015, fiction, Égypte, numérique, 122 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation et scénario : Hala Khalil, image : Zaki Aref, son :Laurent Chassaigne, Youssef El Mihy, Gadou Naudin, montage : Mona Rabei, production : Red Star for Film Production and Distribution (Égypte).
Interprètes : Menna Shalabi, Ameer Salah Eldin, Ahmed Rateb, Mahmoud Hemida, Sherine Reda.
Chaque jour, Nawara se rend au travail en suivant un chemin qui la mène entre les ruelles du quartier pauvre et les routes qui mènent aux villas dans un complexe de luxe. Chaque jour, sur le chemin du travail, elle porte les soucis des habitants de son quartier et leurs rêves simples. Peu de gens savent que le printemps 2011 lui apportera quelque chose d'inattendu.

Khan, Nadine
Née en 1981, Nadine Khan est diplômée de l'Isntitut Supérieur de cinéma du Caire. Elle fut assistante à la réalisation avec notamment des réalisateurs de renom, tels Mohamed Khan, Yousri Nasrallah, Nabil Ayouch.

Vision / Ru'ya, 2001, fiction, Égypte, 35 mm, 10 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nadine Khan.

***Dream On and On* / « Je rêve encore et toujours », 2002**, documentaire, Égypte, mini DV, 4 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nadine Khan.

***Hūn w hūnīk / Here and There* (« Ici et là »), 2003**, documentaire de création, Liban / Égypte, vidéo, 4 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nadine Khan, scénario : Nadine Khan, image : Talal Khoury, son : Rina Khoury, montage : Salma Osman, production : Nadine Khan, Beirut DC (Liban).

***Wāḥid fī āl-milīūn / One in a Million* (« Un pour un million »), 2006**, documentaire de création, Allemagne, mini DV, 12 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nadine Khan, scénario : Mariam Naoum, image : Hassan Khan, son : Mohamed Farouk, montage : Loli Seif, producteurs : Nadine Khan, Rina Khoury, production : Iris Production (Égypte), Wika Production (Égypte).
Une nuit étouffante au Caire, un cortège de mariage traverse un pont à grands renforts de klaxons ; des adolescents font des commentaires sur les gens qu'ils rencontrent ; deux gardes jouent aux cartes pendant qu'un troisième sirote du thé en regardant un sitcom. Deux vues de la même ville au même moment : Le Caire, la nuit. Mais deux humeurs différentes, qui exposent deux Caire différents.

***The Outsider* (« L'Étranger »), 2006**, documentaire, Égypte, mini DV, 18 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nadine Khan.

Heidi, 2007, clip, Égypte, vidéo HD, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nadine Khan.

Hatkalam 'an al-thawra / I will speak about the revolution, 2011, témoignage de création, Égypte, vidéo, 1 minute, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nadine Khan, production : Nadine Khan.
Filmant ses pieds qui arpentent les rues du Caire, Nadine Khan parle de ses sentiments vis-à-vis de la récente révolution.

***Chaos, désordre / Harrah wa Marag / Chaos, disorder*, 2012**, fiction, Égypte, vidéo, 76 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nadine Khan, scénario : Mohamed Nasser Ali, image : Abdelsalam Moussa, musique : Hassan Khan, montage : Dina Farouk, production :
Interprètes : Ayten Amer, Mohamed Farrag, Ossama Mohamed Attia, Ramsi Lehner, Sabry Abd El Menem.
Manar, Zaki et Mounir ont vingt ans et vivent dans un village comme tant d'autres en Égypte. Un village où vie publique et vie privée se déroulent au rythme des drames et aventures de chacun, petit théâtre du quotidien d'une société en crise.

El Khoury, Marianne
Née au Caire en octobre 1958. Elle Obtient sa licence d'Economie et Sciences Politiques en 1980 à l'Université Américaine du Caire, puis sa maîtrise en Economie à l'Université d'Oxford en 1982 ; depuis 1984, elle est avec Gabriel Khoury gérante associée de la société de production "Misr International Films" (Youssef Chahine & Co), créée en 1972 par le réalisateur égyptien Youssef Chahine. A conçu et exécuté en septembre 2004 la première édition du
Panorama du Film Européen au Caire. Membre et présidente de Jury dans plusieurs festivals internationaux. A créé en 2008, CINEMANIA, initiative visant à réunir les cinéphiles autour d'images et de thèmes différents en leur proposant un cinéma de qualité.

***Le Temps de Laura / Zamān lorā,* 1999**, documentaire, Égypte, Betacam, 35 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Marianne Khoury, scénario : Mona Ghandour, Marianne Khoury, image : Kamal Abdel Aziz, Ahmed El-Morsi, montage : Tamer Ezzat, son : Gasser Khorshid, Ahmed Abdel Khalek, Gomaa Abdel Latif, productrice : Marianne Khoury, production : Misr International Films (Égypte).
Le film raconte l'histoire Laura Laurella, une danseuse égypto-italienne, et revient sur le parcours qui l'a amenée à créer son école de danse au Caire.

***Les Passionnées du cinéma / ʿāšiqaẗ āl-sīnimā,* 2002**, docu-fiction, Égypte / Danemark / France, Bétacam SP, 116 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Marianne El Khoury, scénario : Marianne El Khoury, image : Nizar Chaker, son : Ahmed Suliman, Hazem Mustapha, Gomaa Abdel-latif, Mouhah Chane Saz, montage : Cherif Izzat, Nahla Rifaat, revision de la documentation : Samir Farid, musique: Tamer Karawan, directrice de production : Magda Wassef, producteurs exécutifs : Gabriel Khoury, Marianne Khoury, Humbert Balsan, production : Misr International Films (Égypte), Onoon Pictures (France).
Interprète : Nadia Wassef.
Seule la passion peut expliquer la grande aventure entreprise au début du siècle par quelques femmes qui ont ancré les fondements d'un nouvel art, celui du cinéma. Quelle est cette force dont elles furent toutes possédées et qui les poussa non seulement à briser le joug de l'interdit inhérent à l'art de cette époque mais aussi à participer activement à l'industrie fort complexe du cinéma.
Disponible en DVD.

***Zelal / Shadows* (« Ombres »), 2010**, documentaire, Égypte, 90 minutes, numérique, couleur, arabe égyptien.
Réalisation et scénario : Marianne Khoury, Mustapha Hasnaoui, image : Tamer Joseph, Victo Credi, son : Gasser Khorshed, Sameh Gamal, montage : Doaa Fadel, production : Misr International Films (Égypte).
Zelal est une invitation à sonder l'un des domaines les moins exposés de l'Egypte : le monde de la psychiatrie et de la "folie". Le spectateur est témoin de la détention quotidienne de ceux qui sont passés par le miroir de la société. Le film est une incursion dans ce monde d'exclus et de reclus. Un monde d'apathie et de torpeur et des implications sinistres de la routine quotidienne d'ouverture et de fermeture des portes. La rencontre avec les fous ordinaires bannis dans ces asiles par la société égyptienne oblige le spectateur à mettre à l'épreuve ses propres idées préconçues et représentations. Pour la toute première fois, des caméras ont franchi les portes de ces institutions restées cachées pendant si longtemps. Pour la première fois également, une voix est donnée aux hommes et aux femmes jetés dans l'ombre parce qu'ils portent en eux les maux de la société.

El Koussy, Hala
Hala Elkoussy est née au Caire en 1974. Elle a commencé à travailler comme photographe indépendante en 1998. En 2002, elle a obtenu une maîtrise en image et communication au Goldsmiths College de l'université de Londres et a enseigné la photographie à l'université américaine du Caire entre 2002 et 2003. En 2004, elle a cofondé le Contemporary Image Collective - CiC, une initiative indépendante d'artistes dédiée à la photographie et à la vidéo, basée au Caire.

Fulan el-fulani, 2012, clip vidéo, Égypte, numérique, 4’15 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Hala El-Koussy, image : Abdel Salam Musa, musique : Mohammad Antar, voix : Bassem Wadi.
Fulan El-Fulani est un projet d'artistes égyptiens commémorant les martyrs et les blessés de la révolution égyptienne du 25 janvier et des événements qui l'ont précédée.
Disponible sur YouTube.

El-Masry, 2013, clip vidéo, Égypte, numérique, 4’15 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Hala El-Koussy, image : Abdel Salam Musa, musique : Mohammad Antar, voix : Bassem Wadi, production : Sulafa Ghanem.
Chanson en hommage aux martyrs de la révolution égyptienne.

Fleur de cactus / Zahret al-sabbar / Cactus Flower, 2015, fiction, Égypte / France / Pays-Bas, numérique, 100 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation ; Hala ElKoussy, production : Transit Films (Égypte), Family Affair (Pays-Bas), Arizona Films (France).
Le film raconte l'histoire d’Aida, une actrice de théâtre qui mène une carrière difficile, sa voisine Samiha, d'origine bourgeoise, recluse et démunie, et Yassin, un jeune homme tourmenté, habitué de la rue. Tous trois se retrouvent ensemble, suite à une inondation qui laisse les deux femmes sans-abri au Caire, dans une ville au bord de l'effondrement.

L

Lotfy, Hala

Née au Caire en 1973, diplômée de l’Institut supérieur de cinema du Caire, Hala Lotfy est scénariste, productrice et réalisatrice. Elle a cofondé en 2010 boite de production Hassala. Elle produit de nombreux réalisateurs du nouveau cinéma égyptien.

Une si belle voix ! / That Beautiul Voice, 1998, fiction, Égypte, 5 minutes, format non renseigné, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Hala Lotfy, production : Institut Supérieur du Cinéma du Caire (Égypte).

A Rehearsal, 1998, fiction, Égypte, 17 minutes, non renseigné.
Réalisation : Hala Lotfy, production : Institut Supérieur du Cinéma du Caire (Égypte).

Prière de ne pas attendre / No Waiting Please, 1999, fiction, Égypte, 8 minutes, non renseigné.
Réalisation : Hala Lotfy, production : Institut Supérieur du Cinéma du Caire (Égypte).

Four Scenes, 1999, Égypte, non renseigné.
Réalisation : Hala Lotfy, production : Institut Supérieur du Cinéma du Caire (Égypte).

Greeting Pattern, 2000, Égypte, non renseigné.
Réalisation : Hala Lotfy, production : Institut Supérieur du Cinéma du Caire (Égypte).

Images d’eau et de terre / Images of Water and Earth, 2001, documentaire, Égypte, 26 minutes, non renseigné.
Réalisation : Hala Lotfy.

***Āl-šʿūr bi āl-bard / To Feel Cold* (« La sensation du froid »), 2004**, documentaire, Égypte, 47 minutes, BetaSP, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Hala Lotfy.

Hala Lotfy interroge des femmes sur leur condition de vie et les pressions patriarcales qu'elles subissent au quotidien.

***Arab of Latin America,* 2005-2006**, documentaire, 7 x 47 minutes, Qatar, numérique, couleur, espagnol / arabe.
Réalisation : Hala Lotfy, production : Al-Jezeera Documentary Channel (Qatar).
Série de documentaires sur la migration arabe en Amérique Latine réalisée pour la télévision.
Parmi ces documentaires : *Perdu au Costa Rica*, documentaire, 2006, 47 minutes, Qatar, numérique, couleur, espagnol / arabe.
Réalisation : Hala Lotfy, production : Al-Jezeera Documentary Channel (Qatar).
Gabriel Ihab est un jeune Palestinien né en Bolivie qui réside au Costa Rica. Après avoir réussi dans le pays sa vie sociale et familiale, il se retrouve dans un état de déchéance vertigineux, drogué et démuni. Grâce à l'aide de deux amis palestiniens, il renaît à la vie.

***Sortir au jour / Al-khouj al-nahar / Coming Forth by Day* (*Āl-ḫurūj li āl-nahār*), 2012**, fiction, Égypte, 96 minutes, numérique, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Hala Lotfy, scénario : Hala Lotfy, image : Mahmoud Lotfy, montage : Heba Othman, son : Abdel Rahman Mahmoud, production : Hassala Productions (Égypte).
Interprètes : Donia Maher, Salma Al-Najar, Ahmed Lotfy.
N'importe qui peut faire face à une crise, c'est la vie de tous les jours qui vous use. Ainsi va la vie d'une fille et de sa mère, entièrement mobilisées par les soins à donner à un père malade et infirme, dans un quartier du centre du Caire.
Festivals : Première au Festival international de Berlin (2012).

Lotfy, Mona
Mona Lotfy est née au Caire et a poursuivi des études en psychologie de l'enfant à l'Université du Canal de Suez. Elle a fait par la suite des études cinématographiques à l'École de Cinéma des Jésuites en 2011.

Ḏākra āl-ašīā' / Memory of Things, 2011, fiction, Égypte, numérique, 7 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Mona Lotfy, image : MonaLotfy, Tudor Amin, montage : Ibrahim Abdo, son :Abd Elrahman Mahmoud, production : El-Nahda – Jesuit Cairo (Égypte).

Rīāḥ qaliqa / *Restless Wind*, 2011, fiction, Égypte, numérique, 5 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Mona Lotfy, image : Mona Lotdy, Dahlia Elseginy, montage : Mona Lotfy, Ibrahim Abdo, production : El-Nahda – Jesuit Cairo (Égypte).
Interprètes : Mona Lotfy, Salma Emad, Akram Abd-Elaziz.

Nazha fi al-shams el-ramadia / *A Walk in the Gray Sun*, 2012, fiction, Égypte, 11 minutes, numérique, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Mona Lotfy, scenario : Mona Lotfy, image : Mahmoud Lotfy, Amgad Reyad, montage : Agmad Reyad, Mona Lotfy, son : Mostafa Shaaban, montage son : Abdel Rahmane Mahmoud, production : El-Nahda – Jesuit Cairo (Égypte), Hassala Productions (Égypte).

Interprétation : Shahira Nasif, Mohamed Shendy.
Layla rentre chez elle en écoutant de la musique. Elle est bientôt rejointe et abordée par Ali. Ensemble, ils font un petit bout de chemin sous un soleil d'automne.

M

El Maadawy, Noha

Noha El Madaawy étudie la communication de masse à la faculté avant d'obtenir un diplôme en production cinématographique de l'Académie égyptienne des Arts, au Caire. Elle travaille ensuite en tant que réalisatrice pour la télévision égyptienne ou en tant qu'assistante-réalisatrice sur plusieurs documentaires.

Ordinary Tales, documentaire, Égypte, non renseigné.
Réalisation : Noha El-Maadawy, production : Culture Resource.

***Les Quatre Saisons / 4 mawāsim*, 2011**, documentaire, France, vidéo BetaSP, 10 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Noha El Maadawy, production : Ateliers Varan (France), CFI (France), Semar For Production & Distribution (Égypte).
En 2011, le Printemps arabe gagne l'Égypte. La situation présente ravive des souvenirs passés dans l'esprit de Noha, la cinéaste. Alors, elle se souvient, à l'aide de photos de famille, de ses peurs d'enfant, d'un vieux canapé, du Nil...
CFI a choisi de s'associer aux Ateliers Varan pour encourager de jeunes journalistes égyptiens à réaliser de courts films documentaires. Un atelier d'initiation à la réalisation de trois semaines - organisé par les Ateliers Varan en partenariat avec CFI et ARTE et avec le soutien de l'Ambassade de France en Egypte - s'est tenu en juin 2011 au Caire, dans les locaux de l'association de cinéastes indépendants Semat.

***Pendant la nuit,* 2012**, documentaire, France / Égypte, video BetaSP, 15 minutes, couleur, égyptien.
Réalisation : Noha El Maadawy, image : Noha El-Maadawi, son : David Gheron Tretiakoff, montage : David Gheron Tretiakoff, production : Ateliers Varan (France), CFI (France), Semar For Production & Distribution (Égypte).
« Tu es trop émotionnellle et si peu réaliste. - C'est vrai que je ne suis pas du genre réaliste. »

Maamoun, Maha

Née en 1972 aux États-Unis, la photographe et cinéaste Maha Maanoun est née en Californie et a grandi au Caire. Elle a étudié l'économie et obtenu une maîtrise en histoire du Moyen-Orient. Elle a été co-commissaire de plusieurs expositions et projets artistiques et a fondé le Contemporary Image Collective (CiC), une organisation à but non lucratif pour l'art et la culture contemporains au Caire. En 2013, elle cofonde Kayfa ta*, une maison d'éditions indépendante.*

Most Fabulous Place, 2008, expérimental, Égypte, numérique, 1'11 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Maha Maamoun.
Voix off sur différentes scènes, tirées de films égyptiens, filmées devant les Pyramides.

Domestic Tourism II, 2009, expérimental, Égypte / (Émirats Arabes Unis), VHS/BetaSP, 62 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Maha Maamoun, montage : Louly Seif, production : Contemporary Image Collective – CIC – Photo Cairo 4 (Égypte), Sharjah Biennal 9 (Émirats Arabes Unis).
Utilisant exclusivement des séquences d'autres films égyptiens qui utilisent les pyramides comme toile de fond, Domestic Tourism II explore les façons dont ces monuments historiques emblématiques peuvent être réappropriés de l'"intemporalité" de la carte postale touristique et réinscrits dans le moment politique, social et historique complexe des récits urbains.

2026, 2010, fiction, États-Unis, numérique, 9 minutes, noir & blanc, arabe égyptien.
Réalisation : Maha Maamoun, scénario : Mahmoud Osman, image : Maha Maamoun, montage : Louly Seif, Maha Maamoun, produtrice : Maha Maamoun, distribution : Maha Maamoun.
Interprète : Ahmad Kamal.
Un voyageur du temps raconte sa vision du futur dans la zone des Pyramides et par extension de l'Egypte, en l'an 2026. Basé sur un texte du roman *The Revolution of 2053* de Mahmoud Uthman et en référence à une scène du film *La Jetée* (1962) de Chris Marker.

Night Visitor: The Night of Counting the Years, 2011, documentaire expérimetnal, Égypte, numérique, 8 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Maha Maamoun, montage : Maha Maamoun, production : Maha Maamoun.
Le film est une compilation de vidéos YouTube faites par des citoyens dans des lieux symboliques du pouvoir égyptien ; il témoigne de la récente révolution égyptienne. Historiquement, le terme « voleur de nuit » se réfère aux agents de police sous couverture qui peuvent attaquer des maisons et arrêter des activistes politiques dans l'ombre de la nuit. A cette occasion, les rôles sont inversés et le chassé devient le chasseur. Le film utilise le matériel qui documente la récente révolution égyptienne, tourné par les protagonistes durant le chaos connu par la sécurité de l'État et posté plus tard sur Internet.

***Shooting StarsRemind Me of Eavesdroppers / Āl-šahb taḏkrnī mutanṣinīn* (« Les Météores me rappellent les écoutes clandestines »), 2013**, experimental, Égypte, 5 minutes, numérique, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Maha Maamoun, image: Tarek Hefny, son:Ibrahim Desouky, Louly Seif, montage : Louly Seif, commentaire : Maha Maamoun, commandé par WHW (What, How and for Whom)
À partir d'une image littéraire faisant référence à la position des écoutes et à leur accès à la Vérité, Shooting Stars Remind Me of Eavesdroppers tisse de multiples registres auditifs et références aux articulations littéraires et visuelles de l'acte d'écoute et du statut de l'auditeur.

Dear Animal / ʿAzīzī āl-ḥīwān, 2016, fiction, Égypte, numérique, 25'30 minutes, arabe égyptien.
Réalisation : Maha Maamoun, image : Zaki Aref, montage : Amir Ahmed,
Interprètes : Azza Shaaban, Mohamed Mabrouk Yorka, Mahmoud Fares, Sayed El-Abasiry, Ahmed El-Rafei.
Dear Animal entrelace deux textes : une nouvelle de Haitham El-Wardany sur un trafiquant de drogue qui se transforme en un étrange animal ; et une sélection de lettres écrites par Azza Shaaban, une

réalisatrice-productrice impliquée dans la révolution égyptienne et qui vit maintenant en Inde, d'où elle poste régulièrement des notes à ses amis Facebook relatant des histoires de voyage et de guérison. Le film oscille entre la nouvelle cinématographique d'El-Wardany, filmée au Caire, et les scènes produites avec Shaaban en Inde où elle lit, à l'écran ou non, une sélection de ses lettres, la caméra se déplaçant entre elle et son environnement privé et public.

Maher, Mavie

Après des études universitaires en Sciences politiques, puis en Medias et cinéma, Mavie Maher a travaillé comme journaliste tout en écrivant et réalisant plusieurs courts métrages.

Salsa, 2011, fiction, Égypte, numérique, 6 minutes, couleur, muet.
Réalisation et scénario : Mavie Maher, image : Houssam Habib, montage : Bahaa El-Gamal,
Interprètes : Rossie Emad, Manuella, Islam Wifky, Salsa Trainer, Dalia Ramzy.
Une jeune adolescente amoureuse de son professeur de danse de salsa.
Disponible sur YouTube.

Ensemble / Together, 2012, fiction, Canada, numérique, 8 minutes, couleur, arabe égyptien / français.
Réalisation et scénario : Mavie Maher, image : Luis Cifuentes, son : Stéphan Samyn, production : Kinomada (Canada).
Interprètes : Cassandre Lluviel, Iphigénie Frey, Christian Vilches.
La révolution égyptienne bouleverse le destin d'une jeune fille musulmane très pratiquante.
Disponible sur YouTube.

Baheya, 2013, fiction, Égypte, numétique, 12 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Mavie Maher, scénario : Haitham Dabbour, Mavie Maher, son : Mostafa Ali, musique : Shadi El Hosseiny, image : Tamer Joseph, Mark Awni, production : Misr International Films (Égypte).
Inerprètes : Ramsi Lehmer, Youssra El-Hawary.
Baheya, une fillette de 8 ans meurt dans une attaque lors d'une visite à la mosquée de Mohamed Ali au Caire. Profondément affectée, son enseignante Mariam, décide de mettre fin à toutes ses activités et de mettre de l'ordre dans sa vie… On suit Mariam dans ses conflits à la fois extérieurs contre toutes formes de contraintes et intérieurs pour être en harmonie avec elle-même.
Disponible sur YouTube.

El Massry, Maysoon

Maysoon El Massry est diplômée de la faculté des arts, département théâtre, de l'université d'Alexandrie. Elle étudie actuellement le cinéma et est l'une des voix fortes du cinéma égyptien contemporain.

El-Bostan el-sa'ed street, 2014, fiction, Égypte, numérique HD, 16 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Maysoon El Massry, scénario : Maysoon El Massry, Ahmed El-Emam, image : Islam Kamal, musique : Samir Nabil, montage Ahmed Magdy Morsy, son Samir Nabil, production : Rufy's Films (Égypte), Fig Leaf Productions (Égypte).
Interprètes : Nagy Shaker, Moustafa Darwish, Amgad Reyad, Noha El-Kholy.

Saied, un homme de 70 ans, retourne dans la rue de son enfance. Il y cherche tout ce qui existait avant, la fille dont il était amoureux. Saied redevient un jeune homme. Il rentre chez lui à la rame, ses souvenirs flottent partout autour de lui alors qu'il traverse les étangs salés stagnants.

***Aida,* 2015,** documentaire, Égypte, numérique, 20 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation et scénario : Maysoon El-Massry, image : Ibrahim Bekhit, montage : Ikon Chiba, Maysoon El-Massry, son : Michael Fawzy, production : Rufy's Films (Égypte).
Chaque jour, la frêle Aïda, 86 ans, pousse son fauteuil roulant plein de roses et de bibelots indésirables dans la circulation dense d'Alexandrie, en Égypte.

Mikhail, Mirit
Suite à des études de cinéma à Paris, elle a travaillé comme technicienne de cinema sur plusieurs projets internationaux, en parallèle, elle a travaillé comme organisatrice pour les festivals de cinéma comme Cannes, Le Caire, Biennale des films arabes à Paris. Elle réalise des publicités pour de grandes compagnies et développe des projets de documentaires.

18 jours au cœur de la révolution égyptienne, 2011, documentaire, France, numérique 27 minutes, couleur, français.
Réalisation : Mirit Mikhail, Farid Ismail, image : François-Xavier Le Rest
Intervenants : Adel Ali Moussa, Karim Boutros-Ghali, Issi Plantier, Shérine Soliman, Magda Wassef.
Ce documentaire est un témoignage historique chronologique des 18 jours de la révolution égyptienne contés par six participants parmi lesquels cinq Egyptiens qui ont suivi la révolution à distance à travers les médias égyptiens et étrangers. et l'interview exclusive d'un cameraman coréen qui a été emprisonné pour le simple fait d'être journaliste. Du début de la révolution du peuple égyptien jusqu'à la chute de Moubarak (du 25 janvier au 11 février 2001), ce film tente avant tout de dessiner le récit du vécu et du ressenti d'un événement historique, celui de la révolution pacifique égyptienne.

Muhammad Ali, Enaam (Inaam)
Inaam Mohamed Ali (né le 15 mai 1938) est un réalisateur exceptionnel et l'une des célébrités les plus reconnues dans le monde arabe. Elle a obtenu sa licence en littérature en 1960 à la faculté de littérature de l'université d'Ain Shams, après quoi elle a terminé sa maîtrise en 1973 à la faculté de communication de masse de l'université du Caire. Enaam Mohamed Ali a d'abord travaillé à la télévision nationale, puis a été promue à différents postes, pour finalement devenir directrice des programmes administratifs pour les femmes et vice-présidente de la production.

***Heya Wa Al Mustaheel* (« Elle et l'impossible »), 1979**, série télévisée Égypte, 10 x 45 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Enaam Muhammad Ali, scénario : Fathiya al-Assal, assistants réalisatrice : Sameh al-Barouni, Ahmad al-Mandouh, musique : Gamal Salama.
Série en dix épisodes.
Interprètes : Safa Abu Al-Saud, Mahmoud el-Hadini, Rushdi Aaskar, Aaliyah Abdulmoneim, Sawsan Badr, Nabil al-Doussouqi, Nadia Shams el-Dine, Samehel-Sereety, WajehaFadel, Nadia Fahmy.

Dameer abla hekmat / Conscience of Teacher Hikmat, 1991, série télévisée, Égypte, 15 x 45 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Enaam Mohamed Ali, scénario : Osama Anwar Okasha.
Interprètes : Faten Hamama, Samira Abdelaziz, Samira Abdul Aziz, Huda ZAki, Sanaa Younes, Ibrahim Youssri, Mahmood El-Gindi.
Série en 15 épisodes.
Un drame social exposant les souffrances d'un directeur d'école pour créer une école modèle à travers les défis créés par des étudiants gâtés, des enseignants corrompus, des fonds insuffisants, la bureaucratie, sans compter les problèmes personnels liés à son seul amour du passé et ses problèmes familiaux en débattant de « l'éthique ou la richesse ».

***The Way to Eilat / Āl-ṭariq ila aylāt* (« Un chemin vers Eilat »), 1995**, fiction, Égypte, long-métrage, couleur, arabe / hébreux.
Réalisation : Enaam Mohamed Ali, scenario : Fayez Ghaly.
Interprètes : Ezzat El Alaili, Nabil Al-Halafwy, Salah Zoalfaqar.
En 1969, un groupe d'hommes-grenouilles égyptiens a pris pour cible et détruit deux navires israéliens dans le port d'Eilat pendant la guerre d'usure.

Nona El-Shanona, 1994, fiction, Égypte, numérique, 79 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Enaam Mohamed Ali, Ihab Lamey, scenario : Salwa Baker, Lamis Gaber, production : Egyptian Radio & TV Unity (Égypte).
Interprètes: Hanan Turk, Adel Amin, Sawsan Badr, Suleiman Eid.
Un drame social qui se concentre sur un certain nombre de questions humanitaires, au premier rang desquelles figure la question de l'éducation et de sa nécessité.

***Oum Kalthoum*, 1999**, série télévisée, Égypte, 9 x 45 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Enaam Mohamed Ali, scénario : Mahfouz Abdel Rahman (3 épisodes).
Interprètes : Sabreen, Samir Sabri, Ezzat Abu Auf, Magda El-Khatib.
Basé sur la biographie de la plus grande chanteuse égyptienne Oum Kalthoum.

Qessat al-amss, 2008, série télévisée, Égypte, non renseigné, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Enaam Mohamed Ali, scénario : Mohamed Galal, Abdel Qawi.
Interprètes : Ilham Shaheen, Mustafa Fahmi, Mirna Walid, Ahmad Khalil.
Zahra est retournée en Égypte depuis les pays du Golfe, laissant son mari là-bas pour gagner plus d'argent pour ses ambitions irrépressibles, mais son mari est secrètement tombé amoureux et s'est marié avec sa meilleure amie.

Mosharafa : A Man of This Time, 2011-2012, série télévisée, Égypte, non renseigné, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Enaam Mohamed Ali, scénario : Mohamed El-Sayed Eid.
Interprètes : Fadi Ghali, Ahmed Shaker, Manal Salama, Hana Shiha.
L'histoire du physicien théoricien égyptien Dr. Ali Mustafa premier égyptien obtient un doctorat en philosophie et en sciences de l'Université du King's College de Londres et raconte les difficultés sérieuses rencontrées dans son travail, car la série montre les changements politiques, scientifiques et sociaux de la société égyptienne pendant la période où il a vécu honorablement.

Morgan, Maggie M.
Maggie Morgan est née à Alexandrie et a étudié à l'Université Américaine du Caire, où elle enseigne aujourd'hui. Malgré son nom, elle se décrit comme pleinement égyptienne. Elle a travaillé comme productrice avec la maison de production indépendante MediaHouse au Caire et réalisa quelques courts-métrages avant de réaliser son premier long-métrage.

La Photo, 2006, documentaire, non renseigné.
Réalisation : Maggie Morgan.

Histoires vivantes, 2007, fiction, Égypte, numérique, 54 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation et scénario : Maggie Morgan, image : Ahmed Gabr, Raouf Abdelaziz, musique : Lana Mushtaq, production : Hala Fouad.
Interprètes : Yara Gobran, Asser Yassin, Farah Youssef, Hany Seif, Sara el Sayed, Solafa Abdelghaffar, Salwa Mohamed Ali, Tarek El Telmessany, Lana Mushtaq.
Dans une succession de six courts métrages, *Histoires vivantes* retrace le portrait de 6 Égyptiennes à des moments vulnérables de leur vie, leurs rêves, leurs difficultés, leurs rires, leurs larmes. Leila, Salma, Zeinab, Warda, Samia et Souad font face à leurs problèmes, mais trouvent leur bonheur dans les petites choses de la vie quotidienne.

Asham / A Man Called Hope, 2012, fiction, Égypte, numérique, 90 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Maggie Morgan, scénario : Maggie Morgan, Ahmad Abdulla El-Sayed, Hisham Saqr, image: Raouf Abdelaziz, costumes : Wafaa Wali, Salma Salem, musique : Hany Adel, Ahmed Mustafa, Khaled El-Kammar, production : Mohamed Aly Hefzy.
Interprètes : Shady Habashy, Mina Al Naggar, Mona Al Shimi, Noha Al Kholy, Mahmoud Al Lozy, Amgad Reyad, Naglaa Younes, Ali Kassem, Seham Abd Al Salam, Mariam Elias, Hany Seif, Salma Salem, Safeya Sami, Amina Khalil, Mohamed Sarhan, Mohamed Khan, Marwa Tharwat, Seif El Aswany, Hani Eskander, Salwa Mohamed Ali.
Dans la ville du Caire agitée à l'aube du grand changement, six couples issus de milieux sociaux très différents se croisent à des moments significatifs de leurs vies. Entre espoirs et déceptions, rêves et aspirations, le film trace avec humour et fraîcheur les difficultés de la vie quotidienne en Égypte.

N

El Naccache, Soha

Soha El Naccache est une réalisatrice égyptienne diplômée en communication à l'université du Caire. Pendant vingt ans, elle a mené une carrière de journaliste de télévision et de présentatrice à l'Union Egyptienne de la Radio et Télévision durant lesquelles elle écrit et narré plus de vingt programmes et documentaires.

Eau de Cologne, 2007, documentaire, Égypte, non renseigné.
Réalisation : Soha El-Naccache, musique : Amro Salah, production : Euromed Audiovisuel.

Braids of Gols and Wheat, 2009 documentaire, Égypte, non renseigné.
Réalisation : Soha El-Naccache.

***Avant/Après,* 2011**, documentaire, France / Égypte, numérique, six minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Soha El Naccache
Journaliste et présentatrice de télévision pendant 20 ans dans la télévision d'Etat, Soha décide de quitter la scène pendant les premiers jours de la révolution, protestant contre les "mensonges". C'est la révolution de Soha.

Noujaim, Jehane

Née en 1974 au Caire, Jehane Noujaim travaille pour la télévision américaine et réalise des documentaires.

Startup.com, 2006, documentaire, États-Unis, numérique, 107 minutes, couleur, anglais.
Réalisation : Jehane Noujaim, Chris Hegedus, image : Jehane Noujaim, son : Chris Hegedus, Jacob Ribicoff, Dominick Tavella, montage : Pedro Pablo Celedón, Chris Hegedus, Erez Laufer, Jehane Noujaim, production : Noujaim Films (États-Unis), Pennebaker Hegedus Films (États-Unis).
Retrace la naissance et l'échec de la société de nouveaux médias govWorks.com.

Control Room, 2004, documentaire, États-Unis, numérique, 83 minutes, couleur, arabe / anglais.
Réalisation : Jehane Noujaim, scénario : Jehane Noujaim, Julia Bacha, image : Jehane Noujaim, son : Pat Donahue, Matthew Haasch, production : Noujaim Films (États-Unis).
Documentaire sur la perception de la guerre des États-Unis avec l'Irak, avec un accent sur la couverture d'Al Jazeera.

Storm From the South, 2006, documentaire, États-Unis, numérique, 50 minutes, couleur, anglais / arabe.
Réalisation : Jehane Noujaim, Walid Al-Awadhi, scénario : Walid Al-Awadhi, Ane Rokahr, image : Silas Tyler, montage : Silas Tyler, production : Desert Door Productions (États-Unis).
Un aperçu intime des six jours critiques précédant les premières élections koweïtiennes (2006) au cours desquelles les femmes ont été autorisées à se présenter aux élections ou même à voter. Trois

candidates ont révélé la force, l'intégrité et la passion pour l'égalité de la femme koweïtienne moderne.

Rafea: mama solar, 2012, documentaire, États-Unis / Danemark / Égypte, 75 minutes, numérique, couleur, anglais / arabe.
Réalisation : Jehane Noujaim, Mona El-Daief, image : Mona El-Daeif, montage : Mona El-Daeif, Jenny Golden, Jean Tsein, Esteban Uyarra, production : Noujaim Films (États-Unis), Plus Pictures (États-Unis).
Rafea est une femme bédouine qui vit avec ses quatre filles dans l'un des villages désertiques les plus pauvres de Jordanie, à la frontière irakienne. Elle a la chance de se rendre en Inde pour fréquenter le Barefoot College, où des grands-mères analphabètes du monde entier sont formées en six mois pour devenir des ingénieurs solaires. Si Rafea réussit, elle pourra électrifier son village, former d'autres ingénieurs et subvenir aux besoins de ses filles. Même lorsqu'elle reviendra en tant que première femme ingénieur solaire du pays, son véritable défi n'aura fait que commencer. Trouvera-t-elle un soutien pour sa nouvelle entreprise ? Sera-t-elle capable d'inspirer les autres femmes du village à la rejoindre et à changer leur vie ? Et surtout, sera-t-elle capable de recréer l'esprit traditionnel de la communauté bédouine qui se trouve sur son chemin ?

***Āl-midān* / *The Square* (« La Place »), 2013**, documentaire, Royaume-Uni / Égypte / États-Unis, 108 minutes, numérique, couleur, arabe égyptien / anglais.
Réalisation : Jehane Noujaim, image : Muhammad Hamdy, Ahmed Hassan, Jehane Noujaim, Cressida Trew, montage : Christopher de la Torre, Mohamed El Manasterly, Pierre Haberer, Pedro Kos, Stefan Ronowicz, Karim Fanous, Engy Wegdan, production : Noujaim Films (États-Unis), Worldview Entertainment (États-Unis), Roast Beef Productions (Royaume-Uni).
Intervenants : Ahmed Hassan, Khalid Abdallah, Magdy Ashour, Ramy Essam, Aida El-Kashef, Ragia Omran.
Al-Midan est un documentaire d'observation intime qui raconte l'histoire réelle de la lutte actuelle de la révolution égyptienne à travers les yeux de six manifestants très différents. En commençant dans les tentes de Tahrir dans les jours qui ont précédé la chute de Moubarak, nous suivons nos personnages dans un voyage qui change la vie, à travers l'euphorie de la victoire, dans les incertitudes et les dangers de la « période de transition » actuelle sous le régime militaire, où tout ce pour quoi ils se sont battus est maintenant menacé.

Global Citizen, 2017, documentaire, États-Unis, numérique, court-métrage, couleur, anglais.
Réalisation : Jehane Noujaim.

The Great Hack, 2019, documentaire, États-Unis, numérique, 139 minutes, couleur, anglais.
Réalisation : Karim Amer, Jehane Noujaim, scénario : Karim Amer, Erin Barnett, Pedro Kos, image : Basil Childers, Ian Moubayed, montage : Erin Barnett, Carlos Rojas, production : The Othrs.
Le scandale de Cambridge Analytica est examiné à travers les rôles de plusieurs personnes concernées.

The Vow, 2020, série télévisée, documentaire, États-Unis, 9 x 50 minutes, numérique, couleur, anglais, Réalisation : Jehane Noujaim, Karim Amer, scénario : Mona EL-Daief, Richard Hankin, Chris Hegedus, Pedro Kos, image : Bowie Alexander, Ian Moubayed, Omar Mullick, Sam Price-Waldman, montage : Rebecca Adorno, Nyeve Laura Minnear, Christopher Passig, Aleks Gezentsvey, Erin Casper, production : The Othrs.
Un regard sur les expériences des membres du NXIVM, une organisation et un culte du sexe qui a fait la une des journaux pour avoir été accusé de trafic sexuel et de conspiration de racket.

R

Rached, Tahani

Tahani Rached est née au Caire (Égypte) le 16 avril 1947. Elle fait des études aux Beaux-Arts de Montréal au Québec. Après avoir travaillé dans divers organismes communautaires, elle s'oriente vers le cinéma au début des années 70. Elle amorce sa carrière en 1973 avec le documentaire Pour faire changement. Cinéaste permanente de l'Office National du Film du Canada, elle a réalisé une vingtaine de films. Elle rentre en Égypte en 2004 où elle continue à réaliser des documentaires.

Pour faire changement, 1973, documentaire, Canada, court-métrage, non renseigné.
Réalisation : Tahani Rached.

Augustine Neto¸ 1974, documentaire, Canada, court-métrage, non renseigné.
Réalisation : Tahani Rached.

C'est pas un cadeau, 1975, documentaire, Canada, 16 mm, non renseigné.
Réalisation : Tahani Rached, production : Office National du Film (Montréal, Canada).

Leur crise, on la paye pas, 1976, documentaire, Canada, 30 minutes, non renseigné.
Réalisation : Tahani Rached, production : Office National du Film (Montréal, Canada).

Les Mesures de contrôle et une nouvelle société, 1976, documentaire, Canada, 16 mm, non renseigné.
Réalisation : Tahani Rached, production : Office National du Film (Montréal, Canada).

Les Frères ennemis, 1979, documentaire, Canada, court-métrage, non renseigné.
Réalisation : Tahani Rached, production : Office National du Film (Montréal, Canada).

Autour du pain, 1980, documentaire, Canada, court-métrage, non renseigné.
Réalisation : Tahani Rached, production : Office National du Film (Montréal, Canada).

Carte d'identité, 1980, documentaire, Canada, court-métrage, non renseigné.
Réalisation : Tahani Rached, production : Office National du Film (Montréal, Canada).

Les Chrétiens du Moyen-Orient, 1980, documentaire, Canada, court-métrage, non renseigné.
Réalisation : Tahani Rached, production : Office National du Film (Montréal, Canada).

De rude race, 1980, documentaire, Canada, court-métrage, non renseigné.
Réalisation : Tahani Rached, production : Office National du Film (Montréal, Canada).

De sable et de neige, 1980, documentaire, Canada, court-métrage, non renseigné.
Réalisation : Tahani Rached, production : Office National du Film (Montréal, Canada).

Je suis croyant, 1980, documentaire, Canada, court-métrage, non renseigné.
Réalisation : Tahani Rached, production : Office National du Film (Montréal, Canada).

***Les Voleurs de job / Where Dollars Grow on Trees*, 1980**, documentaire, Canada, 68 minutes, couleur, français.
Réalisation : Tahani Rached, image : Alain Dostie, son : Serge Beauchemin, Serge Dussault, montage : Annick de Bellefeuille, production : AVPAV (Canada).
Ce documentaire sur la vie de deux immigrantes donne l'occasion à la réalisatrice, elle-même immigrée depuis 1966, d'analyser toute la situation de l'immigration au Québec dans ses dimensions économiques, politiques et identitaires. Dans ce premier long métrage, la cinéaste engagée Tahani Rached privilégie l'interview pour plonger au coeur d'une réalité que connaissent mal ceux qui accusent ces néo-Québécois d'être des voleurs de jobs.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Cinémathèque québecoise (Montréal, Canada).

La Maison de Aleya, 1981, documentaire, Canada, 16 mm, non renseigné.
Réalisation : Tahani Rached, production : Office National du Film (Montréal, Canada).
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Office National du Film (Montréal, Canada).

La Phonie furieuse, 1982, documentaire, Canada, 16 mm, non renseigné.
Réalisation : Tahani Rached, production : Office National du Film (Montréal, Canada).
Le walkman traité de façon humoristique.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Office National du Film (Montréal, Canada).

***Beyrouth ! À défaut d'être mort / Beirut ! Not Enough Death to Go Round*, 1983**, documentaire, Canada, 16 mm, 57'06 minutes, couleur, français / anglais.
Réalisation : Tahani Rached, scénario : Tahani Rached, image : Jacques Leduc, son : Claude Beaugrand, montage : Pierre Bernier, animation : Pierre Hébert, mudique : René Lussier, Claude Simard, Jean Derome, producteur : Jacques Vallée, production : Office National du Film (Montréal, Canada).
Plaidoyer saisissant contre la guerre, témoignage poignant des rescapés libanais, notamment de ceux qui ont échappé aux massacres de Sabra et de Chatila, ce film saura intéresser non seulement les personnes concernées par la situation du Liban, mais aussi toutes celles qui se préoccupent des conséquences des guerres sur les populations civiles.

Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Office National du Film (Montréal, Canada).
Disponible librement en ligne sur le site de l'Office National du Film du Canada.

Haïti Québec, 1985, documentaire, Canada, 16 mm, 59 minutes, couleur, français.
Réalisation : Tahani Rached, scénario : Tahani Rached, Bernadette Maugile, image : Jacques Leduc, Jean-Pierre Lachapelle, Alain Dostle, son : Claude Beaugrand, Thierry Morlas, montage : Babalou Hamelin, commentaire : Dany Larrerière, production : Office National du Film (Montréal, Canada).
Long métrage documentaire sur la communauté haïtienne de Montréal. Les Haïtiens vivant au Québec sont plus de 40 000, en grande majorité installés sur l'île de Montréal, où ils sont souvent la cible de préjugés, d'hostilité et de mépris. Ce film veut catalyser notre attention, en nous prenant à témoin de cette réalité cruelle. Pourtant, s'ils ont quitté leur terre d'origine, c'était pour fuir la répression, la pauvreté, et trouver ailleurs - chez nous - une vie meilleure. L'ont-ils trouvée ? Peut-être ont-ils obtenu ici du travail ainsi que le droit de parler et d'agir librement. Mais sont-ils compris, aimés et respectés pour autant ?
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Office National du Film (Montréal, Canada).
Disponible librement en ligne sur le site de l'Office National du Film du Canada.

Bam Pay A ! Rends-moi mon pays !, 1986, documentaire, Canada, 16 mm, 51 minutes, couleur, français.
Réalisation et scénario : Tahani Rached, image : Jacques Leduc, son : Esther Auger, montage : Monique Fortier, production : Office National du Film (Montréal, Canada).
Dans ce long métrage documentaire, un Haïtien, exilé au Canada depuis vingt ans, retourne dans son pays après le départ de Jean-Claude Duvalier. Au fil de ses rencontres avec d'anciens amis, professeurs ou collègues, se dessine peu à peu le visage de cette Haïti retrouvée... Tourné en Haïti au lendemain de la chute du régime Duvalier, ce film, au-delà du simple constat, nous fait partager les espoirs du peuple haïtien ainsi que ses craintes et ses incertitudes face à ce pays qui reste à bâtir.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Office National du Film (Montréal, Canada).
Disponible librement en ligne sur le site de l'Office National du Film du Canada.

Haiti, nous là ! Nou là !, 1986, documentaire, Canada, 16 mm, 28 minutes, couleur, français.
Réalisation : Tahani Rached, scénario : Tahani Rached, image : Jacques Leduc, son : Claude Chevalier, montage : Werner Nold, producteur : Eric Michel, production : Office National du Film (Montréal, Canada).
D'Haïti, des images et des témoignages qui décrivent le climat qui régnait lors des élections avortées du 29 novembre 1987. Une puissante police militaire au service d'un pouvoir despotique terrorise un peuple appauvri que l'on veut tenir soumis. On avait pourtant réussi à en chasser Duvalier. Toutefois, une autre dictature a pris la relève, et rien n'a changé. Cependant, tant à la radio que dans la rue, la voix des Haïtiens se fit entendre avec force et courage. Mais si tout n'était là qu'un simulacre de démocratie ?
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Office National du Film (Montréal, Canada).

Disponible librement en ligne sur le site de l'Office National du Film du Canada.

Au chic resto pop, 1990, documentaire, Canada, 16 mm, 84 minutes, couleur, français.
Réalisation et scénario : Tahani Rached, image : Jacques Leduc, montage : Monique Fortier, son : Esther Auger, production : Office National du Film (Montréal, Canada).
Long métrage documentaire sur un restaurant et organisme communautaire d'économie sociale et d'insertion dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve, à Montréal. Les vedettes de ce film sont les jeunes qui y travaillent. Sur une musique de rock, de blues, de western ou de simple ballade, ils disent leur vérité, accompagnés de Cassonade (Steve Faulkner), le musicien qui les a aidés à la mettre en forme.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Office National du Film (Montréal, Canada).
Disponible librement en ligne sur le site de l'Office National du Film du Canada.

Médecins du cœur / Doctors With Heart, 1993, documentaire, Canada, 16 mm, 112'37 minutes, couleur, français / anglais.
Réalisation : Tahani Rached, scénario : Tahani Rached, image : Martin Leclerc, André-Luc Dupont, Jean-Pierre Lachapelle, Roger Rochat, son : Esther Auger, Yvon Benoît, Serge Beauchemin, Richard Besse, Ismaël Cordeiro, Mare-France Delagrave, Yves Gendron, montage : Monique Fortier, producteur : Éric Michel, production : Office National du Film (Montréal, Canada).
Un essai profondément humain qui donne un autre point de vue sur l'univers du Sida : celui d'omnipraticiens, de chercheurs, de spécialistes en éthique, de philosophes et d'humanistes. La maladie y est omniprésente mais ne domine pas les propos : elle sert de révélateur sur l'état de notre société. Une approche globale, inédite, qui va bien au-delà de la vie, bien au-delà de la mort, bien au-delà du Sida.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Office National du Film (Montréal, Canada).
Disponible librement en ligne sur le site de l'Office National du Film du Canada.

***Quatre femmes d'Égypte*, 1997**, documentaire, Canada, 16 mm, 89 minutes, couleur, français / arabe égyptien.
Réalisation : Tahani Rached, image : Jacques Leduc, Serge Lafortune, son : Serge Beauchemin, montage : Fernand Bélanger, Zeina Mahmoud, collaboration à la recherche : Nicole Lacelle, production : Office National du Film (Montréal, Canada).
Comment fait-on pour s'entendre lorsqu'on a tout pour s'entre-déchirer ? Ce long métrage documentaire tente de répondre à cette question à travers l'amitié de quatre Égyptiennes. Musulmane, chrétienne ou indépendante de toute pratique religieuse, leurs choix sont aux antipodes. Or ces quatre amies refusent de diaboliser l'autre et de coexister dans le mépris ; elles s'écoutent, se contrecarrent sans jamais rompre le lien qui les unit. Et elles en rient. Leur confrontation redéfinit la tolérance.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Office National du Film (Montréal, Canada).
Disponible librement en ligne sur le site de l'Office National du Film du Canada.

Urgence ! Deuxième souffle, 1999, documentaire, Canada, format non renseigné, 52 minutes, couleur, français.
Réalisation et scénario : Tahani Rached, montage : Claire Pochon, production Office National du Film (Montréal, Canada).
Le film explore avec force la réalité d'une équipe de soir à l'urgence du Centre hospitalier Pierre-Boucher et rélève le quotidien des infirmières qui tiennent à bout de bras ce service essentiel à la population. La caméra nous entraîne dans le sillage de ces professionnelles et nous dévoile ce qu'elles doivent supporter pour composer avec les exigences de leur travail, qui s'exerce parfois sous un stress intense, à la limite du supportable. De la salle de triage à la salle de choc, des patients alignés dans le corridor à la salle d'attente, elles courent pour éteindre des feux, ne pouvant souvent répondre qu'à une seule priorité : le maintien de la vie. Il y a urgence, urgence à écouter ces femmes qui résistent et réussissent, malgré les difficultés, à maintenir la dignité humaine au centre de leurs préoccupations.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Office National du Film (Montréal, Canada).
Disponible librement en ligne sur le site de l'Office National du Film du Canada.

À travers les chants, 2001, documentaire, Canada, format non renseigné, 77 minutes, couleur, français.
Réalisation : Tahani Rached, scénario : Tahani Rached, Laurent Gagliardi, image : Alex Margineanu, Martin Gardner, montage : Francine Poirier, production : Office National du Film (Montréal, Canada).
Long métrage documentaire sur les membres de l'Ensemble vocal d'Outremont. Un monde peuplé d'êtres étonnants qu'une simple note de musique suffit à transporter de joie. Car ils chantent toujours et partout ; sous la douche, au volant et même en cuisinant. Surtout, ils chantent ensemble, hommes et femmes de tous âges et de tous les milieux réunis sous la bannière, rayonnant chaque fois d'un bonheur qui les transfigure. Car la musique est leur âme et leur royaume.

***Soraida, une femme de Palestine*, 2003**, documentaire, Canada, format non renseigné, 119 minutes, couleur, arabe palestinien.
Réalisation : Tahani Rached, scénario : Tahani Rached, image : Jacques Leduc, son : Yves Cleary, montage : Hélène Girard, musique : Jean Derome, production : Office National du Film (Montréal, Canada).
Le film nous fait partager le quotidien d'une femme, Soraïda, de sa famille, de ses voisines. Et le quotidien d'une ville, Ramallah, soumise au couvre-feu, à la violence et à l'oppression de l'occupation militaire israélienne. « Notre combat, c'est de briser le siège de la pensée », dit Soraïda qui nous force à nous poser des questions fondamentales. Comment ne pas perdre son humanité lorsqu'on vit sous l'Occupation ? Comment ne pas devenir haine et colère lorsque l'on est prisonnière du couple infernal bourreau-victime ? Comment résister à la « culture de la mort » ? Comme Soraïda qui se rend sur les toits de la maison pour faire voler un cerf-volant, et qui s'offre une Palestine vue d'en haut, libre et sans entrave.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Office National du Film (Montréal, Canada).

Disponible librement en ligne sur le site de l'Office National du Film du Canada.

***Ces filles-là / El-banate dol / Those Girls,* 2006**, documentaire, Égypte, Bétacam SP, 68 minutes, couleur arabe égyptien.
Réalisation : Tahani Rached, scénario : Tahani Rached, image : Nancy Abdel-Fattah, son : Sameh Gamal, Marie-Claude Gangné, Salma Radwan, montage : Mona Rabie, musique : Tamer Karawan, producteur : Karim Gamal El Dine, production : Studio Misr (Égypte), distribution : Cinénomada (Espagne).
Documentaire qui nous plonge dans l'univers d'adolescentes qui vivent dans les rues du Caire, un univers de violence et d'oppression, tout comme de liberté. *Ces Filles-Là* est aussi l'histoire de la rencontre de Tata, Mariam, Abir et Donia avec une femme, Hind. Une rencontre placée sous le signe de l'amour. Hind est un personnage lumineux. Musulmane, pratiquante et voilée, elle est habitée par les principes universels de respect de la personne. Son engagement envers les filles l'amène elle-même à transgresser barrières sociales et interdits.

Les Voisins / Neighbors / Geran, 2009, documentaire, Égypte, HD cam, DigiBeta, 115 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Tahani Rached, co-réalisatrice : Mona Assaad, scénario : Tahani Rached, Mona Assaad, image : Nancy Abdel-Fattah, son : Sameh Gamal, montage : Mohamed Samir, musique : Tamer Karawan, productrice déléguée : Mona Assaad, production : Studio Misr (Égypte), distribution : Nabil Sobhy, Studio Masr Production (Égypte).
Garden City, un petit quartier du Caire loin d'être sans importance. Au début du 19e siècle, il fut le centre des affaires politiques internationales de la capitale égyptienne. Le film nous fait découvrir ces villas abandonnées, ces immenses salles de réceptions, ces ambassades étrangères, ces commerces menacés et ces toits terrasses. Les maisons se font témoins à mesure qu'elles dévoilent les remous de l'Histoire. Ces demeures et leurs riverains parlent d'une voix pour décrire l'espoir, la chute et la survie. Loin du politiquement correct, un pan de vérité apparait, loin des clichés.

De longue haleine / Nafas taweel, 2012, documentaire, Égypte, numérique, 64 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Tahani Rached, production : Studio Masr (Égypte).
Une chronique de la vie quotidienne d'une famille égyptienne, durant ces mois postrévolutionnaires alors que nos personnages tentent de mesurer à chaud la portée des évènements qui se bousculent toujours, pour en saisir les répercussions tant à un niveau personnel que collectif.

Ramsis, Amal
Amal Ramsis a suivi des études de droit en Egypte et elle a travaillé comme avocate pendant trois ans avant de partir étudier le cinéma en 2002 en Espagne. En 2008, elle a collaboré avec l'Ambassade d'Espagne au Caire sur l'organisation du Cairo Festival for Latin and Arab Women's Film. Comme réalisatrice, elle a tourné plusieurs court-métrages et documentaires dans le cadre de ses études, parmi lesquels Silence*,* Plateau, Beirut Is on the Seaside*,* And Only Dreams *ou* Life*.*

Solo sueños / And Only Dreams, 2005, documentaire, Espagne, numérique, 50 minutes, couleur, espagnol.
Réalisation et scénario : Amal Ramsis, image : Amal Ramsis, montage : Amal Ramsis.

***Mamnūʿ* / *Forbidden* / *Prohibido* (« Interdit »), 2011**, documentaire, Égypte / Espagne, 67 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Amal Ramsis, image : Amal Ramsis, son : Nacho R. Arenas, montage : Octavio Iturbe, musique : Mostafa Mohamed, Ahmed Younes, production : Amal Ramsis.
Trois mois avant le soulèvement du 25 janvier, la réalisatrice Amal Ramsis a commencé à tourner ses premières scènes dans les rues du Caire. Elle devait se cacher devant la police, s'abritant souvent chez des amis ou des connaissances que l'on rencontre dans le film en discutant les actes et les pensées généralement interdits en Égypte. Le film est un témoignage de la situation avant la révolution du 25 janvier. Il explore le sens même du mot « interdit », qui accentue de nombreuses formes de la vie quotidienne en Égypte, tout en restant incomplet et contesté. Au final, la révolution éclatant le dernier jour du montage du film vient répondre à de nombreuses questions que ce film soulève.

***Athar Al Farasha* / *The Trace of the Butterfly* (*Aṯar āl-farāša* / « L'effet papillon »), 2015**,
documentaire, Égypte / France, 68 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation et scénario : Amal Ramsis, image : Necati Sönmez, Amal Ramsis, son : Cyrille Lauwerier, montage : Amal Ramsis, Octavio Iturbe, production : Zeze Films (Égypte), Le Freynos (France).
Mary vit en Égypte et a vécu la révolution jusqu'à prendre conscience que rien n'a vraiment changé. Amal Ramsis nous emmène à l'intérieur de ce maelström politique instable, en commençant par le massacre de Maspero qui a fait 27 morts parmi les manifestants aux mains des militaires égyptiens. Parmi les morts se trouve le frère de Mary, Mina Daniel, connu comme le "Guevara de la révolution égyptienne". Résolue à ce que la mort de son frère ne soit pas vaine, Marie suit ses traces, invoquant son nom et son image pour inciter à la cause de la liberté. Portrait de la découverte et de la transformation, non seulement pour Marie mais pour le peuple d'une nation.

You Come From Far Away, 2018, documentaire, Égypte / Liban/ Qatar / Espagne / Grèce / Russie, numéique, 84 minutes, couleur, russe.
Réalisation et scénario : Amal Ramsis, image : Jocelyne Abi Gemayel, Necati Sönmez, son : Nacho Arenas, montage : Amal Ramsis, production : Necati Sönmez, Amal Ramsis.
Imaginez que vous avez des frères et sœurs mais que vous ne pouvez pas leur parler parce que vous ne parlez pas la même langue. Imaginez que vous avez des parents mais que vous avez été élevé sans eux. Le film raconte l'histoire extraordinaire d'une famille palestinienne qui a été dispersée par plusieurs bouleversements qui orientent le siècle dernier comme si le XXe siècle se résumait à la vie d'une seule famille : De la guerre civile espagnole, au cours de laquelle le père Najati Sidki a combattu Franco, à la Seconde Guerre mondiale, la Nakba et la guerre civile libanaise.

El Rashidi, Dalia
Un jour nouveau, 2008, documentaire, Égypte, numérique, 8'47 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Dalia El Rashidi.
Des femmes témoignent de leurs difficultés face au divorce.

Riyadh, Nada

Née le 19 novembre 1987 à Alexandrie (Égypte), Nada Riyadh vit et travaille en Égypte. Elle a d'abord étudié l'igénierie avant de se tourner vers le cinéma. Pour poursuivre son enseignement, elle déménage au Caire et remporte un concours pour participer à un atelier supervisé par le ponte du cinéma égyptien Mohamed Khan. Trois ans plus tard, elle co-fonde une société de production de documentaires avec son partenaire à la vie, Ayman el Amir. Depuis, elle lancé Mahd Film Lab, un programme qui aide les réalisateurs de la région MENA à développer leurs propres films.

Ifterady, 2013, documentaire, Égypte, non renseigné, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nada Riyadh.
Ifterady (« virtuel ») est une œuvre chargée de symbolisme. Elle suit une journée dans la vie d'une militante des droits des travailleurs à Alexandrie à travers les messages qu'elle publie sur Facebook. Travaillant en étroite collaboration avec des groupes de travailleurs en grève et des ouvriers d'usine, elle est prise dans une lutte constante entre ses activités révolutionnaires et la vie chez elle, avec sa mère, avec laquelle elle se sent coupable de ne pas passer assez de temps.
Film réalisé dans le cadre du projet *Women in new Egypt* conduit pet Misr International Film en collaboration avec l'ambassade britannique

***Nihāyāt saʿīda / Happily Ever After* (« Fin heureuse »), 2016**, documentaire, Égypte, 71 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation, scénario : Nada Riyadh, Ayman El-Amir, image : Khaled Nadim, Ahmed Ismail, Mohamad El-Hadidi, montage : Nada Riyadh, Ayman El-Amir, production : Felucca Films.
Au milieu du chaos du Printemps arabe d'Egypte, la cinéaste Nada Riyadh tombe amoureuse d'Ayman. L'euphorie initiale fait place au doute, à l'anxiété et au blâme - une métaphore de la trajectoire décevante des événements en Égypte. Lorsque Ayman décide de quitter le pays en raison de la détérioration des conditions sociales et politiques, elle sent qu'elle ne peut pas le rejoindre. Nada n'épargne ni elle-même ni son petit ami pendant leurs conversations sur Skype et ses visites en Égypte. Son analyse de la relation avec lui et de son Égypte bien-aimée va droit au but, la caméra étant constamment braquée sur elle-même ou sur Ayman - même lorsqu'il est clair qu'il n'est pas d'humeur. Elle continue à filmer même lorsqu'ils sont au lit ou dans la salle de bain. La documentation implacable de cette histoire d'amour vacillante est entrecoupée de ses images d'une époque où les manifestations anti-gouvernementales ont unifié des éléments de la société égyptienne autrement irréconciliables.
Festivals : IDFA 2016 in Amsterdam, Netherlands, Durban International Film Festival, 2016, South Africa.

***Fakh / The Trap* (*Faḥ* / « Le Piège »), 2019**, fiction, Égypte / Allemagne, numérique 2K,
20 minutes, couleur arabe égyptien.
Réalisation et scénario : Nada Riyadh, image : Ahmad Jalboush, montage : Amir Ahmad, son : Moustafa Shaaban, Ansgar Frerich, production : Felucca Films (Égypte), Inselfilm produktion (Allemagne).
Interprètes : Shaza Moharam, Islam Alaa, Nabil Nour El Din.

Loin des regards indiscrets, un jeune couple non marié se retire dans la profondeur d'une station balnéaire égyptienne désolée et délabrée, pour faire l'amour. La dynamique du pouvoir entre eux est mise à l'épreuve, lorsque la jeune fille révèle qu'elle veut que leur relation prenne fin.
Festivals : Semaine de la Critique du Festival de Cannes 2019, France, São Paulo International Short Film Festival 2019, Brazil, Toronto International Film Festival 2019, Canada.

Rezq, Nada
Nada Rezq est une cinéaste qui a commencé sa carrière dans le domaine de l'art en tant que photographe et artiste visuelle. Elle a étudié le cinéma à l'école El-Nahda des Jésuites du Caire. Elle vit et travaille au Caire.

Zaii El Sokkar / Just Like Sugar, 2016, fiction, Égypte, numérique, 7 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation et scénario : Nada Rezq, image : Khaled Abou Zeid, son : Mohammed El-Taweel, Ali Khairy, montage : Ali Khairy, production : El Nahda – Jesuit Cairo (Égypte).
Interprètes : Doaa Eriqat, Nourhan Saleh, Lilian Fayez, Jehan Fadi, Ahmed Saleh.
Pendant la crise de la pénurie de sucre au milieu des années 80, deux infirmières, Ibtisam & Afaf, se préparent au mariage de leur ami. Lorsqu'Ibtisam découvre le vol d'un certain objet dans son sac, Afaf lui propose un substitut. Quel était l'objet volé, et quelle sera la substitution ?

S

Salem, Nermeen
Après avoir étudié la littérature anglaise à l'université d'Alexandrie, Nermeen a étudié la réalisation de films à l'école de cinéma des Jésuites en 2009/2010. Elle a ensuite bénéficié d'une bourse Fulbright pour étudier le cinéma et la religion à l'université de Saint Thomas aux États-Unis en 2010/2011. Nermeen s'intéresse aux films d'animation et aux films en stop-motion. Elle travaille actuellement sur son premier long métrage d'animation.

Odet el feran / The Mice Room, 2013, Égypte, numérique, 84 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation et scénario : Hend Bakr, Mohamad El-Hadidi, Ahmed Magdy Morsy, Nermeen Salem, Mayye Zayed, Mohamed Zedan, image : Mohamad El-Hadidi, Islam Kamal, Mayye Zayed, montage : Islam Kamal, production : Rufy's Films (Égypte), Fig Leaf Studio (Égypte), Enjaaz (Émirats Arabes Unis).
Unique dans son développement, *The Mice Room* a été écrit et réalisé par six jeunes cinéastes égyptiens dont les différents segments ont été assemblés lors des dernières étapes du montage. Le film suit six histoires différentes de personnes qui font face à leurs peurs, leurs luttes et leur découverte de soi.

Salim, Nadia
Née en 1946 au Caire, Nadia Salim est diplômée du l'Institut Supérieur de Cinéma du Caire en1979 et a ensuite travaillé au Centre National du Film égyptien. Après le film qu'elle a réalisé sur les pratiques du Zar qui a été beaucoup diffusé en Égypte, elle n'a plus reçu de permis de tournage pendant des années.

Al-tifl al-shaqyan (« L'enfant qui travaillait trop »), 1982, Égypte, fiction, 35 mm, 15 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nadia Salim.

***Ṣāḥib āl-idāra bawwāb āl-ʿimāra / Mister Caretaker Has the Say* (« Le Concierge gère l'immeuble »), 1985,** Égypte, fiction, 35 mm, 90 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nadia Salim.

Al-ginn al-ahmar / The Red Demons, 1988, Égypte, fiction, 35 mm, 35 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nadia Salim.

Zar / Possessed, 1990, Égypte, fiction, nonrenseigné, 45 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nadia Salim.

Seif, Louly
Née à Alexandrie (Égypte), en 1976, Louly Seif est une réalisatrice et une monteuse vidéo vivant au Caire. Elle a étudié l'anthropologie et le cinéma à l'Université américaine du Caire et à l'Université du Massachusetts à Amherst. En 2011, elle a obtenu un master en cultures auditives et visuelles au Goldsmiths College de Londres. Elle a commencé à travailler en 2003 comme monteuse de longs métrages commerciaux et indépendants, de documentaires et d'art vidéo à Dubaï et au Caire. Elle donne occasionnellement des cours sur la réalisation de films argentiques, le montage non linéaire, l'étalonnage des couleurs et la culture auditive et visuelle.

Ida'a akthar men fadlak / More Lights Please, 2002, fiction, Égypte, non renseigné.
Réalisation : Louly Seif.

El-baath / Resurrection, 2003, documentaire, Égypte, miniDV, non renseigné.
Réalisation : Louly Seif.

Deux femmes, quatre chiens et six jours / Two Women, Four Dogs an Six Days, 2007, documentaire, Belgique, format non renseigné, 15 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Louly Seif.
Quand Louly, réalisatrice du Caire rencontre Valentine, propriétaire de « La bande à toutous » à La Louvière. Elles parlent de leurs vies, de leurs partenaires et évidemment de leurs chiens.

Salib, Nadine
En 2006, Nadine a obtenu une licence en études cinématographiques de l'IAMS. Elle a commencé sa carrière en tant qu'assistante à la réalisation, où elle a travaillé comme première assistante et superviseur de scénario dans de nombreux courts et longs métrages. Salib a travaillé en étroite collaboration avec de nombreux cinéastes égyptiens indépendants, comme Ibrahim ElBatout dans Winter of Discontent*, et Tamer El said dans* Les Derniers jours d'une ville*.*

***Fagr / Dawn,* 2012**, documentaire, Égypte / Royaume-Unis / Pays-Bas, numérique, 7’20 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation et scénario : Nadine Salib, image : Nadine Salib, montage : Mohamed Samir, production : ZINdoc.
Nadine Salib tricote un collage d'images tirées de son journal vidéo tout en contemplant ses souvenirs.

***Om Ghayeb* / *Um Ghayeb: Mother of the Unborn* (*Um ġāyib* / « La mère de l’absent »), 2014**, documentaire, Égypte / Émirats Arabes Unis, numérique, 84 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nadine Salib, scénario : Nadine Salib, Maartje Alders, image : Sara Yahia, Mayye Zayed, son : Abdel Rahman Mahmoud, montage : Micheal Youssef Shafek, production : Hassala Films.
La vérité absolue réside dans les notions de vie et de mort... la fertilité est en effet le miracle de la création. Mais répond-elle à la question du bonheur, ou n'est-elle qu'une illusion ? Dans un coin oublié de l'Égypte vit une femme qui aspire à un enfant. N'ayant pas d'autre choix que de vivre en marge de sa communauté à cause de son infertilité, Hanan s'attarde entre un rêve qui s'éloigne lentement et sa lutte pour trouver un endroit où elle a sa place. Alors que tout ce qui l'entoure s'agite autour de la fécondité et de la mortalité, elle se demande comment donner un sens au temps qui l'attend.

Shalaby, Neveen
Neveen Shalaby est une cinéaste égyptienne, diplômée de l'Académie du cinéma du Caire, elle a été sélectionnée au Berlin Talent Campus 2008 au Festival international du film de Berlin, et travaille également comme documentariste pour Al Jazeera Ch, Amnesty International, Holland Tv, United Nations Women.

***Ḥafalāt āl-zār* (« Fêtes zar »), 2008**, documentaire, Égypte, numérique, non renseigné, couleur, arabe égyptien.
Réalisation, scénario : Neveen Shalaby.

***Um walīd sā'iqa āl-tāksī* (« Oum Walid, chauffeuse de taxi »), 2008**, documentaire, Égypte, numérique, non renseigné, couleur, arabe égyptien.
Réalisation, scénario : Neveen Shalaby.

***ʿazba āl-zabālīn* / *Garbage family* (« La Famille des poubelles »), 2008**, documentaire, Égypte, numérique, non renseigné, couleur, arabe égyptien.
Réalisation, scénario : Neveen Shalaby.

***Um Ibrāhīm* / « Oum Ibrahim », 2010**, documentaire, Égypte, numérique, non renseigné, couleur, arabe égyptien.
Réalisation, scénario : Neveen Shalaby.

L’Agenda et moi / The Agenda & I, 2011, documentaire, Égypte, numérique, 47 minutes, couleur, arabe égyptien.

Réalisation, scénario : Neveen Shalaby.

The Return, 2014, documentaire, Égypte, numérique, 7 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation, scénario : Neveen Shalaby.
La mélancolie, la solitude et le désespoir réunis ont profondément influencé cette jeune femme. Sa seule issue était de retourner dans le monde dont elle a toujours rêvé.

Shafik, Viola
Née en Allemagne en 1961, Viola Shafik a étudié le cinéma à Hambourg. Elle est auteure de livres sur le cinéma et réalisatrice de films documentaires. Entre autres, elle a écrit Arab Cinema: History and Cultural Identity *et* Popular Egyptian Cinema: Gender, Class and Nation*, et elle a tourné des documentaires. Elle travaille actuellement comme chef d'études au sein du programme Documentary Campus MENA.*

***Das Innere des Granatapfels /The Core of Pomegranate* (« L'Intérieur des grenades »), 1987**, documentaire, Allemagne, non renseigné.
Réalisation : Viola Shafik.

***Irakische Künstler* (« Artistes iraquiens »), 1991**, documentaire, Allemagne, non renseigné.
Réalisation : Viola Shafik.

***Šajaraẗ āl-limun / The Lemon Tree* (« Le citronnier »), 1993**, documentaire, Égypte, non renseigné, 29 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Viola Shafik.
Intervenants : Ali Bahzan, Azza Kamel.
Le film reflète l'humeur pessimiste de l'immédiat après-guerre du Golfe. Il adapte une triste nouvelle du poète et ancien ambassadeur de la Ligue arabe Ibrahim Shokrallah et l'interrompe avec sa biographie. Sa description douloureuse du citronnier d'une famille qui a été coupé pour construire et vendre une maison semble anticiper les futures épreuves de sa famille à partir de la défaite militaire de juin 1967. De retour du Canada, ses trois enfants s'engagent dans le mouvement étudiant antisioniste et de gauche du début des années 1970, sont poursuivis et emprisonnés.

Media-Land Egypt, 1994, documentaire, Allemagne, non renseigné.
Réalisation : Viola Shafik.

***Umm āl-nūr w banāthā / The Mother of Light and her Daughters* (« La Mère-lumière et ses filles »), 1999**, documentaire, Égypte, non renseigné, 54 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation, scénario : Viola Shafik.
Le film se déroule pendant le jeûne annuel dédié à la Vierge Marie. Tout en décrivant les us et coutumes liés à ce jeûne dans son environnement familier, le réalisateur demande à ses parentes coptes de raconter leurs histoires. Des mères, des sœurs, des filles et des nièces sur quatre générations racontent les changements survenus dans la société égyptienne en matière d'éducation et d'émancipation et le rôle que la religion joue dans ce contexte. La religiosité traditionnelle des

femmes, qui constituait plutôt un sous-texte de leur vie quotidienne, commence à s'institutionnaliser au point que la vie des jeunes femmes est devenue entièrement centrée sur l'église et ses multiples activités. Le film aborde d'une part les riches héritages mythologiques coptes qui sont enracinés entre autres dans les coutumes et croyances de l'ancienne Egypte et aborde d'autre part les inégalités entre les sexes perpétuées par l'église copte et soutenues par la société égyptienne en général.

***Musim zarʿ al-banat / The Planting of Girls* (*Mawsim zarʿ āl-banāt /* « La Saison pour planter des filles »), 1999**, documentaire, Allemagne, non renseigné.
Réalisation : Viola Shafik.

***Die Reise der Königin Teje / The Journey of a Queen,* 2003**, documentaire, Allemagne, non renseigné.
Réalisation : Viola Shafik.

***Jannat ʻAli / My Name is not Ali / Ali im Paradies,* 2011**, documentaire, Allemagne, non renseigné.
Réalisation, scénario : Viola Shafik, image, son : Viola Shafik, montage : Doreen Ignaszewski.
Le documentaire de Viola Shafik explore l'histoire d'El Hedi ben Salem, un amant et collaborateur du provocateur réalisateur allemand Rainer Werner Fassbinder.

***Arij / Scent of Revolution*, 2014**, documentaire, Allemagne / Égypte, numérique, 98 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Viola Shafik, scénario : Hany Ghanem, image, son : TalalKhoury, montage : Doreen Ignoszewski.
Un activiste politique copte et un collectionneur de Haute-Égypte reconstituent l'histoire de leur ville natale, Louxor, qui a été détruite sous le règne de Moubarak en raison de la corruption de l'État et de l'économie néolibérale. Au Caire, un écrivain socialiste compare la révolution de 1952 et celle de janvier 2011, réfléchit à sa propre désillusion politique en racontant l'une de ses plus belles nouvelles écrites au début de l'ère Moubarak. Sa dépression est juxtaposée à l'enthousiasme d'une jeune femme islamiste conceptrice de cyberespace à qui l'on demande de concevoir un avatar pour un ami salafiste qui veut au moins se joindre à la protestation politique en ligne. Entre passé et présent, ces histoires représentent un travail de deuil collectif sur une révolution inachevée et un pays en ruines. Ses quatre protagonistes sont pris dans différentes phases de deuil, comme la colère, la dépression ou l'adaptation, et font donc preuve de stratégies différentes pour faire face à leur deuil face à la situation du pays et à ses révolutions incomplètes.

T

El Tahri, Jihan

Jihan El-Tahri est écrivaine, réalisatrice et productrice. De nationalité française et égyptienne, elle est née à Beyrouth (Liban). En 1984, elle a obtenu sa licence en Sciences politiques et en 1986 son Master dans la même discipline à l'université américaine du Caire. Elle a travaillé comme correspondante sur l'actualité politique du Moyen-Orient et de l'Afrique, avec US News et World Report, Reuters, TV Researcher ; elle fut en outre assistante productrice en Tunisie, en Algérie et en Egypte de 1984 à 1990. En tant que correspondante, El-Tahri a couvert des évènements au plan politique dans le Moyen Orient.

En 1990, El-Tahri a commencé à réaliser et à produire des documentaires pour la télévision Française et pour la BBC depuis 1995. Elle a à son actif plus d'une douzaine de films et est l'auteur de deux livres. Elle est engagée dans différentes associations et institutions africaines travaillant avec le cinéma africain et actuellement, est trésorière de la guilde africaine des cinéastes de la Diaspora. Elle fonde sa propre maison de production, Big Sister.

Algérie : la vie malgré tout, 1994, documentaire, France, non renseigné, 40 minutes, couleur, français.
Réalisation et scénario : JihaneEl-Tahri, production : Canal + (France).

Holidays in Hell, 1998, documentaire, Royaume-Uni, non renseigné, 52 minutes, couleur, anglais.
Réalisation : Jihane El-Tahri, production : Channel 4.

***L'Afrique en morceaux : la tragédie des grands lacs,* 1998**, documentaire, France, format non renseigné, 100 minutes, couleur, français.
Réalisation : Jihan El Tahri, Peter Chappell, production : Canal + (France).
Le 5 mai 1997, Mobutu et Laurent Désiré Kabila sont assis à la même table, de chaque côté de Nelson Mandela qui a arrangé la rencontre. Les troupes de Kabila menacent la capitale zaïroise, mais le vieux dictateur refuse de céder la place. Quelques jours plus tard, il est forcé de partir. Mobutu chassé : tout un symbole. Le symbole de la fin d'une Afrique sous la coupe de dictateurs protégés par les Occidentaux - ici les Français. Les Congolais, les Rwandais, les Ougandais, les Angolais, bref ceux qui ont propulsé Kabila à la tête du Zaïre (devenu la RDC, République démocratique du Congo), parlent coopération régionale, autosuffisance alimentaire, marché commun africain, fin des guerres ethniques. L'union des forces dans la région des Grands Lacs va changer la face de toute l'Afrique… Le rêve s'évanouit vite. En août 1998, Kabila l'ancien rebelle doit faire face à une rébellion qui ressemble étrangement à celle qui l'a porté au pouvoir. En janvier 2001, après trois ans de règne, il est assassiné par un proche, trahi comme il a lui-même trahi l'immense espoir qu'il avait suscité.

54 heures d'angoisse, 2000, documentaire, France, non-communiqué, 52 minutes, couleur, français.
Réalisation : Jihane El-Tahri, co-écriture : Jihane El-Tahri, production : M6.

Regards croisés sur le sida, 2002, documentaire, France, non renseigné, 57 minutes, couleur, français.
Réalisation et scénario : Jihane El-Tahri, production : M6.

***Les Maux de la faim / The Price of Aid,* 2003,** documentaire, France, Betacam SP, 56 minutes, couleur, français.
Réalisation : Jihan El Tahri, scénario : Jiahn El Tahri, musique : Nadia Ben Rachid, production : Dominant 7 (France).
Que cache la générosité des pays riches envers les pays pauvres ? S'appuyant sur les mésaventures de la Zambie, victime de la sécheresse en 2002, les Maux de la faim montre que l'aide alimentaire sert souvent les intérêts commerciaux des puissants.
Chaque année, des millions de tonnes de nourriture sont distribuées aux victimes de la famine et de la malnutrition de quelque quatre-vingts pays parmi les plus pauvres du monde. La communauté internationale a fait de cette aide son principal outil pour régler les crises. Pourtant, en cherchant à

résoudre le problème de la faim, l'aide alimentaire en crée d'autres, moins visibles mais tout aussi néfastes. Quels sont les enjeux des millions de dollars ventilés par le réseau labyrinthique des agences d'aide humanitaire ? Que cache cette générosité ?
En faisant l'autopsie de la crise alimentaire qui a récemment frappé la Zambie, Les Maux de la faim explore ce qui se cache derrière ces opérations de secours d'urgence, les rivalités commerciales entre les états-Unis et l'Europe comme les dégâts causés par les politiques d'ajustements structurels imposées par le FMI.

***La Maison des Saoud / House of Saud,* 2004**, documentaire, États-Unis, BetaSP, 2 x 59 minutes, couleur, anglais.
Réalisation : Jihan El Tahri, scénario : Jihan El-Tahri, Martin Smith, commentaire : Will Lyman, dans le cadre de la série documentaire Frontline.
Le 11 septembre 2001, parmi les dix-neuf personnes impliquées dans l'attentat, quinze étaient des ressortissants saoudiens, membres d'un mouvement islamiste radical dirigé par le millionnaire saoudien Ousama Ben Laden. Pourquoi des Saoudiens, traditionnellement alliés des Américains voudraient-ils s'attaquer à l'un des symboles les plus importants de l'Amérique ? Ni les Américains, ni les Saoudiens ne semblent pouvoir répondre à cette question. Pour comprendre l'Arabie saoudite, il faut se tourner vers sa famille régnante. Le portrait dressé ici, des cinq rois saoudiens, permet de découvrir les quatre piliers sur lesquels repose cette famille régnante : l'Islam, le pétrole, les relations avec les États-Unis et la question palestinienne.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Médiathèque des 3 mondes (France). Disponible en DVD.

***Cuba, une odyssée africaine, requiem pour la révolution / Cuba, An African Odyssey, A Requiem for the Revolution,* 2007,** documentaire, Australie / France / Pays-Bas / Royaume-Uni, HDCam, 2 x 59 minutes, noir&blanc / couleur, français / anglais.
Réalisation : Jihan El Tahri, scénario : Jihan El Tahri, commentaire : Alain Gomis, image : Franck Peter Lehmann, son : James Baker, Graciela Barrault, montage : Gilles Boyon, musique originale : Les Frères Guissé, directrices de production : Song Pham, Catherine Grel, production : ARTE France, BBC Films (Royaume-Uni), Big Sister (France), SBS TV (Australie), Temps noir (France), VPRO TV (Pays-Bas), distribution : ARTE France International (France).
Et si la guerre froide nous était vraiment contée dans son théâtre le plus méconnu : l'Afrique. Sur ce continent, entre 1961 et 1989, ce ne sont pas seulement deux super puissances qui se sont affrontées, mais quatre adversaires aux intérêts opposés. Les Soviétiques voulaient étendre leur influence sur un nouveau territoire, les États-Unis entendaient s'approprier les richesses naturelles de l'Afrique, les anciens empires sentaient vaciller leur puissance coloniale et les jeunes nations défendaient leur indépendance nouvellement acquise. Les jeunes révolutionnaires comme Patrice Lumumba, Amilcar Cabral ou Agostinho Neto firent appel aux guérilleros cubains pour les aider dans leur lutte. Et Cuba sous Fidel Castro s'est mis à jouer un rôle central dans la nouvelle stratégie offensive des nations du Tiers-Monde contre le colonialisme des empires anciens et nouveaux. Derrière cette guerre dite "froide" et ses conflits que l'on a crus par procuration, depuis l'apogée tragi-comique de Che Guevara au Congo jusqu'au triomphe de la bataille de Cuito Cuanavale en Angola, ce film raconte l'histoire de

ces internationalistes dont la saga explique le monde d'aujourd'hui : ils ont gagné toutes les batailles, ils ont fini par perdre la guerre.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Médiathèque des 3 mondes (France). Disponible en VOD sur le site www.artevod.com.

Afrique du Sud : l'heure des bilans / *Behind the Rainbow* (titre TV) */ Le Pouvoir détruit-il le rêve ? / Will Power Consume The Dream ?,* 2009, documentaire, Afrique du Sud / Allemagne / France, HD, 124 minutes, couleur, français / anglais.
Réalisation : Jihan El Tahri, image : Franck Lehmann, son : Joe Dlamini, montage : Gilles Bovon, Francesco Biaoni, recherche : Franny Rabkin, recherche d'archives : Nhlnhla Mthetwa, producteurs : Steven Markovitz, Jihan El Tahri, production : Big Sister (France), Big World Cinema (Afrique du Sud), Zweites Deutsches Fernsehen – ZDF (Allemagne).
Behind the Rainbow met en lumière la transition de l'ANC, le mouvement de libération et au parti du pouvoir de l'Afrique du Sud, à travers l'évolution des relations entre deux de ses plus grands cadres : Thabo Mbeki et Jacob Zuma. Ils furent en exil sous le régime de l'apartheid. Frères d'armes sous Mandela, ils ont travaillé loyalement à bâtir une nation non raciste. Aujourd'hui ils sont de grands rivaux.

***Pharaons de l'Égypte moderne : Nasser, Sadate, Moubarak / Egypt's Modern Pharaohs*, 2015**, documentaire, France / Qatar, HD, 3 x 90 minutes (*Nasser, Sadate, Moubarak)*, couleur, français.
Réalisatrice : Jihan El Tahri, scénario : Jihan El Tahri, image : Franck Peter Lehman, montage : Gilles Rovon, productrice : Laurence Uebersfeld, Karim Boutros Ghali, production : Bif Sister (France), Doha Film Institute (Qatar).
Le 25 janvier 1952, la révolte des Égyptiens s'achevait, le Caire en flammes. Le soulèvement populaire marqua le début de la Révolution, menée par les Officiers Libres, aboutit finalement à la disparition des vestiges du colonialisme britannique en Égypte et demandent « du pain, la liberté et la justice sociale ». Le même jour, 59 ans plus tard, les Egyptiens se soulèvent à nouveau, cette fois pour se débarrasser du Président Hosni Moubarak. Comment l'Egypte d'aujourd'hui s'est-elle retrouvée au même stade qu'au moment de sa prise d'indépendance ? De l'exil du roi Farouk en 1952 au départ d'Hosni Moubarak en 2011, ce film documentaire en trois volets revisite 60 ans d'histoire contemporaine de l'Égypte, en s'appuyant sur quatre piliers récurrents : l'armée, la société civile, les Frères musulmans et les interactions du pays avec les puissances étrangères. Une analyse fine s'appuyant sur des archives inédites, des extraits de films égyptiens et des témoignages de personnalités publiques de premier plan.

Talaat, Shereen
Shereen Talaat est diplômée de l'université américaine du Caire. Elle réalise des documentaires et vit à Rabat, au Maroc.

A.B.C., 2010, documentaire, Égypte, numérique, 23 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Shereen Talaat.
Documentaire sur les conditions d'exercice des enseignants, qui se retrouvent face à des classes composées de 50 à 70 élèves.

Paroles muettes / Yatakalamoun al-samtoun / Silent talks, 2012, documentaire, Égypte, numérique, 32 minutes, couleur, égyptien.
Réalisation : Shereen Talaat, scénario : Shereen Talaat, image : Youssef Baroud, recherches : Azza Sultan, montage : Nirhan Sami.
Une compagnie théâtrale est composée de sourds et muets. Certes, ils ne peuvent entendre ou dire, néanmoins ils peuvent profondément ressentir et partager l'émotion. Le chorégraphe Reda Abdel Aziz est aussi celui donne la voix à ces « sans-voix ». Ils sont très jeunes pour la plupart et veulent faire entendre leur voix et interagir avec le monde, sans mots.

Coal Egypt… The one Van Gigh Didn't Depict, 2014, documentaire, Égypte, numérique, 18'30 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation et scénario : Shereen Talaat, image : Andro Youssef, Shereen Talaat, montage : Tarel El Shafie.
En 2014, les fabricants de ciment en Égypte ont commencé à pousser le gouvernement à approuver l'importation de charbon pour être utilisé comme source d'énergie et maintenant en 2016, le charbon est devenu une réelle menace pour la vie des Égyptiens. Le film aborde la situation à travers des histoires réelles et des experts environnementaux pour révéler comment les Égyptiens attendent d'être étouffés à mort avec le combustible le plus sale.

El Tarzi, Salma
Née en 1978, Salma El-Tarzi est une cinéaste, artiste visuel et essayiste basée au Caire. Depuis sa sortie de l'Institut supérieur du cinéma en 1999, où elle a étudié le dessin animé, elle a travaillé dans plusieurs domaines de l'industrie du cinéma et de la télévision, notamment la réalisation, la production, le doublage et l'écriture.

Ele beheb rabena erfaa edoh lefook / Underground on the Surface, 2013, documentaire, Égypte, numérique, 68 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation, scénario, image, montage : Salma El-Tarzi, production : Aker Productions.
Oka, Ortega et Wezza sont trois stars du festival. Cependant, le succès tel qu'ils le perçoivent leur échappe, car ils ne rencontrent pas l'approbation de la haute société. Ils sont déchirés entre leur désir d'être acceptés par la haute société et leur désir de se rebeller contre les valeurs dominantes, de créer un genre musical underground véritablement révolutionnaire.

Y
Yousry, Heba (Heba Yossry)
***Profession : femme / Āl-muhna imraa' / Profession : A Woman,* 2005**, documentaire, Égypte, non renseigné, 12 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Heba Yousry, production : Institut Supérieur du Cinéma (Égypte).
Travaillant dans la boutique de son père au bas de leur immeuble, Heba Yossry a observé des prostituées interagissant avec des hommes dans la rue. Ayant été élevée pour rester loin des hommes et les considérer comme dangereux, elle se demandait comment elles pouvaient le faire. Certaines attendaient un homme dans la boutique, et en apprenant à les connaître, elle a réalisé qu'elles

n'étaient que des personnes normales ayant des problèmes dans leur vie. Elle était curieuse de savoir comment ils finissaient par faire ce qu'ils faisaient.

Eshk Akhar /Another Passion, 2007, documentaire, Égypte, 21 minutes, 35 mm, couleur, arabe.
Réalisation et scénario : Heba Yousry, production : Institut Supérieur du Cinéma (Égypte).
Eshk Akhar est un dialogue entre une mère et une fille, dans lequel le rêve de la première de devenir actrice est rejeté par la seconde comme dangereux et haram, jouant sur le conflit potentiel de l'art et de la religion jusqu'à ce que le père fasse irruption et mette fin au rêve.

***Settouzad / My First Passion* (*Sittou Zad awl ʿišaq /* « Première passion de mamie Zad »), 2011**, documentaire, Égypte, numérique, 82 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Heba Youssry, production : Marianne Khoury.
Intervenants : Heba Yousry et sa famille.
Shéhérazade est une star qui a dédié sa vie entière et son énergie au chant. La réalisatrice est sa petite-fille, et a enregistré plusieurs entretiens avec elle sur le rôle que la scène a eu dans sa vie.

Saabe' Gaar, 2017-2018, série télévisée, fiction, Égypte, numérique, 71 épisodes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Ayten Amin, Nadine Khan, Heba Yousry, scenario : Heba Yousry, image : Mahmoud Lotfy, production : The Producers (Égypte).
Interprètes : Nicolas Mouawad, Nancy ALam El-Deen, Samar Taher, Fadwa Abed.

Z

Zaki, Elweya

Née dans les années 1940, Elweya Zaki est considérée comme la première femme égyptienne réalisatrice. Elle a joué un rôle essentiel dans la création d'une industrie florissante et a découvert des stars qui allaient bientôt devenir célèbres.

***Ṭaʿam āl-murr* (« Le Goût de l'amer »), 1976,** série télévisée Égypte, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Elweya Zaki.

***Rajul ismū ʿabbās* (*«* Un homme nommé Abbas »), 1978,** série télévisée Égypte, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Elweya Zaki.

***Miš maʿūl āl-sanawiya āl-ammā* (« Impossible lycée »), 1986** série télévisée Égypte, 10 x 45 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Elweya Zaki.

El Zayat, Nesrine

Née en Haute Egypte, dans le gouvernorat de Souhag. Elle a étudié la sociologie à la Faculty des Arts de l'Université de la South Valley (Egypte). Elle travaille comme critique de cinéma et journaliste au quotidien Rosa El-youssef (Le Caire).

Cellule n°6 (Ward No. 6), 2009, documentaire, Égypte, numérique, 13'43 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nesrine El Zayat, scénario : Nesrine El Zayat, monage : Michel Youssef, production : Association Renaissance scientifique et culturelle des Jésuites du Caire (Égypte).
Deux jeunes femmes, Rasha et Asmaa, militantes des droits de l'homme, racontent leur court séjour en prison après avoir été arrêtées dans une manifestation.

The Black Dress, 2013, documentaire, Égypte, HD, 5 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nesrine El Zayat, image : Nesrine El Zayat, production : Nesrine El Zayat.
Femme d'une soixantaine d'années, Badra a perdu tout goût de la vie après la mort de son fils. Elle ne s'habille plus qu'en tenue de deuil, depuis près de 30 ans.

Sur les escaliers / On the Stairs, 2013, documentaire, Égypte, numérique, 70 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nesrine El Zayat, scénario : Nesrine El Zayat, image : Nesrine El Zayat, productrice : Hala Lotfy, production : Hassala Films (Égypte).
Documentaire sur des femmes du sud de l'Égypte qui décident de retirer leur voile après avoir rejoint le Caire

Zayed, Mayye

Mayye Zayed est une cinéaste indépendante égyptienne née à Alexandrie en 1985. Elle a étudié l'ingénierie électronique et des télécommunications à l'université d'Alexandrie puis la réalisation de films indépendants dans de nombreux ateliers, dont celui du Centre culturel des Jésuites à Alexandrie en 2009/2010. Elle a ensuite obtenu une bourse Fulbright pour étudier le cinéma et les médias au Wellesley College aux États-Unis en 2011/2012, ce qui lui a également permis de suivre le cours comparatif sur les médias "Innovations dans le documentaire" au sein du MIT. Elle est réalisatrice, productrice, directrice de la photographie et monteuse. En 2013, elle a co-fondé Rufy's, une maison de production de films indépendante basée à Alexandrie, en Égypte.

Black Out, 2010, documentaire, Égypte, 3 minutes, numérique, couleur, muet.
Réalisation : Mayye Zayed, Mohamad El-Hadidi, image : Mohamad El-Hadidi, montage : Mayye Zayed, production : Rufy's Films (Égypte).
Le 7 juin 2010, Khaled Saeed, un Égyptien de 28 ans, aurait été torturé à mort par deux policiers en civil après avoir refusé d'être fouillé en vertu de la loi d'urgence alors qu'il était assis dans un café Internet. Le gouvernement égyptien a nié le contenu des témoignages des témoins oculaires ainsi que les rapports des organisations de défense des droits de l'homme et a affirmé que Khaled Saeed était un "criminel recherché" qui est mort d'asphixie après avoir avalé un paquet de drogue. La vidéo parle

d'une manifestation qui a eu lieu une semaine plus tard, le 16 juin 2010, près de la maison de Khaled Saeed dans le quartier de Cléopâtre à Alexandrie, pour protester contre son meurtre.

The Lady Bug, 2010, animation, Égypte, numérique, 35 secondes, couleur, muet.
Réalisation, montage : Mayye Zayed, son : Michal Krajczok, production : Rufy's Films (Égypte), Goethe Isntitut in Alexandria.
Une coccinelle est piégée dans un labyrinthe où il n'y a pas d'issue.
Court métrage d'animation d'argile qui a été réalisé lors d'un atelier d'animation qui a eu lieu au Goethe Institut à Alexandrie en septembre 2010 avec les superviseurs du studio d'animation "Talking Animals" en Allemagne.

Fried Egg / Bayḍ ʿyūn, 2011, fiction, Égypte / États-Unis, numérique, 11 minutes, couleur, anglais américain.
Réalisation et scénario : Mayye Zayed, montage : Mayye Zayed, production : Wellesley College (États-Unis), Rufy's Films (Égypte).
Interprètes : Lisa Foley, William Burt.
Il faut être deux pour tomber amoureux et deux aussi pour en sortir.

Iskenderia, 2012, expérimental, Égypte / États-Unis, numérique, 8 minutes, couleur, arabe / grec/ anglais / français.
Réalisation et scénario : Mayye Zayed, montage : Mayye Zayed, production : Wellesley College (États-Unis), Rufy's Films (Égypte).
Un montage de scènes de célèbres films de fiction égyptiens, le film documentaire "Ruines englouties du palais de Cléopâtre", le poème "La ville" de Constantin P. Cavafy et le texte du livre "La pratique de la vie quotidienne" de Michel de Certeau.

A Stroll Down Sunflower Lane / Zakerat Abad El Shams, 2016, fiction experimental, Égypte, numérique, 14 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation, production, montage : Mayye Zayed, image : Mohamed El-Hadidi, production : Rufy's Films (Égypte).
Un vieux grand-père, une petite-fille, une vieille maison et quelques souvenirs. Elle a grandi en construisant la sienne. Il vieillissait en perdant la sienne.

Lift Like A Girl / ʿāš yā kābitan, 2020, documentaire, Égypte / Allemagne / Danemark, numérique,
Réalisation, scénario : Mayye Zayed, image : Mohamad El-Hadidi, production : Cléo Media (Égypte), Jyoti Film (Allemagne), Rufy's Films (Égypte), ZDF (Allemagne).
Zebiba, qui s'entraîne quotidiennement, suit les traces de la fille de son entraîneur, Nahla Ramadan, la meilleure haltérophile d'Egypte et ancienne championne du monde. Son entraîneur, le capitaine Ramadan, a passé les vingt dernières années à entraîner des jeunes filles à l'haltérophilie dans les rues d'Alexandrie.
Festival : Festival International du Film de Toronto (TIFF – Canada, 2020).

Liban

A

Abou Jamra, Pascale

Pascale Abou Jamra, née en 1987 au Sud Liban, est diplômée de l'Académie Libanaise des Beaux-Arts (A.L.B.A.). Derrière-moi les oliviers *est son film de fin d'études. Elle a aussi travaillé sur des documentaires et pour des programmes de télévision. Elle vit et travaille maintenant au Qatar.*

Derrière moi les oliviers / Behind Me Olive Trees / Khalfi shajar az-zeitoun, 2012, fiction, Liban, numérique, 20 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Pascale Abou Jamra, scénario : Pascale Abou Jamra, image : Jad Beyrouthy, musique : Cédric Kayem, montage : Mir-Jean Bou Chaaya, production : Académie Libanaise des Beaux-Arts (Liban), Ghassan Kairouz (Qatar).
Interprètes : Pascale Abou Jamra, Ibrahim Abou Jamra, Youssef Majed, Charbel Mansour, Zakia Abou Jamra, Makram Al-Halabi.
Après dix ans en Israël, Mariam et son frère décident de retourner dans leur pays natal au Sud Liban. Mais ils se sentent toujours rejetés par leur entourage parce qu'ils sont les enfants d'un officier qui coopérait avec l'armée israélienne.

Abou Shaqra, Shirin

Historienne, chercheuse, artiste et cinéaste, diplômée du Fresnoy, Shirin Abu Shaqra vit et travaille à Beyrouth. Elle a également travaillé comme archiviste et chercheuse au Centre des études arabes modernes (Université Saint-Joseph, Beyrouth).

Baramil Sabra, 2008, documentaire, Liban, numérique, 26 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Shirin Abu Shaqra, image : Shirin Abu Shaqra, Mirath Sadeq, lumière : Hisham Younes, son : John Nasr, mixage son : Ziad Sahab, étalonnage : Andreas Bersh, montage : Raed Zeno, Shirin Abu Shaqra, production : Arab Film Institute.
Interprètes : Hussein Slim, Bilal Harake, Vartan Kinderjian, Karnik Kinderjian.
Portrait de Mohammas Chamas, acteur talentueux et charismatique vivant dans la banlieue de Beyrouth.
Disponible en ligne sur le site de l'artiste : http://shirinabushaqra.net/?p=44

Walking Distance, 2009, animé, Liban, numérique, 12 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation, scénario et animation : Shirin Abu Shaqra, image et compositing : Ghassan Halwani, musique : Cynthia Zaven, voix : Wassim Qays, production : Fuad Kurani, Shirin Abu Shaqra.
Une nuit, les rêves de Flou'adi sont tellement intenses et la nuit tellement étrange qu'il perd la tête. Quand il se réveille, il part en quête de sa tête perdue.
Disponible en ligne sur le site de l'artiste : http://shirinabushaqra.net/?p=42

Un instant mon glamour / Hold on my Glamourous, 2008, essai, France, numérique et Super 8, 34 minutes, arabe libanais.
Réalisation : Shirin Abu Shaqra, image : Sarah Blum, Shirin Abu Shaqra, dessin : Jana Trabousli, animation : Fdz, montage : Shirin Abu Shaqra, produtcion : Le Fresnoy Studio National des Arts Contemporains (France), Marwan Al-Alaily, World Wide Shot production (Liban), mixage son : Tarek Atoui, Jeremy Morel.
Le film est un essai poétique et un voyage musical qui s'inspire des événements de la vie de Wafad. Il fait le portrait d'une diva déclinante, d'une époque et des histoires d'amour des femmes.

Conversation With Changes, 2010, animé, France, 12 minutes, couleur, muet.
Réalisation et scénario : Shirin Abu Shaqra, image : Nicolas François, Sarah Blum, animation : Bassem Tabet, musique : Patricia Alessandrani, Justin Yang, production : Le Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains (France), Fuad Kurani, Shirin 'Abali.
Le film est un voyage dans une ville imaginaire, une hétérotopie traversée d'événements sortis de toutes petites vies.

Outil al-na'im / *Hôtel Al-Naim,* 2017, fiction, Liban / Suisse / Italie, numérique, 15 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Shirin Abu Shaqra, Manuel Maria Perrone, production : Abbout Productions (Liban), Myriam Sassine, Georges Schoucair, Dominique Welinski.
Interprètes : Sami Hamdan, Ahmad Kaabour.
Le film utilise la métaphore du poulpe pour traiter des rapports de force entre êtres humains, sur fond de spéculation immobilière à Beyrouth. Le poulpe croit que la main qui lui fait face est une proie, mais il ne sait pas que derrière chaque main, il y a un bras.
Festival : Quinzaine des Réalisateurs, Festival de Cannes.

***Rasa'il namla 'ashaqa* / *What Happens to A Displaced Ant* (*Rasā'il namla 'ašaqa* / « Qu'arrive-t-il à une fourmi déplacée »), 2017**, documentaire, Liban / France, numérique, 42minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Shirin Abu Shaqra, image : Shirin Abu Shaqra, son : Rana Eid, montage : Fouad El-Khoury, production : Le Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains (France), Godot Production (Liban).
Interprètes : Shirin Abu Shaqra, Fouad El-Khoury, Line Lootens.
Infirmière dnas l'humanitaire, elle est envoyée en mission pour sauver des réfugieés en mer Méditerranée. Il doit rester à terre pour son travail. Ils ne sont pas ensemble mais leur amour continue de s'épanouir dans une relation épistolaire. Filmé avec un smartphone lors d'une mission de Shirin Abou Shaqra pour Médecins sans Frontières, le film est une réflexion sur l'exil, appuyée sur des images d'archives et des reproductions d'œuvres d'art.

Akl, Mounia

Mounia Akl est une réalisatrice scénariste libanaise vivant entre Beyrouth et New York où elle a obtenu son MFA de l'Université de Columbia.

El Gran Libano, 2017, fiction, Liban / France, 20 minutes, numérique, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Mounia Akl, Neto Villalobos, image : Joe Saadeh, montage : Marcello d'Aloisio, production : Abbout Productions (Liban), Dominique Wellinski, post production : Lucid Post, DB Studios.
Interprètes : Soraya Baghdadi, Georges Diab, Muhieddine Kara, Alexandra Kahwaji, Joseph Chemali.
Lorsque Bassem se réveille avec la gueule de bois au bord d'un lac entouré de poissons morts, sa sœur Youmna, qu'il n'a pas vue depuis 12 ans, est là avec un cercueil.

Submarine, fiction, Liban, 20 minutes, numérique, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Mounia Akl, scénario : Mounia Akl, Clara Roquet, image : Joe Saade, montage : Mounia Akl, George Sikharulidze, producteurs : Cyril Aris, Jinane Chaaya.
Interprètes : Daad Aasli, Skadys Abou Sleiman, Adel Chahine, Yumna Marwan, Angélique Kazan.
Le Liban étouffe littéralement sous les déchets. Les habitants envisagent de quitter le pays, à l'exception d'une femme qui refuse de quitter sa maison.
Festival : Sélection officielle du Festival de Cannes, Toronto International Film Festival.

11 minutes, 2018, expérimental, Liban, 11 minutes, numérique, couleur, muet.
Réalisation : Mounia Akl, scénario : Mounia Akl, image : Joe Saade, montage : Mounia Akl, George Sikharulide, producteur : Cyril Aris, Laurent Saad.
11 minutes sont 11 mometns dans l'esprit d'une femme, entrelacés par son imagination. Ils s'articulent autour du subconscient incontrôlable et de son pouvoir de création.

Arbid, Danielle

Née à Beyrouth en 1970, Danielle Arbid s'installe à Paris à l'âge de 17 as pour étudier la littérature et le journalisme. Elle réalise des films depuis 1997. Ses films ont été sélectionnés dans les plus grands festivals internationaux et elle a été récompensée par de nombreux prix.

Raddem / Démolition, 1998, fiction, France, 35 mm, 17 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Danielle Arbid, scénario : Danielle Arbid, image : Hélène Louvart, son : Jérôme Avasse, montage : Agnès Mouckel, musique : David Darling, Gavin Bryars, production : GREC – Groupe de Recherche et d'Essais Cinématographiques (France).
Interprètes : Hiam Abbas.
Une jeune femme cherche dans Beyrouth, ravagée par la guerre et en cours de reconstruction, un homme qui a pris des photos de sa maison. Maison qu'elle n'a jamais connue qu'à l'état de ruine.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : GREC – Groupe de Recherche et d'Essais Cinématographiques (France).

Le Passeur / al-Ma'addi / The Ferryman, 1999, fiction, France, 35 mm, 12'45 minutes, couleur, français.
Réalisation : Danielle Arbid, scénario : Danielle Arbid, image : Hélène Louvart, son : Patrick Allex, montage : Agnès Mouchel, mixage : Florent Lavallée, production : GREC – Groupe de Recherche et d'Essais Cinématographiques (France),
Interprètes : Omar Belkhaled, Samuel Mathieu, Salvatore Mingoia, Laurentine Milebo, Abdo Sissoko.
Ibrahim, réfugié politique kurde, est embauché par une mutuelle française qui rapatrie des corps d'Africains décédés en France, vers leur pays d'origine. Le lendemain de son embauche, il assiste à sa première levée de corps dans un appartement de la banlieue parisienne. Ibrahim est happé par un univers déroutant, drôle, voire étrange et pourtant bien réel. Il devient "passeur" d'un monde à l'autre, de la vie à la mort.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : GREC – Groupe de Recherche et d'Essais Cinématographiques (France).

***Seule avec la guerre / Halat harb / Alone With the War,* 2000**, documentaire, France / Belgique / Liban, BetaSP, 58 minutes, couleur, français.
Réalisation, scénario : Danielle Arbid, image : Isabelle Razavet, son : Thierry de Halleux, montage : Agnès Mouchel, production : Movimento Production, Versus Production, La Sept ARTE, RTBF, WIP, Centre du cinéma et de l'audiovisuel et des Télédistributeurs wallons.
Malgré l'impression de paix qu'il donne au quotidien, le Liban est toujours hanté par les fantômes de la guerre civile. Tout le monde part au travail comme si rien ne s'était passé, mais leurs vies personnelles sont en fait dévorées par le traumatisme des conflits. Arbid tente de briser le silence en partant interroger les principaux adversaires de l'époque – les miliciens musulmans et chrétiens – à propos de leur justification de la guerre.
Disponible en DVD.

Étrangère / Foreigner / al-Ghariba, 2002, fiction, France, 35 mm, 46 minutes, couleur, français.
Réalisation : Danielle Arbid, scénario : Danielle Arbid, Jihane Chouaib, image : Jean-François Robin, son : Xavier Pirpelle, montage : Dominique Auvray, décorateur ; Olivier Zacharie, musique : Vincent Epplay, producteur délégué : Jérôme Vidal, production : Quo Vadis Cinema.
Interprètes : Marguerite Peltékian, Marilyne Canto, Maurice Garrel, Juliette Fleur, Huguette Maillard, Nathalie Richard.
Maria est immigrée, elle vient de l'un de ces pays qui borde l'autre côté de la Méditerranée. Elle sillonne tous les jours la ville à pied pour aller travailler. Elle est repasseuse. Elle rentre dans les appartements de gens aisés, sans presque jamais les rencontrer. Là, elle s'imprègne de leur univers comme une petite fille dans une maison de poupée.

***Aux frontières / Hudud / An die Grenzen*, 2002**, documentaire, France / Belgique, BetaSP, 60 minutes, couleur, français.
Réalisation, scénario : Danielle Arbid, production : ARTE France, Movimento Production (France), Versus Production (Belgique), R.T.B.F. (Belgique), Wallonie Image Production (Belgique).
Durant quatre semaines, Danielle Arbid a cheminé autour des frontières d'Israël et de la Palestine. Au fil des rencontres, elle dresse le portrait d'une société meurtrie. Une société que l'Occident

s'applique à ne pas écouter. L'esprit du film pourrait se résumer par une phrase d'Edward Saïd, intellectuel palestinien : « Se faire le témoin du triste état des choses n'a rien de morne et monotone. Cela requiert un sens du drame et de la révolte.
Disponible en DVD.

Conversations de salon (1, 2 et 3) / Living Room Conversations I, 2003, docu-fiction, France, DV-Cam, 28 minutes, couleur, français, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Danielle Arbid, image : Isabelle Razavet, Charbel Ayad, son : Thierry de Hlleux, montage : Tina Baz le Gal, production : Movimento Production (France).
Dix ans après la guerre du Liban, quatre femmes se rencontrent dans le salon de ma mère. Elles parlent de la guerre comme elles parleraient de leur régime.

Nous / Nihna, 2005, documentaire, France, Betacam SP, 13 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Danielle Arbid, scénario : Danielle Arbid, image : Danielle Arbid, son : Danielle Arbid, montage : Nelly Quettier, musique : Vincent Epplay, productrice délégué : Selphine Belet, production : GREC – Groupe de Recherche et d'Essais Cinématographiques (France).
Le père de Danielle Arbid partait. Elle l'a filmé, pour garder une preuve. Elle avait peur de perdre toute pensée de lui, toute colère contre lui, tout souvenir.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : GREC – Groupe de Recherche et d'Essais Cinématographiques (France).

***Dans les champs de bataille / Maarek Hob / In the Battlefields* (*Mʿārak ḥub*), 2004**, fiction, France / Belgique / Liban, 35 mm, 90 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Danielle Arbid, scénatio : Danielle Arbid, image : Hélène Louvard, son : Faouzi Thabet, décor : André Fonsny, montage : Nelly Quettier, production : Quo Vadis Cinéma (France), Versus Producitons (Belgique), Taxi Films (Liban).
Interprètes : Marianne Feghali, Rawia El Chab, Laudi Arbid, Aouni Kawass, Carmen Leboss.
Beyrouth, 1983. La vie secrète de Lina, douze ans, tourne autour de Siham, la bonne de sa tante, de six ans son aînée. La petite cautionne les amours clandestins de la grande et défend ses intérêts. Mais elle passe inaperçue aux yeux de la bonne et d'ailleurs aux yeux de sa famille, notamment du père : destructeur, aventurier et flambeur. Dans un quotidien incertain, celui de la guerre, des passions et des frustrations, Lina accède au monde des adultes, sans conscience du bien ou du mal.

Un homme perdu / Rajolon Daʿeʿ / A Lost Man, 2007, fiction, France, 35 mm, 93 minutes, couleur, français, arabe libanais.
Réalisation : Danielle Arbid, scénario : Danielle Arbid, assistant réalisation : Denis Imbert, image : Céline Bozon, son : Emmanuel Zouki, montage : Nelly Quettier, directeur de production : Yvon Crenn, production : MK2 (France).
Interprètes : Melvil Poupaud, Alexander Siddig, Darina Al Joundi, Yasmine Lafitte.
Thomas Koré, photographe français, parcourt le monde à la recherche d'expériences extrêmes. Son chemin croise celui de Fouad Saleh, un homme solitaire, amnésique, qui a disparu de Beyrouth dix-sept ans plus tôt et n'y est jamais retourné. Le Français va tenter de découvrir son histoire et de tracer avec lui un bout de chemin. Il en sortira changé à jamais. Disponible en DVD.

Raddem, Conversations de salon (5, 6 et 7), 2008, France, DV-Cam, 29i minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Danielle Arbid, image : Wissam Charaf, son : Rayan Al-Obeidi, montage : Gladys Joujou, production : Les Films de Pelleas (France).
A Beyrouth, la mère de la réalisatrice reçoit tous les jours vers cinq heures de l'après-midi. Installées dans son salon, ses amies déballent leurs vies. L'espoir succède au désespoir et les crises d'euphorie à celles d'hystérie. Danielle Arbid a filmé ces femmes bourgeoises, issues pour certaines de ma famille, en train de se raconter leurs vies tourmentées en trois actes : le pays, les maris et la famille.

The Smell of Sex, 2008, essai, France, numérique / Super 8, 26 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Danielle Arbid, image : Danielle Arbid, son : Jassem Hindi, Lionel Quantin, musique : Yasmine Hamdan, montage :Pierre Jampy, production : DKB Productions (France)
Mes amis de Beyrouth me racontent librement et dans le détail leurs expériences sexuelles les plus secrètes, les plus ardentes, les plus obsessionnelles. Le film se déroule sur un écran noir, ponctué de temps à autres par les images d'un vieux film Super 8 montrant une jeune femme timide se dénudant.

***Beyrouth hôtel / Beirut Hotel*, 2011**, fiction, France / Liban, numérique, 98 minutes, couleur, français / arabe libanais.
Réalisation : Danielle Arbid, scénario : Danielle Arbid, Vincent Dieutre, Percy Kemp, image : Pierric Gantelmi d'Ille, montage : Julien Leloup, Anne-Laure Viaud, production : Les Films Pelléas (France), Maïa Cinéma (Liban).
Interprètes : Charles Berling, Darine Hamze, Fadi Abi Samra.
Un soir à Beyrouth, Zoha rencontre Mathieu. Elle, jeune chanteuse libanaise, tente de s'affranchir de la mainmise de son ex-mari. Lui, avocat français de passage pour affaires, est recherché et soupçonné d'espionnage. Pendant dix jours, ils vont vivre une histoire d'amour faite de peur, de désir, d'intrigue et de violence. Un film de Danielle Arbid 3ème long métrage de la réalisatrice libanaise.
Disponible en DVD.

Peur de rien / Al-barsia, 2015, fiction, France / Liban, numérique, 119 minutes, couleur, français / arabe libanais.
Réalisation : Danielle Arbid, scénario : Danielle Abid, Julie Peyr, Pierre Schoeller, image : Hélène Louvart, montage : Mathilde Muyard, production : Les Films de Pelléas (France), Quick Motion (France), Orjouane Productions (Liban), Jourir Films (Liban).
Interprètes : Manal Issa, Vincent Lacoste, Paul Hamy, Dominique Blanc, Darina Al-Joundi.
Nous sommes dans les années 1990. Lina, 18 ans, débarque à Paris pour ses études. Elle vient chercher ce qu'elle n'a jamais trouvé dans son pays d'origine, le Liban : une certaine forme de liberté. L'instinct de survie comme seul bagage, elle vogue d'un Paris à l'autre au rythme de ses rencontres amoureuses.

Allo chérie, 2016, documentaire, Liban / France, 23 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Danielle Arbid, image : Sabine Sidawi, son : Manu Zouki, Oulivier Touche, montage : Danielle Arbid, production : Danielle Arbid, Orjouane Productions (Liban).
De sa voiture qui parcourt Beyrouth, une femme – la mère de la cinéaste, qui lui dédie son film – parle sans arrêt au téléphone. Elle appelle la banque. Elle appelle ceux qui lui doivent de l'argent. Elle appelle ceux qui lui prêtent et ceux qui lui empruntent.

Passion simple, 2020, fiction, Liban / France,
Réalisation : Danielle Arbid, scénario : Danielle Arbid, adapté du roman d'Annie Ernaux, image : Pascale Granel, montage : Thomas Marchand, production : Pyramide Films (France), Les Films Pelléas (France).
Interprètes : Laetitia Dosch, Sergueï Polunin, Lou-Teymour Thion, Caroline Ducey.
A partir du mois de septembre l'année dernière, Hélène n'a plus rien fait d'autre qu'attendre un homme : qu'il lui téléphone et qu'il vienne chez elle.

Arzoumanian, Chaghig
Chaghig Arzoumanian est une réalisatrice et monteuse libanaise née à Beyrouth en 1988. Diplômée de l'Université de Paris 8, elle détient un double master en réalisation et en valorisation des patrimoines cinématographiques. Elle a de même effectué une formation en restauration de film au sein du laboratoire de la cinémathèque portugaise (ANIM).

Au retour des marées / ʿand ʿūda āl-amūāj / Offshore, 2013, fiction, 47 minutes, numérique, couleur, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Chaghig Arzoumanian, image : Koussay Hamzeh, son : Rawad Hobeika, Karine Basha, Sandra Tabet, montage : Chaghig Arzoumanian, production : Chaghig Arzoumanian.
Une femme rentre à Beyrouth pour enterrer sa mère. Une marche en ville la conduit vers un ancien amant, Abdallah. Mais le fossé entre eux est trop grand pour rendre cette rencontre possible à Beyrouth.

***Géographies,* 2015**, documentaire, Liban, 72 minutes, numérique, couleur, arménien.
Réalisation : Chaghig Arzoumanian, image : Chaghig Arzoumanian, son : Karine BAsha, montage : Chaghig Arzoumanian, production : Chaghig
Arzoumanian.
Nazareth avait douze ans, Lousaper était encore un nouveau né lorsque le génocide arménien perpétré par les turcs ottomans débuta en 1915. Le film trace les chemins d'exils qu'ils parcoururent ; depuis leur village de Burunkişla jusqu'à Beyrouth, passant par le Caire, l'orphelinat de Saida et celui de Jbeil, avant de se retrouver, des années plus tard autour d'une table, où ils s'aimèrent et décidèrent de fonder une famille. Chaghig Arzoumanian raconte l'histoire de sa famille.
Organisme de consultation, détenteur ou dépositaire : La Maison du Doc (Lussas, France).

Assaf (Assaf-Tengroth), Leyla
Née à Beyrouth (Liban) en 1947. A partir de 1979, elle produit de nombreux documentaires. En 1987, elle réalise son premier film de fiction pour la télévision. Le Gang de la liberté est son premier long métrage de fiction pour le cinéma.

Habitat, 1976, documentaire, Canada, trois courts-métrages.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth.
Courts métrages réalisés pour la conférence UN Habitat des Nations-Unis à Vancouver, Canada.

Comme tous les autres hommes blancs / As All the Other White People, 1977, documentaire, Suède, 16 mm, 60 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SIDA – Swedish International Development Authority (Suède).
Documentaire à propos de ce que pensent les gens du Botswana des expatriés suédois vivant et travaillant dans leur pays.

Contes africains / African Tales, 1978, fiction, Suède, cinq courts-métrages.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise).
Films pour enfant.

Centrales nucléaires en Europe / Nuclear Power Stations in Europe, 1979, documentaire, Suède, 16 mm, 60 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise).
Documentaire à propos des champs de centrales nucléaires en France, pour une série de documentaires couvrant également l'Allemagne et l'Angleterre.

D'où viens-tu et où vas-tu ? / Where Do You Come From And Where Do You Go ?, 1980, documentaire, Suède, 16 mm, 60 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise).
Documentaire à propos des minorités chrétiennes en Turquie. La Suède compte un grand nom de turcs chrétiens expatriés en Suède.

Touché par l'uranium / Hitten by the Uranium, 1980, documentaire, Suède / Norvège / Danemark, 16 mm, 40 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Documentaire sur les effets des radiations dans les mines d'uranium du Limousin en France.

Eau, développement et oppression des femmes / Water, Development and Womens oppression, 1980, documentaire, Suède / Finlande, 16 mm, 40 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), SIDA – Swedish International Development Authority (Suède), YLE (télévision finnoise).

Documentaire sur un projet d'irrigation à Sidi Bouzid, en Tunisie, et ses impacts sur le mauvais développement de la situation des femmes de la région.

La Montagne infectée / The Infected Mountain, 1981, documentaire, Suède, 16 mm, 40 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise).
Documentaire sur les effets des déchets radioactifs à Kvarntorp en Suède.

Une Révolution perdue / A Revolution That Got Lost, 1981, documentaire, Suède / Finlande / Portugal / France, 16 mm, 40 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), télévision portugaise, Ministère français de la coopération.
Documentaire à propos du coup d'État en Guinée-Bissau.

Je suis fou de la vie / I Am Very Found of Life, 1981, documentaire, Suède, 16 mm, 30 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise).
Documentaire à propos d'Amadou, un jeune homme handicapé qui fait des choses bien de sa vie à Bissau.

César et le Carnaval / Cesar and the Carnaval, 1981, documentaire, Suède, 16 mm, 25 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), UR (radio éducative et chaîne de télévision suédoise).
Documentaire au sujet de César, quatre ans, qui fabrique ses propres masques pour être accepté à la procession du Carnaval en Guinée-Bissau.

Une tournée musicale avec Mamajumbo / A Musical Tour With Mamajumbo, 1982, documentaire, Suède, 16 mm, 40 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise).
Documentaire sur un groupe d'afro-pop guinéen.

Amelia Maleng, femme du marché / Amelia Maleng, A Marketwoman, 1982, Suède / Finlande / Danemark / Portugal, 16 mm, 40 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), DR (Danemark), télévision portugaise.
Documentaire sur la vie d'Amelia en Guinée Bissau, qui vend des tomates au marché et qui partage son mari avec trois autres femmes.

La Bombe à neutrons / The Neutron Bomb, 1982, Suède / Norvège / Danemark / Finlande, 16 mm, 25 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Documentaire sur le créateur en France de la bombe à neutrons.

Niania de Canjabaque / Niania from Canjabaque, 1982, Suède / Norvège / Danemark / Finlande / Pays-Bas, 16 mm, 20 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark), télévision hollandaise.
Documentaire pour enfant à propos d'une petite fille qui vit dans une société matrilinéaire dans l'archipel des îles Bijagos en Guinée-Bissau.

Fuite des cerveaux / Brain Drain, 1983, documentaire, Suède / Norvège / Danemark / Finlande, 16 mm, 30 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Documentaire au sujet de la fuite des cerveaux du Tiers Monde vers les pays occidentaux, comme par exemple du Sénégal à la France.

As-tu peur de grand-mère ? / Are You Afraid of Grandma ?, 1983, documentaire, Suède / Norvège / Danemark / Finlande, 16 mm, 30 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Documentaire pour enfant à propos de Charbel, treize ans, qui voyage de la Suède au Liban, pays en guerre, pour rendre visite à ses grands-parents.

Sous occupation / Under Occupation, 1983, documentaire, Suède / Norvège / Danemark / Finlande, 16 mm, 30 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Documentaire à propos des effets de la guerre sur la population au Tchad.

La Guinée-Bissau et ses donneurs / Guinea Bissau and Its Donors, 1983, documentaire, Suède / Norvège / Danemark / Finlande, 16 mm, 40 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark), SIDA – Swedish International Development Authority (Suède).
Documentaire sur les pays soutenant la Guinée-Bissau et générant beaucoup d'argent en même temps.

Mon pays le Liban / My Country Lebanon, 1984, documentaire, Suède / Norvège / Danemark / Finlande, 16 mm, 60 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark)
Rencontre avec six de ses anciennes camarades de classe durant la guerre du Liban. Chacune appartient à une communauté différente.

Notre Dieu est une femme / Our Go dis a Woman / Vår gud är en kvinna, 1984, documentaire, Suède, 16 mm, 40 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, Ragnar Hedlund, image : Ulf Simonsson, montage : Erik Sundgren, producteur : Leyla Assaf-Tengroth, Ragnar Hedlund, production : Plus-Film (Suède).
Ce documentaire, qui se passe sur les îles Bijagos dans l'Ouest de la Guinée-Bissau, parle des sociétés matrilinéaires en Afrique de l'Ouest.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : The Swedish Film Database (Stockholm, Suède).

Contes du Moyen-Orient / Tales of the Middle-East, 1984, fiction, Suède, 16 mm, 4 x 20 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), UR (radio et chaîne de télévision éducative suédoise).
Quatre courts-métrages : « Les Trois oranges » (Liban), « Le Poisson magique » (Syrie), « Petit canard et les pyramides » (Égypte), « Kariman et le Géant » (Palestine).

Les Juifs égyptiens / The Egyptian Jews, 1984, documentaire, Suède, 16 mm, 20 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise).
Documentaire sur la situation des Juifs restés en Égypte après la révolution de Gamal Abdel Nasser.

Nous retournerons de l'autre côté du Jourdain / We Will Return to the Other Side of the Jordan River, 1984, documentaire, Suède, 16 mm, 25 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Documentaire sur la situation des réfugiés palestiniens en Jordanie.

Enfants de la guerre, enfants de la paix / Children of War, Children of Peace, 1984, documentaire, Suède, 16 mm, 25 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise).
Documentaire sur les enfants du Liban voyageant de la guerre à la pacifique Suède. Ils donnent différentes réponses aux mêmes questions.

Se battre n'est pas une nécessité / To Fight is Not a Necessity, 1984, documentaire, Suède, 16 mm, 30 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise).
Portrait du professeur Henri Laborit à Paris.

La Mort frappe à la porte / The Death Knocking at the Door, 1985, documentaire, Suède, 16 mm, 54 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Documentaire sur les paysans du Mozambique, du Zimbabwe et de Mauritanie et de leurs besoin pour échapper à la famine.

Avant la catastrophe / Before the Catastrophy / Före katastrofen, documentaire, Suède, 16 mm, 50 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, Ragnar Hedlund, image : Ulf Simonsson, montage : Elisabet Stanczyk, producteur : Leyla Assaf-Tengroth, Ragnar Hedlund, production : Plus-Film (Suède), Svenska Röda Korset (Suède), Sida – Swedish International Development Authority (Suède).
La famine en Ethiopie n'est pas arrivée sans avertir. De nombreuses régions d'Afrique suivent un développement qui les mènera, tôt ou tard, à la même situation. Le film dépeint trois situations différentes dans trois familles : au Mozambique, au Zimbabwe et en Mauritanie. Toutes luttent contre la famine, et partagent les mêmes problèmes. Avec leurs propres mots, ils expliquent comment ils tentent de survivre. La guerre, la surpopulation, la dégradation des terres menacent les anciennes civilisations africaines.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : The Swedish Film Database (Stockholm, Suède).

Les Japonais en Europe / The Japanese in Europe, documentaire, Suède, 16 mm, 30 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Représentation critique des firmes japonaises qui imposent leurs systèmes en Europe. Exemples de Normandie en France et de Stockholm.

Suédoise de douze ans en Angola / En 12-årig svensk flicka i Angola, fiction, Suède, 16 mm, 25 minutes, 16 mm, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, production : Plus-Film (Suède), diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Les aventures de la petite Janna en Angola.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : The Swedish Film Database (Stockholm, Suède).

Massacres, 1985, documentaire, Suède, 16 mm, 15 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Documentaire à propos des combats entre le FPLA et l'UNITA en Angola.

Présidents d'Afrique / Africa's President, 1986, documentaire, Suède, 6 x 20 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Six portraits de présidents qui présentent eux-mêmes leur pays (Burkina Faso, Ethiopie, Congo, Lesotho, Mozambique, Somalie).

Sida et VIH en Afrique / AIDS and HIV in Africa, 1986, documentaire, Suède, 30 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Documentaire sur les effets du Sida au Rwanda. Il s'agit du premier reportage réalisé sur le Sida en Afrique.

Si tu m'embête je te tape ! / If You Bother Me, I Hit You !, 1987, documentaire, Suède, 20 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark), UR (Suède).
Documentaire à propos d'un jeune garçon ayant grandi sept ans dans la guerre civile libanaise, désormais réfugié en Suède.

Irak sous les bombes / Iraq Under Bombs, 1987, documentaire, Suède, 30 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Documentaire à propos de la guerre entre l'Irak et l'Iran et ses impacts.

Femmes voilées / Veiled Women, 1987, documentaire, Suède, 20 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Documentaire sur les femmes arabes (d'Irak et du Liban) voilées en Suède. Elles expliquent pourquoi elles souhaitent être voilées.

***Martyr / Šahāda / Martyrer*, 1988**, fiction, Suède, 16 mm, 75 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth-Tengroth, scénario : Leyla Assaf-Tengroth-Tengroth, Bo Bjelfvenstam, image : Roland Lundin, montage : Michal Leszczylowski, producteurs : Anne-Cathrine Sundren, Lars Säström, production : Sveriges Television AB Kanal 1, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark), BBC (Angleterre), Rai 2 (Italie) télévision australienne, télévision américaine.

Interprètes : Randa Asmar, Latifah Moultaka, Antoine Moultaka, Afamia Ghazi, Fadi Abou Khalil, Fida Sakr, Samih Achkouti, Rifaat Tarabay.
Nadia est une femme ordinaire, originaire du Sud du Liban. Le film raconte son histoire – comment elle se trouve forcée de devenir une réfugiée à Beyrouth, puis comment elle s'engage pour devenir combattante, et devient une martyre. Le film est le premier et le seul à s'engager aussi ouvertement contre la présence des Syriens dans les conflits au Liban.

La Guerre est derrière nous / The War is Behind Us, 1988, documentaire, Suède, 16 mm, 30 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Documentaire à propos de deux miliciens de la guerre civile libanaise. L'un est chrétien, l'autre est musulman et palestinien. Tous deux vivent dans le même quartier de Stockholm.

Voisins du désert / Neighbours of the Desert, 1988, documentaire, Suède, 16 mm, 25 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise).
Documentaire sur la désertification au Sénégal et ce que les habitants font pour tenter de l'enrayer.

Sida en Guinée-Bissau / AIDS in Guinea Bissau, 1989, documentaire, Suède, 16 mm, 20 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), SIDA – Swedish International Development Authority (Suède).
Leyla Assaf-Tengroth suit une infirmière qui va d'un village à l'autre pour rencontrer des gens, prendre soin des malades et informer au sujet du Sida et de ses dangers.

Un Petit village dans un grand projet / A Small Village in a Big Project, 1989, documentaire, Suède, 16 mm, 20 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise).
Documentaire réalisé dans le village de Mandingara en Guinée-Bissau, où les paysans apprennent à être auto-suffisants.

Pluie de sauterelles / Grasshoper as Rain, 1989, reportage, Suède, 16 mm, 15 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise).
Reportage sur les invasions de sauterelle et leurs effets au Sénégal.

Aristides Pereira, président du Cap Vert / Aristides Pereira, President of Capo Verde, 1989, documentaire, 15 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise).
Portrait d'Aristides Pereira.

Leurs déchets dans nos pays / Their Waste In Our Country, 1989, reportage, Suède, 16 mm, non communiqué, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Reportage sur la manière dont certains pays européens (Norvège, Suisse, Allemagne) ont jeté leurs déchets chimiques en Guinée Conakry et Guinée Bissau.

L'Échappée / The Escape / Flykten, 1990, fiction, Suède, 16 mm, 60 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, production : Cadmos Film (Suède), Stiftelsen Svenska Filminstitutet (Suède), diffusion : SVT (télévision suédoise), UR (Suède).
Téléfilm sur un enfant de onze ans s'enfuyant de la guerre au Soudan.

Amelia, 1991, fiction, Suède, 16 mm, 79 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, scénario : Leyla Assaf-Tengroth, Bo Bjelfvenstam, image : Lennart Peters, musique : Jean Frédéric Axelsson, Mayo Coprante, Adriano Gomes Ferreira, producteur : Hans Paulson, production : Film & Scen Hillar Loor AB (Suède), Sveriges Television AB Kanal 1 (Suède), diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Interprètes : Maria Munira Jauad, Mamadou Diallo, Lars-Erik Berenett, Barbro Hiort af Ornäs, Mariana Neves, Djenadu Djallo.
Téléfilm à propos d'une femme guinéenne de père portugais qui part à la recherche de son identité.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : The Swedish Film Database (Stockholm, Suède).

Quelle paix pour le Liban ? / Which Peace for Lebanon ?, 1991, documentaire, Suède, 16 mm, 25 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Documentaire sur les accords de Taëf et sur ses conséquences pour l'avenir du pays.

La Guerre du Golfe (The Gulf War), 1991, documentaire, Suède, 16 mm, 20 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Sur les effets de la guerre en Irak.

Six jeunes gens au Liban / Six Young People in Lebanon, 1992, documentaire, Suède, 16 mm, 30 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Documentaire sur six jeunes Libanais de groupes ethniques et religieux différents et sur la manière dont ils voient leur futur.

Workwa Moges, femme d'Éthiopie / Workwa Moges, Woman From Ethiopia, 1992, documentaire, Suède, 16 mm, 30 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Documentaire sur Workwa et sa famille et comment leur vie a changé après la famine qui s'est abattue sur l'Éthiopie.

Fermiers blancs, fermiers noirs / White Farmers; Black Farmers, 1992, reportage, Suède, format non communiqué, durée non communiquée, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise).
Reportage sur la différence de style de vie au Zimbabwe malgré le temps passé après les indépendances.

Majur, documentaire, 1993, Suède, format non communiqué, durée non communiquée, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth.
Documentaire pour enfants sur Majur, neuf ans, handicapé, qui vit avec sa famille en Inde, à Bombay.

Mandira et Otul, citoyens de Calcutta / Mandira and Otul, Citizen of Calcutta, documentaire, Suède, format non communiqué, 25 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Portrait d'un homme et d'une femme vivant dans les bidonvilles de Calcutta.

Après la destruction d'Ajodhya / After the Destruction of Ajodhya, 1993, reportage, Suède, format non communiqué, 15 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise).
Reportage sur la guerre de religions et ses conséquences à Bombay, en Inde.

Lèpre / Leprosy, 1994, documentaire, Suède, format non communiqué, durée non communiquée, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Documentaire sur la lèpre en Ethiopie. Le pays compte 40 000 lépreux et la Suède veut arrêter les subventions envoyées pour le programme de recherche contre la maladie.

***Le Gang de la Liberté / Āl-šaīḫa / The Freedom Gang / Frihetsligan,* 1994**, fiction, Suède, 35 mm, 87 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, scénario : Leyla Assaf-Tengroth, Bo Bjel Frenstam, image : Roland Lundin, son : Pedro Caldas, montage : Erik Sundbera, musique : Nessim Maalouf, Peter Carlsson, production : Cadmos Films (Suède), Sveriges TElevision SVTI Drama.
Interprètes : Rima al-Hamad, Elie Kai, Rifaat Torbay, Georges Kassouf, Carol Abboud, Julia Kassar, Leila Karam.
Le film raconte l'histoire vraie de Sheika, une jeune fille de dix ans reconvertie en chef de gang d'enfants à la veille de la fin de la guerre.

Ben Nehian, prince d'Abou Dhabi / Ben Nehian, Prince of Abu Dhabi, 1994, documentaire, Suède, format non communiqué, 25 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Portrait du prince et de son pays.

Sida en Tanzanie / Aids in Tanzania, 1994, reportage, Suède, format non communiqué, 20 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Reportage sur les conséquences du Sida sur les enfants et comment des villages entiers ont perdu leurs habitants en raison de la maladie.

Génocide au Rwanda / Genocide in Rwada, 1994, reportage, Suède, format non communiqué, durée non communiquée, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Série de reportages sur le massacre des Tutsis au Rwanda.

L'Irak sous les sanctions / Iraq Under Sanctions, 1994, Suède, format non communiqué, durée non communiquée, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise).
Reportage sur les effets des sanctions sur le peuple irakien.

La Petite fille, la souris et l'éléphant / The Little Girl, the Mouse and the Elephant, 1995, fiction, Suède, format non communiqué, 30 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), UR (Suède).
Film pour enfant sue une jeune Éthiopienne de sept ans qui a appris comment se lever contre les grands garçons qui tentent de l'effrayer.

Au nom de Dieu / In the Name of God, 1995, documentaire, Suède, format non communiqué, 30 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark), Rai 2 (Italie).
Documentaire sur l'excision des jeunes filles en Éthiopie et les conséquences.

Les Mines qui tuent / The Mines That Kills, 1996, documentaire, Suède, format non communiqué, durée non communiquée, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Documetnaire sur un enfant angolais de six ans qui a perdu ses deux jambes en marchant sur une mine.

Un dollar, avec ou sans préservatif / One Dollar, With Or Without Condom, 1996, documentaire, Suède, format non communiqué, 40 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark), Rai (Italie).
Documentaire sur les jeunes prostituées à Addis Ababa qui vendent leur corps pour survivre.

Les Armes qui tuent / The Weapon That Kills, 1996, documentaire, Suède, format non communiqué, 45 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Documentaire sur les effets des sanctions sur l'Irak.

Hezbollah, 1996, reportage, Suède, format non communiqué, 20 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), TV4 (Suède).
Reportage sur la milice chiite au Liban.

Les Juifs en Syrie / The Jews in Syria, 1996, documentaire, Suède, format non communiqué, 20 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise).
Documentaire sur la situation des Juifs en Syrie.

Je ne t'entends pas ! / I Don't Hear You !, 1997, documentaire, Suède, format non communiqué, 40 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Documentaire sur la rébellion des femmes contre l'oppression des hommes au Nicaragua.

L'Autre côté de la montagne / The Other Side of the Mountain, 1997, documentaire, Suède, format non communiqué, 45 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Documentaire sur la situation des réfugiés palestiniens au Liban.

Nous refusons l'excision / We Refuse Excision, 1998, reportage, Suède, format non communiqué, 15 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : TV4 (Suède), UNICEF.
Documentaire contre la rébellion des femmes sénégalaises contre l'excision.

Je ne change pas le monde, mais… / I Don't Change The World, But…, 1998, reportage, Suède, format non communiqué, 20 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (Suède).
Reportage sur une jeune Suédoise qui travaille comme bénévole à Baddaoui, un camp de réfugiés palestiniens au nord du Liban.

Le PKK et les enfants kurdes / PKK and Kurdish Children, 1998, reportage, Suède, format non communiqué, 20 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : TV4 (Suède).
Reportage sur un groupe d'enfants kurdes vivant en Suède et ayant été kidnappés par le PKK pour servir la cause.

Un prisonnier de onze ans raconte… / An Eleven Old Years Prisoner Tells…, 1999, reportage, Suède, format non communiqué, 15 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : TV4 (Suède).
Reportage à Port au Prince sur un enfant qui a été emprisonné sans procès.

Avez-vous vu ma chèvre blanche ? / Have You Seen My White Goat?, 1999, fiction, Suède, format non communiqué, 15 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (Suède).
Film pour enfant sur une jeune Haïtienne qui veut trouver son père et qui pense que la chèvre sait où il est.

Une prière pour la paix / A Prayer For Peace, 1999, reportage, Suède, format non communiqué, 15 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : TV4 (Suède).
Reportage au Libéria sur les effets de la guerre et sur le travail sur la paix opéré par les soldats.

Enfants soldats / Children Soldiers, 1999, documentaire, Suède, format non communiqué, 15 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : TV4 (Suède).
Portraits de jeunes hommes devenus soldats durant la guerre civile au Libéria.

Démocratie au Kenya / Democracy in Kenya, 2000, documentaire, Suède, format non communiqué, 40 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (Suède), Channel 2 (Kenya).
Documentaire sur les Ogiecks, une minorité vivant dans la vallée du Rift et leur lutte pacifique pour garder leurs droits sur leurs territoires tribaux.

L'Irak, et les effets des sanctions sur les enfants / Irak and the Effects of Sanction on the Children, 2000, reportage, Suède, format non communiqué, 15 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : TV4 (Suède).
Reportage sur les enfants mourant à cause des sanctions.

Juste une vallée entre nous / Just A Valley Between Us, 2000, reportage, Suède, format non communiqué, 10 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (Suède).
Reportage pour enfant sur une jeune Syrienne vivant au Golan. Sa grand-mère vit aussi au Golan, mais de l'autre côté de la frontière israélienne. Tous les dimanches, elle va sur le sommet de la montagne pour parler à sa grand-mère, elle-même au sommet de la montagne qui lui fait face.

Ils nous ont laissé tomber / They Have Let Us Down, 2001, documentaire, Suède, format non communiqué, 30 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
À propos de la Guinée-Bissau, abandonnée par la Suède.

Le Sable dévore notre maison / The Sand Is Eating Our Home, 2001, documentaire, Suède, format non communiqué, 30 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Documentaire sur la désertification en Mauritanie.

Le Garçon jeteur de pierres / The Stone-Throwing Boy, 2001, documentaire, Suède, format non communiqué, 25 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Documentaire sur un Palestinien de treize ans vivant à Bethleem et qui se rend chaque jour après l'école avec ses amis au mur pour jeter des pierres sur les soldats israéliens.

L'Actrice principale / The Principal Actress / Huvudrollen, 2002, fiction, Suède, DigiBeta, 30 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, scénario : Leyla Assaf-Tengroth, Bo Bjelfvenstam, productrice : Leyla Assaf-Tengroth, commanditaire : Jesper Bergom-Larsson (Svenska Filminstitutet), production : Cadmos Film (Suède), Sveriges Television SB (Suède), distributeur : Folkets Bio AB

(Suède), diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Court-métrage sur ce qu'il advint de la jeune fille tenant le rôle principal dans *Le Gang de la Liberté.*

Le Nouveau Beyrouth et le vieux Beyrouth / The New Beirut and the Old Beirut, 2002, documentaire, Suède, format non communiqué, 20 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Documentaire sur la reconstruction de la ville de Beyrouth, critiquée par l'écrivaine et journaliste May Menassah.

Les Tambours parlant / The Talking Drums, 2003, reportage, Suède, format non communiqué, 15 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Reportage sur l'esclavage au Ghana, du point de vue des historiens.

Agent Orange, 2003, reportage, Suède, format non communiqué, 30 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Reportage sur les effets de l'herbicide que l'armée américaine à pulvérisé au Sud du Vietnam durant la guerre du Vietnam, achevée trente ans auparavant.

J'ai le virus / I Have Got the Virus, 2004, reportage, Suède, format non communiqué, 15 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise).
Reportage sur Emma, jeune fille de sept ans issue du Mozambique, qui est née avec le VIH.

Les Saoudiens au Liban / The Saudi Arabians in Lebanon, 2004, reportage, Suède, format non communiqué, 30 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise).
Les Saoudiens achètent des terres au Liban et changent le caractère du pays.

Bam, la ville fantôme / Bam The Ghost Town, 2005, documentaire, Suède, format non communiqué, 30 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise).
Documentaire sur les effets de l'ouragan a Bam, un an auparavant. La ville est située au nord de l'Iran.

Un taureau et une maison carrée avec un toit en toiles de tôle / A Bull And A Square House With A Sheet-Metak Roof, 2005, documentaire, Suède, format non communiqué, 40 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise), YLE (télévision finnoise), NRK (Norvège), DR (Danemark).
Vingt ans après la famine en Éthiopie, Workwa Moges continue de se battre pour survivre et faire vivre sa famille.

Mon pays le Liban / My Country Lebanon, 2006, documentaire, Suède, format non communiqué, 60 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : SVT (télévision suédoise).
Leyla Assaf-Tengroth retrouve ses camarades de classe vingt ans plus tard, au cœur du tumulte politique qui agite le pays.

Enfants du Sud Liban / Children of South Lebanon, 2007, documentaire, Suède, format non communiqué, 3 x 10 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, diffusion : UR (Suède).
Trois films sur des enfants issus de différents villages du Sud du Liban après la guerre de 2006 entre Israël et le Hezbollah.

Pas comme ma sœur / Not Like My Sister / Inte som mon syster, 2008, documentaire, Suède, format non communiqué, 60 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, scénario : Leyla Assaf-Tengroth, image : Peter östlund, Bo Bjelfvenstam, Foud Ikbal, Nidal Abdulkhalek, montage : Kjell Tunegård, musique : Khaled Habib, production : Cadmos Film (Suède), diffusion : SVT (télévision suédoise), télévision belge.
Sur le mariage forcé et le crime d'honneur. Le film parle de Dalida, une jeune fille qui refusa d'obéir et qui put se marier selon ses propres volontés.

La Lutte pour une seconde chance / The Struggle For A Second Chance, 2011, documentaire, Suède, format non communiqué, 55 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, participe au festival de Cannes en 2012.
Documentaire sur la situation des chrétiens d'Irak réfugiés, et particulièrement sur la famille Alkisa. Persécutée en Irak, elle se réfugie au Liban, où elle n'est pas la bienvenue.

L'Île des femmes / Women's Island / Kvinnornas ö, 2013, documentaire, Suède, format non communiqué, 58 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, imaeg : Malin Korkeasalo, Ulf Simonsson, montage : Kjell Tunegård, production : Cadmos Film (Suède), Sveriges Television AB (Suède).
Leyla Assaf-Tengroth retourne sur les traces de la société matrilinéaiere des îles Bijagos en Afrique de l'Ouest pour voir ce qu'il en reste, vingt ans après son premier passage.

Rim et ses sœurs / Rim and Her Sisters / Rim och hennes systrar, 2015, documentaire, Suède, numérique, 59 minutes, couleur, suédois.
Réalisation : Leyla Assaf-Tengroth, scénario : Leyla Assaf-Tengroth, image : Malin Korkeasako, Foud Ikbal, Kjell Tunegård, productrice : Leyla Assaf-Tengroth, production : Cadmos Film (Suède), Stiftelsen Svenska Filminsitutet (Suède).
Lorsque les bombes ont commencé à tomber sur la ville de Tall Khalakh en Syrie, Rim n'a eu qu'un seul choix : fuir. Le film montre comment les femmes syriennes vivent dans l'ombre de la guerre.

Attar, Inaam
Née à Beyrouth, Liban, en 1986, Inaam Attar est réalisatrice, diplômée en 2013 de l'I.E.S.A.V.-USJ de Beyrouth et de l'ESCAC de Barcelone.

Skin, 2017, fiction, Liban, 17 minutes, numérique, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Inaam Attar, scénario : Inaam Attar, image : Muriel Aboulrouss, montage : Inaam Attar, production : Dany Jabbour.
Aline, jeune fille de 17 ans, se révolte contre sa mère, institutrice au lycée qu'elle fréquente. La mère continue à traiter sa fille comme une enfant, ce qui la pousse à se rebeller. De retour à la maison, mère et fille s'affrontent violemment, après que la mère humilie la jeune fille devant ses camarades de classe.

Attieh, Rania
Rania Attieh est née en 1979 à Tripoli au Liban, Daniel Garcia la même année au Texas du Sud, de parents d'origine mexicaine. Ils réalisent tous leurs travaux en duo.

***Tayeb, Khalas, Yalla / Ok, Enough, Goodbye* (*Ṭayib, ḫalaṣ, yalā* / « Ok, ça suffit, c'est parti »), 2010**, fiction, Liban, numérique, 92 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Rania Attieh, Daniel Garcia, scénario : Rania Attieh, Daniel Garcia, image : Daniel Garcia, musique : Daniel Garcia, Raed El-Khazen, montage : Rania Attieh, Daniel Garcia, distribution : En Passant Film (France).
Interprètes : Daniel Arzrouni, Nadime Attieh, Walid Al-Ayoubi, Nawal Mekdad, Sablawork Tesfay, Theodor Hakim, Nazem Attieh.
À Tripoli, au Liban, où les liens familiaux sont profonds, un homme de quarante ans qui vit toujours avec sa mère âgée a renoncé à l'idée de devenir indépendant, mais quand soudain sa mère le quitte, il ne lui reste plus que la compagnie d'une ville et ce qu'elle lui offre. C'est l'histoire d'un homme adulte qui trouve son confort pour la première fois, seul, dans la ville où il a grandi.

Recommanded by Enrique, 2014, fiction, États-Unis, numérique, 87 minutes, anglais.
Realization : Rania Attieh, Daniel Garcia, scenario : Rania Attieh, Daniel Garcia, image : Daniel Garcia, son : Leandro de Loredo, Javier Farna, direction artistique : Rania Attieh, montage : Rania Attieh, Daniel Garcia, coloriste : Belal Hibri, producteurs : Rania Attieh, Mahalia Cohen, Iván Eibuszyc, Daniel Garcia, productrice executive : Alice Kharoubi, production associée : Outpost (États-Unis).
Interprètes : Sarah Swinwood, Lino Varela.

Une jeune femme rêvant d'être actrice et un cowboy vieillissant arrivent à la petite ville frontalière de Del Rio au Texas. Ils ont des buts différents, mais les choses ne se passent pas exactement comme prévu, et ils sont obligés, par la force des choses, d'explorer ensemble la ville.

H., 2015, fiction, États-Unis, numérique, 96 minutes, couleur, anglais.
Réalisation : Rania Attieh, Daniel Garcia, scénario : Rania Attieh, Daniel Garcia, Marietta von Hausswolff von Baumgarten, image : Daniel Garcia, costumes : Romina Prandori, direction artistique : Rania Attieh, musique : Kazu Makino, Alex Weston, Daniel Garcia, Jesse Gelaznik, producteurs : Pierce Varous, Shruti Ganguly, Ivan Eibuszyc, Matthew Thurm, Rania Attieh, Daniel Garcia, production : Enpassan, Dice Disolve, Frutacine, distribution : Andrew Herwitz, Film Sale Corp.
Interprètes : Bobin Barlett, Rebecca Dayan, Will Janowitz, Julian Gamble, Roger Robinson.
Deux femme à Troy, New York, font face aux conséquences d'une chute de ce qui semble être une chute de météorite.

Attiyeh, Ruba
Venue du théâtre, Ruba Attiyeh a travaillé sur les thèmes du déplacement et de l'exil pour lesquels elle a été récompensée. Ruba est titulaire d'une maîtrise en documentaire du Goldsmiths College de Londres. Elle a réalisé de nombreux documentaires pour Aljazeera Documentary et d'autres.

Remembrance, 2000, documentaire, Liban, 37 minutes, beta.
Réalisation : Ruba Attiyeh.
Le film explore les circonstances de la *nakba* en Palestine en 1948.

Une Maison à soi / Beit ithnan thalata / A Home of One's Own, 2019, documentaire, Liban, 78 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation, scénario : Ruba Attiyeh, image : Ali Chiran, Farah Qassem, montage : Sandra Fatte, production : Production Ceefilm Beirut (Liban).
Ruba a grandi au sein d'une famille exilée et a intériorisé les souvenirs et les difficultés de sa mère. Elle cherche à déconstruire ses souvenirs afin de recréer un nouveau récit lui permettant de faire face à son sentiment d'aliénation permanent. Mais une question subsiste : la vie est-elle aussi séduisante lorsqu'on n'est plus un étranger ?
Sélectionné aux J.C.C. de Carthage en compétition documentaire.

B
Barakat, Sheila
Sheila Barakat a fait des étdes de cinéma au Liban et a réalisé deux courts-métrages.

Miró, 1992, fiction, Liban, 35 mm, 15 minutes, couleur, français.
Réalisation : Sheila Barakat, production : Académie Libanaise des Beaux-Arts (Liban).
Film de fin d'études.

Lettre de Nabil, 1995, fiction, France, 35mm, 21 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Sheila Barakat, scénario : Sheila Barakat, Anne-Sophie Birot, Nathalie Stragier, image : Sara Cornu, montage : Marie da Costa, musique : Nidaa Abou Mrad, production : La Fémis (France).
Interprètes : Nagham Abou Shedid, Borhane Alaouié, Mireille Safa, Lara Youakim.
Durant la guerre, au Liban. Sous les bombardements intensifs, Aya vit avec sa famille à Jounieh, près de Beyrouth, dans l'angoisse et la peur. Elle reçoit un jour l'appel d'un Monsieur Khary qui lui apporte une lettre de Paris. Une lettre de Nabil, l'homme qu'elle aime et dont elle est sans nouvelles depuis que la guerre a paralysé la distribution du courrier.

Bassil, Rita
Rita Bassil, poète, réalisatrice et journaliste, est née à Beyrouth en 1977 en pleine guerre civile. Elle passe sa vie entre Paris et Beyrouth. Après un doctorat en Littérature Générale et Comparée à Paris 3-Sorbonne Nouvelle, elle devient correspondante indépendante et régulière depuis 2004 de quotidiens libanais arabophones et francophones, de même que pour des revues françaises. Elle a publié plusieurs recueils de poèmes à Beyrouth.

Mounir Abou Debs, à l'ombre du théâtre, 2017, documentaire, Liban / France, 34 minutes, numérique, couleur, français / arabe libanais.
Réalisation : Rita Bassil, scénario : Rita Bassil, image : Maged Kassir, Jacques Bouquin, montage : Youssef El-Khoueiry, production : Rita Bassil, avec la participation de Jocelyne Saab.
Dans l'univers du fondateur de la première école de thépatre au Liban, l'éveil au théâtre s'effectue à travers les rituels. La prise de conscience du geste se confond dans la découverte et la quête de « l'état d'absence » dont le masque n'est que la métaphore.

Bdeir, Dania
Née à Montréal de parents libanais ayant échappé à la guerre civile, Dania Bdeir retourne vivre au Liban avant d'entamer des études de cinéma à la New York University (États-Unis).

Shisha, 2013, fiction, États-Unis numérique, 4 minutes, noir et blanc, muet.
Réalisation : Dania Bdeir, scénario : Dania Bdeir, image : Millicent Cho, son : Toby Petch, montage : Dania Bdeir, production : NYU (États-Unis).
Interprètes : Laith Nakli.
Adan est un immigrant arabe ivant à New York. Il exerce un travail humiliant qu'il déteste. Tout ce qu'il veut faire après une longue journée pesante est de rentrer chez lui pour savourer le plaisir de fumer une chicha. Toutefois, les choses ne sont jamais si simples.

Dad, 2014, fiction, États-Unis, numérique, 11 minutes, couleur, anglais.
Réalisation : Dania Bdeir, scénario : Dania Bdeir, image : Felipe Vara de Rey, son : Marco Copola, Joyce Sherri, montage : Dania Bdeir, production : TISCH Grad Acting Dept (États-Unis).
Interprètes : Kyle Cameron, Patrick Kelly.
Rob et Nick emballent les affaires de leur père dans son appartement. Ils trouvent ses vieux journaux. L'un d'entre eux veut les lire, alors que l'autre juge que c'est violer sa vie privée.

Kaleidoscope, 2014, fiction, États-Unis, numérique, 12 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Dania Bdeir, scénario : Dania Bdeir, image : Karim Ghorayeb, son : Cédric Kayem montage : Charlotte Rabate, Dania Bdeir, producteurs : Kasem Hatoum, Roger Gregory, Farah Naboulsi, production : NYU Grad film faculty (États-Unis)
Interprètes : Charbel Makhlouf, Georges Makhlouf, Christine Choueiri, Avine Jawlaq.
Amer est un enfant de sept ans, captivé par les couleurs de son imagination. Il vit à Beyrouth, où il voit son père se battre pour joindre les deux bouts. Leur situation éclate quand le père d'Amer entend aux nouvelles que le gouvernement a refusé les revendications des travailleurs. Amer se faufile pour suivre son père dans ce qu'il pense être une aventure merveilleuse, et se retrouve au contraire au milieu de la réalité de la rue.

In White, 2017, fiction, Liban, numérique, 16 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Dania Bdeir, scénario : Dania Bdeir, image : Christopher AounBasset, Ted Raviv, montage : Johnny production : Dania Bdeir, Ginger Beirut Productions (Liban).
Interprètes : Maria Achkar, Roula Hamadeh, Benjamin Zusman, Julien Farhat, Marwa Khalil, Lucie Choucair.
Les funérailles de son père ramènent Lara à Beyrouth. Elle quitte sa vie moderne à New York et doit faire face aux traditions auxquelles elle avait échappé.

Boutros, Sophie
Sophie Boutros a obtenu une licence en réalisation pour la télévision et le cinéma à l'Académie Libanaise des Beaux-Arts (A.L.B.A.), au Liban. Pendant 6 ans après l'obtention de son diplôme, Sophie a travaillé dans la production télévisuelle, d'abord comme assistante réalisatrice et ensuite comme réalisatrice de plusieurs émissions de Future TV Lebanon et plus tard de Dubai TV. Elle a également travaillé en tant que réalisatrice indépendante sur des films promotionnels et des publicités télévisées à Dubaï.

Solitaire / Mahbas, 2016, fiction, Liban / Émirats Arabe Unis / Arabie Saoudite, numérique, 92 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Sophie Boutros, scénario : Sophie Boutros, Nadia Eliewat, image : Rachel Aoun, montage : Fadi Hadad, production : JAM Production (Dubaï), Arab Radio and Television (Arabie Saoudite), In-House Films (Liban).
Interprètes : Julia Kassar, Ali El-Khalil, BassamKousa, Nadine Khoury, Betty Taoutal, Jaber Jokhadat, Serena Chami, Saïd Serhan, Daniel Balaban, Nicole Kamato, Samir Youssef.
Thérèse, l'épouse du maire dans un village libanais, se prépare joyeusement à la visite nocturne du prétendant de sa fille et de ses parents. Elle partage avec enthousiasme l'heureuse nouvelle des fiançailles avec des photos de son frère bien-aimé qui a été tué par une bombe syrienne il y a 20 ans et qui est toujours bizarrement présent dans tous les coins de sa maison. Ce n'est que lorsque les invités tant attendus sont à sa porte qu'elle découvre qu'ils sont syriens ; ces fiançailles n'auront lieu qu'en passant sur le corps de Thérèse.

C

Chahal Sabbag, Randa

Randa Chahal est une réalisatrice et scénariste née au Liban qui a vécu à Paris, en France. Après l'éclatement de la guerre en 1975, la jeune Randa Chahal est retournée à plusieurs reprises au Liban, après avoir étudié à la prestigieuse école Louis Lumière à Paris. Caméra au poing, elle a inlassablement documenté la guerre et les rues désertes de Beyrouth, combinant un engagement sans peur et une critique politique.

Pas à pas / Khuṭwa khuṭwa / Step By Step,**1979**, documentaire, Liban, 16 mm, 80 minutes, noir et blanc, arabe libanais.
Réalisation : Randa Chahal, scénario : Randa Chahal, image : Roby Breidy, montage : Mireille Abramovici, son : Tareq Chahine, Karim Chahine.
Ce film est le résultat de deux années de travail : de février 1976 à mars 1978. Mais par l'analyse qui le sous-tend, et par certains des documents présentés, il déborde cette période pour saisir les causes lointaines du conflit. Il tente d'esquisser une évolution possible des événements : démembrement du Liban, liquidation du Mouvement palestinien, nouveau rapport de forces au Moyen-Orient sous l'égide américaine. Les derniers événements qui se sont soldés par l'occupation israélienne d'une partie du territoire libanais, et l'envoi de forces des Nations Unies, le confirment.
Prix : Prix de la Francophonie, 1980 / Prix de la Presse au Festival des Pays Francophones de Namu

Liban d'autrefois / Lubnān ayyām zamān / Lebanon of Old Times, **1981**, documentaire, Liban, 16 mm, 12 minutes, noir et blanc, arabe libanais.
Réalisation : Randa Chahal, scénario : Randa Chahal, image : Hassan Naamani, montage : Christine Aya, son : Tareq Chahine, Karim Chahine, texte : Talal Haidar, musique : Georges Zemfir, production : Georges Zeeni, Randa Chahal.
« La guerre efface tout à Beyrouth, une galerie expose des photos en noir et blanc, des photos d'inconnus, des photos ramassées chez des familles, des vieilles photos du début du siècle… Il y avait dans ces photos le contraire de la guerre. ». C'est ce que Randa Chahal a voulu filmer.
Prix : Prix du Jury Carthage - 1984

9 heures 30, 1982, documentaire, 3 x 10 minutes.
Série pour la télévision libanaise.

Shaykh Imam**, 1984**, documentaire, Liban, 16 mm / VHS PAL couleurs, 52 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Randa Chahal, montage : Jeanine Pommier, Antonine Catzeflis, son : Michel Brethez, musique : Cheikh Imam, production : Leil Production.
À Paris, à Nanterre, Cheikh Imam et ses compagnons ont animé trois soirées au théâtre des amandiers. C'était entre le 27, le 28 et le 29 avril 1984.Ce film est un enregistrement intégral de l'une de ces soirées.
Avec son compagnon et parolier, le poète Ahmad Fouad Negm, Cheikh Imam a connu la prison pour des années durant. Tous deux ont partagé la misère et les geôles. Ces expériences ont marqué leur répertoire, d'une charge poétique et militante unique dans la chanson arabe.

***Écrans de sable / Shasha min al-raml / Sand Screens* (*Šāšāt āl-ramal*), 1992**, fiction, France / Italie / Tunisie, 35 mm, 90 minutes, couleur, français / arabe libanais.
Réalisation : Randa Chahal, scénario et dialogue : Randa Chahal, image : Yorgos Arvanitis, son : Fawzi Thabet, Gérard Rousseau, montage : Yves Deschamps, décor : Sylvain Chauvelot, costume : Slim Ennaceur, Charlotte David, producteur exécutif : Tarak Ben Ammar, Carthago Films, production : Carthago Films, Leil Productions, La Sept Paris, APEC, Radio Television Tunisienne, avec la participation du Ministère Français de la Culture et de la Communication et du Ministère Français des Affaires Etrangères, Canal + et de la R.A.I., distribution : Leil productions.
Interprètes : Maria Schneider, Laure Killing, Michel Albertini, Tamim Kasdi Chahal, Sandrine Dumas.
Une ville se dresse au milieu du désert. Une ville se meurt de sa richesse. Les femmes sont doublement voilées et les libertés encore plus menacées. Sarah est une femme qui a vu le jour après le boum pétrolier... Elle fait partie de cette génération qui pense pouvoir tout obtenir par la puissance de l'argent et qui voit en même temps ses moindres désirs refoulés lorsqu'ils entrent en conflit avec les lois rigoureuses de leur pays. Elle est troublée par la vacuité de sa vie, et troublante par sa beauté et sa volonté de tout pousser jusqu'à l'extrême. Elle tourne en rond dans sa limousine, tuant le temps au téléphone avec des inconnus qu'elle provoque. Progressivement, dans ce désert, la tension monte.
Prix : prix de la mise en scène, Valence 1993, prix de la musique, La Baule, 1993.

***Nos guerres imprudentes / Ḥarūbnā āl-ṭā'iša / Our Heedless Wars,* 1995**, documentaire, Liban / France, Beta SP, 52 minutes, couleur, arabe libanais et français.
Réalisation : Randa Chahal, scénario : Randa Chahal, image : Frédéric Labourasse, Roby Breidy, Hassan Naamani, montage : Yves Deschamps, musique : Ziad Rahbani, production : Denis Freyd à Archipel 33 (France), Leil Productions (Liban).
La guerre civile au Liban a duré dix-sept ans. Randa Chahal, fille d'un docteur et cofondateur du parti communiste libanais, commence à filmer la guerre en 16mm en 1976. À partir de 1983, elle filme sa famille en vidéo. Son film est une collection de ces histoires et de ces images. Il raconte l'implication d'une famille et comment la ville traumatisée a regagné son élan tout en souffrant de l'amnésie de la reconstruction.
Prix : Sélection officielle festival de Locarno, Suisse, 1995, Rencontres Internationales de Paris, France, 1995, Prix de la Biennale de l'Institut du Monde Arabe de Paris, France 1996, Images en Bibliothèque, France, 1996.

Les Infidèles / The Infidels, 1997, fiction, France, 35 mm, 86 min, couleur, français / arabe libanais.
Réalisation : Randa Chahal, scénario et dialogues : Randa Chahal, Pierre Hodgson, image : Rodolphe Pélicier, montage : Jennifer Augé, costumes : Souraya Baghdadi, décor : Sylvain Chauvelor, producteur : Fardi Lahouassa, Vertigo Films (France), production : Unité de Programmes Fiction La Sept / ARTE & Pierre Chevalier.
Interprètes : Jean Marc Barr, Thibault de Montalembert, Laure Marsac, Manuel Munz, Jean-Michel Savy, Tamim Kasdi Chahal.
D'un côté un islamiste repenti Farid De l'autre côté un diplomate français Charles. Le tout se passe au Caire et ses environs. Farid est prêt à livrer aux services français la liste des noms des terroristes opérant sur le sol français à condition de libérer son ami emprisonné en France. Ce n'est pas vraiment

un pacte, c'est un troc. Entre Charles et Farid, ce n'est pas l'amour qui s'installe mais une attirance irrésistible. Juliette, la femme de Charles, est en rupture. Jamais elle ne s'est sentie aussi jalouse. Farid séduit Charles par habitude et défi, celui-ci se laisse faire. L'histoire est plus forte qu'eux.

***Civilisées / Mutahaddirat / A Civilized People* (*Mutaḥaḍirāt*), 2000,** fiction, France / Liban, 35 mm, 97 minutes, couleur, français / arabe libanais / anglais / sri lankais / philippin.
Réalisation : Randa Chahal, scénario et dialogue : Randa Chahal, image : Ricardo Jacques Gale, Roby Breidy, montage : Juliette Weifling, décors : Sylvain Chauvelot, costumes : Souraya Baghdadi, musique : Sylvain Chauvelot, producteurs : Daniel Toscan du Plantier, Euripide Productions, production : ARTE France Cinéma, Le Studio Canal+, Leil Productions, France 2 Cinéma.
Interprètes : Jalila Baccar, Tamim Chahal, Bruno Todeschini, Carmen Lebbos, Sotigui Kouyate, Paul Mattar, Renée Dick, Myrna Maakaron, Hassan Farhat, Nada Ghosn, Hassan Mrad, Liliane Nemri.
Pendant la guerre civile, une partie des Libanais a fui en Europe, abandonnant leurs grands appartements, leurs majestueuses maisons et leurs domestiques : Sri Lankais, Philippins, Égyptiens « importés » au Liban par milliers pour servir. Tous ces gens et bien d'autres subissent l'humeur du franc tireur qui contrôle l'immeuble, ses habitants, le quartier et quelques passages de la ville. Leurs histoires se mêlent, celle du jeune milicien musulman et de la domestique chrétienne, celle de la riche bourgeoise revenue pour retrouver son amant, celle de la «vie périlleuse» des chats de Beyrouth.
Prix : Prix Nestor Almendros, New York, 2000.

***Souha, survivre à l'enfer / Suha, al-nagat min al-gahim / Souha, Surviving Hell* (*Souha, āl-najāẗ min āl-jaḥym*), 2001**, France, Beta SP / DV, documentaire, 57 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Randa Chahal, scénario : Randa Chahal, image : Randa Chahal, montage : Yves Deschamps, musique : Ziad Rahbani, Marcel Khalifé, production : Fabienne Servan Schreiber, Cinétévé, Leil Production, Le Comité des Détenus de Khiam.
Militante communiste chrétienne, originaire du Sud Liban qu'elle a toujours connu sous occupation israélienne, Souha Béchara tente d'assassiner le général Lahd, chef de l'armée du Liban Sud, armée supplétive d'Israël. Grièvement blessé, il échappe de peu à la mort. À 21 ans, Souha est emprisonnée et longuement torturée Elle passera 10 ans au camp de Khiam, dont six à l'isolement total. Le 24 mai 2000, après 23 ans d'occupation, Israël se retire du Liban Sud. Le camp de Khiam est pris d'assaut par la foule. Le film retrace le retour de Souha à son village de Deir Mimas, au camp de Khiam, à l'endroit même où elle a tenté d'assassiner le général Lahd.

***Le Cerf-volant / Tayyara min waraq / The Kite* (*Ṭiyāraẗ min waraq*), 2003**, fiction, Liban / France, Dolby SR, 80 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Randa Chahal, scénario et dialogues : Randa Chalal, image : Dominique Brenguier, Alain Levent, montage : Yves Deschamps, Marie-Pierre Renaud, décor : Sylvain Chauvelot, musique : Ziad Rahbani, producteurs : Humbert Balsam, Ognon Pictures, production : Studio 35, ARTE France Cinema, Leil Productions&Cactus Prod, Ulysse Prod.
Interprètes : Flavia Bechara, Maher Bsaibes, Ziad Rahbani, Randa Asmar, Julia Kassar, Liliane Nemry, Renee Dick, Tamim Chahal.
Le jour de son mariage, Lamia, une jeune fille de 16 ans, traverse les rangées de barbelés qui séparent son village de celui de son futur époux, son cousin Samy. Le village de Lamia est libanais, celui de

Samy, annexé par Israel. Entre les deux, seul un passage est ouvert, sous contrôle et exclusivement réservé aux cortèges de mariages ou d'enterrements. Lamia rejoint sa belle famille, abandonne son petit frère, son école, son cerf volant, sa mère et son passé. Elle se refuse à son mari et tombe peu à peu amoureuse du soldat qui, depuis le premier jour, la surveille du haut de son mirador.
Festivals : *Ours d'Argent,* Grand Prix du jury au festival international du film de Venise, 2003, *Prix de la bande Sonore*, Bastia, 2004, *Prix de TV5*, Belgium, 2004*Prix de la Lanterne Magique*, festival international du film de Venise, 2003*Prix de la paix- Gillo Pontecorvo*, festival international du film de Venise, 2003, *Prix international de la musique et du film*, Auxerre, 2003, *Officier de l'Ordre des Cèdres* - Liban – 2003.

Chouaib, Jihane
Jihane Chouaib est une réalisatrice française, née au Liban et élevée au Mexique. Son cinéma est, émotif, marqué par l'étrange et la violence intérieure. Elle réalise plusieurs courts et moyens métrages.

Sous mon lit, 2004, fiction, France, Super16, 44 minutes, français.
Réalisation et scénario : Jihane Chouaib, image : Dylan Doyle, son : Nicolas Waschkowski, Béatrice Wick, Nicolas Becker, montage : Laure Gardett, production : Paraïso Productions.
Interprètes : Emeline Becuwe, Clément Van den Bergh, Patrick Bnnel, Anne Gryspeerdt.
Mira, seize ans, désobéit à ses parents et s'arrange pour passer les vacances seule dans le pavillon familial. Elle qui se croit forte, qui n'a besoin de personne, va peu à peu être envahie par la peur. Les moments passés avec Matthieu, son seul ami, ne font qu'aiguiser son trouble. Une ombre la traque, une ombre qui se nourrit de son refus de grandir, de devenir une femme...

Dru, 2009, fiction, France, 35 mm, 15 minutes, muet.
Réalisation et scénario : Jihane Chouaib, image : Dylan Doyle, son : Béatrice Wick, montage : Emmanuelle Pencalet, production : Paraiso Production (France), Les Films du Dimanche (France).
C'est une femme et un homme qui luttent. À terre et corps à corps. À égalité. Cherchent-ils à se vaincre ? En tout cas, aucun ne veut céder.

***Pays rêvé,* 2011**, documentaire, France / Liban, numérique, 85 minutes, français.
Réalisation et scénario : Jihane Chouaib, image : Dylan Doyle, Wajdi Elian, Lukas Hyksa, Sarmad Louis, son : Emmanuel Corset, Nicolas Waschkowski, montage : Emmanuelle Pencalet, production : Iskra (France), Orjouane (Liban).
Comment rentrer « chez soi » quand tout a changé, quand on a passé sa vie ailleurs, quand on est devenu « un autre » ? Libanais de l'étranger, enfants de la guerre, quatre artistes partagent une quête, celle du « pays rêvé ». Nada Chouaib, Patric Chiha et Katia Jarjoura arpentent le Liban ; Wajdi Mouawad décide de rester au dehors, laissant ses mots tracer le chemin. Une aventure intérieure à travers souvenirs, fantasmes et émotions.

***Go home,* 2014**, fiction, France / Suisse / Belgique / Liban, numérique, 98 minutes, couleur, arabe / anglais / français.
Réalisation et scénario : Jihane Chouaib, image : Tommaso Fiorilli, son : Henri Maïkoff, Béatrice Wick, Aline Gavroy, production : Paraiso Production (France) ; Dschoint Ventschr Filmproduktion (Suisse), Eklektik Productions (Belgique), Né à Beyrouth Films (Liban).
Interprètes : Golshifteh Farahani, MaximilienSeweryn, François Nour, Mireille Maalouf, Julia Kassar, Mohamad Akil.
Quand Nada revient au Liban, elle est devenue une étrangère dans son propre pays. Elle se réfugie dans sa maison de famille en ruines, hantée par son grand-père mystérieusement disparu pendant la guerre civile. Quelque chose est arrivé dans cette maison. Quelque chose de violent. Nada part à la recherche de la vérité. En chemin, c'est elle même qu'elle pourrait découvrir.

Choucair, Cynthia
Née à Beyrouth, Cynthia Choucair est diplômée de l'A.L.B.A. en 1998 et a obtenu une maîtrise en direction d'entreprise à l'Université Saint-Joseph en 2002. Son film "Al Kursi" a été sélectionné dans plus de 35 festivals dans le monde entier et a remporté plusieurs prix. Depuis plus de 10 ans, elle a travaillé comme monteuse et/ou réalisatrice sur de nombreux courts métrages, documentaires et programmes télévisés libanais. En 2007, elle a créé sa propre maison de production, Road 2 Films, où elle produit des programmes télévisés culturels, des documentaires et des films de fiction pour des chaînes de télévision arabes telles que Al Arabiya, AL-Jazeera et Al-Jazeera Children's Channel.

***La Chaise / Āl-kursi,* 2002**, fiction, Liban, numérique, 22 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Cynthia Choucair, image : Bassem Fayad, son : Mouhab Chanehsaz, montage : Simon El-Habre, production : Aimée Boulos
Interprètes : Dany Chamoun, Georges Rached.
Alors qu'ils jouent au basket, Nader, 12 ans, et Samer, 8 ans, déchirent la chaise de leur frère décédé. Craignant la colère de leur mère, ils la jettent à la poubelle. Se sentant coupables, les deux frères sortent pour la récupérer, mais malheureusement, la chaise n'est plus là.
Festivals : 3e Corto del Med.

Elie Feyrouz, 2003, documentaire, Liban / Émirats Arabes Unis, 14 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Cynthia Choucair, image : Muriel Aboulrouss, son : Hala El-Khoury, montage : Hala El-Khoury, production : O3 productions (Liban)

Safar / Travel, 2003, fiction, Liban / Palestine, numérique, 23 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Cynthia Choucair, Dimitri Khodr, image : Bassem Fayad, Dimitri Khodr, son : Éliane Raheb, montage : Cynthia Choucair, production : Arab Education Forum Production House (Palestine), Beirut DC (Liban).
Une organisation internationale demande au réalisateur de tourner un film sur leurs activités. Perdu, le réalisateur décide de filmer son voyage entre le Maroc, l'Égypte, la Palestine, la Jordanie et le Liban. Dans ce voyage, il découvre de nouvelles significations aux mots comme « école », « culture », « nature », « mort » et bien sûr « vie ».

`Indama ya'ti al-zhalam / Powerless, 2012, documentaire, Liban, HD, 54 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Cynthia Choucair, production : Al-Jezeera.
Jamal chkifi, habitant une des banlieues de Beyrouth, se trouve seul, délaissé par sa femme roumaine et ses deux enfants qui rentrent en Roumanie ne supportant plus une vie qui n'assure pas le minimum de dignité à cause des coupures infernales de l'électricité. Suite à leur départ, Jamal décide de faire face à l'État libanais en portant plainte contre la société d'électricité publique libanaise, responsable de sa douleur et de celle de tout le peuple libanais.

D

Dabague, Christine

Née en 1959 à Beyrouth, elle a étudié la philosophie à la Sorbonne (Paris) puis le cinéma à New York au Hunter College. Elle est devenue productrice, a organisé des performances et publié deux nouvelles. Elle a également réalisé plusieurs documentaires. Elle vit entre Beyrouth et New York.

Bernt Naber, l'actrice en devenir / Bernt Naber, the Artist at Work, 1990, documentaire, États-Unis, vidéo, anglais.
Réalisation : Christine Dabague.
Portrait de Bernt Naber.

Les Champs, anatomie du matin / Fields, the Anatomy of Morning, 1991, documentaire, États-Unis, 15 minutes, 16 mm, anglais.
Réalisation : Christine Dabague.

Ceaucescu, 1993, documentaire.
Non renseigné.
Réalisation : Christine Dabague.

La Première nuit / The First Night, 1993, fiction, États-Unis / Liban, 20 minutes, 16 mm.
Réalisation : Christine Dabague.
Les images de la ville de Beyrouth, déchirée par la guerre et des chambres exotiques de Shéhérazade entrent en contact pour créer une nouvelle image du Moyen-orient contemporain.

Zeinab et le fleuve / Zaynab wa al-nahr / Zeinab and the River, 1997, fiction, 80 minutes, 35 mm
Réalisation : Christine Dabague.
Zeinab, traumatisée par l'assassinat de son fils unique, commence un voyage à pied pour se libérer de ces souvenirs terribles.

Daccache, Zeina

Née en 1982, Zeina Daccache commença des études à l'I.E.S.A.V. de Beyrouth avant de se tourner vers l'art dramatique à Londres avec Philippe Gaulier, la thérapie par le théâtre à l'université de l'État du Kansas et la psychologie clinique à l'université Hagazian de Beyrouth. Elle travaille désormais en tant qu'actrice à la télévision et en tant que thérapeute par le théâtre avec des personnes handicapées et traumatisées.

12 Angry Lebanese: The Documentary, 2009, documentaire, Liban, 78 minutes, numérique, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Zeina Daccache, image : Jocelyne Abi Gebrayel, montage : Michèle Tyan, production : Catharsis (Liban).
Pendant 15 mois, 45 détenus, certains complètement illettrés, ont travaillé ensemble pour présenter une adaptation de la célèbre pièce de théâtre de Reginald Rose, 12 Angry Men (connue dans le monde entier grâce au film de Sidney Lumet avec Henry Fonda). Le choix de la pièce, qui aborde les thèmes du pardon, du développement personnel, de la stigmatisation et de l'espoir, n'est pas le fruit du hasard.

Le Journal de Shéhérazade, 2013, documentaire, Liban, 80 minutes, numérique, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Zeina Daccache, scénario : Zeina Daccache, image : Jocelyne Abi Gebrayel, montage : Michèle Tyan, musique : Khaled Mouzannar, production : Zeina Daccache (Liban), distribution : Catharsis Lebanese Center For Drama Therapy.
Des femmes emprisonnées, femmes et mères, sont mises au cœur de ce documentaire filmé au cours d'un projet théâtral, thérapie par la scène, organisée par Zeina Daccache au Liban en 2012 dans la prison de Baabda. Les prisonnières s'extraient des profondeurs de leur expérience personnelle et se confrontent au patriarcat en préaprant et présentant la première pièce de théâtre jouée dans une prison pour femmes arabes.

Daou, Ghina

Née en 1989 à Kafarchima, au Liban, Ghina Daou est une actrice et réalisatrice libanaise. Après avoir obtenu une licence en réalisation à l'Université Saint-Joseph de Beyrouth (I.E.S.A.V.), elle s'est installée à Paris en 2014 pour compléter sa maîtrise en réalisation et scénarisation à l'Université de Paris 8 Vincennes Saint-Denis, France.

***W namḍy / As We Go / « Et ça continue* », 2017**, fiction, France / Liban, 15 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation, scénario : Ghina Daou, image : Fadi El-Samra, son : Elia El Haddad, Lucien Richardson, montage : Ghina Daou, Edouard Mailaender, production Ghina Daou, Abir Hashem, Jad Moussa, Royal Post (Liban).
Interprètes : Ghina Daou, NAjla Sleiman, Jad Khater, Sleiman Najla.
Alors qu'elle visite sa future maison, Neyla, une jeune Libanaise, qui sort avec Firas depuis sept ans, doute d'elle-même : Est-elle certaine de vouloir s'investir dans cette vie, au Liban ?

E

Eid, Rana

Née à Beyrouth en 1976, Rana Eid a obtenu une licence en cinéma et un master en son à l'Université Saint-Joseph de Beyrouth. Elle est monteuse son depuis 2003 et a collaboré avec des cinéastes et des producteurs tels que Ghassan Salhab, Vatche Boulghourjian et Ali Safi. En 2006, elle a fondé db Studios, un studio dédié à la postproduction son. Elle enseigne également à l'Université Saint-Esprit de Kaslik.

***Kamal Joumblatt*, 1998**, documentaire, Liban, vidéo, arabe libanais.
Réalisation : Rana Eid, production : I.E.S.A.V.-Université Saint-Joseph (Liban).
Portrait du leader druze.

***Lettre à un ami palestinien / Letter to a Palestinian Friend*, 199**9, documentaire, Liban, vidéo, arabe libanais.
Réalisation : Rana Eid, production : I.E.S.A.V.-Université Saint-Joseph (Liban).
Alors qu'une étudiante d'université écrit une lettre à un ami palestinien, elle se remémore sa visite au camp de réfugiés palestiniens de Chatila au Liban.

***Panoptic,* 2017**, documentaire, Liban / Émirats Arabes Unis, 71 minutes, numérique, couleur, arabe libanais.
Réalisation, scénario : Rana Eid, adaptation du scénario : Myriam Sassine, image : Talal Khoury, son : Rana Eid, musique : Nadim Mishlawi, montage : Rania Stephan, producteurs : Myriam Sassine, Abla Khoury, production : Abbout Productions (Liban), DB Studios (Liban), Ginger Beirut Production (Liban).
Plongeant dans le Beyrouth underground, Panoptic explore la schizophrénie du Liban. En peignant une nation qui a choisi la modernité tout en occultant les travers qui l'empêchent de se réaliser, la réalisatrice Rana Eid interroge ce paradoxe à travers le prisme du son, des monuments emblématiques et des cachettes secrètes.
Festival : Festival Internaitonal du Film de Locarno (2017).

F

Fadel, Alaa

Alaa Fadel a fait ses études de cinéma à l'I.E.S.A.V. de Beyrouth.

Marjayoun, 2016, documentaire, Liban, numérique, 19 minutes, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Alaa Fadel, image : Elias Daaboul, son : Eliane Houeiss, montage : Alaa Fadel, Joe El-Hajj, production : I.E.S.A.V. (Liban).
Wassim et Alaa, deux meilleurs amis, décident d'aller explorer le Sud du Liban (où ils sont nés) d'une façon totalement nouvelle. Wassim vient du village de Marjayoun, dont les habitants ont collaboré avec l'ennemi israélien – à l'image du père de Wassim, vivant désormais en exil. Les habitants du village d'Alaa, la réalisatrice, ont quant à eux lutté contre Israël et considèrent la famille de Wassim comme ennemie. Au cours de cette exploration, ces deux amis vont mettre au jour des vérités absentes des livres d'histoire.

Farah, Marylin

Marilyn Farah est née au Liban en 1984. Elle a suivi des cours de publicité et d'animation à l'Académie libanaise des beaux-arts (A.L.B.A.), où elle a développé une passion pour le Stop Motion et obtenu un master en animation 2D/3D. Depuis lors, elle travaille dans l'animation et le design graphique en tant que free-lance. Elle travaille également dans la production de films et d'émissions de télévision.

Hybride, 2009, animation, Liban, numérique, 7 minutes, muet.
Réalisation et scénario : Marylin Farah, lumière : Nadim Sawma, musique : Cendrella Nehme, son : Elie Akl, production : A.L.B.A. (Liban).

Fathallah, Dalia

Née en 1972, Dalia Fathallah a d'abord étudié à l'Université Américaine de Beyrouth, puis étudia l'économie et l'urbanisme, d'abord à l'Académie Libanaise des Beaux-Arts (A.L.B.A.), puis à l'Université François Rabelais de Tours. Elle prit parallèlement des cours de cinéma tant à Beyrouth qu'à Paris, et est l'auteure d'un roman, Balcons et abris *paru à Paris en 2003.*

Chronique d'un retour au Sud-Liban / Mabrouk al-Tahrir / Chronicle of a Return to South Lebanon, 2002, documentaire, France, Betacam SP, 52 minutes, couleur, arabe / français.
Réalisation et scénario : Dalia Fathallah, image : Arlette Girardot, son et musique : Alaa Serhan, production : INA (France), News TV, Image plus (France).
25 mai 2000 : après 22 ans d'occupation, l'armée israélienne libère le Sud-Liban. Dans un village situé à moins de dix kilomètres de la frontière avec Israël, deux familles partagent la même cour. L'une des deux maisons est restée vide depuis le 5 janvier 1988, jour où la famille Chahrour en a été chassée. Résistants, les fils Chahrour ont connu la prison de même que leur mère et leur sœur. La famille Kassem n'a pas eu à quitter l'autre maison. Un des fils, ami d'enfance des fils Chahrour, a collaboré avec l'occupant. Comment va s'organiser la vie quotidienne dans cette cour et, au-delà, dans le village ? Comment construire le futur sous la menace permanente d'un retour d'Israël ? Quelle mémoire et quelle identité léguer à ses enfants ? À partir d'un tournage étalé sur 18 mois, Dalia Fathallah, jeune réalisatrice libanaise, analyse les chances d'un retour à la paix dans une chronique villageoise où se distinguent de fortes personnalités et une manière d'art de vivre

Le Cowboy de Beyrouth / Beirut Coyboy, 2009, documentaire, France, 93 minutes, DVCam, arabe libanais.
Réalisation : Dalia Fathallah, production : Mille et une images (France).
Dans ce documentaire très personnel, Dalia Fathallah filme son père, un musulman sunnite de Beyrouth et ancien grand admirateur de Nasser, que l'Amérique fascine. Le film explore comment les États-Unis sont vus par les Libanais dans le Beyrouth contemporain et comment le rêve de la nation arabe s'est peu à peu dissout.

Conversation en temps de guerre, 2012, documentaire, France, numérique, 52 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Dalia Fathallah, scénario : Dalia Fathallah, montage : Miriam Strugalla, musique : Ravess Bek, production : Les Productions de l'œil sauvage (France), TV Tours Val de Loire (France).
En juillet 2006, Israël attaque le Liban dans une guerre de 33 jours. Dans son salon, le père de dalia Fathallah reçoit les visites quotidiennes de ses voisins, qui viennent de manière spontanée discuter de la guerre, commenter les informations à la télé, réfléchir aux divers scénarios, soupeser le meilleur endroit où se cacher pendant les bombardements et exprimer leurs opinions politiques. Dans ce cadre, les récits sur la guerre se tissent en une expérience quotidienne de la peur. En 2012, avec la menace constante d'une nouvelle guerre israélienne au Liban et d'une tension politique régionale aux apparences encore plus extrémistes, la cinéaste revisite les événements de 2006.

Fathallah, Zeina
Née en 1967 à Beyrouth. elle obtient un master de l'Université de San Jose en Californie et un DESS en Economie à l'Université Paris I. En 2000, elle étudie la réalisation à PROFILL – Centre Culturel Français au Liban.

La Robe de mariée / Fustan al-'arus / The Wedding Dress, 2000, fiction, Liban / France, 16 mm, 15 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Zeina Fathallah, scénario : Zeina Fathallah, image : Georges Baroud, Joyce Bazaz, Reine Mitri, son : Elie Saba, Dany El-Khoury Harb, montage : Georges Baroud, Joyce Bazaz, musique : Charbel Rouhana, production : Centre Culturel Français au Liban.
Interprètes : Janah Fakhoury, nancy Naous, Charbel Ziadé.
Un jeune émigré libanais rentre au pays pour se marier. Il demande la main d'une jeune fille. Mais celle-ci a un secret : elle a perdu sa virginité et se résout à en parler à sa mère.

Sur la ligne verte / 'Ala-l-khatt al-akdar / On the Green Line, 2001, documentaire, Liban, non communiqué.
Réalisation : Zeina Fathallah.
Fortement impliquée aux côtés de l'association écologique Green Line, Zeina Fathallah réalise ce documentaire pour promouvoir leur action.

Francis, Sarah
Sarah Francis a grandi à Beyrouth et a étudié à l'I.E.S.A.V.. Elle travaille comme réalisatrice indépendante depuis 2005.

Birds of September / Tayour Ayloul, 2013, documentaire, Liban / Qatar, 99 minutes, numérique, couleur, arabe libanais / français / anglais.
Réalisation et scénario : Sarah Francis, image : Nadim Saoma, son : Sarah Francis, Stéphane Rives, montage : Zeina Aboul-Hosn, Farah Fayed, production : Sarah Francis.
Une camionnette de verre parcourt les rues de Beyrouth. Le van abrite une caméra qui explore la ville derrière la vitre. Au cours de son voyage, il devient un confessionnal mobile, capturant des moments

de la vie des gens, tout en recherchant quelque chose ou quelqu'un. Les confessions sont franches, directes et intimes.

Tukoos Nawal / Nawal's Rituals, 2014, documentaire, Liban, 14 minutes, numérique, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Sarah Francis, production : Ashkal Alwan (Liban).
Une femme et un homme se rencontrent régulièrement sur la plage. Elle parle, lui non. Isolée de l'espace et troublée par son silence, elle essaie de donner un sens à son comportement et à ses pensées. Le film est le témoin de trois de leurs rencontres. Entre les deux, la plage attend.

All the Temporary. Quick Notes From Home, 2016, documentaire, Liban, 7 minutes, numérique, arabe libanais.
Réalisation : Sarah Francis.

***Kama fissamaa' kathalika 'ala al-ard / As Above So Below* (*Kamā fī samā' ila āl-arḍ* / « Comme un paradis sur terre »), 2020**, docu-fiction, Liban, 70 minutes, numérique, couleur et noir et blanc, arabe libanais.
Réalisation, scénario : Sarah Francis, image : Bassem Fayad, son : Tatiana el-Dahdah, Victor Bresse, montage : Sarah Francis, Zeina Aboul Hosn, casting : Roula Sawma, production manager : Jinane Chaaya, production : Sarah Francis (Liban).
Interprètes : Naji Adwan, Ali Ibrahim, Abed Abdallah, Chakib Nassif, Charly Kamar, Denise Roukoz, Jocelynn Karam, Suzy Kerchian, George Yaacoub, Micheline Raad.
Un groupe de gens se promènent sur un champ au pied d'une chaîne de montagnes couverte par les nuages. Ici et là, des balançoires ont été installées dans le vaste paysages, et les gens font la queue pour s'asseoir à leur tour pour quelques balanciers. Sarah Francis question les débuts de lhumanité, l'établissement de la religion, et la place de la lune au cœur d'un système de mythes qui font de l'homme à la fois le centre de l'univers et des êtres infiniment petits.
Festival : Festival International de Berlin (2020).

G

El Gemayel, Sabine

Après avoir vécu en Iran et au Liban, Sabine s'est installée au Canada en 1987. Elle a fait ses études au Collège Stanislas avant d'obtenir un B.A. en Communications à l'université de Concordia à Montréal en 1993. Sabine a écrit et réalisé trois courts métrages en 16 mm avant de déménager à Los Angeles en 1994. Depuis, Sabine a été chef monteuse de plusieurs long-métrages, métrage et séries télévisées dont le film palestinien mondialement reconnu The Olive Harvest. Actuellement Sabine vient de terminer son premier long-métrage et prépare un autre scénario intituléMaternidad.

Niloofar, 2008, fiction, Liban, vidéo, 82 minutes, couleur, persan.
Réalisation : Sabine El Gemayel, production : 3B Productions, distribution : Tadrart Films.
Nasrine (Niloofar), une jeune fille d'une douzaine d'années, ne rêve que de savoir lire et écrire bien que dans son village l'éducation soit réservée aux garçons. Sa mère, une sage-femme de renommée, l'oblige à devenir son apprenti. C'est en la secondant à un accouchement que Nasrine rencontre une féministe qui s'engage à l'instruire en secret. Malheureusement, son père la promet en mariage en

échange d'une plantation d'oliviers lorsqu'elle aura ses premières règles. Nasrine refuse de mûrir et imagine toutes sortes de stratagèmes pour empêcher la première apparition de ses règles. Mais un jour, l'inévitable survient. Déterminée à préserver sa liberté le plus longtemps possible, Nasrine cache sa féminité pendant deux ans jusqu'à ce que la vérité éclate. Plutôt que de vivre sous le joug d'un mariage sans amour, Nasrine s'enfuit avec son ami. Déshonorée, sa famille proclame le crime d'honneur et envoie son demi-frère à sa poursuite.

Gharzeddine, Nour
Nour Gharzeddine est une cineaste libano-américaine née et élevée à New York.

Tu es là / Are You Glad I'm Here, 2018, fiction, Liban, 85 minutes, numérique, couleur, anglais / arabe libanais.
Réalisation : Nour Gharzeddine, scénario : Samuel Cyrenius Anderson, image : Ziad Chahoud, montage : Alix Diaconis Katey Spinner, producteur : Elie Deek.
Une américaine millénaire se lie d'amitié à une efmme au foyer libanaise et perturbe son quotidien ordonné, jusqu'à devenir complices au détour d'un accident.
Festivals : Atlanta Film festival, prix du public au Brooklyn Film Festival.

Ghorra, Nadine
Née en 1972 au Liban, Nadine Ghorra est diplômée de l'A.L.B.A. en 1999.

La Sirène / Al-huriya / The Siren, 1998, fiction, Liban, Beta SP, 18 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Nadine Ghorra.
Nadia, dix-sept ans, rêve de voir un jour la mer. Elle veut échapper à son père, qui tente d'arranger son mariage contre sa volonté.

Zahlé, 1999, documentaire, Liban, non renseigné.
Réalisation : Nadine Ghorra.

Gloor-Fadel, Samira
Née en 1956 à Beyrouth, Samira Gloor-Fadel a étudié le cinéma à l'I.N.S.A.S. à Bruxelles et a travaillé comme journaliste indépendante pour le magazine al-Mustaqbal*. Elle vit en Suisse.*

Berlin cinéma, 1997, documentaire, France / Suisse, 35 mm, 106/115 minutes, couleur et noir et blanc, kurde / français / anglais / turc / allemand.
Réalisation, scénario : Samira Gloor-Fadel, image : Samira Gloor-Fadel, Denis Jutzeler, Hugues Ryffel, son : Jean-Paul Muguel, production : ARTE (France), les Films de la Terrasse (Suisse), distribution : Les Films de la Terrasse.
Interprètes : Wim Wenders, Jean-Luc Godard (voix).
Une longue méditation sur le vide, celui de l'image, du cinéma, de la ville, du lieu. Berlin est une cité en creux et en noir et blanc. Wim Wenders y balade sa carcasse et sa voix douce, Jean-Luc Godard lâche quelques phrases et Jean Nouvel trace des bâtiments en devenir. Des plans fixes dessinent des

frontières mouvantes. Un road movie immobile où de longs travellings marquent les points de fuite. L'errance est la seule certitude.
Version raccourcie pour sa diffusion à la télévision.

H

Haddad, Maha

Maha Haddad a réalisé des études de cinema à l'I.E.S.A.V. de Beyrouth à la fin des années 1990.

TurieB/ThouryeB / Beirut/Beryouth Spelled Backward, 1998, fiction, Liban, vidéo, 12 minutes.
Réalisation : Maha Haddad.
Film poétique qui reflète la situation des jeunes femmes au Moyen-Orient.
Festival : Festival International du Film de Beyrouth (1998).

Je vais bien, et toi ? / I'm Well, What About You ?, 2002, fiction, Liban, 16 mm, 24 minutes.
Réalisation : Maha Haddad.

Hadjithomas, Joana

*Née en 1969 à Beyrouth, elle collabore généralement avec Khalil Joreige. Ils ont étudié le cinéma et la littérature ensemble à Nanterre (France), puis ont tous deux enseigné le cinéma à l'I.E.S.A.V. de Beyrouth (Université Saint-Joseph). Ils ont réalisé ensemble des films, mais aussi des installations vidéo et photographique et ont publié des livres. Ils ont également contribué avec trois petites vidéos (*Airport 1, *40 secondes,* Starry Night*, 45 secondes*, *et* Beirut Ground Zero*, 1 minute) à l'œuvre collective :* Vidéo sous siège / Videos Under Siege (DIFF 2008, 39 minutes, vidéo).

***Autour de la maison rose / Āl-bayt āl-zāhr / Around the Pink House,* 1999**, fiction, France / Liban / Canada, 90 minutes, 35 mm
Réalisation, scénario, production : Joana Hadjithomas, Khalil Joreige, image : Pierre David, musique : Robert M. Lepage, montage : Tina Baz-Le Gal, production : Mille et Une Productions (France), Les Ateliers du Cinéma Canadien (Canada).
Interprètes : Joseph Bou Nassar, Mireille Safa, MauriceMaalouf, Zeina Saab De Melero.
Deux familles trouvent refuge durant la guerre civile à Beyrouth dans les ruines d'un vieux palais, la « maison rose ». Quand la guerre s'arrête, un boom économique survient avec la reconstruction et un nouveau propriétaire apparaît. Il donne dix jours aux familles pour déménager : le terrain est destiné à accueillir un centre commercial. Cela marque le début d'une lutte pour la préservation de la maison rose.

***Khiam / Khiyam*, 2000**, Liban, 52 minutes, miniDV, couleur, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Joana Hadjithomas, Khalil Joreige, image et son : Joana Hadjithomas, Khalil Joreige, montage : Michèle Tyan, production : Abbout Productions (Liban).
La libération du Sud du Liban en 2000 marque aussi la libération des prisonniers de la prison de Khiam. Joana Hadjithomas et Khalil Joreige interrogent six anciens prisonniers sur leurs conditions de détention.

***Rondes / Barme / Rounds,* 2001**, France / Liban, DV Cam, 7'30 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Joana Hadjithomas, Khalil Joreige, scénario : Joana Hadjithomas, Khalil Joreige, Rabih Mroué, image : Ahmad Al-Jardali, Khalil Joreige, montage : Nada Abdallah, production : Espace Francophone (France), Future TV (Liban).
Rondes est une vidéo mettant en scène Rabih Mroué, qui apparaît comme un conducteur étrangement familier, filmé en train de conduire dans les rues de la ville. Beyrouth est mentionnée, évoquée à travers les histoires du conducteur et par le son, mais jamais vue. Invisible dans une blancheur surexposée, Beyrouth échappe à toute définition. Cependant, sa présence est confirmée par le discours en cours. Comme sa conduite, les histoires de Mroué tournent en rond. Il semble être un fantôme, inséparable de sa voiture, qui hante les rues d'une ville où un projet de reconstruction est en cours.

***Cendres / Ramad / Ashes* (*Ramād*)**, 2002, fiction, Liban / France, 26 minutes, 35 mm, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Khalil Joreige, Joana Hadjithomas, scénario : Khalil Joreige, Joana Hadjithomas, Rabih Mroué, image : Jeanne Lapoirie, montage son : Raphael Sohier, montage : Tina Baz Le Gal, production : Mille et une productions (France), Abbout Productions (Liban).
Interprètes : Rabih Mroué, Nada Haddad, Neemat Salamé, Georges Hayeck, Ali Cherri, Nadine Labaki, Caroline Labaki, Tanios Seif, Marc Mourani, Hoda Kassar, Marwa Khalil.
Nabil revient à Beyrouth avec les cendres de son père mort à l'étranger. Il va tenter de vivre son deuil face à une famille qui tient à enterrer, selon les rites et les coutumes, un corps qui n'existe plus.

Yémen, le Film perdu / Al-film al-mafqud / The Lost Film, 2003, France / Liban, 42 minutes, video DV, arabe.
Réalisation : Khalil Joreige, Joana Hadjithomas, image et son : Khalil Joreige, Joana Hadjithomas, montage : Tina Baz Le Gal, commentaire : Fadi Abi Samra, Maha Haddad, production : Idéale Audience (France), About Productions (Liban).
Une copie du film *Autour de la maison rose* appartenant aux réalisateurs disparaît au Yémen en 2000 dans de mystérieuses circonstances, précisément le jour du dixième anniversairede l'unification du Nord et du Sud du Yémen. Les cinéastes tentent de percer la vérité sur ce qui est arrivé au film.

***Yawm akhar* / *A Perfect Day* (*Yūm aḫar* / « Un jour parfait »),** 2005, fiction, France / Liban / Allemagne, 88 minutes, 35 mm, couleur, arabe libanais.
Réalisation, scénario : Joana Hadjithomas, Khalil Joreige, image : Jeanne Lapoirie, musique : SCambled Eggs, production : Mille et une productions (France), Abbout Productions (Liban), Twenty Twenty Vision (Allemagne).
Interprètes : Ziad Saad, Julia Kassar, Alexandra Kahwagi.
Claudia signe enfin le papier qui declare son mari formemmement mort, quinze ans après sa disparition durant laguerre civile. Alors qu'elle combat sa culpabilité et se tourmente du vide autour d'elle, son fils somnambule traverse la ville de Beyrouth à la recherche de sa belle petite-amie. Il représente cette nouvelle génération détachée de la réalité et abrutie par le traumatisme.

Ouvrez la porte, s'il vous plait / Open the Door, Please, 2006, fiction, France, 35 mm, 12 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Khalil Joreige, Joana Hadjithomas, image : Benoît Chamaillard, son : Lionel Garbarini, montage : Tina Baz Le Gal, production : TaraFilms (France).
Court-métrage réalisé à l'occasion d'un film collecti intitulé « Enfances ».
À l'âge de 12 ans, Jacques mesure plus de six pieds tandis que ses amis mesurent de 12 à 15 pouces de moins. Ce matin, la traditionnelle photo de classe est prise. Le photographe tente de créer un cadre harmonieux et symétrique, selon les règles de l'art.

Je veux voir / Baddi shoof / I Want to See, 2007, Liban / France, docu-fiction, 75 minutes, 35 mm, couleur, français / arabe libanais.
Réalisation et scénario : Khalil Joreige, Joana Hadjithomas, image : Julien Hirsch, son : Guillaume Le Braz, Sylvain Malbrant, Emmanuel Croset, montage : Enrica Gatolini, production : Mille et une productions (France), Abbout Productions (Liban).
Interprètes : Catherine Deneuve, Rabih Mroué.
Juillet 2006. Une guerre éclate au Liban. Une nouvelle guerre, mais pas seulement une autre. Une guerre qui écrase les espoirs de paix et l'élan de notre génération. Nous ne savons plus quoi écrire, quelles histoires raconter, quelles images montrer. Nous nous demandons : que peut faire le cinéma ? Cette question, nous décidons de la traduire dans la réalité. Nous allons à Beyrouth avec une icône, une actrice qui, pour nous, symbolise le cinéma, Catherine Deneuve. Elle va rencontrer notre acteur préféré, Rabih Mroué. Ensemble, ils vont parcourir les régions dévastées par le conflit. Par leur présence, leur rencontre, nous espérons trouver la beauté que nos yeux ne perçoivent plus. C'est le début d'une aventure imprévisible et inattendue.

***Khiam 2000-2007,* 2008**, documentaire, Liban, 103 minutes, vidéo, couleur, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Khalil Joreige, Joana Hadjithomas, image : Khalil Joreige, Joana Hadjithomas, son : Sylvain Malbrant, Rana Eid, montage : Michèle Tyan (partie 1), Tina Baz Le Gal (partie 2), production : Abbout Productions (Liban)
Intervenants : Rajaé Abou Hamaïn, Kifah Afifé, Sonia Baydoun, Soha Béchara, Afif Hammoud, Neeman Nasrallah.
En 1999, alors que le Sud Liban était encore occupé et qu'aucune image du camp de détention de Khiam n'était disponible, Hadjithomas et Joreige ont rencontré six prisonniers récemment libérés pour discuter de leur expérience de la détention, de la relation qu'ils ont développée avec l'art, afin d'interroger les modes de représentation. En mai 2000, le camp de Khiam a été libéré et transformé en musée. Pendant la guerre de juillet 2006, le camp a été totalement détruit. Aujourd'hui, il est question de le reconstruire exactement comme il était. Huit ans plus tard, Hadjithomas et Joreige ont rencontré à nouveau les six mêmes prisonniers pour parler de la libération et de la destruction ultérieure du camp. Quels sont les rôles de la mémoire, de l'histoire, de la reconstitution, de l'imagination et du pouvoir de l'image ?

Beirut Ground Zero, 2008, Liban, vidéo, 1 minute.
Réalisation et scénario : Khalil Joreige, Joana Hadjithomas.
Contribution au projet collectif *Video Under Siege* (DIFF 2008, 39 minutes, vidéo).

The Lebanese Rocket Society, 2013, docu-fiction, Liban, numérique, 92 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Khalil Joreige, Joana Hadjithomas, image : Jeanne Lapoirie, Rachelle Aoun, son : Olivier Goinard, RanaEid, animation : Ghassan Halwani, musique : Nadim Mishlawi, production : Jana Wehbe, Christian Eid.
Interprètes : Manoug Manougian, John Markarian, General Youssef Wehbé, Harry Koundakjian, Joseph Sfeir, Hampar Karageozian, Paul Haidostian, Assaad Jradi, Zafer Azar, Le Ministre Ziad Baroud Le Ministre Tarek Mitri, Fouad Matta, Jana Wehbé.
Au début des années 60, pendant la guerre froide et le sommet du panarabisme, un groupe d'étudiants et de chercheurs utopiques se lance dans la course à l'espace et crée la Société des fusées libanaises. Parfois, les rêves peuvent prendre le pas sur une histoire tourmentée...

El-Hajj, Myriam
Née en 1983 à Beyrouth, Myriam El Hajj a fait des études de cinéma à l'Université Paris 8. Elle a réalisé deux courts métrage et de nombreuses vidéos. Elle enseigne le cinéma à l'Académie Libanaise des Beaux-Arts.

Je n'ai pas vu la guerre à Beyrouth / Off War Beirut Nights, 2009, fiction, France, super 16, 22 minutes, couleur, français / arabe libanais.
Réalisation et scénario : Myriam El-Hajj, image : Fadi Kassem, son : Roni Freim, Ivan Garil, Pierre Bariaud, montage : Lluna Abeil, production : Andolfi (France).
Interprètes : Flacia Bechara, Ahmad El-Kateeb, Anjo Rihane.
Alors qu'une guerre civile est annoncée au Liban, Anna, une jeune actrice, Ziad, son directeur de théâtre et sa femme, Sarah, se cherchent, se perdent et se retrouvent.

***Trêve / Hodna / A Time to Rest,* 2015**, documentaire, Liban / France,
Réalisation : Myriam El-Hajj, scénario : Myriam El-Hajj, Laurent Roth, image : Fadi Kassem, montage : Anita Pérez, production : Abbout Productions (Liban), France Télévisions (France), Inthemood… (France).
À Beyrouth, Riad a ouvert une boutique de matériel de chasse où ses anciens compagnons d'armes viennent se remémorer autour d'un café leurs vieux faits d'armes du temps de la guerre civile. Intervieweuse habile et tenace, Myriam El Hajj tente de remonter avec eux aux origines de cette violence, interrogeant au passage la capacité de sa génération à tourner le dos à cet héritage grégaire.

El-Horr, Dima
Née au Liban en 1972, elle a étudié le cinema à l'École des Arts à Chicago. Elle a ensuite travaillé en tant que monteuse à la télévision et metteuse en scène au théâtre, avant de se tourner vers le cinéma et de réaliser ses premiers films. Elle a enseigné le cinéma à l'université américiane de Beyrouth.

***Après la rue / The Street*, 1997**, fiction, Liban / France, 35 mm, non renseigné, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Dima El-Horr.

***Prêt-à-porter (Imm Ali),* 2003**, fiction, Liban / France, 35 mm, 27 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Dima El-Horr, scénario : Rabih Mroué, Dima El-Horr, image : Jeanne Lapoirie, montage : Sabine Chamaa, production : Pierre Faro (France).
Imm' Ali vit avec sa famille dans un petit village à quelques kilomètres de la frontière israélienne. Pour attirer la clientèle, elle installe une enseigne lumineuse, la première du village. Mais un soir, brusquement, l'enseigne s'éteint.

***Chaque jour est une fête / Kul yūm ʿaīd / Every Day is a Holiday,* 2009**, fiction, 82 minutes, numérique, couleur, arabe libanais et palestinien / français.
Réalisation : Dima El-Horr, scénario : Dima El-Horr, Rabih Mroué, image : Dominique Gentil, son : Rayan Al-Obeidyne, Patrick Egreteau, Thomas Robert, montage : Jacques Comets, production :
Interprètes : Hiam Abbas, Manal Khader, Raia Haidar, Fadi abi Samra.
C'est le jour de l'indépendance du Liban : trois femmes qui ne se sont jamais rencontrées auparavant sont dans le même bus pour visiter une prison située dans une région reculée du pays. Traversant un paysage aride jonché de mines et de rêves décapités, le voyage se transforme en quête de leur propre indépendance.

La Fille au scooter/ Zeinab, ʿal moto, 2019, documentaire, France, numérique, 52 minutes, couleur, arabe / français.
Réalisation : Dima El-Horr, production : France 3 (France).
Zeinab, 26 ans, voilée, chiite, Beyrouthine, est représentante commerciale pour une association qui octroie des micro-crédits à des particuliers dans les quartiers populaires de la banlieue sud de Beyrouth. Pour concurrencer ses collègues masculins, elle circule avec un scooter.

Hotait, Darine
Darine Hotait est une réalisatrice et écrivaine de fiction basée à New York. Ses films ont été diffusés sur Sundance TV, AMC Networks, la BBC et Shorts TV. Elle a également fondé le projet d'incubation Cinephilia Productions.

Like Salt, 2018, fiction, États-Unis, 25 minutes, numérique, couleur, anglais / Arabe libanais.
Réalisation : Darine Hotait, scénario : Darine Hotait, mage : Autumn Eakin, montage : Darine Hotait, producteurs : Erika Rydell, George Velez.
Interprètes : Jessica Damouni, Ben Williams.
Bien que la bose et le jazz reposent sur l'improviation, tous deux traduisent un profond sentiment de résilience. Hala, boweuse américaine d'origine arabe de New York, et Kendrick, musicien de jazz afro-américain, improvisent dans une Amrique agressive passive. Elle est Miles Davis en gants de bose. Lui, c'est Mohamemd Ali refusant de vivre un mensonge.

Hotait, Laila et Nadia

Les sœurs hispano-libnaises Hotait ont collaboré sur plusieurs films et installations video. Elles obtiennent des bourses pour poursuivre leurs études ; Nadia à la School of the Art institute de Chicago, et Laila à la San Francisco State University.

La Nuit entre Ali et moi / Layla bayn 'ali w ana / The Night Between Ali and I, 2016, experimental, Espagne, 9 minutes, numérique, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Laila Hotait, Nadia Hotait, scénario : Laila et Nadia Hotait, image : Karim GHorayeb, montage : Daniel Torrico, Nadia Hotait, production : Laila et Nadia Hotait.
Le film est une reconstitution fictive d'un événement clé dans l'histoire contemporaine libanaise et levantine : la prise en otage de 30 personnes à la Bank of America à Beyrouth.

I

Itani, Niam

Née en 1980, Niam Itani est une scénariste et réalisatrice indépendante libanaise basée à Beyrouth.

Super. Full., 2010, fiction, Liban / Qatar, vidéo, 13 minutes, couleur, arabe Qatari.
Réalisation : Niam Itani, scénario : Niam Itani, image : Thomas Hines, caméra : Abdullah Mussa, son : Sara Lima, montage : Wajdi Elian, productrice exécutive : Fatma Naib, production : Placeless Films (Qatar).
Interprètes : Ritesh Batra, Dima Gharbawi Shaibani, Fatma Naib, Reem Saleh.
Un pauvre ouvrier handicapé promet à sa nouvelle femme de l'emmener dîner dans un hôtel chic pour son anniversaire. Mais alors qu'on lui vole sa bicyclette et qu'il est menacé d'être renvoyé, il doit choisir entre sauver son misérable travail ou tenir sa promesse et gagner l'amour de sa femme.

Kan ya makan… marratayn / Twice Upon A Time, 2015, documentaire, Liban / Qatar / États-Unis, vidéo (DCP 2K), 74 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Niam Itani, scénario : Niam Itani, image : Niam Itani, Ibrahim Shehab, montage : Sara Maamouri, musique : Suad Bushnaq, productrice : Niam Itani, production : Placeless Films (Qatar).
Le film raconte l'histoire qui relie le petit Khalil, neuf ans, et la réalisatrice Niam, trente-deux ans : la guerre. La famille de Khalil a fui la guerre civile pour se réfugier dans le petit village libanais où la famille de Niam s'était réfugiée durant la guerre civile libanaise.

J

Jarjoura, Katia

Katia Jarjoura est née en 1975 au Canada. De parents libanais, elle est rentrée au Liban après la guerre civile, dans les années 1995. Elle est journaliste et réalisatrice. Après avoir vécu à Beyrouth, elle est désormais basée à Paris.

***Entre deux fronts / Caught in Between,* 2001**, documentaire, France, BetaSP, 53 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Katia Jarjoura, scénario : Katia Jarjoura, image : Emmanuel Gras, son : Emmanuel Gras, montage : Michelle Tyan, Marcello d'Algisio, production : Programm 33 (France).
Le Liban-Sud est une zone tampon entre deux pays en guerre. Une zone sacrifiée. Pendant vingt-deux ans, cette région occupée par les forces israéliennes est restée isolée du reste du Liban. Piégée dans cette situation critique, la population a dû choisir son camp : avec ou contre Israël. Aujourd'hui, après la libération du territoire le 25 mai 2000, les deux camps se retrouvent face à face. Le film retrace le parcours de quatre personnages aux destins antagonistes qui ont subi l'occupation israélienne. Deux d'entre eux se sont ralliés à l'Armée du Liban-Sud (ALS), la milice supplétive d'Israël, tandis que les deux autres ont rejoint la Résistance islamique du Hezbollah.

***Princes de la guerre et seigneurs de la paix / Princes of War, Lords of Peace,* 2002**, documentaire, France, Beta, non renseigné.
Réalisation : Katia Jarjoura
Sur la situation socio-politique du Liban de la reconstruction.

L'Appel de Kerbaka / The Call of Karbala, 2004, documentaire, France, Beta, 69 minutes, couleur, arabe irakien.
Réalisation : Katia Jarjoura, production : ARTE France.
Bagdad, avril 2004. Alors que l'Irak est secoué par la violence quotidienne, des milliers de chiites se préparent à braver la route pour accomplir leur pèlerinage annuel vers la ville sainte de Kerbala. Une jeune réalisatrice libano-québécoise décide de les accompagner sur la route, malgré les risques et dangers de la situation : 110 kilomètres à pied, de la capitale irakienne à la capitale du chiisme. À travers son regard et le récit de son personnage principal, un poète chiite et ancien prisonnier politique, nous pénétrons au cœur de la communauté chiite d'Irak, longtemps opprimée par les régimes successifs.

Jetlag / Décalage, 2005, documentaire, Liban, numérique, couleur, anglais / espagnol.
Réalisation : Katia Jarjoura.
Après avoir passé plusieurs mois dans un pays en guerre, un jeune photo-journaliste retourne à Beyrouth. L'expérience de la guerre étant toujours présente à son esprit, son retour est brutal. Le décalage est énorme.

Au-delà, 2005, documentaire, Liban, 16 minutes, numérique, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Katia Jarjoura.
En Irak, l'intérieur d'un hammam devient lieu de « nettoyage » sacré d'une victime de la guerre et de son bébé.
Crues, sourdes, violentes, les images sont ici livrées sans aucun artifice.

Mémorial, 2006, documentaire, Liban, numérique, 5'40 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Katia Jarjoura.
L'enterrement à la va-vite des victimes de la guerre au sud du Liban, à Tyr. L'essentiel était alors d'enterrer les corps rapidement pas seulement par respect pour les victimes, mais aussi et surtout par souci d'hygiène. Faire vite était le principal objectif puisqu'au sud, les bombardements pouvaient reprendre à tout instant. Katia Jarjoura nous renvoie ici à la réalité la plus brute, évitant tout commentaire et musique d'ambiance.

Beyrouth, ne meurs pas / Beirut ma betmout, 2006, documentaire, Liban, 7 minutes, mini DV, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Katia Jarjoura.
Réalisé au sud de Beyrouth, dans les quartiers chiites. Katia Jarjoura signe ici un documentaire « musical », en accompagnant un groupe de rap très connu au Liban : Kita3ayoun.

***Terminator, la dernière bataille / Terminator, the Last Battle,* 2006**, documentaire, France / Liban, 75 minutes, MiniDV, couleur, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Katia Jarjoura, image et son : Katia Jarjoura.
Le 14 février 2005, l'assassinat de Rafic Hariri déclenche un soulèvement populaire sans précédent au Liban. Entre histoire personnelle et destin national, ce film nous plonge au cœur de ce « Printemps de Beyrouth » inachevé, à travers le regard d'un personnage aussi paradoxal, dérangeant et attachant que ce petit pays qui n'a pas fini de faire parler de lui.

Dans le sang / In Their Blood, 2009, fiction, France / Liban, 35 mm, 31 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Katia Jarjoura, scénario : Katia Jarjoura, image : Fabrice Main, son : Mouhab Chabensaz, Gwenolé Leborgne, montage : Dominique Marcombe, production : Bizibi productions (France), Khayyam Productions (Liban), distribution : L'Agence du court-métrage.
Interprètes : Fadi Abi Samra, Rami Abou Hamdan.
Beyrouth, 19 ans après la guerre civile. Farès, un ancien combattant du parti Nouveau Liban, doit agir pour convaincre son fils de ne pas sombrer dans la violence qui s'empare à nouveau du pays.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : L'Agence du Court-métrage (Paris, France).

***Au revoir Moubarak / Goodbye Moubarak,* 2011**, documentaire, France, numérique, 75 minutes, couleur, anglais.
Réalisation : Katia Jarjoura, scénario : Katia Jarjoura, production : AMIP – Audiovisuel Multimedia International Productions (France), ARTE France (France).
Après trente ans de répression et d'état d'urgence sous la présidence d'Hosni Moubarak, des groupes d'opposition se sont réorganisés pour demander la chute du régime. Filmé en immersion en Égypte de novembre 2010 à janvier 2011, le documentaire témoigne de l'effondrement du régime.

Le Liban, de fracture en fracture, 2014, documentaire, France, numérique, 52 minutes, couleur, français / arabe libanais.
Réalisation : Katia Jarjoura, image : Wissam Charaf, montage : Rania Stephan, production : ARTE France (France).
Depuis mars 2011, le Liban subit de plein fouet les répercussions du conflit syrien à ses frontières. La fracture communautaire entre les sunnites qui soutiennent la rébellion et les chiites, pro-régime syrien, s'accentue. Et l'afflux massif de 1,5 millions de réfugiés syriens plonge le pays dans une crise humanitaire sans précédent. Le tout, aggravé par la montée de l'islam radical dans la région et la défaillance de l'Etat libanais. Le Liban résistera-t-il à la pression actuelle ou basculera-t-il à nouveau dans le chaos ? À travers divers protagonistes, des leaders politiques, des figures religieuses et des scènes de terrain, ce documentaire décrypte les enjeux et les bouleversements en cours dans un pays qui semble condamné à l'instabilité perpétuelle.

Only Silence, 2017, documentaire, France, 30 minutes, numérique, couleur, français / arabe syrien.
Réalisation : Katia Jarjoura, scénario : Katia Jarjoura, image ; Thomas Favel, montage : David Pujol, Rania Stephan, producteur : Michel Zana.
Menacée en Syrie, Neda a dû fuir en France, laissant sa mère et son petit frère derrière elle. La vie de réfugiée n'est pas simple, mais le plus difficile demeure la distance. Cette histoire raconte la violence de l'exil, cet état d'être troublant qu'éprouvent les déracinés condamnés à survivre loin de leur pays.

Jirmanus Saba, Mary
Mary Jirmanus Saba vit et travaille à Beyoruth. Réalisatrice et géographe son travail explore les mouvements militants en milieu agraire et ouvrier au Moyen-Orient et en Amérique latine. Avant de se tourner vers le cinéma, elle a produit un programme de télévision communautaire en Equateur.

Mulahazat hawl al 'awdeh / Notes For a Return, 2013, documentaire, États-Unis / Palestine / Liban, numérique, 14 minutes, couleur, arabe palestinien.
Réalisation : Mary Jirmanus Saba.
Un couple de Palestiniens âgés en exil - les observations de leur routine quotidienne sont opposées aux images d'archives de l'Armée rouge japonaise en 1974, et créent des médiations sur le temps, la mémoire et la distance.

***Shu'our akbar min el hob / A Feeling Greater Than Love* (*Šuʿūr akbar min āl-ḥub /* « Un sentiment plus grand que l'amour »), 2017**, documentaire, Liban, numérique, 99 minutes, couleur et noir et blanc, arabe libanais.
Réalisation : Mary Jirmanus Saba, image : Karam Ghoussein, Mary Jirmanus Saba, Ziad Chahoud, montage : Louly Seif, son : Ziad Fayed, productrices : Mary Jirmanus Saba, Lara Jirmanus, production : Tricontinental Media.
Les rêves d'une révolution populaire, effacée par la guerre. Méditation sur la révolution, le cinéma et ses possibilités, le passé et le présent.
Festival : Festival International du Film de Berlin (prix FIPRESCI, 2016).

Al-Joundi, Dima

Dima Al-Joundi est née en 1966 au Liban, où elle a fait des études de philosophie. Elle s'est ensuite tournée vers l'édition de films et a étudié à l'I.N.S.A.S. de Bruxelles.
Sa première production est le long-métrage Khalass *de Borhane Alaouie, qu'elle a pu distribuer grâce à Crystal Films, une société de production qui se bat contre les injustices sociales.*

***Entre nous deux… Beyrouth / Beyni wa Baynak… Bayrut / Between Us Two… Beirut,* 1994**, documentaire, Belgique / Liban, 52 minutes, 16 mm
Réalisation, scénario et production : Dima al-Joundi, image : Hassan Naamani, son : Ricardo Castro, musique : Toufic Farroukh, montage : Mireille Abromovici, production : Bright Sight Entertainment (Belgique), Wallonie Image Production (Belgique), Lebanese Broadcasting Corporation (Liban).
Interprètes : Rim al-Joundi.
Synopsis : Deux soeurs unies à travers leur amour pour une autre personne et pour leur ville d'origine. Dima quitte Beyrouth pour étudier le cinéma en Belgique. Sa sœur Rim reste à Beyrouth et devient artiste. Rim a vécu les événements de près, Dima de loin. Quand Dima rentre pour voir sa famille, la réunion avec sa sœur et la ville est un défi à relever pour les deux femmes.

The Silk Road in Central Anatolia, 1995, documentaire, Turquie / Belgique, 40 minutes, 35 mm, couleur, anglais.
Réalisation : Dima Al-Joundi, Éric Caroen, image : Marc Koninckx, montage : Eric Caroen, son : Yves Renard, production : Front Line Productions (Belgique).
Interprètes : Recep Demirci, Nahit Güvendi, Melih Düzenri.

The Mask of the Night, 1996, docu-fiction, Sri Lanka, BetaCam, 30 minutes, couleur, anglais.
Réalisation : Dima Al-Joundi, production: Young Asia TV
Documentaire sur les enfants des rues au Sri Lanka.

***Bonne à vendre / Maid For Sale,* 2006**, documentaire, France / Liban / Belgique, numérique, 53 minutes, couleur, français.
Réalisation : Dima Al-Joundi, production : Les Films du Soleil, France 3 Corse, CrystalFilms, Panache Productions et Fugitive, YLE (Finlande), RTBF Bruxelles (Belgique), KTO TV.
Pour fuir la misère de leur pays et aider leurs familles à survivre, des Sri-lankaises partent travailler au Moyen-Orient et tout particulièrement au Liban. Ce pays de 4 millions d'habitants compte 800 000 travailleurs immigrés dont 150 000 femmes sri-lankaises. Celles-ci sont souvent dans une situation plus dramatique que celle qu'elles subissaient dans leur pays : privées de passeport, enfermées chez leurs nouveaux maîtres, exténuées de travail. Pour une poignée de dollars…Certaines tentent la fuite ou se suicident. Sashika, Janika et Anne-Rita racontent leurs trois destins poignants et entrecroisés.

We Must Clown, 2019, documentaire, Liban, numérique, 52 minutes, couleur, arabe libanais / anglais.
Réalisation et scénario : Dima Al Joundi, image : Hasan Salame, montage : Christian Abi Abboud, production : Al-Araby TV, Reda Fayez.
Sabine est un clown professionnel qui croit en la guérison par le rire. Elle le prouve par son travail auprès de réfugiés dans diverses régions du monde. À travers ses yeux et son journal intime, on découvre comment elle essaie de donner amour, espoir et guérison par le rire. Le film la suit tout au long de ses spectacles, avec et pour les réfugiés, et dans sa lutte quotidienne pour maintenir cette activité humano-artistique.

K

Kachmar, Diala

Diala Kachmar est une comédienne et cinéaste libanaise. Elle est née en 1979. Elle a suivi des études en arts dramatiques à l'Université Libanaise. Depuis 2005, elle a collaboré à la production de plusieurs films documentaires.

Les Gardiens du temps perdu / Guardians of Time Lost, 2013, documentaire, Liban / Émirats Arabes Unis, numérique, 109 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Diala Kachmar, scénario : Diala Kachmar, image : Bassem Fayaad, son : Rana Eid, musique : Zeid Hamdan, montage : Carine Doumit, productrice : Carole Abboud, production : Enjaaz (Dubai), Screen Institute Beirut (Beyrouth).
Entre engagement et chaos, entre peur et courage, entre idéologie et déviation et entre chevalerie et violence, s'étend la rue. Un groupe de jeunes hommes marginalisés, connus comme les voyous d'Al-Lija reflètent le chaos qui caractérise leur quartier de Beyrouth.

Kanaan, Leila

Née en 1982 à Saida au Liban, Leila Kanaan a étudié le cinéma et l'audiovisuel à l'I.E.S.A.V. à Beyrouth. Elle travaille principalement dans la publicité et réalise des clips musicaux pour de grandes vedettes arabes (Issa Ghandour, Cheb Khaled, Haifa Wehbe, etc.).

La Maison de mon père / Beit bayyi / My Father's House, 2003, fiction, Liban, numérique, 26 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Leila Kanaan, production : I.E.S.A.V.-USJ (Beyrouth).
Dans la tradition de Fellini, ce film dépeint la folie, les contradictions et les idiosyncrasies d'une famille arabe. Tous les événements se déroulent dans la maison du père de la réalisatrice, où les membres de la famille vivent une bataille entre le péché et la foi, et le plaisir et les tabous.
Organisme détenteur et dépositaire : I.E.S.A.V.-Université Saint Joseph (Beyrouth).

Après l'orage / After the Storm, 2006, documentaire, Liban, Super 16 mm, 5 minutes, couleur, muet.
Réalisation : Leila Kanaan, image : Toni el-Khazen, musique : Nabil Saliba, production : Né à Beyrouth (Liban).
Dans un film muet, Leila Kanaan montre les destructions provoquées par la guerre de 2006 à Beyrouth.

Kassem, Farah

Née à Tripoli au Liban en 1987, Farah Kassem obtient une licence d'études audiovisuelles de l'A.L.B.A. (Académie libanaise des Beaux Arts). Elle se décrit comme indépendante dans sa manière de travailler. Après des études à l'Académie Libanaise des Beaux Arts de Beyrouth, elle a travaillé pour la chaîne Al Jazeera Documentaire et a réalisé près de cent cinquante portraits dans le monde arabe.

Mon père ressemble à Nasser / Abi Youchbeh Abdel Nasser/ My Father Looks Like Abdel Nasser, 2012, documentaire, Liban, numérique full HD, 33 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Farah Kassem, image : Farah Kassem, montage : Farah Kassem, musique : Ala'a Wardi, production : Farah Kassem, Road 2 Films (Liban).
Moustapha a 70 ans. Il souffre d'une maladie sleeping disorder. Moustapha est poète, appartient à une génération révolue. Sa fille vient lui rendre visite régulièrement. Avec sa caméra, elle filme son père, la vie, la poésie, la mémoire après la mort de sa mère... Dans l'intimité du père murmuré par son récit et la voix de sa fille, elle tente de trouver des réponses à des questions qu'elle n'a jamais eu le courage de les poser. Conversation de la vie et du cœur.
Festivals : DIFF (Dubai International Film Festival) - Dubaï (Émirats arabes unis) - Mention spéciale (2012), États généraux du film documentaire - Lussas (France) - Route du doc (2017).

You Make a Better Window Than You Do a Door, 2017, Belgique / Liban, numérique, 19 minues, arabe / français.
Réalisation et scenario : Farah Kassem, image : Farah Kassem, Joëlle Abou Chabké, son Farah Kassem, musique : Abeid Kobeissy, production : Farah Kassem, Doc Nomads - Lisbonne.
Farah vit à Bruxelles. Wissam, son amant syrien n'a pas pu quitter le Liban comme elle, avec elle. Elle raconte. Elle dévoile leur relation amoureuse grâce à des archives tournées avant son départ, dans sa petite chambre à Beyrouth, grande ouverte sur la ville et le Moyen-Orient à fleur de peau. En alternance, doucement, avec l'aide de son voisin Arieh, elle retrace ce parcours intime. Sur le rebord de la fenêtre, l'Europe face à elle: elle se questionne. Que reste-t-il de leur histoire et de la force de leur amour au-delà des frontières et du temps ? La séparation prend physiquement corps à travers ce dispositif. Les images fragiles enregistrées au Liban sont les seules traces d'une réalité qui était alors évidente. Et la recherche de Farah de ces souvenirs maintenant disparus est une petite lutte pour que cette histoire ne s'efface pas de sa mémoire. À travers Farah et Wissam, c'est l'histoire de tous ceux qui ont eu à quitter leur vie, leur ville, leur amant qui se déroule. L'histoire universelle de tous ceux qui un jour doivent partir et bataillent pour ne pas oublier.
Festival : Visions du Réel - Nyon (Suisse) - Compétition Internationale Courts Métrages (2017)..

Nettoyer Shaerbeek / Tanazhif sharbik, 2017, docu-ficiton, Liban / Belgique, numérique, 19 minutes, couleur, français.
Réalisation et scénario : Farah Kassem, son et image : Farah Kassem, montage : Farah Kassem, musique : Yohan Dumas, production : Farah Kassem, Doc Nomads – Lisbonne.
Suite aux attentats de Paris en novembre 2015, le iministre de l'intérieur belge a étendu le seuil d'alerte à l'échelle nationale et annonce qu'il veut « nettoyer » Molenbeek, une commune de Bruxelles récemment liée à l'extrémisme islamique. Pendant ce temps, une habitante de la commune de

Shaerbeek (Bruxelles) remarque des événmens inhabituels qui se produisent devant sa fenêtre et décide de prévenir les autorités.
Festivals : DOK Leipzig, Warsa Film Festival, Film Festival Linz, Arab Film Festival Berlin.

Kassem, May
Née à Beyrouth en 1975, May Kassem est diplômée de l'université de Brown (États-Unis) en art sémiotique. Elle complte sa formation à l'écriture lors d'un programme de formation organisée au Liban sous la directionde La Fémis intitulé 'PROFFIL' (Programme de Formationà la Fiction Longue) puis un master à l'Institut d'Études Scéniques et Audiovisuelle de l'Université Saint-Joseph de Beyrouth.

Le Rêve de Pierrot / Pierrot's Dream, 1994, fiction, États-Unis, 2'30 minutes, 16 mm, noir et blanc, muet.
Réalisation : May Kassem.
Interprètes : Maureen Marozeau.
Pierrot rêve de chanter.

Organized Freedom is Compulsory, 1994, documentaire, États-Unis, 10 minutes, 16 mm, noir et blanc, anglais.
Réalisation : May Kassem, avec des textes de Theodore Adorno, George Lukacs et Karl Marx lus par Anthony Arnove.
Interprètes : Maureen Marozeau, Hélène Strick, Spyros Demytriou.
Sur l'organisation du temps dans le cadre du système capitaliste, entre temps de travail et temps libre ou de congé, où le temps libre est supposé générer davantage d'énergie pour mieux travailler durant le temps de travail. Le temps 'libre' n'est donc pas pour l'art. Être un artiste requiert que l'on subvertisse l'organisation du temps.

Pre-Revolutionary Art is the Art of the Revolution, 1996, documentaire, États-Unis, 52 minutes, vidéo, couleur, anglais.
Réalisation : May Kassem.
Documentaire qui traite de l'engagement politique et artistique – en posant la question : peut-on changer le monde à travers l'art. Trois portraits d'artistes engagés sont dressés ainsi que celui d'un gardien de musée d'art. Autour d'eux, la ville, les luttes, et quelques artistes de rue.

Qui écrira l'histoire : 10 minutes de la lutte des sans-papiers de Saint-Bernard,1996, documentaire, France, vidéo, 11 minutes, couleur, français.
Réalisation, scénario : May Kassem, image et son : May Kassem.
La lutte des sans-papiers de Saint-Bernard pendant l'éte 1996 à Paris a connu des semaines de lutte intense, des nuits sans sommeil pour ceux qui soutenaient la lutte, veillant pour la maintenir. Des entretiens. Des fêtes de rues. Des manifestations...et pour terminer l'évacuation de l'église. Qu'en restera-t-il ?
Festivals : Compétition Video Centre Villiot (France, 1996).

***Joker*, 1998,** docu-fiction, Liban, vidéo, 26 minutes, couleur, arabe syrien.
Réalisation : May Kassem, image : Sossie Khacho, son : Emmanuel Zouki, musique : May Kassem.
Interprètes : Rafe Barakat, Nidal Saliba.
Ce docu-fiction se déroule à Beyrouth après la guerre, en pleine reconstruction principalement par des ouvriers migrants syriens. Le documentaire relate les détails de la vie de ces ouvriers en ce qui concerne la qualité et la quantité de travail, la rémunération, les dépenses, la famille, et les relations interpersonnelles avec les membres de la société libanaise. La fiction relate l'histoire d'Ahmed, un jeune syrien qui vient à Beyrouth avec l'intention de rester, fière de participer à la construction de chaque bâtiment sur lequel il travaille. Le film montre le décalage entre les idéaux d'Ahmed et la dure réalité que lui et des milliers d'ouvriers migrants confrontent tous les jours.
Festivals : Ayloul Festival (Liban, 1998), Ibiza Eletrozine (Espagne, 1998), London Arab Film Festival (Royaume-Uni, 1998), Berlin Arab Film Festival (Allemagne, 2010).

Surveyed Liberty, 2004, animation, Liban, animé, 1’23 minutes, couleur, muet.
Réalisation : May Kassem.
Une journée seule en toute tranquilité à la plage, face à la mer.

Open Seas / Closed World, 2012, animation, Liban, 4 minutes, couleur, muet.
Réalisation : May Kassem.
Une créature vivante part à la recherche d'une vie meilleure, traversant mers et déserts. En route, son compagnon meurt. Affamé, assoiffé, fatigué il croit se diriger vers une nouvelle vie, mais il trouve autre chose.

96.2.1, 2014, Liban, documentaire, numérique, 12 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : May Kassem, image, son, montage : May Kassem.
On entre dans le monde de la radio à travers les ondes, les infos, l'animateur, sa musique, ses mouvements mais l'image protège son identité. A l'image : les machines, le menton de l'animateur, sa moustache, ses lèvres, ses mains, ses pieds bougeant au rythme. L'expérience radio décolle petit-à-petit pour atterrir éventuellement, l'animateur quitte ses auditeurs pour les retrouver le lendemain.

96.2.2, 2015, Liban, documentaire, numérique, 12 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : May Kassem, image, son, montage : May Kassem.
Ceci est le second chapitre d'une série de portraits de mes collègues, animateurs d'émissions à Radio Liban. Beyrouth dans les années 80. La voix de Wafa Khochen est entrée dans les domiciles, les voitures, présentant de la musique rock des années 60 et 70. A travers crises et conflits armés, Wafa continue à tisser un tapis de sons, souvenirs, émotions jusqu'à nos jours. Pendant que son émission emblématique, Flashback, est émise par les ondes électromagnétiques des studios de la radio nationale, nous sommes transportés dans des univers parallèles, et des ères passées, toutes liées par le son.

***Nourhane : le rêve d'une enfant / Nūrhan / Nourhane, A Child's Dream*, 2016**, documentaire, Liban, numérique, 72 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : May Kassem.
Nourhane était une chanteuse et actrice des années 40,50, et 60. Elle mit fin à sa carrière de façon soudaine dans les années 60. Depuis, elle ne parla plus de son passé, et ne chanta plus jamais. Sa petite-fille plonge dans le domaine du cinéma, et à 21 ans, découvre le passé de sa grand-mère. Dès ce moment-là, sa mission est de connaître tous les détails du passé de sa grand-mère mais tout particulièrement de savoir pourquoi cette dernière a mis fin à sa carrière à son apogée. Des strates et des strates d'histoires sont transmises à travers des entretiens, des narrations sonores, des dessins, et des séquences animées dans un film qui tourne autour de la passion, de l'amour.

***Reverse-Shot : Diary of a Struggle* (« Contre-champ : journal d'une lutte »), 2016**, documentaire, Liban, numérique / Super 8 mm, 27 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : May Kassem, image, son, montage : May Kassem.
Ce documentaire filmé de l'intérieur de la lutte qui éclata pendant l'été 2015 à Beyrouth, initiée par la crise des ordures, montre l'évolution de la lutte, et la transformation qu'elle a déclenché au niveau de la prise de conscience de la population. Ceci est un carnet de bord de l'escalade des manifestations, leurs préoccupations, leurs slogans, leur esprit, ainsi qu'un témoignage personnel de la lutte.

***Free Waves*, 2017**, documentaire, Liban, numérique / Super 8 mm, 27 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : May Kassem, image, son, montage : May Kassem.
Un long-métrage documentaire du sein de la lutte pour préserver les espaces publiques au Liban, en particulier la côte, et les plages de Beyrouth, et qui porte aussi sur la fin des transmissions par ondes électromagnétiques, le cosmos, et l'avenir de la terre.

Winter Ballad, 2019, fiction, Liban, numérique, 100 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : May Kassem, image, son, montage : May Kassem.
L'histoire d'une femme, Anni, qui vit mal dans un monde en guerre. Elle a perdu quelqu'un à cause de guerres, déplacements, l'on ne sait pas exactement, ni qui, ni comment. Des hommes resurgissent dans sa vie tel des fantasmes, des rêves, des souvenirs, et repartent pour ponctuer cette ballade d'hiver en hiver, entre Paris et New York, hantée par la guerre.

Kassir, Liana
Liana Kassir a gradi à Beyrouth. Après des études de réalisation à Paris, elle rentre au Liban et travaille en tant que réalisatrice, mais aussi comme commissaire d'exposition, animatrice de ciné-club et programmatrice dans différents festivals de cinéma.

Le Développeur, 2009, fiction, France, numérique, 14 minutes, couleur, français.
Réalisation, scénario : Liana Kassir, Renaud Pachot, image : Leila Ounadjela, montage : Aurélien Vassor. Film de fin d'études.
Interprètes : Marie Matsuura, FabioTatemoto-Trannin, Jean Reneaux.
Que deviennent les photos prises par les touristes Japonais à Paris ?

L'Année Dernière à Bagdad, 2010, fiction, France, numérique, 16 minutes, couleur, français.
Réalisation et scénario : Liana Kassir, Renaud Pachot, image : Antoine Waterkeyn, son : Florent Le Corre Proust, montage : Alizée Leroy.
Interprètes : Soukaïna Baramou, Nathan Rippy, Faisal Lahlimi, Tarik Bechiri, Maëlia Gentil, Khelifa Mouterfi, Julien Moreau, Soly.
Gary, militaire américain, profite d'une permission pour voir une amie à Paris. La rencontre avec une petite fille l'interpellera sur le rôle de sa mission en Irak.

Vertical Village, 2012, documentaire, Liban, numérique, 38 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Liana Kassir, Renaud Pachot.
La ville est un chantier permanent. Entre les jambes des gratte-ciel, il reste une petite maison et un jardin. Au-dessus du rugissement des pelles, les voisins élèvent la voix. Et bientôt une rumeur se fait jour : la fin est proche, mais quand ?

Rajul āʿtaqadnāh mitā / The Man They Thought Dead, 2015, documentaire, Liban, numérique, 9 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Liana Kassir, Renaud Pachot, scenario : Liana Kassir, image et montage : Renaud Pachot, production : Karaköz Productions (Liban).
Dix ans après sa mort, ce film fait revivre la statue de Samir Kassir.

Nahr El-Kalb, 2018, fiction, Liban / France, 15 minutes, numérique, couleur, muet.
Réalisation et scénario : Liana Kassir, Renaud Pachot, image ; Paul-Anthony Mille, montage : Liana Kassir, Renaud Pachot, production : Karakoz et Kafard films, Alexandre Singer.
Deux femmes fatiguées attendent la tombée de la nuit au bord du Fleuve du Chien.

Le Palais oriental, 2019, fiction, France, 24 minutes, numérique, couleur, arabe libanais / français.
Réalisation et scénario : Liana Kassir, image : Paul-Anthony Mille, son : Clément Neubrunn, montage : Chaghig Arzoumanian, production : Kafard Films (France).
France, 2019, au cœur d'un village : *Le Palais Oriental.* Dans ce bar à chicha, la serveuse libanaise reçoit ses clients venus pour entendre le journal télévisé de 20 heures. C'est un moment privilégiéoù chacun peut, l'espace d'un court instant, voir et entendre des nouvelles de son pays. Ce soir-là, le Liban prend feu.

Khlat, Yasmine
*Née en 1959 à Ismaïlia (Égypte) dans une famille libanaise, est une comédienne, réalisatrice, traductrice et romancière. Elle a grandi au Liban, puis a étudié le cinéma à l'université Paris 3. Avant de réaliser son film, elle a été actrice pour Farouk Beloufa (*Nahla*, 1978), Abdelatif Ben Ammar (*Aziza*, 1979) ou encore Mohammad Malas (*Ahlam al-medina*, 1984).*

Notre nuit / Leylouna / Our Night, 1987, fiction, Liban / France, video, 52 minutes, couleur, libanais.
Réalisation, scénario : Yasmine Khlat, image : Hassan Naamani, son : Ali Bairam, musique : Paul Mattar, montage : Chantal Piquet, production : Middle East Communication Center (Liban), Institut du Monde Arabe (France), Le Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir (France).
Interprètes : Marie Thoumas, Magah el-Massoud, Maya Tabet.
Derrière les murs d'un immeuble de Beyrouth, des femmes d'appartenances sociales et religieuses différentes vivent les unes à côté des autres dans un bloc résidentiel. Les émotions de leur vie quotidienne sont le baromètre des événements du dehors. Au coeur du film, un ultime espoir après lequel tout bascule à nouveau dans le retour à la désillusion. Laguere pénètre la vie de ces femmes uniquement par les journaux et les reportages radiophoniques, et les images d'horreur de la télévision.

Khodr, Nesrine
Née en 1973 à Beyrouth, Nesrine Khodr est une artiste visuelle et une productrice de télévision qui vit et travaille à Beyrouth. Elle travaille dans le domaine du film/vidéo, de la presse écrite et de la performance. Elle a étudié l'histoire à l'Université américaine de Beyrouth et le cinéma européen à l'Université d'Édimbourg. Entre 2003 et 2004, elle a été artiste en résidence à la Rijksakademie van Beeldende Kunsten à Amsterdam.

De la séduction / Of Seduction, 1997, documentaire, Liban / France, BetaSP, 33 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Nesrine Khodr, Ghassan Salhab, production : GH films, Ayloul, Hot Zones (Liban).
Il y a Soraya, jeune Libanaise qui, parmi tant d'hommes, choisit celui sur lequel elle compte exercer son "pouvoir de séduction". De cet homme, on ne verra presque rien, sinon son dos, sa silhouette, ses mains. Il y a aussi d'autres femmes, de générations différentes, femmes "réelles", qui apportent leurs propres témoignages, leur propre histoire, leur propre vécu, leur propre regard sur ce pouvoir. Il y a pour ainsi dire une "fiction en cours", celle de Soraya, et des témoignages de quelques femmes, fragments de documentaire. Des fragments mis en situation, non pas en une tentative de reconstitution ou de reproduction dudit réel, mais en une tentative de "ré-appropriation" de ce même réel.
Organisme détenteur ou dépositaire : La Maison du Doc (Lussas, France).

I Swam in the Sea Last Week, 2003, documentaire, France, numérique, 2'25 minutes, couleur, arabe.
Réalisation : Nesrine Khodr, production et distribution : Lowave.
I swam in the sea last week... est une vidéo symbolique et poétique, évoquant une situation changeante, grâce au corps d'une femme nageant dans la mer.

El Kouch, Hala
Hala El Kouch est une cinéaste, écrivaine, actrice, monteuse, artiste de la voix off et photographe. Elle a grandi au Nigeria, puis s'est installée au Liban pour ses études en 2008.

Pêche hors-mer / Fishing Out of the Sea, 2017, fiction, Liban, numérique, 17 minutes, couelur, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Hala El Kouch, image : Ayoub Bitar, montage : Hala El Kouch, production : A.L.B.A. (Liban).
Interprètes : Flavia Bechara, Layal Ghanem, Aya El Kouch.
Coincé dans un dilemme : entre laisser tout cela aller ou continuer jusqu'au bout. Lila, jeune écrivain pessimiste, a du mal à terminer son roman. Trois mois se sont écoulés et elle est toujours confrontée à un blocage créatif, mais le temps passe car il ne reste que trois jours avant la date prévue. Tentant de trouver une source d'inspiration après s'être complètement isolée du monde, le coup du sort la conduit à sa vieille boîte à musique en bois. Elle se bande les yeux en plongeant dans ses souvenirs. Mais saura-t-elle pêcher dans la mer ?

L

Labaki, Nadine

Nadine Labaki est née en 1974 au Liban. Elle a étudié le cinéma à l'I.E.S.A.V. de Beyrouth, puis a commencé sa carrière comme actrice dans de nombreux films libanais, notamment Le Bus *de Philippe Aractingi* (2005) *ou* Stray Bullet *de Georges Hachem (2011). Grâce à un prix qu'elle reçut au festival de Cannes, elle put passer six mois à Paris pour développer son premier long-métrage.*

***11, rue Pasteur,* 1996**, fiction, Liban, DigiBEta, 13 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Nadine Labaki, image : Mounah Saliba, montage : Nadine Labaki, commentaire : Rabih Mroué.
La rue est le théâtre de l'histoire. Reflet de la société qu'elle exibe sous toutes ses formes, elle est là, immuable, tandis que s'y trament de multiples histoires. Or, c'est à travers une fenêtre qu'on observe cette rue, à partir du viseur d'un fusil.

***Caramel / Sukar banat,* 2007**, fiction, Liban / France, numérique, 97 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Nadine Labaki, scénario : Nadine Labaki, Jihad Hojeily, Rodney El Haddad, image : Yves Sehnaoui, son : Pierre-Yves Lavoué, montage : Laure Gardette, production : Les Films des Tournelles (France), Les Films de Beyrouth (Liban), Roissy Films (France).
A Beyrouth, cinq femmes se croisent régulièrement dans un institut de beauté, microcosme coloré où plusieurs générations se rencontrent, se parlent et se confient. Layale est la maîtresse d'un homme marié. Elle espère encore qu'il va quitter sa femme. Nisrine est musulmane et va bientôt se marier. Mais elle n'est plus vierge et s'inquiète de la réaction de son fiancé. Rima est tourmentée par son attirance pour les femmes, en particulier cette cliente qui revient souvent se faire coiffer. Jamale est obsédée par son âge et son physique. Rose a sacrifié sa vie pour s'occuper de sa soeur âgée. Au salon, les hommes, le sexe et la maternité sont au coeur de leurs conversations intimes et libérées.

***Et Maintenant, On Va Où ? / Where Do We Go Next ? /W hala li wayn?*, 2011**, Liban / France, numérique, 110 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Nadine Labaki, scénario : Nadine Labaki, Thomas Bidegain, Rodney El Hassad, Bassam Habib, Jihad Hojeily, image : Christophe Offenstein, son : Michel Casang, montage : Véronique Lange, production : Les Films des Tournelles (France), Pathé (France), Les Films de Beyrouth (Liban).
Sur le chemin qui mène au cimetière du village, une procession de femmes en noir affronte la chaleur du soleil, serrant contre elles les photos de leurs époux, leurs pères ou leurs fils. Certaines portent le voile, d'autres une croix, mais toutes partagent le même deuil, conséquence d'une guerre funeste et inutile. Arrivé à l'entrée du cimetière, le cortège se sépare en deux : l'un musulman, l'autre chrétien. Avec pour toile de fond un pays déchiré par la guerre, Et maintenant on va où ? raconte la détermination sans faille d'un groupe de femmes de toutes religions, à protéger leur famille et leur village des menaces extérieures. Faisant preuve d'une grande ingéniosité, inventant de drôles de stratagèmes, unies par une amitié indéfectible, les femmes n'auront qu'un objectif : distraire l'attention des hommes et leur faire oublier leur colère et leur différence. Mais quand les événements prendront un tour tragique, jusqu'où seront-elles prêtes à aller pour éviter de perdre ceux qui restent ?

***Capharnaüm / Kafarnūm / Capernaum,* 2018**, fiction, Liban / France / États-Unis, numérique, 123 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Nadine Labaki, scénario : Nadine Labaki, Jihad Hojeily, Michelle Keserwani, image : Christopher Aoun, son : Hubert Teissedre, Emmanuel Croset, musique ; Khaled Mouzanar, production : Mooz Films, Cedrus Invest Bank, Sunnyland Film.
Interprètes : Zain Al Rafeea, Yordanos Shiferaw, Boluwatife Treasure Bankole.
À l'intérieur d'un tribunal, Zain, un garçon de 12 ans, est présenté devant le juge. À la question : " Pourquoi attaquez-vous vos parents en justice ? ", Zain lui répond : " Pour m'avoir donné la vie ! ". Capharnaüm retrace l'incroyable parcours de cet enfant en quête d'identité et qui se rebelle contre la vie qu'on cherche à lui imposer.

Loutfi, Arab
Arab Loutfi est cinéaste, écrivaine et journaliste. Après avoir travaillé pendant de nombreuses années sur des longs métrages avec Mohammad Khan et Atef Altayeb, elle s'est tournée vers le cinéma documentaire.

***The Upper Gate / Bawabat al-fawqa* (*Bawabaï āl-faūqa* / « La Porte haute »), 1991**, documentaire, Liban / Royaume-Uni, format non communiqué, 90 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Arab Loutfi, scénario : Arab Loutfi, production : Arab Loutfi.
La « bawbat al fawqa » est la porte la plus importante de Sidon. En 1948, elle accueillit les réfugiés palestiniens de Haifa. En 1984, elle devint le témoin silencieux des attaques israéliennes qui poussèrent les réfugiés vers le Nord. La porte est un signe de solidarité entre les Libanais et les Palestiniens, entre les musulmans, les chrétiens, les druzes. Dans ce film, Arab Loutfi revient aux jours de son enfance, dans ses endroits favoris et auprès des gens qu'elle aime.
Disponible librement en ligne (YouTube).

***Mer'aï jamila / Jamila's Mirror* (« Le Miroir de Jamila »), 1993**, documentaire, Royaume-Uni, format non communiqué, 15 minutes, couleur, arabe palestinien.
Réalisation : Arab Loutfi, scénario : Arab Loutfi, image : Nabil Hasan, musique : Yasser Ali Mokhtar, montage : Mona Sabban, production : South Productions (Londres).
Intervenantes : Aisha Ouda, Laila Khaled, Rashida Obeida, Rasmeya Ouda.
L'algérienne Jamila Buhreid a été un modèle pour de nombreuses femmes activistes dans les années 1960 et au début des années 1970 durant les mouvements arabes de libération. Représentant ces femmes, quatre palestiniennes confrontent leurs passés, interprétant chacune leurs expériences au regard des conflits en cours au Moyen-Orient.
Disponible librement en ligne (YouTube).

***Saba' layali wa subhiya / Seven Nights and One Morning* (*Sabʿa layāl w ṣubāḥya* / « Sept nuits et un matin »), 1997**, documentaire, Égypte, Beta SP, 50 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Arab Loutfi, production : Satellite Nile Specialized Channels.
Disponible librement en ligne (YouTube).

***Rango,* 1998**, documentaire, Égypte, vidéo, 40 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation, scénario, image, son montage : Arab Loutfi, production : Satellite Nile Specialized Channels.
Disponible librement en ligne (YouTube).

***Al-farah misri / Egyptian Wedding* (*Āl-faraḥ āl-maṣry* / « Le Mariage égyptien »), 1999**, documentaire, Égypte, vidéo, 36 minutes, couleur, arbae égyptien.
Réalisation : Arab Loutfi, production : Satellite Nile Specialized Channels.
Disponible librement en ligne (YouTube).

***Ziyāra qaṣira / Short Visit* (« Petite visite »), 1999**, documentaire, Égypte, Beta SP, 80 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation, scénario, image, son montage : Arab Loutfi, production : Arab Loutfi.
Disponible librement en ligne (YouTube).

Hekayat min ghaza / Stories From Gaza, 2001, documentaire, Égypte, Beta SP, 60 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Arab Loutfi, production : Mer'ah Media.
Documentaire sur la poétesse et activiste politique May Sayegh.

Tayr al-hathar / Bird of Prudence, 2003, documentaire, Égypte, Beta SP, 60 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Arab Loutfi, production : Mer'ah Media.
Documentaire sur l'écrivain et poète Ibrahim Nasrallah.

Al-hajj madbouly, 2004, documentaire, Égypte, Beta SP, 60 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Arab Loutfi, production : Orbid.
Documentaire de la série Under the Spotlights.

Ahmad Gaber, 2004, documentaire, Égypte, Beta SP, 60 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Arab Loutfi, production : Orbid.
Documentaire de la série Under the Spotlights.

Al-lo'b bi al-demokratiyya / Playing With Democracy, 2005, documentaire, Égypte, Beta SP, 53 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Arab Loutfi, production : O3 production.

Gorfa mothlema, hayat mode'a / Dark Room Radiant Life, 2006, documentaire, Égypte, Beta SP, 62 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Arab Loutfi, production : O3 production.
Disponible librement en ligne (YouTube).

***Iḥkī yā ʿaṣfūra / Tell Your Tale, Little Bird* (« Raconte ton histoire, petit oiseau »), 2007**, documentaire, Égypte, Beta SP, 92 minutes, couleur, arabe.
Réalisation, scénario, image, son montage : Arab Loutfi, production : Arab Loutfi.
Disponible librement en ligne (YouTube).

***Ala ajsadehim / Over Their Dead Bodies* (*ʿala asjadahim* / « Sur leurs cadavres »), 2008,** documentaire, Égypte, numérique, 110 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation, scénario, image, son montage : Arab Loutfi, production : Arab Loutfi.
Disponible librement en ligne (YouTube).

Mokatila hatta waheya to'ed shay alsabah / A Fighter Even When She's Preparing the Morning Tea, 2014, documentaire, Égypte, numérique, 55 minutes, couleur, arabe.
Réalisation, scénario, image, son montage : Arab Loutfi, production : Arab Loutfi.

Lotfy, Nabiha (Nabeeha)
Née le 28 janvier 1937 à Saïda au Liban. Licenciée ès lettres en 1957 à l'Université du Caire. Diplômée de l'Institut Supérieur de cinéma du Caire en 1964, Nabiha Lotfy a réalisé une dizaine de documentaires. Elle a également participé à la création de l'Association des femmes cinéastes égyptiennes en 1990.

***Prière du vieux Caire / Sala min nawahi misr al-atiqa / Prayer From Old Cairo,* 1972**, documentaire, Égypte, 35 mm, 10 minutes, noir & blanc, arabe égyptien.
Réalisation : Nabiha Lotfy.

***Tal Al-Zaatar, parce que les racines ne meurent pas / Tal al-Zaatar, Because the Roots Don't Die / Tal al-zaatar, al-gouzour lan tamout* (*Liān āl-jaḍūr lā tamūt*), 1975**, documentaire, Liban, 35 mm, 55 minutes, noir & blanc, arabe palestinien.
Réalisation : Nabiha Lotfy.
En 1975, Nabiha Lotfy avait entamé le tournage d'un documentaire sur les femmes palestiniennes au travail, dans le camp de Tal Al-Zaatar au Liban. La guerre civile a alors entravé la poursuite de son travail et la réalisatrice a retrouvé Le Caire. De retour, le camp était complètement dévasté et son film devait raconter les atrocités commises contre les réfugiés.

Monastère Sainte Catherine / Monastery St. Katherine, 1981, documentaire, Égypte, 30 minutes, 35mm, couleur, arabe égyptien.
Réalisation ; Nabiha Lotfy.

'Arosti / *My Bride,* 1983, documentaire, Égypte, 35 mm, 20 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nabiha Lotfy.

Hosan wa 'asfur / *Horse and Bird,* 1987, documentaire, Égypte, 35 mm, 20 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nabiha Lotfy.

La'b atfal / *Children's Game,* 1990, documentaire, Égypte, 35 mm, 20 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation et scénario : Nabiha Lotfy, production : Egyptian Film Center (Égypte).
Un film calme, où les mots sont presque absents, sur des enfants d'un village de Haute-Égypte. les enfants sont très créatifs et font des jouets avec des objets et des ustensiles du quotidien.

Vers où ? / Ila 'ayn ? / Where to ?, 1991, documentaire, Égypte, 20 minutes, vidéo, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nabiha Lotfy.

Rissala min Hibaza / *Message From Hibaza,* 1994, documentaire, Égypte, vidéo, 20 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nabiha Lotfy.

Arab Women Speak, 1996, documentaire, Égypte, 3 x 20 minutes, video, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nabiha Lotfy.

Hiwar min al-shabab ila al-shabab / Dialogue From Youth to Youth, 1998, documentaire, Égypte, video, 22 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nabiha Lotfy.

Innaha tazraaa al-ard wa taqiha / She Cultivates, She Irrigates, 1999, documentaire, Égypte, vidéo, 20 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nabiha Lotfy.

***Nisa' / Women* (« Femmes »), 2000**, documentaire, Égypte, vidéo, 11 x 25-30 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nabiha Lotfy, production ; télévision égyptienne.
Onze portraits de femmes importantes d'Égypte : Suad Rida est la directrice générale de l'institut Rosa El Youssef, qui publie un hebdomafaire du même nom ; Najwa Mustafa est ingénieure et directrice générale des ponts et chaussées du gouvernorat d'Ismailia ; Aida Motassem, ingénieure, est propriétaire et chef d'une entreprise de granite ; Aida Guindy était la repérésentante aux Nations Unies pendant 35 ans, responsable de la promotion des problèmes de femmes et pour la région Asie et Afrique de l'Ouest.

Nidaa, 2002, documentaire, Égypte, numérique, 20 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nabiha Lotfy.
Portait d'un colporteur de rue.

Vestiges d'un temps passé : Rue Mohamed Ali / Shari' Mohamed Ali / Remain of a Certain Time: Mohammed Ali Street, 2003, documentaire, Égypte, numérique, 36 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nabiha Lotfy.

***Kāriokā / Carioca,* 2009**, documentaire, Égypte, vidéo, 60 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Nabiha Lotfy.
Hommage filmique à Tahia Carioca. Décrite à tort comme la Maryline Monroe du monde arabe, Carioca n'a pas seulement été une danseuse et une actrice pionnière, elle était aussi une rebelle et une militante.

M

Maakaron, Myrna

Myrna Maakaron est née au Liban en 1974. Elle a étudié la communication et la réalisation à l'Académie libanaise des Beaux Arts. Elle a commencé comme actrice à l'âge de 15 ans au théâtre. Depuis, elle a participé à plusieurs pièces de théâtre et films. En 2000, elle quitte le Liban pour étudier le théâtre à l'Université de la Sorbonne (Paris). Elle vit en Allemagne depuis 2002.

***Une rencontre*, 1995**, fiction, Liban, 16 mm, 6 minutes, non renseigné.
Réalisation : Myrna Maakaron, production : Académie Libanaise des Beaux-Arts – A.L.B.A. (Liban).

***Conte d'adulte*, 1996**, fiction, Liban, Beta, 14 minutes, non renseigné.
Réalisation : Myrna Maakaron, production : Académie Libanaise des Beaux-Arts – A.L.B.A. (Liban).

Confusion, 1997, expérimental, Liban, Beta, 14 minutes, non renseigné.
Réalisation : Myrna Maakaron, production : Académie Libanaise des Beaux-Arts – A.L.B.A. (Liban).

BerlinBeirut, 2003, documentaire, Liban / Allemagne, Super 8, 23 minutes, couleur, anglais / allemand.
Réalisation : Myrna Maakaron, image : Jutta Tränkle, son : Markus Böhm, Franck Maakaron, montage : Simone Klier, production : Credofilm (Allemagne).
Berlin et Beyrouth ont été occupées, détruites, divisées, reconstruites et aujourd'hui encore, on dit « l'Est et l'Ouest » dans les deux villes. Tout au long du film, Berlin et Beyrouth deviennent une seule ville. Un seul espace. Un espace où l'on ressent le poids du passé et la légèreté de la vie en partageant avec Myrna ses histoires, ses aventures et ses souvenirs.

Makhlouf Mouarkech, Odette
Odette Makhlouf Mouarkech a obtenu son diplôme de cinéma à l'USEK en 2000 et une maîtrise d'études cinématographiques à Paris 8 en 2004.

Al-hayt / The Wall, 2012, fiction, Liban / Qatar, numérique, 22 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Odette Makhlouf Mouarkech, scénario : Odette Makhlouf Mouarkech, image : Pierre Mouarkech, son : Rana Eid, montage : Nadim Chartouni, Pierre Mouarkech, musique : Nadim Mechlawi, production : Abla Khoury, Emile Sleylati, production : Odette Makhlouf Mouarkech (Liban), Doha Film Institute (Qatar).
Interprètes : Arzeh Khoder, Rachel Salemeh, Pierre Berberi.
À travers des entretiens informels mais intimes avec les personnes qui se souviennent du mur comme d'un refuge, Odette Makhlouf Mouarkech brosse un portrait tendre et amusant d'un groupe de personnes qui sont devenues une sorte de famille, créant une intense camaraderie à la suite du désastre.

Mansour, Alaa
Née à Kinshasa en 1989, Alaa Mansour travaille entre Paris et Beyrouth. Elle est diplômée d'un master en Arts et Création – réalisation de l'université Paris 8.

Aïnata, 2018, documentaire, France / Liban, 63 minutes, numérique, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Alaa Mansour, scénario : Alaa Mansour, image : Alaa Mansour, montage : Alaa Mansour, Amine Kouti, production : Alaa Mansour.
Peut-être que ce lieu n'existe pas. Peut-être qu'il existe dans un film imaginaire qui ne saurait se terminer. Nous sommes à Aïnata au Sud du Liban. L'Histoire se raconte, et ses récits se déploient en un territoire, où l'archéologie des temps doit sa survie à la fiction.

Mitri, Reine
Née au Liban, Reine Mitri a fait des études d'administration des affaires avant de participer dans des ateliers de cinématographie et production de documentaires. Entre 1999 et 2006 elle a travaillé dans la programmation de ciné-clubs et organisations de festivals de cinéma, principalement avec Docudays. Depuis 2011 elle a écrit et réalisé quatre films et travaillé en tant que coordinatrice de projets chez Fondation Liban Cinéma ainsi qu'au Screen Institute Beirut.

***À propos de la poire,* 2001**, documentaire, France, numérique, 5 minutes, couleur, français.
Réalisation : Reine Mitri, production : La Fémis (France).
Reine Mitri raconte l'histoire d'un temps où la sexualité était « source de vie » et libre des préjugés contemporains.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : La Fémis (France).

***Cher / Dearest / Querido*, 2003**, documentaire, Liban, mini DV, 17 minutes, couleur, anglais, français, espagnol, italien.
Réalisation : Reine Mitri, scénario : Reine Mitri, image : Rami Sabbagh, montage : Reine Mitri, postproduction : Solo Films (Liban).
Interprètes : Dania Hammoud, narration : Dania Hammoud, Rami Sabbagh, Hanin Ghaddar, Nadim Zakhia.
Tous les jours, on accourt pour voir notre courrier électronique en attendant de nouveaux messages. On reste pendant des heures devant l'ordinateur à lire et écrire des lettres. Chacun de nous est dans son petit coin du monde ; des fois on se retrouve pour vivre un moment unique ensemble. Malgré la distance – entre Mexico, Téhéran, Beyrouth, Santiago et Paris – on arrive à être « connectés ». S'il n'y a pas de moyen pour garder tous ceux qu'on aime à côté de nous tout le temps, peut-être le meilleur moyen de rester réunis (pour toujours ?) serait dans un film.

***Le Bruit des pas sur le pavé / Waq'o akdamin aala hijarat al rassif / The Sound of Footsteps on the Pavement* (*Waqʿu aqadāmin ʿala ḥijāraẗ āl-raṣīf*), 2004**, documentaire, Liban, Mini DV, 52 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Reine Mitri, scénario : Reine Mitri, image : Reine Mitri, Rami Sabbagh, son : Bissan Qumsieh, productrice : Reine Mitri.
Depuis 1969, le Modca Café rue Hamra était synonyme de Beyrouth. Aujourd'hui, après plus de trente ans, il a été démoli. On voit dans la lutte des jeunes gens combattant pour préserver ce monument incarnant la mémoire de la ville une poursuite de l'expérience de l'activisme social. La caméra essaie de résister aux standards de la vidéo activiste en accompagnant ces jeunes gens.

***Vulnérable,* 2009**, documentaire, Liban, numérique, 52 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Reine Mitri, scénario : Reine Mitri, producteur délégué : Djinn House Productions (Liban), diffuseur coproduction : ZDF/ARTE (Allemagne / France).
Ce film est une chronique d'angoisse et de malaise. De 2006 à 2009 Reine Mitri a filmé dans son espace intime, sur l'écran de télé, une violence au quotidien, et sur l'écran de montage, un autre film qui est resté suspendu – celui sur la guerre de juillet 2006. Elle a aussi filmé ses amis ; ceux qui ont quitté le pays et ceux qui y sont restés. Tout au long, des questions se sont posées : quel espace reste-t-il pour la liberté de l'individu, pour l'espoir, la créativité et l'amour ? Le bonheur individuel, peut-il exister au milieu du malheur collectif ? Comment vivre avec la défaite ?

***En cette terre reposent les miens / Li koubouron fi hazihi al ard / In This Land Lay Graves of Mine*(*Li qubūr̓un li haḍihi āl-arḍ*), 2014**, documentaire, Liban / Émirats arabes unis / France / Qatar, HD, 109 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Reine Mitri, scénario : Reine Mitri, image : Fadi Baddour, Alain Donio, son : Raëd Younan, montage : Michèle Tyan, producteur délégué : Djinn House Production (Liban), coproduction : Catherine Dussart Production (France), distributeur : Catherine Dussart Production (France).
La vente de sa terre dans son « village chrétien » à un musulman a mené Reine Mitri dans un voyage à travers les peurs territoriales et démographiques entre les communautés du Liban. Depuis la fin de la guerre en 1990, les ventes massives de terres engendrent un déplacement de population de plus en plus important, poussant à l'extrême ce que quinze ans de guerre n'ont pas réussi à faire, morcelant totalement le pays.

***Paradis perdu / Al-feradous al-mafqoud / Lost Paradise* (*Āl-fardaūs āl-mafqūd*), 2017**, documentaire, Liban, vidéo Full HS, 61 minutes, couleur et noir et blanc, arabe libanais.
Réalisation : Reine Mitri, scénario : Reine Mitri, image : Reine Mitri, Ayman Nahle, son : Raëd Younan, montage : Reine Mitri, Ayman Nahle, producteur délégué : Reine Mitri, distribution : Reine Mitri.
Reine Mitri vit à Beyrouth, une ville dont la mémoire est occultée par le processus de reconstruction de l'après-guerre. Elle est sans cesse habitée par la peur de la perte, perte des traces des êtres aimés et des lieux de mémoire personnelle et collective. Partant des images de son mari aujourd'hui décédé, elle se lance dans un voyage à la recherche d'une mémoire à laquelle elle m'accroche.

N

Naccache, Tina

D'origine libanaise, Tina Naccache travaille comme avocate des droits de l'homme, et s'intéresse notamment aux droits des travailleurs étrangers travaillants comme personnel de maison au Liban. Elle vit en Islande.

Who Hangs the Laundry ? / Hver hengir upp þvottinn?, 2002, documentaire, Islande, DigiBeta, 110 minutes, couleur, anglais.
Réalisation et scénario : Hrafnhildur Gunnarsdóttir, Tina Naccache, image : Hrafnhildur Gunnarsdóttir, montage : Hrafnhildur Gunnarsdóttir, production : Krumma Films ehf. (Islande).
Tina Naccache, unique sujet de la caméra, est en train de nettoyer à la main son linge. De fil en aiguille, elle explique à son interlocuteur et ami Hrafnhildur Gunnarsdottir, invisible puisque filmant la scène, les difficultés quotidiennes qu'un Beyrouthin doit endurer pour nettoyer ses affaires et obtenir une électricité décente. Les deux réalisateurs abordent de front deux réalités de la société libanaise, coincée entre la gestion difficile de son après-guerre et une fâcheuse tendance, pour des cas, rares mais indéniables, d'esclavagisme à peine dissimulé.

Alive in Limbo / Lifandi í Limbó, 2004, documentaire, Islande, DigiBeta, 52 minutes, couleur, anglais / arabe.
Réalisation et scénario : Hrafnhildur Gunnarsdóttir, Tina Naccache, Erica Marcus, image : Hrafnhildur Gunnarsdóttir, montage : Hrafnhildur Gunnarsdóttir, production : Krumma Films ehf. (Islande), RayMar Educational Films (Islande).
Documentaire suivant pendant 9 ans de jeunes réfugiés palestiniens dans le camp de Shatila au sud de Beyrouth. Ils sont de la troisième et quatrième génération de réfugiés qui ont fui au Liban en 1947 et sont toujours sans citoyenneté après presque 60 ans de limbes.

Unchained Beauty / Óbeisluð fegurð, 2007, documentaire, Islande, DigiBeta Pal, 57 minutes, couleur, islandais.
Réalisation et scénario : Hrafnhildur Gunnarsdóttir, Tina Naccache, image : Hrafnhildur Gunnarsdóttir, son : Tómas Freyr Hjaltason, montage : Hrafnhildur Gunnarsdóttir, Steinþór Birgisson, production : Krumma Films ehf. (Islande).
Documentaire sur un concours de beauté inhabituel dans la région désolée des Fjords de l'Ouest de l'Islande où les rides et la cellulite sont un plus.

Nakkas, Olga
Olga Nakkas est née à Mersin, Turquie d'une mère turque et d'un père libanais. Nakkas a grandi à Beyrouth où sa famille s'est installée en 1958. Elle a fait sa maîtrise en linguistique aux États-Unis et son doctorat en littérature anglaise et arabe à Paris. Ensuite, elle a travaillé comme journaliste et metteuse en scène à Londres, Paris et Beyrouth. Après avoir travaillé en France et en Italie, elle est revenue s'installer au Liban, à la fin de la guerre.

Mon ami Imadet le taxi / My Friend Imad and the Taxi, 1985, experimental, Liban, 19 minutes, Super 8, muet
Réalisation : Olga Nakkas, Hassan Zbib.
En 1985, Hassan Zbib et Olga Nakkas ont commencé séparément à développer des scénarios de film basés sur des récits simples, et les tournaient en Super 8, qui était encore possible à Beyrouth à l'époque. Leur travail présentait la ville comme une scène où des personnages solitaires dérivaient : un chauffeur de taxi dans sa voiture, un homme se promenant, parlant à une affiche de Rambo. Ces films n'ont jamais été présentés comme des œuvres finalisées jusqu'à ce qu'un festival basé à Beyrouth, né à Beyrouth, les découvre et demande aux cinéastes de présenter leurs films avec une bande sonore électronique en direct improvisée par des artistes locaux. La bande sonore présentée sur cette version est l'enregistrement de cette session.

Saida, portrait d'une ville / Saida, Portrait of a City, 1986, documentaire, 19 minutes, 35 mm, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Olga Nakkas. Non renseigné.

Ashoura / 'ashura, 1987, documentaire, France, 27 minutes, 35 mm
Coréalisé.

Portrait de la communité chiite au Sud du Liban. Ashura est la fête religieuse la plus importante du chiisme, commémorant le jour de la mort de Hussein et ses compagnons à Karbaka (en 680 de notre ère). La célébration, qui a lieu à Nabatieh, dure six jours. Les hommes pratiquent des rituels d'autoflagellation jusqu'au sang, pout symbolise le martyr du troisième Imam. Politiquement, ce rituel tien tlieu de réaffirmation du chiisme devant la domination sunnite.

Le Liban, en pièce et en morceaux / Lubnan mi taraf ila taraf akhdar / Lebanon : Bits and Pieces, 1994, documentaire, France, 60 minutes, BetaSP
Réalisation, scénario : Olga Nakkas, production : Les Films de l'Odyssée (France), France 3 (France).
Le film fait le portrait de femmes libanaises de milieux et de générations différents. Il capture une image du Liban après la guerre, tiraillé entre un sentiment de nostalgie, de solitude, de tristesse et soulève la question de l'avenir du pays.

Halima, 2000, documentaire, France / Liban, 40 minutes, 35 mm
Réalisation : Olga Nakkas
La Libanaise Olga Nakkas quitte son pays pendant la guerre civile et se rendà Paris. vingt and plus tard, elle est seule, divorcée, ruinée, et au bord du suicide. Plutôt que de se donner lamort, elle réalise un film sur sa condition d'immigrée arabe.

Women of Turkey: Between Islam and Secularism, 2006*,* documentaire, Turquie / Liban, 52 minutes, numérique, couleur, turc.
Réalisation et scenario : Olga Nakkas, production : Olga Nakkas.
Turkish Woman unveiled est un portrait de plusieurs femmes de générations et d'appartenances différentes, kémalistes, et islamistes, dans la Turquie d'aujourd'hui. Islam et laïcisme, féminisme et spécificité turque y sont débattus avec enthousiasme à l'ombre du premier gouvernement islamiste de la Turquie, venu au pouvoir en 2002, un demi-siècle après la mort d'Atatürk, le fondateur de la Turquie laïque.
Organisme détenteur ou dépositaire : Women Make Movies – WMM (New York, États-Unis).

***Maman, le Liban et moi / Mother, Lebanon and Me*, 2009,** documentaire, France, 90 minutes, DigiBeta, couleur, arabe libanais / turc.
Réalisation et scénario : Olga Nakkas, image : Hratch Tokatlian, son : Raymond Francis, montage : Anne de Mo, production : Caravan Films (France), Agence de la francophonie (France), Visions du Sud Est (France).
Ce film est à la fois politique et personnel : je tisse un portrait du Liban et un portrait de ma mère malade de trouble de comportements. Rentrée au Liban en 2005, je voulais faire un film qui réconcilie et trace un nouveau chemin. Ma mère au seuil de sa mort ne parle que de son héros Ataturk, alors que le Liban plonge à nouveau dans les assassinats et les guerres avec Israël. Mes amis Elham, ex-communiste, enseignante de philo dans un village chrétien de la montagne, et Nagy, pro-Hezbollah ayant survécu à six guerres israéliennes, sont les deux autres voix dont les humeurs, mes colères et la nostalgie du passé parsèment ce film.
Organismes détenteurs ou dépositaires : La Maison du Doc (Lussas, France).

Nammour, Manon
Réalisatrice et conceptrice design libanaise.

On the Ropes, 2016, fiction, Liban, numérique, 17 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Manon Nammour, scénario : Manon Nammour, image : Mansour Aoun, montage : Ornella Maalouf, Manon Nammour, producteur : Nicolas Khabbaz, production : Notre Dame University (Liban).
Interprètes : Georges Khabbaz, Diamand Abou Abboud, Christine Choueiri, Hassan Mrad, Joseph Sassine, Joseph Chemaly.
On The Ropes est le reflet de la société libanaise à travers la lentille d'une famille particulière dont la vie des membres est suspendue dans les limbes - comme tout ce qui se passe dans le pays.

Kouz In The Countryside, 2018, documentaire, Liban, 12 minutes, numérique, couleur, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Manon Nammour, production : Beirut Film Society (Liban), Notre-Dame University (Liban).
Kouz, une mascotte animée, parcourt les zones rurales du Liban pour présenter aux enfants la vie écologique, traditionnelle et culturelle de la campagne.

Barakat, 2019, fiction, Liban, 14 minutes, numérique, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Manon Nammour, Mariana Abou Elias, scénario : Manon Nammour, image : Pauline Maroun, son : Jad Asmar, Cedric Kayem, montage : Ornella Maalouf, production : Beirut Film Society (Liban), Notre-Dame University (Liban).
Interprètes : Mounir Masri, Camille Salameh, Rudy Ghafari, Christine Choueiri.
Pour le vieil homme qui prépare le mariage de son petit-fils dans le drame émouvant et élégant de Manon Nammour, l'accélération du rythme des changements à Beyrouth menace de créer une ville qu'il ne connaît plus par cœur.

O
Obeid, Angie
Née à Beyrouth en 1988, Angie Obeid obtient un diplôme en réalisation de films et écriture de scénarios à l'université Notre Dame, au Liban. Depuis 2009, Angie Obeid travaille comme productrice, réalisatrice et monteuse sur plusieurs documentaires. Elle obtient un master en réalisation de films documentaires avec le programme DOC NOMADS, auquel elle participe à Bruxelles.

Randa, 2013, documentaire, non renseigné.
Réalisation : Angie Obeid.

No Sea in Damascus, 2014, documentaire, non renseigné.
Réalisation : Angie Obeid.

All That's Left to Us, 2016, documentaire, non renseigné.
Réalisation : Angie Obeid.

***I Used to Sleep on a Rooftop / Kunt nām ʿāl-saṭaḥ* (« Je dormais sur le toit »), 2017**, documentaire, Liban / Qatar, HD, 61 minutes, couleur, arabe.
Réalisation, scénario : Angie Obeid, son, image : Angie Obeid, montage : Dani Abo Louh, production : Beirut DC (Liban).
Jusqu'en 2015, Nuhad, une Syrienne de cinquante-trois ans, n'avait jamais quitté son pays, et encore moins pensé à émigrer. Mais lorsque la guerre civile éclate, elle réalise que le moment est venu de quitter un endroit qui ne lui appartient plus. Elle trouve le chemin d'Angie, une amie de son fils de vingt-sept ans, qui vit dans un appartement à Beyrouth, non loin de là. C'est le seul refuge possible pour Nuhad et, avec le temps, il devient une antichambre qui voit la naissance, le développement et la mort de projets d'avenir indéfinis. Ses projets sont bloqués par les informations fragmentaires qu'elle traque sur le web ou qu'elle reçoit de personnes qui vivent ailleurs. Une forme de symbiose se crée entre deux femmes très différentes, mais unies par le besoin et le désir de trouver leur propre place dans le monde.

Pacific, 2019, documentaire, Belgique / Myanmar / Liban, numérique, 23 minutes, couleur, français.
Réalisation : Angie Obeid.
Pacific est le nom de l'immeuble bruxellois où vit la réalisatrice. Aussi appelé « la tour des suicidés », il est un exemple typique d'habitat collectif. Dans un jeu subtil entre intérieur et extérieur, entre lieux privés et publics, Angie Obeid révèle un espace anxiogène et clôt sur lui-même, alors même que les fenêtres des appartements offrent une vue suspendue, vertigineuse.
Film réalisé dans le cadre de la formation audiovisuelle Doc Nomads, portée par l'école bruxelloise Sint Lukas en collaboration avec des écoles de cinéma basées à Budapest et Lisbonne.

Ouayda, Nour
Née en 1991, Nour Ouayda est cinéaste, critique de cinéma et programmeuse. Elle est la co-éditrice du journal de cinéma en ligne basé à Montréal Hors Champ *ainsi que la gestionnaire des partenariats du Metropolis Art Cinema à Beyrouth et la coordinatrice du projet Cinémathèque Beirut.*

Ḥāla hawa / The State of Things, 2012, fiction, Liban, numérique, 8 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Nour Ouayda, image : Jad Youssef, son : Stéphanie Saad, montage : Nour Ouayda, production : I.E.S.A.V. (Liban).
Interprète : Nour Ouayda.
Une femme qui fuit son présent est hantée par son passé.

Lā wajūd lī ḥīṯ hū This Place Does Not Exist, 2012, fiction, Liban, numérique, 29 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Nour Ouayda, image : Jad Youssef, son : Edwin Daou, montage : Nour Ouayda, Jad Youssef, production : I.E.S.A.V. (Liban).
Interprètes : Fadi Abi Samra, Yumna Ghandour, Ramzi Hibri, Hady Zaccak.
En s'attardant sur le passé du cinéma libanais, un historien se perd. En parallèle, un étudiant en cinéma tente de tourner un court métrage de fiction qui se déroule à Beyrouth.

Nūr āl-nahār āl-šāḥb / The Pale Light of Day, 2014, fiction, Liban, numérique, 22 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Nour Ouayda, image : Jad Youssef, son : Léa Srour, Rawad Ramadan, montage : Nour Ouayda, production : I.E.S.A.V. (Liban).

east at noon . à l'est du jour, 2016, fiction, Liban, mini DV PAL, 12'30 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Nour Ouayda.
Une jeune femme marche sur une route très fréquentée et prend le bus numéro 51 en direction de l'est. Une tentative de dérive dans une ville.

Vers le soleil / Naḥū āl-šams / Towards the Sun, 2019, documentaire expérimental, Liban, 17'30 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Nour Ouayda.
Vous êtes maintenant dans le hall principal du Musée national de Beyrouth. Un gardien vous rappelle que vous êtes encouragé à toucher les objets archéologiques. Une voix dans votre casque vous suggère de lécher la pierre. Vous êtes maintenant face à un trou dans le mur, dans le coin inférieur gauche d'une mosaïque. La voix dans votre casque indique qu'il a été fait par un sniper. Par curiosité, vous composez le 1-9-9-1 pour écouter la suite de l'histoire.

ʿašra buḥūr w baḥr wāḥid / one sea, 10 seas, 2019, documentaire experimental, Liban, Mini DV, 42 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Nour Ouayda, scénario et montage : Carine Doumit, Nour Ouayda, son : Tatiania El Dahdah, production : Ashkal Alwan.
Il y a en tout huit bandes datant de 2014 à 2018, chacune contenant des images de la mer Méditerranée, plus précisément d'une petite partie de la côte autour de Beyrouth. Trois femmes examinent les images et les sons enregistrés, à la recherche de traces de ce qu'elles appellent des « apparitions ».

P

Partamian, Chantal

Chantal Partamian est une cinéaste libanaise d'origine arménienne. Son travail s'intéresse aux questions d'immigration, d'identité de genre et les conflits. Elle travaille principalement en Super 8.

In Memoriam April 24, 2005, expérimental, Arménie, Super 8mm, 1'27 minutes, couleur, arménien.
Réalisation, scenario, image, montage : Chantal Partamian.
Film expérimental à l'intérieur du complexe commémoratif du génocide arménien. Le Mémorial du génocide arménien (Հայոց ցեղասպանության զոհերի հուշահամալիր) est le mémorial officiel de l'Arménie dédié aux victimes du génocide arménien. La stèle de 44 mètres symbolise la renaissance nationale des Arméniens. Douze plaques sont disposées en cercle, représentant les 12 provinces perdues dans la Turquie actuelle. Au centre du cercle, à une profondeur de 1,5 mètres, se trouve une flamme éternelle dédiée au 1,5 million de personnes tuées pendant le génocide arménien.
La citation utilisée est celle de William Saroyan.

***Fragments of a first encounter*, 2006**, documentaire experimental, Arménie, Super 8 mm, 4'10 minutes, couleur, arménien.
Réalisation, scenario, image, montage : Chantal Partamian.
Une ville attend de ses citoyens qu'ils construisent ses pièces et créent l'unité. Le projet "Citoyens" s'attend à rassembler des fragments et à créer un tout. En Arménie, j'ai trouvé Lusine, dont la dernière création était composée de 15 pièces. Je l'ai découverte, son travail, alors que je découvrais Erevan pour la première fois.
Film réalisé dans le cadre du « Global Citizen Project ».

***Chère N.,* 2006**, documentaire, Liban, Super 8mm, 7 minutes, couleur, français.
Réalisation, scenario, image, montage : Chantal Partamian.
Un film-lettre tourné au Liban durant l'été 2006 pendant la guerre israélo-libanaise. Un point de vue qui va de Dahieh à Beyrouth à un pont qui tente d'être presque reconstruit.

Epistemic Space / Andaradzoutyou, 2016, documentaire, Turquie, numérique, 12 minutes, couleur, turc.
Réalisation, scenario, image, montage : Chantal Partamian.
Avril 2015. Une foule de milliers de personnes défilent dans la rue Istiklal. Le slogan principal étant : Nous sommes ici. Cette même rue qui a vu les émeutes de Gezi, celles du 1er mai, la même rue qui menait au cimetière des disparus, est maintenant remplie d'Arméniens du monde entier qui marchent et chantent tandis que les âmes de centaines de personnes reposent sous leurs pieds. Mais quelques jours après le centenaire, la plupart sont partis et que sont devenus les Arméniens de Turquie ?

Tekrar, 2017, expérimental, Liban, Super 8mm / VHS / nuémrique, 2'16 minutes, couleur.
Réalisation, scenario, image, montage : Chantal Partamian.
Collage des images d'archives, super 8mm et formats PAL explorant le piège répétitif de la guerre.

Houbout, 2020, expérimental, Canada, Super 8mm, 2'40 minutes, couleur.
Réalisation, scenario, image, montage : Chantal Partamian.
Être queer et s'attarder entre les États, entre les États-nations. Un essai poétique qui explore très brièvement les fragments d'une relation à distance, lorsque deux amants se rencontrent, lorsqu'ils sont pris en transit.

Politi, Edna
Edna Politi est née à Saïda, au Liban, et a vécu à Beyrouth, Jérusalem, Berlin, Paris et Genève. Après une licence d'histoire de l'art et d'histoire islamique à l'Université hébraïque de Jérusalem, elle suit une formation de monteuse, puis des études de réalisation, de prise de vues et de montage à la DFFB (Deutsche Film - und Fernsehakademie Berlin). Entre 1985 et 1989, elle collabore avec la TSR et réalise divers documentaires. En 1993, elle fonde Contrechamps Productions. Son œuvre documentaire est en grande partie consacrée à la musique contemporaine.

Pour les Palestiniens, une Israélienne témoigne, 1974, documentaire, Allemagne, 16 mm, 89 minutes, couleur, arabe / hébreux.
Réalisation et scénario : Edna Politi, image : Edna Politi, musique : Mohamed Askari, Dimitris Vitalis, production : Deutsche Film und Fernschakademie (Allemagne).
L'un des premiers documentaires israéliens qui, traçant le portrait du peuple palestinien en Israël et dans les Territoires occupés entre 1948 et 1974, appelle à une reconnaissance réciproque des droits des deux peuples et à la création d'un Etat palestinien aux côtés de l'État d'Israël, ce qui lui valut d'être boudé aussi bien par les palestiniens que par les Israéliens à sa sortie. Le film, tourné durant la guerre d'octobre 1973, donne une image puissante et audacieuse de la vie quotidienne des Palestiniens, de leur histoire et de leur culture, de l'oppression politique et économique qu'ils subissent et de leurs tentatives pour y faire face. Un film courageux, à voir absolument pour appréhender l'origine d'un conflit qui s'aggrave au fil du temps.

Comme la mer et ses vagues, 1980, fiction, non resneigné.
Réalisaton : Edna Politi.

Anou Banou, les filles de l'utopie, 1982, documentaire, Suisse, 16 mm, 83 minutes, couleur, hébreux.
Réalisation et scénario : Edna Polidi, image : Nurith Aviv, son : Dani Natowitch, montage : Edna Politi, Elizabeth Waelchli, production : Archange production (Suisse).
Ce film de montage retrace l'histoire d'Israël depuis le début du sionisme jusqu'à nos jours, vue par des femmes qui furent parmi les premiers fondateurs de kibboutz.
Organisme détenteur ou dépositaire : Centre audiovisuel Simone de Beauvoir (Paris, France).

Le Quatuor des possibles, 1992, documentaire, Suisse / France, 89 minutes, vidéo, couleur, français / anglais.
Réalisation : Edna Politi, Philippe Albéra, scénario : Edna Politi, Philippe Albéra, image : Alex Brandt, Patrice Cologne, son : Marc-Antoine Beldent, William Flageollet, montage : Edna Politi, Elisabth Waelchli, production : Contrechamps Productions (France), La Sept (France), Télévision Suisse-Romande (Suisse).
À mi-chemin entre le documentaire et le poème filmé, le film se présente comme une quête – une enquête – à partir du quatuor de Luigi Nono, "Fragmente-Stille, an Diotima". Cette quête est aussi bien celle des musiciens du quatuor Arditti (suivis dans leur travail de répétition) que celle de la réalisatrice qui aborde l'œuvre dans ses différentes significations : l'écriture musicale du compositeur, ses interrogations éthiques et politiques, ses références à Hölderlin, Beethoven, Verdi, Maderna, Ockeghem.
Organisme détenteur ou dépositaire : BnF - Bibliothèque Nationale de France (Paris, France), La Maison du Doc (Lussas, France).
Festivals : Golden Gate Award au San Francisco International Film Festival 1993, le Grand Prix Prague d'Or 1993 et le Prix du Documentaire au Festival de Mannheim 1993.

Ombres – Autour du « Concerto pour violon – Hommage à Louis Soutter » de Heinz Holliger, 1997, documentaire, Suisse, 35 mm, 105 minutes, couleur, français.
Réalisation : Edna Politi, scénario : Philippe Albèra, Edna Politi, montage : Edna Politi production : Contrechamps Productions, SF (Schweizer Fernsehen) DRS (Suisse), ZDF/ARTE (France)
Au centre de ce film se trouve le travail de Heinz Holliger sur son "Concerto pour violon", dont la source d'inspiration majeure est l'œuvre tragique et émouvante du peintre et violoniste Louis Soutter, un des nombreux exclus qui ont inspiré Holliger. En même temps qu'une plongée à travers la personnalité et l'œuvre de ces deux artistes de l'extrême, le film voudrait être le témoignage d'une passion : celle d'un peintre, Louis Soutter, qui reste encore méconnu ; celle d'un violoniste, Thomas Zehetmair, dont le jeu exacerbé, la concentration et l'engagement total ont inspiré le compositeur; celle enfin de Heinz Holliger lui-même, comme compositeur et comme chef, lui dont la maîtrise, la générosité et la profondeur musicale atteignent à une sorte d'évidence. "Comment écrire des poèmes après Auschwitz ?", demandait Adorno à la fin de la guerre. Dans l'obscure forêt du temps présent, où renaît la danse des ombres, il s'agit de se confronter à la genèse et la réalisation d'une musique capable d'affronter une telle question.
Organismes détenteurs ou dépositaires : La Maison du Doc (Lussas, France).

Paul Sacher, portrait du mécène en musicien, 2001, documentaire, Suisse, Digi Beta, 63 minutes, couleur, français.
Réalisation : Edna Politi, scénario : Marie-Pierre Duhamel-Muller, Edna Politi, montage : Edna Politi production : Venturafilm, Contrechamps Productions, TSR - Télévision Suisse Romande, SF (Schweizer Fernsehen) DRS (Suisse), RTSI - Radiotelevisione svizzera di lingua italiana, SRG SSR.
Comment et pourquoi devient-on Paul Sacher ? Ce film sur l'un des mécènes les plus importants de la vie musicale de notre siècle - plus de trois cent œuvres commandées est un portrait en forme d'interrogation, composé d'approches successives et contradictoires pour tenter de comprendre un homme public et secret à la fois. Un mécène qui fut également chef d'orchestre, directeur d'institutions musicales, magnat d'industrie à Hoffmann-La Roche. À travers son expérience, le film met en lumière les conditions économiques qui structurent la vie musicale d'un pays qui rendent possible une création artistique vivante. Il permet également de réfléchir sur l'évolution des rapports entre l'art et l'argent, entre les artistes, l'argent, et les pouvoirs.
Organismes détenteurs ou dépositaires : La Maison du Doc (Lussas, France).

Kurtàg - Fragments – First of Three Parts, 2008, documentaire, Suisse, DV Cam, 57 minutes, couleur, français / allemand.
Réalisation et scénario : Edna Politi, image : Pio Corradi, Hélène Faucherre, montage : Edna Politi, Elizabeth Waelchli, son : Philippe Ciompi, Alexander Miesch, Martin Stricker, production : Contrechamps Productions (Suisse).
Kurtág - Fragments, First of Three Parts est une sorte de film de style "in camera", comme une rencontre en face à face. Nous voyons Kurtág travailler avec ses élèves alors qu'ils explorent trois minutes de son Kafka-Fragmente Opus 24 pour violon et soprano de 1985 - une composition inspirée de passages du Journal de Kafka. Nous ressentons la tension alors que Kurtág est de plus en plus insatisfait de l'interprétation de ses élèves. Il lutte pour que chaque note, chaque mot sonne juste, pour que ses jeunes élèves comprennent, ressentent et expriment la vérité tragique qui se cache

en eux. Kurtág nous raconte : "Ces fragments de texte sont une sorte d'aveu pour Kafka et moi-même". Il y a des moments dans le film où nous sentons que Kurtág est douloureusement sévère jusqu'à ce que, avec ses élèves, nous nous rendions compte que sa démarche porte ses fruits. Ce qui semble être une insistance excessive est en fait une façon particulièrement généreuse de transformer l'apprentie chanteuse et son chant.

R

Raheb, Eliane

Née en 1972 à Beyrouth, au Liban. Elle est diplômée de l'I.E.S.A.V. de Beyrouth où aujourd'hui elle enseigne. Elle a travaillé en tant que monteuse et assistante-réalisatrice sur plusieurs documentaires. Elle a écrit et réalisé deux courts métrages de fiction, La Dernière séance et Rencontre, et 3 documentaires Si loin si proche, Suicide et C'est ça le Liban !. Elle intervient aussi comme productrice de films documentaires. Depuis 1999 elle organise avec l'association Beirut DC des ateliers et des festivals de cinéma. Depuis 2001 elle est également programmatrice du festival "Ayam Beirut al Cinem'iya".

La Dernière séance / al-Ardh al-akhir / The Last Screening, fiction, 1995, Liban, 11 minutes, 16 mm, couleur, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Eliane Raheb, production : Itar Productions (Liban).

Rencontre / Liqa' / Encounter, fiction, 1996, Liban, BetaSP, 28 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Eliane Raheb, production : Itar Productions (Liban).

***Si proche, si loin / Karib wa ba'idi / So Near, So Far* (*Qarīb baʿīd*), 2001**, documentaire, Liban, Betacam SP, 58 minutes, couleur, arabe libaanis.
Réalisation : Eliane Raheb, image : Eliane Raheb, Muriel Aboulrouss, Arlette Girardot, son : Tania Khoury, Rana Eid, montage : Samir Nasr, musique : Cynthia Zaveti, production : Beirut DC (Liban), Al Shahed (Liban).
L'image de la mort, en octobre 2000, du petit Mohamad al-Durra tué dans les bras de son père, suscite une grande émotion dans le monde arabe, et a un impact tout particulier sur les enfants qui expriment leur colère d'une façon tout à fait singulière. S'appuyant sur les points de vue de certains d'entre eux, au Liban, en Palestine, en Égypte et en Jordanie, la réalisatrice revient sur sa propre histoire de jeune libanaise chrétienne maronite à qui l'on a fait croire pendant la guerre civile dans son pays, que « les Palestiniens étaient des monstres ».
Organisme détenteur et dépositaire : Beirut DC (Liban).

***Suicide (war chronicles) / Intihar (youmiat harb)* (*Intiḥār (yūmīāt ḥarb)* / « Suicide (chroniques de guerre) »), 2003**, documentaire, Liban, 25 minutes, DVCam, couleur, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Eliane Raheb, image : Muriel Aboulrouss, son : Koussay Hamzeh, montage : Hala El-Khoury, musique : Emile Awad, texte : Dimitri Khodr, production : O3 Production (Liban).
Le film documente la réponse libanaise à l'invasion américaine en Irak, décrivant les services de renseignement impliqués et ceux qui, au Liban, ont accepté la propagande irakienne et se sont joints à la lutte.
Organisme détenteur et dépositaire : Beirut DC (Liban).

***C'est ça le Liban ! Histoire maronite / Haydā lubnān / That's Lebanon,* 2008**, documentaire, Allemagne / Liban, vidéo, 58 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Eliane Rahab, scénario : Eliane Raheb, image : Emile Sleilaty, Jocelyne Abi Gerbrayel, Eliane Raheb, montage : Nizar Hassan, Eliane Raheb, production : ARTE Deutschland (ZDF/ARD) (Allemagne), ITAR Productions (Liban).
De nombreux Libanais ont réagi au retour de la guerre en 2006 par un fataliste « Hayda Lubnan » : « C'est ça, le Liban ! ». Mais d'autres continuent d'espérer en un pays véritablement démocratique et sans conflits religieux. C'est ça aussi, le Liban. Aussi loin que sa mémoire remonte, Eliane Raheb a toujours entendu le fameux « Hayda Lubnan » ponctuer tout événement malheureux dans son pays d'origine. Mais, au grand dam de sa famille maronite, la cinéaste n'a jamais voulu se plier à cette attitude fataliste.
Organisme détenteur et dépositaire : Beirut DC (Liban).

Nuits sans sommeil / Layali bala noom / Sleepless Nights, 2012, documentaire, Liban, HD, 128 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Eliane Raheb, scénario : Nizar Hassan, montage : Nizar Hassan, producteur : Nizar Hassan, production : ITAR Productions (Liban).
Le film fait se rencontrer deux personnes irrémédiablement marquées par la guerre du Liban : l'ancien responsable des services secrets de la milice Chrétienne des Forces Libanaises, Assaad Shaftari, en quête de rédemption, et Maryam Saiidi, qui recherche désespérément son fils communiste Maher, disparu il y a 30 ans au cours d'une opération militaire planifiée par le parti de Assaad. Leur rencontre pourrait-elle apporter de l'espoir et fermer les plaies d'une guerre civile vieille de 38 ans ?
Organisme détenteur et dépositaire : Beirut DC (Liban).

Âme qui vive / Those Who Remain, 2017, documentaire, Liban, numérique, 95 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Eliane Raheb, image : Jocelyne Abi Gebrayel, montage : Eliane Raheb, musique : Majah Salam, production : Itar Productions (Liban).
Al Shambouk est une région montagneuse située dans le nord du Liban, à quelques kilomètres de la Syrie. C'est là que vit Haykal, un fermier chrétien de 60 ans, qui lutte pour rester dans sa terre, malgré les tensions sectaires, la peur et le désespoir qui ravagent cette partie géopolitiquement complexe du Liban.

Rafei, Rania
Née au Liban en 1979, Rania Rafei est diplômée de l'A.L.B.A. à Beyrouth. Elle s'intéresse aux formes expérimentales de documentaire.

***Prologue*, 2011**, documentaire, Liban, HD, 49 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Rania Rafei, Raed Rafei, image : Nadim Saoma, son : Fadi Tabbal, Stephane Rives, montage : Rania Rafei, production : Orjouane Productions (Liban).
En mars 1974, un groupe d'étudiants libanais de gauche radicale a occupé le campus de l'Université américaine de Beyrouth (AUB). Ils protestaient contre l'impérialisme culturel et politique et les injustices sociales à un moment où le Liban glissait dans la violence civile. Prologue revient sur cet incident emblématique de l'histoire du pays à travers les yeux de jeunes militants politiques. Il explore la séquence des événements qui ont conduit à l'occupation de l'AUB en 1974 à la lumière des révolutions arabes actuelles. Le film déconstruit minutieusement les thèmes relatifs à toute révolution : quels sont les moteurs du changement ? Qu'est-ce qui mobilise les masses ? Quelle est la place de la violence révolutionnaire ? Le prologue brouille les frontières entre réalité et fiction, action et intention, passé et présent. Prologue est la phase initiale d'un projet de long métrage sur l'occupation de l'Université américaine de Beyrouth en 1974.

***74' (La reconstitution d'une lutte) / 74 (The Reconstitution of a Struggle) / 74, istiʿādaẗ li-niḍāl,* 2012**, docu-fiction, Liban, HD / DVC Pro, 95 minutes, couleur / noir et blanc, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Rania Rafei, Raed Rafei, image : Nadim Saoma, son : Fadi Tabbal, Stephane Rives, montage : Rania Rafei, production : Orjouane Productions (Liban).
Interprètes : Nassim Arabi, Rita Hedrouche, Nizar Sleiman, Yousri El Chami, Sandra Njeim, Assaad Thebian, Maarouf Mawloud.
1974. Le Liban est en pleine ébullition intellectuelle, culturelle et politique. De mars à avril, durant 37 jours, une poignée d'étudiants de l'American University of Beirut occupent les locaux de l'université pour protester contre l'augmentation des frais de scolarité. 2011 : en pleine révolutions arabes, Rania et Raed Rafei décident de faire un pas en arrière et de réinterroger la situation présente à la lumière de cette période riche d'espoirs, prélude aussi à la guerre civile.

Citie(s) of Beirut: The Purgatory of Anticipated Ruins, 2014, video art, Suède, numérique, 49 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation et scenario : Rania Rafei, Jinane Dagher, production : Fargfabriken (Suède).
Devenir Beyrouth ou le devenir de Beyrouth. Un citoyen passe au hasard dans une rue précise du centre-ville, à un moment précis de la journée. Il lève les yeux et attend un signe, un appel, une visite. Un joggeur au bord de la mer regarde vers l'ouest et se demande jusqu'où il peut nager. La ville est le miroir de villes sans fin, dans les vitres des maisons brisées, dans les flaques d'eau après la première pluie. Quelqu'un demande : pour mieux voir Beyrouth, faut-il monter ? Ou devrions-nous voyager de côté ? Alors que nous semblons attendre l'appel de la ville dans les trous d'une vieille ruine. Beyrouth est en train de devenir. Dans l'espace entre une suspension et une autre. L'asphalte soupire : beaucoup vous êtes, le mien vous êtes, d'autres vous êtes. Un purgatoire, une ruine et un miroir. Est-il possible de devenir une ville ?

S

Saab, Jocelyne

La Maison libanaise, 1970, reportage, Liban, 16 mm, 30 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Jocelyne Saab, image : Hassan Naamani, montage : TV Liban canal 7, production : TV Liban canal 7 (Liban)
Pourquoi et comment une maison porte la vie de tous ceux qui l'ont traversé.

***Kadhafi : l'Islam en marche (ou La Marche Verte)*, 1973**, reportage, France, 16 mm, 10 minutes, couleur, français.
Réalisation (journalistes) : Jocelyne Saab, Jean-François Chauvel, image : Gérard Simon, montage : Magazine 52, production : Rencontre (France), photographies : Sygma – achat des droits de diffusion par l'ORTF (France) (France).
Récit des premiers soubresauts de la politique en Lybie 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.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : INA France (Paris, France).

***Portrait de Kadhafi,* 1973**, reportage, France, 16 mm, 5'04 minutes, couleur, français.
Réalisation : Jocelyne Saab, montage : Magazine 52, production : Rencontre (France), rachat des droits par l'ORTF (France).
Portrait en pointillé d'un jeune chef d'état admiratif de Nasser aux premiers jours de la construction d'un état moderne en Lybie.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : INA France (Paris, France).

***Spécial Proche-Orient : Israël,* 1973**, reportage, France, 16 mm, 26'04 minutes, couleur, français.
Réalisation (journalistes) : Geneviève Chauvel, Édouard Luntz, Jocelyne Saab, image et son : équipe égyptienne, montage : Magazine 52, production : ORTF (France).
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.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : INA France (Paris, France).

***La Guerre d'Octobre (ou La Guerre en Orient)*, 1973**, reportage, France, 16 mm, 8'17 minutes, couleur, français.
Réalisation : Jocelyne Saab, image et son : équipe égyptienne, montage : Magazine 52, production : ORTF (France).
Dans un village à 100 km 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.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : INA France (Paris, France).

***Proche-Orient : Égypte*, 1973**, reportage, France, 16 mm, 7'31 minutes, couleur, français.

Réalisation : Jocelyne Saab, image et son : équipe égyptienne, montage : Magazine 52, production : ORTF (France).
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.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : INA France (Paris, France).

***La Guerre en Orient : Égypte,* 1973**, reportage, France, 16 mm, 7'31 minutes, couleur, français.
Réalisation : Jocelyne Saab, image et son : équipe égyptienne, montage : Magazine 52, production : ORTF (France).
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.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : INA France (Paris, France).

***Les Palestiniens continuent*, 1973**, reportage, France, 16 mm, 10 minutes, couleur, français.
Réalisation : Jocelyne Saab ET QUELQU'UN, montage : Magazine 52, production : ORTF (France).
Malgré la paix annoncée, les Palestiniens continuent de combattre Israël pour la libération de leur territoire.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : INA France (Paris, France).

***Le Refus syrien (ou Le Golan, ligne de front)*, 1974**, reportage, France, 16 mm, 10 minutes, couleur, français.
Réalisation : Jocelyne Saab, image et son : équipe NBC, montage : Magazine 52, production : ORTF (France).
Pour la première fois sur une ligne de front en Syrie, un reportage dans le Golan que les Israéliens vont occuper.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : INA France (Paris, France).

***Irak, la guerre au Kurdistan*, 1974**, reportage, France, 16 mm, 15'30 minutes, couleur, français.
Réalisation : Jocelyne Saab, journaliste : René Lefort, montage : Magazine 52, production : ORTF (France).
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.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : INA France (Paris, France).

***Les Femmes palestiniennes,* 1974**, France, 16 mm, 15 minutes, couleur, français.
Réalisation : Jocelyne Saab, image : Hassan Naamani, montage : Philippe Gosselet, production : Jocelyne Saab.
Jocelyne Saab donne la parole aux femmes palestiniennes, victimes souvent oubliées du conflit israélo-palestinien.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Bois d'Arcy. Film interdit de diffusion à la télévision.

***Le Front du Refus (ou Les Commandos-suicides)*, 1975**, France, 16 mm, 10 minutes, couleur, français.
Réalisation : Jocelyne Saab, production : Jocelyne Saab.
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.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : INA France (Paris, France).

Les Nouveaux Croisés d'Orient (ou Portrait d'un mercenaire français) / Rams shak li-murtaziq, 1975, reportage, Liban, 16 mm, 10 minutes, couleur, franaçis.
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.
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.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Cinémathèque Française.

***Le Liban dans la tourmente / Lubnan fi-dawama / Lebanon in Turmoil* (*Lubnān fī dawāma*), 1975**, documentaire, Liban, 16 mm, 75 minutes, couleur, français.
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.
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 rapts 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.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Cinémathèque Française.

***Les Enfants de la guerre / Aṭfāl āl-ḥarb*, 1976**, reportage, France, 16 / 35 mm, 10 minutes, couleur, français / anglais.
Réalisation : Jocelyne Saab, image : Hassan Naamani, montage : Philippe Gosselet, production : Antenne 2 (France).
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.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : INA France (Paris, France), Cinémathèque Française.

***Sud-Liban : histoire d'un village assiégé,* 1976**, reportage, France, 16 mm, 12'20 minutes, couleur, français.
Réalisation : Jocelyne Saab, commentaire : Jocelyne Saab, montage : Antenne 2, production : ORTF (France).
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.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : INA France (Paris, France).

***Beyrouth, jamais plus / Bayrūt lam taʿud kamā kānat / Beirut, Never Again*, 1976**, documentaire de création, Liban, 16 / 35 mm, 35 minutes, couleur, français / anglais.
Réalisation : Jocelyne Saab, commentaire : Etel Adnan, lu pour la version française : Jörg Stoecklin, lu pour la version anglaise : Jocelyne Saab, image : Hassan Naamani, Jocelyne Saab, montage : Philippe Gosselet, production : Collection d'Artiste (Liban).
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.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : INA France (Paris, France), Cinémathèque Française.

Pour quelques vies, 1976, reportage, Liban, 16 mm, 17 minutes, couleur, français.
Réalisation : Jocelyne Saab, production : Collection d'artiste (Liban).
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.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : CNC - Bois d'Arcy (France).

***Le Sahara n'est pas à vendre / Āl-ṣaḥrāʾ lātunbāʿ / The Sahara Is Not For Sale*, 1977**, documentaire, France / Maroc / Algérie, 16 mm, 75 minutes, couleur, français / arabe.
Réalisation : Jocelyne Saab, image : Olivier Guenneau, son : Jean-Michel Brun, montage : Philippe Gosselet, production : Collection d'artiste (Liban).
Ce reportage au cœur du désert retrace les conflits entre les Algériens et les Marocains sur le territoire d'El-Aaiounet les résistances des sahraouis du Front Polisario.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Cinémathèque Française.

***Égypte, cité des morts (ou « Chaque année en janvier ») / Āl-qāhira : madīnaẗ āl-amūāt / Egypt, The City of the Dead*, 1977**, documentaire de création, Liban, 16 mm, 35 minutes, couleur, français / arabe.
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 : Collection d'artiste (Liban).

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.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Cinémathèque Française.

***Lettre de Beyrouth / Risāla min bayrūt / Letter From Beirut,* 1978**, docu-fiction, Liban, 16 mm, 52 minutes, couleur, français / anglais.
Réalisation : Jocelyne Saab, texte : Etel Adnan, Jocelyne Saab, image : Olivier Guenneau, son : Mohamed Awad, montage : Philippe Gosselet, production : Jocelyne Saab.
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.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Cinémathèque française.

Making-of du film Nahla *par Farouk Beloufa,* 1979, documentaire, Liban, 16 mm, 30 minutes, couleur, français.
Réalisation : Jocelyne Saab, montage : Philippe Gosselet, production : Jocelyne Saab.
Réalisé pendant le tournage du film *Nahla* au Liban en 1979.
Disponible en bonus du DVD de *Nahla* de Farouk Beloufa.

***Iran, l'utopie en marche*, 1980**, documentaire, Japon, 16 mm, 52 minutes, couleur, français.
Réalisation : Jocelyne Saab, image : Jocelyne Saab, journaliste : Rafic Boustani, production : NHK (Japon).
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.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Cinémathèque Française.

***Le Bateau de l'exil*, 1982**, reportage, France, 16 mm, 12'18 minutes, couleur, français.
Réalisation : Jocelyne Saab, image Jocelyne Saab, commentaire : Jocelyne Saab, production : TF1 (France).
Après avoir vécu dans la clandestinité à Beyrouth pour échapper aux Israéliens, le chef de l'O.L.P. 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'O.L.P..
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : INA France (Paris, France), Cinémathèque Française.

Les Libanais, otages de leur ville (ou Bilan de la guerre : destructions au Liban), 1982, reportage, France, 16 mm, 5'56 minutes, couleur, français.
Réalisation : Jocelyne Saab, image : Hassan Naamani, production : TF1 (France).

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.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : INA France (Paris, France).

Le Liban : état de choc, 1982, reportage, France, 16 mm, 6'15 minutes, couleur, français.
Réalisation : Jocelyne Saab, journaliste : Michel Leclerc, production : TF1 (France).
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.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : INA France (Paris, France).

***Beyrouth, ma ville / Beirut madinati / Beirut, My City* (*Bayrūt madinatī*), 1982**, documentaire, Liban, 16 mm, 52 minutes, couleur, français.
Réalisation : Jocelyne Saab, commentaire : Roger Assaf, voix : Roger Assaf, image Hassan Naamani, montage : Philippe Gosselet, production : Collection d'artiste (Liban).
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.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : INA France (Paris, France), Cinémathèque Française.

***Une vie suspendue* ou *Adolescente, sucre d'amour / Ghazl al-banat / A Suspended Life* (*Ġazl ālbanāt*), 1985**, fiction, Liban / France / Canada, 35 mm, 90 minutes, couleur, arabe libanais, français.
Réalisation : Jocelyne Saab, scénario : Gérard Brach, traduction : Tahar Ben Jelloun, images : Claude La Rue, musique : Siegfried Kessler, production : Collection d'artiste.
Interprètes : Jacques Weber, Hala Bassam, Juliet Berto.
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 noue ces deux parties de sa personnalité, avec la naissance d'une histoire d'amour au cœur de la guerre.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Cinémathèque Française (France), C.N.C. (France), Arsenal (Allemagne).

***L'Architecte de Louxor,* 1986**, documentaire, France, 16 mm, 18 minutes, couleur, français.
Réalisation : Jocelyne Saab, image : Jérôme Ricardou, son : Marc Julien, montage : Philippe Gosselet, production : France 3.
Premier épisode de la série « Égypte… Égypte ? ». 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.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : INA France (Paris, France), Cinémathèque Française.

***Les Fantômes d'Alexandrie,* 1986**, documentaire, France, 16 mm, 18 minutes, couleur, français.
Réalisation : Jocelyne Saab, image : Jérôme Ricardou, son : Marc Julien, montage : Philippe Gosselet, production : France 3.
Deuxième épisode de la série « Égypte… Égypte ? ». Alexandrie, ville hellénistique, grecque, romaine, copte, était aussi le petit Paris dans les années trente. Avec le poète Cavaffi et l'écrivain Lawrence Durell, c'est l'évocation de cette ville lorsqu'elle était au cœur du monde arabe et Européen dont Jocelyne Saab témoigne.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : INA France (Paris, France), Cinémathèque Française.

***Les Coptes : La Croix des Pharaons,* 1986**, documentaire, France, 16 mm, 18 minutes, couleur, français.
Réalisation : Jocelyne Saab, image : Jérôme Ricardou, son : Marc Julien, montage : Ann-Marie L'Hôte, assistée de Muriel Moreau, production : France 3.
Troisième épisode de la série « Égypte… Égypte ? ». 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.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : INA France (Paris, France), Cinémathèque Française.

***L'Amour d'Allah (ou La Montée de l'intégrisme),* 1986**, documentaire, France, 16 mm, 18 minutes, couleur, français.
Réalisation : Jocelyne Saab, image : Jérôme Ricardou, son : Marc Julien, montage : Ann-Marie L'Hôte, assistée de Muriel Moreau, production : France 3.
Quatrième épisode de la série « Égypte… Égypte ? ». 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.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : INA France (Paris, France), Cinémathèque Française.

La Tueuse, 1988, reportage, France, 16 mm, 10 minutes, couleur, français.
Réalisation : Jocelyne Saab, image : Jocelyne Saab, montage : Canal +, production : Canal + (France).
Portrait d'une femme, Jocelyne Khoueiry, qui, en 1976, pendant la guerre civile libanaise fut l'égérie de la milice phalangiste à Beyrouth. Elle 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.

***Les Almées, danseuses orientales / Āl-almīah*, 1989**, documentaire, Liban, 16 mm, 26 minutes, couleur, français.
Réalisation : Jocelyne Saab, image : Hassan Naamani, montage : Philippe Gosselet, production : Balcon production (Liban).
Plantureuses et toutes vêtues de lamé les danseuses orientales - les Almées -, animent toujours les mariages et les circoncisions. Elles s'inspirent des stars de la danse orientale des années 40 et 50 : Samia Gamal, Dahia 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.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Cinémathèque Française.

***Fécondation in video*, 1991**, documentaire, France, vidéo, 26 minutes, couleur, français.
Réalisation : Jocelyne Saab, images : Jocelyne Saab, montage : Barbara Doussot, production : ministère de la recherche français, ministère des affaires étrangères français, France 2, CNC, Balcon production, distribution : LKM Images.
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.

***Il était une fois Beyrouth, histoire d'une star / Kan ya makan Beirut / Once Upon A Time In Beirut (Kān yā makān beīrūt, qiṣa najm*), 1994**, docu-fiction, Liban / France, 35 mm, 100 minutes, noir et blanc et couleur, français / arabe libanais.
Réalisation : Jocelyne Saab, scénario : Roland Pierre, Philippe Paringaux, image : Roby Breidi, montage : Dominique Auvray, production : Balcon production (Liban), ARTE (France).
Interprètes : Michèle Tyan, Myrna Maakaron, Pierre Chamassian.
Pour fêter leurs vingt ans, Yasmine et Leila décident de rendre visite au grand cinéphile et collectionneur M. Farouk pour découvrir un Liban qu'elles n'ont jamais connu. A 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.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Cinémathèque Française, Cinémathèque japonaise.

***La Dame de Saigon / The Lady of Saigon,* 1997**, documentaire, France, 35 mm, 60 minutes, couleur, français.
Réalisation : Jocelyne Saab, image : Patrick Blossier, son : Pierre Doussot, production : ADR Production (France).
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.

***Dunia, Kiss Me Not On The Eyes / Dunia: Balash tibosni fi ʿeinayya* (*Dunia, balāš tbūsnī fī ʿaynīa* (*Dunia, Kiss Me Not On The Eyes /* « Dunia, ne m'embrasse pas sur les yeux »), 2005**, fiction, France, 35 mm, 112 minutes, couleur, arabe égyptien.

Réalisation : Jocelyne Saab, scénario : Jocelyne Saab, image : Jacques Bouquin, montage : Claude Reznic, son : Fawzi Thabt, musique : Jean-Pierre Mas, Patrick Leygonie, production : Catherine Dussart (France), Collection d'artiste (France), distributeur : Visiosfeir.
Interprètes : Hanan Turk, Mohamed Mounir, Fathy Abdel Wahab, Sawsan Bar, Youssef Ismail, Ayda Reyad, Khaled el Sawi.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Trigon Film, Cinémathèque Française.
Disponible en DVD.

***What's Going On ? / Shou ʿamm beysseer ?* (*Šū ʿām baṣīr?* / « Qu'est-ce qui se passe ? »), 2009,** fiction, France, mono HDTV, 80 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Jocelyne Saab, scénario : Jocelyne Saab, Joumana Haddad, image : Jacques Bouquin, montage : Vladimir Kurumilian, décors : Élie Khater, son : James Galt, production : Collection d'artiste (France).
Interprètes : Khouloud Yassine, Nasri Sayegh, Raia Haïdar, Jalal Khoury, Ishtar Yasin Guitierrez, Joumana Haddad.
À Beyrouth, un écrivain, fils de couturier, taille et coud ses textes à partir des personnages de la ville. Il rencontre Khouloud, une danseuse, qui lui fait toucher le cœur de Beyrouth.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Cinémathèque Française.

Café du genre, 2013, installation vidéo, France, mono HDTV, couleur.
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, avec Walid Aouni, 2013, vidéo, France, monoHDTV, 4 minutes, couleur, français.
Réalisation : Jocelyne Saab, scénario : Jocelyne Saab, image : Touraj Mansouri, son : Karine Bacha, montage : Marwan Ziadé, production : MUCEM (France).
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, avec Adel Siwi, 2013, vidéo, France, mono HDTV, 4 minutes, couleur, français.
Réalisation : Jocelyne Saab, scénario : Jocelyne Saab, image : Mohamed Maher, son : Ali Sokarno, montage : Marwan Ziadé, production : MUCEM (France).

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, avec Joumana Haddad, 2013, vidéo, France, mono HDTV, 4 minutes, couleur, français.
Réalisation : Jocelyne Saab, scénario : Jocelyne Saab, image : Touraj Mansouri, son : Karine Bacha, montage : Marwan Ziadé, production : MUCEM (France).
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 dépravation et de déshonneur.

Café du genre IV : Table de l'Ocra d'Or, avec Melek Ozman et Cuneyt Cebenoyan, 2013, vidéo, France, mono HDTV, 4 minutes, couleur, anglais.
Réalisation : Jocelyne Saab, scénario : Jocelyne Saab, image : Meryem Yavuz, son : Noyan Cosarer, montage : Marwan Ziadé, production : MUCEM (France).
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, avec Alexandre Paulikevitsch, 2013, vidéo, France, mono HDTV, 4 minutes, couleur, français.
Réalisation : Jocelyne Saab, scénario : Jocelyne Saab, image : Touraj Mansouri, son : Karine Bacha, montage : Marwan Ziadé, production : MUCEM (France).
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, avec Wassyla Tamzali, 2013, vidéo, France, mono HDTV, 4 minutes, couleur, français.
Réalisation : Jocelyne Saab, scénario : Jocelyne Saab, image : Jacques Bouquin, son : Yves Bagot, montage : Marwan Ziadé, production : MUCEM (France).
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.

Imaginary Postcard, 2016, vidéo, Turquie, numérique, 6 minutes, couleur, anglais.
Réalisation : Jocelyne Saab, scénario : Jocelyne Saab, texte : Jocelyne Saab, image : Meryem Yavuz, production : Bogazici University (Turquie).
Cette vidéo est une carte postale imaginaire envoyée par Jocelyne Saab au grand écrivain turc nobélisé Orhan Pamuk. Postée devant le pont des Martyrs du 15-Juillet à Istanbul, elle s'interroge sur la situation du monde contemporain, et notamment sur la mutation des systèmes politiques et de l'inexorabilité du chemin de la vie.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Univeristé Bogazici, Istanbul, Turquie.

***Un dollar par jour / One Dollar A Day,* 2016**, vidéo, Liban, numérique, 6'30 minutes, couleur, muet, texte anglais / français.
Réalisation : Jocelyne Saab, scénario : Jocelyne Saab, texte : Etel Adnan, image : Meryem Yavuz, production : Collection d'Artiste (Liban).
Constatant la difficulté des conditions de vie des réfugiés syriens dans la plaine de la Békaa, Jocelyne Saab fait le choix de confronter la précarité dans laquelle doivent évoluer ces exilés et le luxe et le consumérisme adressé aux Libanais. La vie n'a pas de prix.

My Name is Mei Shigenobu, 2018, vidéo, Liban, numérique, 6 minutes, couleur, anglais / japonais.
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 (Liban), droits de diffusion : Nessim Ricardou-Saab.
Jocelyne Saab fait un portrait délicat de Mei Shigenobu, fille de la fondatrice de l'Armée Rouge Japonaise à Beyrouth Fusako Shigenobu.

Saad, Soula
Née en 1965 à Beyrouth, Soula Saad s'est installée à la fin des années 1970 avec sa famille dans les Alpes suisse pour échapper à la guerre. Elle réalise un master en communication à l'École Supérieure de Publicité de Paris en 1988. Elle commence à réaliser des films au début des années 2000. Elle vit entre Los Angeles, la France et le Liban.

A Musical Mezze, 2002, documentaire, Liban, numérique, 52 minutes, couleur, anglais/ arabe libanais.
Réalisation : Soula Saad.

A Summer War, 2006, documentaire, Liban, numérique, 8 minutes, couleur, anglais/ arabe libanais.
Réalisation : Soula Saad.

A Garden of Forgiveness / Une visite au jardin du pardon, 2007, documentaire, Liban, numérique, 7 minutes, couleur, anglais/ arabe libanais.
Réalisation : Soula Saad, texte : Alexandra Asseily.
Un court métrage sur le Jardin du Pardon, un jardin physique non encore réalisé dans ce site antique de Beyrouth. Avec une visite extraordinaire du site du jardin avec le célèbre imam et pasteur du Nigeria, avec Alexandra Asseily sur l'histoire du jardin.

***Beirut Rising / Le Printemps de Beyrouth,* 2008**, documentaire, Liban, numérique, 97 minutes, couleur, anglais/ arabe libanais.
Réalisation : Soula Saad.
Le soulèvement arabe aurait-il déjà commencé au Liban en 2005 ? L'assassinat de l'ex-premier ministre Rafiq Hariri a poussé plus d'un million de Libanais, transcendant les appartenances religieuses et les divergences d'opinions, à se rassembler au centre de Beyrouth pour exiger le départ des 20 000 soldats syriens qui occupaient jusque-là le pays du cèdre. Soula Saad a filmé la mobilisation patriotique des citoyens libanais, leur quête de paix et de justice, leur détermination à recouvrer leur liberté et leur souveraineté. Elle a filmé l'espoir. Un documentaire d'une puissance contagieuse.

Saba, Doris
Doris Saba est une cinéaste, scénariste, productrice et actrice libanaise. Elle est ou a été aussi fondatrice et directrice des Journées du Cinéma Koura, coordinatrice des festivals au Festival international du film féminin de Beyrouth, au Festival international du film pour enfants et pour la famille de Beyrouth et au Festival international du film pour enfants et pour la famille de Beyrouth et coordinatrice de programme au Festival du film libanais au Canada.

Saudade, 2016, fiction, Liban, vidéo, 17 minutes, couleurs, arabe libanais.
Réalisation : Doris Saba, scénario : Doris Saba, production : Notre-Dame University-Louaize (Liban).
Interprètes : Takla Chamoun, Doris Saba, Tarek Yaacoub.
Hanine, une femme aristocratique et narcissique d'une soixantaine d'années, vit encore dans l'ombre de sa jeunesse avec sa vieille maison, ses illusions, ses souvenirs et ses miroirs. Dans sa tête et dans son cœur, Habib, le jeune Gardner, réserve sa place. Cet amour repose dans les coins, laissant derrière lui de véritables émotions.

Saba, Lara
Lara Saba sortit diplômée en communication de l'Université Saint-Joseph de Beyrouth en 1994. Elle a ensuite travaillé en tant qu'assistante réalisateur sur les films de réalisateurs libanais de renom, comme Jean-Claude Codsi ou le binôme Joanna Hadjithomas et Khalil Joreige, ainsi que pour des réalisateurs étrangers comme Merzak Allouache ou Sally Potter. En 1998, elle commence à réaliser ses propres documentaires et déménage en France où elle travaille pour la chaîne de télévision Al-Jerzeera Children. De retour à Beyrouth, elle réalise d'autres documentaires avant de se consacrer à son premier long-métrage de fiction.

Passage / Al-oubour, 1997, fiction, Liban, vidéo, 60 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Lara Saba.

Shattered Memory, 2008, documentaire, Liban, vidéo, 26 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Lara Saba, scenario : Lara Saba, image : Michael Lagerwey, son : Jean Gibran, producteur exécutif : Michel Ghosn, production : Fondation Liban Cinéma (Liban), Fondation Saradar (Liban).
Réalisé à partir d'archives de Télé-Liban, l'objectif de ce projet est de préserver les souvenirs nationaux concernant la culture, la société et le sport entre 1960 et 1980, lorsque Télé-Liban avait le monopole. La tâche consistait à faire un inventaire et à sélectionner une partie des archives de la télévision nationale libanaise en fonction de leur dégradation afin de les restaurer et de les numériser.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Fondation Liban Cinéma (Beyrouth, Liban), Fondation Saradar (Beyrouth, Liban).

Beirut, Truth and Versions, 2009, documentaire, Liban, numérique, 54 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Lara Saba, scenario : Tarek Chemaly, image : Michael Lagerwey, son : Farah Kassem, Peter Saad, musiqu : Ziad Hamdan, production : Shot On Red (Liban).
Ce documentaire met l'accent sur les divergences d'opinions politiques et partisanes au Liban, et sur la peur de la guerre civile.

Beirut Intersection / Blind Intersections / Ossit Sawani, 2011, fiction, Liban, vidéo, 92 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Lara Saba, scénario : Nibal Arakji, image : Michael Lagerwey, son : Victor Bresse, montage : Marwan Ziadeh, Luticia Attar, musique : Raed el-Khazen, producteur : Nibal Arakji, production : Dubai Media and Entertainment Organisation in association with Dubai Film Market (Enjaaz), Wakanda Films (Beyrouth), distribution : Hévadis Films.
Interprètes : Chadi Haddad, Ghina Nouri, Carol Hajj, Ala'e Hammoud.
Le film relate l'histoire de trois protagonistes à Beyrouth. Nour perd ses parents dans un accident de la route et sa vie s'en retrouve changée de fond en comble. India, possède tout ce dont une femme peut rêver, hormis un enfant. Marwan, douze ans, vit auprès d'une mère alcoolique et de mauvaise réputation. Il fuit alors sa maison pour mettre fin aux mauvais traitements émotionnels et physiques auxquels il est soumis. Le film nous introduit dans l'univers de ces personnages dont la vie s'effondre suite à une série de réactions, de contreréactions et d'une chaîne d'évènements, de décisions et des conséquences qui en découlent.

Saleh, Katia
Katia Saleh est la fondatrice et directrice de Batoota Films, une société de production basée à Beyrouth et spécialisée dans la production de films documentaires et de séries web. Elle est la productrice et la force motrice de Shankaboot, la première série dramatique arabe sur le web et lauréate de l'International Digital Emmy Award® 2011. Elle a produit et réalisé un certain nombre de documentaires en Irak, en Syrie, en Libye, en Égypte, au Yémen et en Arabie Saoudite, principalement pour Channel 4, BBC World Service et Al Jazeera English. Ces dernières années, elle a travaillé en partenariat avec BBC Media Action, produisant et dirigeant divers programmes de télévision, de radio et de web destinés au jeune public en Syrie, en Libye, au Liban et au Cambodge.

Achoura : sang et beauté / Ashura: Blood and Beauty, 2008, documentaire, Liban / Grande-Bretagne, vidéo, 20 minutes, français / arabe libanais.
Réalisation et scénario : Katia Saleh, image : Katia Saleh, montage : Taimu Khan, production : Native Voice Films (Grande-Bretagne), Batoota Films (Liban).
Un autre regard sur la célébration traditionnelle d'Achoura, par les jeunes chiites dans le Liban d'aujourd'hui. Ce rituel sacré, vieux de 1300 ans, et qui commémore le martyre de l'Imam Hussein, est parfois empreint de tristesse et de gravité. Il en est autrement si l'on attache ses pas, comme la réalisatrice a choisi de le faire, à ceux de jeunes filles et jeunes gens bien de leur temps. Ce jour-là, s'il est un jour sacré, est aussi un moment pour se côtoyer autrement.

Saleh, Reem
Née d'un père libanais et d'une mère égyptienne, Reem Saleh est diplômée l'Université américaine de Beyrouth avec un BA dans la Radio, la TV et le Cinéma. Elle a commencé sa carrière en tant qu'actrice et assistante réalisatrice sur de nombreuses productions. Elle a réalisé le court-métrage 'The Naked Eyes', une pièce de théâtre et de nombreux documentaires de télévision pour MTV Liban et Rotana Enterprise. Elle s'est installée au Qatar en 2006 pour travailler sur Al Jazeera Children's Channel en tant que productrice avant d'intégrer le Doha Film Institute en charge de soutenir la production et la diffusion de films régionaux, et de l'organisation du Doha Tribeca Film Festival.

The Naked Eyes, 2002, fiction, court-métrage.
Réalisation : Reem Saleh.

***Al-gami'a / What Comes Around* (*Āl-jamā'ya* / « La Communauté »), 2018**, documentaire, Liban / Égypte / Grèce / Qatar / Slovénie, vidéo, 79 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation: Reem Saleh, image : Tareq Hefny, montage : Redzinald Simek, son : Esad Rebihic, Mirza Tahirovic, musique : Mirza Tahirovic, Omer Blentic, Esad Rebihic, producteurs : Konstantina Stavrianou, Reem Saleh, production : Mazameer Productions (Slovénie).
Dans l'un des quartiers les plus pauvres du Caire, dans une communauté où obtenir de la viande, des fruits et le pain quotidien est une lutte permanente, une pratique sociale connue sous le nom de « al-gami'a » (l'assemblée) aide les habitants à endurer ces difficultés, en proposant, parmi d'autres choses, une alternative au système bancaire.

Samarani, Reem
Née à Beyrouth en 1994, Reem Samarani a grandi entre les Émirats Arabes Unis et le Liban. En 2017, elle obtient un diplôme en Arts du spectacle option audiovisuel à l'Université Saint-Joseph de Beyrouth.

Les Démantlais / The Dementlais, 2017, fiction, Liban, 23 minutes, numérique, couleur, français.
Réalisation : Reem Samarani, scénario : Reem Samarani, image : Anthony Yazbeck, montage : Anthony Yazbeck, Reem Samarani, production : I.E.S.A.V., Reem Samarani.
Deux clans, des ennemis jurés sous un même toit : bienvenue chez les Démantlais. Une ligne de démarcation, des Cowboys, des Indiens : de quoi piquer la curiosité du notaire qui leur rend une visite inattendue.

Samman, Rima

Née en 1966 à Tripoli, Rima Samman a d'abord étudié l'orthopédie et la sociolinguistique à Marseille (France) avant de travailler comme assistante réalisatrice et assistante à la production, puis de réaliser ses propres films.

Crème et crémaillère / Libna qishta / Milk and Cream, 1999, fiction, Liban, 13 minutes, 35 mm.
Réalisation, scénario : Rima Samman, image : Philippe Costantini, montage : Nathalie Le Gay, mixage : Laurent Baill, productrices : Alice Beckmann, Rima Samman, production : GREC.
A Tripoli (Liban), Noura, quatre ans, vit avec ses parents et ses deux frères de neuf et huit ans. C'est une petite fille vivante et espiègle, qui construit son monde et se joue de la cruauté de ses frères.
Festivals : Premiers Plans d'Angers ; Côté court de Pantin, Festival Méditerranéen de Montpellier ; Festival de Films Arabes, Institut du Monde Arabe, Paris ; Nuit du Court-Métrage, Nantes ; Rencontre du Cinéma Arabe, Alençon ; Festival Saint-Paul Les Trois Châteaux ; Présence libanaise au festival Côté court de Pantin (2006)

Carla, 2002, fiction, France, 29 minutes, 35 mm, couleur, français.
Réalisation, scénario : Rima Samman, image : Ali Lakrouf, son : Nicolas Waschkowski, montage : Sophie Deseuzes, productrice : Florence Borelly, production : Centre National du Cinéma et de l'image animée (CNC, France), France 3, Procirep (France), Sésame Films (France).
Interprétation : Isablele Girardet, Elisabeth Catroux, Rodolphe Congé, Denise Aron-Schropfer, Célia Martial, Lozeïa Jacq, Paoul Peruzzi, Mario Caniglia, Jean-Paul Dias.
Carla est une jeune étudiante de vingt-quatre ans, fuyante et solitaire. Elle est fan de Rita Hayworth, et elle aime porter des chaussures à talons. Elle ménage les hommes quand elle les quitte, et entretient une relation énigmatique avec sa voisine de palier.
Festivals : Paris Tout Court ; Côté court de Pantin ; Festival Prix Michel Simon (Seine-Saint-Denis) ; Les Onze Bougent (Paris). Prix : Prix d'interprétation féminine au Festival Paris Tout Court.

Hier encore, 2006, fiction, France, 49 minutes, numérique, couleur, français/arabe libanais.
Réalisation, scénario : Rima Samman, image : Guillaume Le Grontec, montage : Rima Samman, Tom Feierabend, Laurent Hochart, mixage : Guillaume Limberger, étalonnage : Isabelle Laclau, producteur : Marc Andréani, production : Injam Production (France).
Interprètes : Simon Abkarian, Corinne Jaber, Jacky Nercessian, Pierre Pellet, Elisabeth Catroux, Catherine Gondois, Françoise Escariga, Abboudé Assaf, Sandrine Delrieu.
Simon Tabet, Libanais vivant en Amérique, se rend à Marseille dans l'espoir de retrouver sa sœur portée disparue lors du massacre qui a décimé tout le reste de sa famille au début de la guerre du Liban (1975-1990). Georges, le meilleur ami de Simon, l'accompagne à l'ambassade afin de retrouver la trace de la seule Nirane Tabet qui vit en France.

Festivals : Paris Tout Court ; Côté court de Pantin ; carte blanche ARTE à Beaubourg ; carte blanche ARTE à Montpellier ; Short Film Corner (Cannes) ; Institut du Monde Arabe ; "Fondue et falafels" (Lausanne) ; Festival international du film de Quartier (Dakar) ; Festival Né à Beyrouth (Liban) ; Songes d'une nuit DV (Saint-Denis) ; Ecrans des nouveaux cinémas arabes (Marseille) ; Festival des Journées Cinématographiques Arabes de Beyrouth (Liban) ; Festival d'Amsterdam ; Bouc-Bel-Air (la

Régie fait son cinéma) ; Les Ecrans Documentaires (Arcueil) ; Journées Cinématographiques de Carthage ; Festi'Valloire (Valloire).

Venise n'est pas Mexico, 2009, fiction, France, 17 minutes, numérique, couleur, français.
Réalisation, scénario : Rima Samman, image : Pukyo Ruiz Somocurcio, montage : Rima Samman, création sonore : Laure Budin, mixage : Philippe Grivel, étalonnage : Isabelle Laclau, producteurs : Patrick Le Bescont, Rima Samman, production : Filigranes Films (France).
Interprètes : Catherine Schaub-Abkarian, Sylvie Amato, Frédéric Andrau, Valérie Pujol, Jean-Bernard Emery, Jean Digne, Bouka, Patrick Le Bescont.
Une femme qui erre dans la nuit fait une halte dans un café avant de rentrer chez elle.
Festivals : Les Ateliers d'Aubervilliers, Artatou Création Vidéo et Cinéma Différents.

L'Angleterre contre l'Argentine, 2010, expérimental, France, 19 minutes, numérique, couleur, français.
Réalisation, scénario : Rima Samman, image : Patrick Le Bescont, Rima Samman, montage : Rima Samman, création sonore : Laure Budin, production : Filigranes Films - Producteurs : Patrick Le Bescont, Rima Samman.
Une femme qui part sur une île pour oublier son chagrin d'amour, se confronte dans son errance aux éléments de la nature.
Festivals : Côté court de Pantin ; À nous de voir ; Sollicité par le Festival International du Film d'Environnement d'Île de France.

Rien ne s'oppose à la nuit, 2011, fiction, France, 7 minutes, numérique, couleur, français.
Réalisation, scénario : Rima Samman, image : Pukyo Ruiz de Somocurcio, Patrick Le Bescont, Rima Samman, montage : Rima Samman, production : Filigranes Films (France).
Une silhouette noire est attirée par une lumière qui scintille la nuit.

Rien que le bruit de la mère, 2012, documentaire, France, 25 minutes, numérique, couleur, français.
Réalisation, scénario : Rima Samman, image : Patrick Le Bescont, Rima Samman, Oumayma Massri, montage image : Rima Samman, montage son : Laure Budin, mixage : Philippe Grivel, étalonnage : Isabelle Laclau, production : Filigranes Films (France).
Un voyage spatio-temporel évoque les liens à la mère et au pays natal, le Liban.

In the Mood of Desire, 2014, animation, France, 3 minutes, grattage et peinture sur pellicule 35 mm, couleur, français.
Réalisation, scénario : Rima Samman, musique : Wrongman, production : Filigranes Films (France).
Un homme et une femme emplis de sensualité, désir et mélancolie.

Suzanne Tarasième, vocation galeriste, 2016, documentaire, France, 64 minutes, numérique, couleur, français.
Réalisation : Rima Samman, Béatrice Andrieux, production : Filigranes Films (France).
Portrait intimiste de la galeriste Suzanne Tarasième, figure incontournable de la scène de l'art contemporain. Dans sa galerie du Marais et dans son Loft 19, Suzanne Tarasième livre un portrait passionnant sur le milieu de l'art et ses acteurs.

Serhal, Feyrouz
Feyrouz Serhal a obtenu sa maîtrise en études cinématographiques à la Goldsmith College University de Londres, après avoir travaillé en tant que réalisatrice et productrice dans certaines plus grandes chaînes de télévision du Moyen-Orient.

***Tshweesh,* 2017**, fiction, Liban / Allemagne / Espagne / Qatar, 26 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Feyrouz Serhal, scénario : Feyrouz Serhal, image : Bassem Fayad, son : Victor Bresse, montage : Maria Malek, production : Fiction 2.0, Roummana, Zeitun Films, Placeless Films.
Interprètes : Petra Serhal.
La coupe du monde de football débute aujourd'hui et les habitants de Beyrouth sont impatients de voir l'événement tant attendu. la journée débute normalement, mais le premier match semble être perturbé par les ondes audio étranges. La frustration emplit l'air avant de laisser place à un événement encore plus intéressant.

Shawi, Corine
Née au Liban en 1981, Corine Shawi est une réalisatrice de documetnaires qui vit et travaille à Beyrouth. Elle a été consultante auprès de l'École Nationale de Cinéma du Danemark pour mettre en place un programme d'échange de cinéastes entre le Liban et le Danemark. Elle enseigne également la réalisation de documentaires depuis 2011 à l'Université Saint Joseph au Liban.

***Les Femmes bonnes,* 2006**, documentaire, France / Liban, 62 minutes, DV, couleur, arabe libanais / anglais.
Réalisation et scénario : Corine Shawi.
Au Liban, « Sri lankaise » est devenu synonyme de « femme de ménage », de « bonne ». La plupart de ces femmes vivent durant trois ans chez des familles qui les emploient. Doulika Perrera a vécu six ans au sein de ma famille. Il s'agit de son récit, des allées et venues entre le Liban et le Sri Lanka, et de l'histoire d'autres femmes sri Lankaises, ces femmes-bonnes, bonnes pour bâtir un foyer à longue distance, bonnes pour se marier, pour vivre et faire vivre.

Daniela, 2006, documentaire, Liban, 7 minutes, nuémrique, couleur, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Corine Shawi.
Le film questionne le corps et l'identité de genre.

Route Bent Jbeil, 2006, expérimental, Liban, 8 minutes, nuémrique, couleur, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Corine Shawi.

Comme la plupart des Libanais, j'ai passé la première semaine de la guerre à regarder les informations en boucle. Une fois la guerre terminée, j'ai décidé de partir pour le sud. Je me suis retrouvé en tant que spectateur.

Affinity, 2007, documentaire, Liban, numérique, 31 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Corine Shawi.
« Je cherche la proximité, mais pas l'intimité. J'habite cet espace liminal, prenant plaisir à m'écrire dans une fiction mélancolique ».

Oxygen, 2007, documentaire, Liban, numérique, 33 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Corine Shawi.
« - Et la nouvelle thérapie dont je vous ai parlé, un espoir de le guérir ? J'ai demandé. Le neurologue a regardé ma mère en pleurs et a répondu :
- Ce n'est pas à cause d'une migraine que ton fils souffre, tu ferais mieux de l'emmener chez un psychologue.'

Film of Welcome and Farewells, 2009, documentaire, Liban, 24 minutes, numérique, couleur, anglais.
Réalisation et scenario : Corine Shawi.
Cinq personnes sont observées lors des adieux. La perte se répand dans tout Copenhague, dans des paysages, des émotions et des corps fragmentés. Alors que leurs cœurs sont crucifiés par la solitude et le détachement, ils plaident changement et espèrent être accueillis.

Je t'aime infiniment / I Love You Forever, 2010, documentaire, Liban / Danemark, 21 minutes, numérique, couleur, anglais.
Réalisation : Corine Shawi, Nicolaj Bendix Skyum Larsen.
Deux sœurs vivent ensemble. Des scènes de vastes paysages, d'animaux morts et d'individus fragiles émergent tandis qu'elles relatent leur étrange histoire d'amour et de perte (Corine Shawi).

E muet, 2013, documentaire, Liban / France, HD, DV, 52 minutes, anglais / français / arabe libanais.
Réalisation et scénario : Corine Shawi, image et son : Corine Shawi, montage : Chaghig Arzoumanian, Halim Sabbagh, production : Spectre productions (France), Abbout Productions (Liban).
La première vraie histoire d'amour de Nanou vient de s'achever brusquement. Après maintes relations frivoles, Rajwa s'achemine vers une vie de couple rangée. J'observe en silence mes deux amies, explore leur beauté intrigante, me nourris de leur passion, de leurs doutes et de leurs expériences. Au fil des années, elles deviennent des mondes que je parcours à la recherche de ma propre voie.

Sfeir, Zeina
Zeina Sfeir est née à Beyrouth en 1974, et est diplômée à l'I.E.S.A.V. de l'Université St-Josephde Beyrouth. Elle a réalisé et produit de nombreux documentaires depuis 2001, mais elle a également travaillé dans la publicité, réalisé des clips vidéo et produit des festivals de cinéma.

***Pied-de-nez à la guerre / In Spite of the War,* 2001**, documentaire, Liban, numérique, 30 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Zeina Sfeir, production : Voices from the Middle East.
Dans ce documentaire personnel, la cinéaste Zeina Sfeir compare le Liban avant et après la guerre. Elle ressent une profonde tristesse pour le vieux Beyrouth qu'elle connaît grâce aux histoires que ses parents lui ont racontées. Elle estime que le présent n'est pas si différent de l'époque de la guerre. Les clichés sur la religion ont été transmis à la nouvelle génération. Les jeunes d'aujourd'hui semblent très enthousiastes à l'égard de la guerre. Exactement comme en 1975. La guerre est sans fin.

***Tout sur mon père / Beirut al-mouss / All About My Father* (*Bayrūt ʿālamūs*), 2010**, documentaire, Liban, numérique, 75 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Zeina Sfeir, production : M Media (Liban).
Le barbier Elie Sfeir a servi un grand nombre de personnalités libanaises et arabes de premier plan qui se sont rendues à Beyrouth pendant le mandat français. Ce court métrage de sa fille, Zeina Sfeir, raconte toutes ses rencontres avec eux, et décrit comment il les considère sur le plan personnel.

If Walls Could Talk, 2013, documentaire, Liban, numérique, 50 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Zeina Sfeir, image : Johnny Karam, Battm Fayad, Toufic Tabbal, Alain Donio, son : Karine Bacha, Chadi Roukoz, montage : Michel Saad, musique : Émile Awad, production : Conservation SARL (Liban), distribution : MC Distribution (Liban).
Documentaire sur la restauration de l'église de Behdaidat dédiée à Théodore et classée sur la liste des monuments historique nationaux du Liban depuis 1966. Le film raconte le travail énorme effectué par une équipe de conservateurs zélés et passionnés afin de restaurer cette église située dans le caza de Jbeil, datant du XIe siècle.

Srour, Heiny
Heiny Srour est née au Liban en 1945. Elle étudie la sociologie à l'Universtité Américaine de Beyrouth puis obtient son doctrorat en anthropologie sociale à la Sorbonne à Paris où elle travaille ensuite en tant que journaliste et critique cinématographique. Elle travaille ensuite comme journaliste, en français, en anglais et en arabe à Londres. Elle y développe son intérêt pour le cinéma des pays du Tiers Monde. Après avoir passé une partie de sa vie à Londres, où elle a également enseigné à la London International Film School et à la Goldsmiths' College, elle réside désormais à Paris.

Le Pain de nos montagnes / Bread of Our Mountains, 1968, documentaire, Liban, 3 minutes, 16 mm, noir et blanc.
Le film a été perdu pendant la guerre civile libanaise.

***L'Heure de la libération a sonné / Sāʿaẗ āl-taḥrīr daqāt / The Hour of Liberation Has Come,* 1974**, documentaire, Royaume-Uni / France / Liban, 62 minutes, 16 mm, couleur, arabe.
Réalisation, scénario : Heiny Srour, image : Michel Humeau, son : J.-L. Ugetto, montage : Heiny Srour, production : Srour Films.
En 1965 dans la région du Dhofar, une guérilla hors du commun s'organise contrele fils de Saïd Ibn Taymour, le Sultan d'Oman, qui vient d'être placé par un coup d'État organisé par les services secrets

anglais. Le film documente les événements depuis les territoires libérés. Il montre l'armée du pauple durant exercices militaires et idéologiques, et analyse la présence britannico-américaine dans les pays du Golfe et l'entrelacement des intérêts des États du Golfe et Britanniques et Américains dans les sphères politiques, économiques et militaires.

***Leila et les loups / Laīla w āl-ḏi'āb / Leila and the Wolves,* 1984**, docu-fiction, Royaume-Uni / France / Belgique, 90 minutes, 16 mm
Réalisation, scénario : Heiny Srour, image : Charlet Recors, Curtis Clark, son : Eddy Tise, John Anderton, musique : Zaki Nassif, Munir Bechir, montage : Eva Houdova, production : British Film Institute (R.-U.), Laila Films Paris (France), Ministère de la culture belge (Belgique), NCO, NOVIB.
Leila, une jeune femme libanaise, vit à Londres. Alors qu'elle organise une exposition de photographies sur la Palestine, elle ne trouve que des images d'hommes. Les femmes n'apparaissent nulle part. Leila s'engage à découvrir le rôle inconnu des femmes dans l'histoire moderne de la Palestine et du Liban. Elle convoque les scènes du passé pour contredire les discours de ses amis, pour qui les femmes ne jouent pas de rôle politique.
Festival : Prix du meilleur scénario, ACCT, Paris ; Grand prix de la compétition Tiers Monde au Festival Internaitonal du Film de Mannheim.

***The Singing Sheikh* (« Le Cheikh qui chante »), 1991**, documentaire, 10 minutes, vidéo, arabe égyptien.
Réalisation : Heiny Srour.
Portrait du chanteur aveugle égyptien Cheikh Imam.

Les Yeux du cœur / The Eyes of the Heart, 1994, documentaire, 52 minutes, vidéo, non renseigné.
Réalisation : Heiny Srour.

Rising Above: Women of Vietnam, 1996, documentaire, 52 minutes, BetaSP, noir et blanc, vietnamien / anglais.
Réalisation : Heiny Srour, production : Televisión Española.; One World Group of Broadcasters (Firm); Bullfrog Films.
Réalisé dans le cadre de la série documentaire « A Woman's Place ». Enquête sur les progrès sociaux et économiques réalisés par les femmes au Vietnam depuis, et avant, la fin du conflit vietnamien en 1975, y compris des séquences montrant la participation des femmes dans le conflit vietnamien.

La Grève mondiale des femmes 2000 / Woman Global Strike 2000, 2000, documentaire, vidéo, non renseigné.
Réalisation : Heiny Srour.

Stepanyan, Tamara

Tamara Stepanyan est née en Arménie. Lors de l'effondrement de l'Union soviétique au début des années 90, elle s'est installée au Liban. Après avoir étudié et travaillé au Liban, elle a poursuivi ses études à l'École nationale de cinéma au Danemark. Depuis 2013, elle vit et travaille en France où elle a réalisé deux premiers longs métrages documentaires, Braises *et* Ceux du rivage*, avant* Village des femmes*. Elle prépare actuellement son premier long métrage de fiction. Elle intervient régulièrement en tant qu'enseignante d'éducation à l'image dans différentes écoles et lycées.*

Ceux du rivage / Those From the Shore, 2016, documentaire, Arménie / France, 84 minutes, numérique, couleur, arménien.
Réalisation : Tamara Stepanyan, scénario : Jean-Christophe Ferrari, Tamara Stepanyan, image : Tammam Hamza, montage : Olivier Ferrari, producteur : Nathalie Combe.
À Marseille, aujourd'hui, des dizaines d'arméniens attendent une réponse à leur demande de droit d'asile. Ils vivent dans un temps et un espace indéterminés : entre deux pays, entre deux lieux, entre un passé menaçant et un avenir incertain. Ils errent dans les limbes.

Village de femmes, 2019, documentaire, Arménie / France, 81 minutes, numérique, couleur, arménien.
Arménie, un village appelé Lichk où seules des femmes, des enfants et des personnes âgées résident. Les hommes partent neuf mois par an en Russie pour travailler. Comment ces femmes endurent l'attente, la solitude, l'absence de leur mari ? Je filme et partage leur intimité et leur vie, devenant la confidente de leurs frustrations, leurs joies et leurs désirs.

Stephan, Rania

Née à Beyrouth au Liban, Rania Stephan fait des études de cinéma à l'université de LaTrobe à Melbourne en Australie puis à Paris VIII en France. Sa carrière professionnelle est riche et variée, travaillant en tant qu'assistante à la réalisation avec notamment Simone Bitton (Rachel, Mur, Citizen Bishara) et Elia Suleiman (Intervention Divine) ainsi que caméra et monteuse avec des chercheurs en sciences sociales (Le Cortège des Captives, En attendant Abu Zeid, Catherine ou le corps de la passion). Naviguant entre l'art vidéo et documentaires de création, ses films conjuguent un travail sur l'archéologie de l'image, l'identité et la mémoire.

Ya Leil, ya 'ain, 1989, essai, France / Liban, vidéo, 10 minutes, couelur, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Rania Stephan, montage : Rania Stephan, production : Rania Stephan.
Adaptation du mythe d'Orphée de Cocteau.

Le Miracle de la Manekine, 1986, France / Liban, vidéo, 24 minutes, non renseigné.
Réalisation et scénario : Rania Stephan, montage : Rania Stephan, production : Rania Stephan.

Oh ! Souffle de la brise, 1986, France / Liban, vidéo, 5 minutes, non renseigné.
Réalisation et scénario : Rania Stephan, montage : Rania Stephan, production : Rania Stephan.

Adonis, 1991, essai, France / Liban, court-métrage, vidéo, non renseigné.
Réalisation et scénario : Rania Stephan, montage : Rania Stephan, production : Rania Stephan.
Adaptation du mythe du mythe d'Adonis.

Al-qabila / The Tribe, 1992, essai, France / Liban, vidéo, 9 minutes, couleur, français.
Réalisation et scénario : Rania Stephan, montage : Rania Stephan, production : Rania Stephan.
Hommage au réalisateur Stephan de la tribu parisienne, à la technologie vidéo 8 et à Marlène Dietrich.

Phèdre(s), 1993, essai, France / Liban, court-métrage, vidéo, non renseigné.
Réalisation et scénario : Rania Stephan, montage : Rania Stephan, production : Rania Stephan.
Adaptation du mythe de Phèdre.

Tentative de jalousie, 1995, non renseigné.
Réalisation et scénario : Rania Stephan, montage : Rania Stephan, production : Rania Stephan.

***Baal et la mort / Baāl w āl-mūt,* 1997**, essai, France / Liban, court-métrage, BetaSP, 26 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Rania Stephan, montage : Rania Stephan, production : Rania Stephan.
Adaptation du mythe de Baal.

Wayn essekeh ? / Trains-trains 1 : où est la voie ? / Where's the Track ?, 1999, essai, Liban, vidéo, 32 minutes, non renseigné.
Réalisation et scénario : Rania Stephan, image et son : Anne de Mo, montage : Rania Stephan, Anne de Mo, production : Ayloul Festival (Liban), The Post Office (Liban), Rania Stephan.
En 1896, la France installe la première ligne de train du Liban, connectant Beyrouth et Damas. Cette liaison n'est plus en usage. Ce documentaire montre les villages le long des rails et les gens qui viventdans des stations de train hors-service. Par un montage original, Rania Stephan montre une image inhabituelle du Liban d'après-guerre.

Arrestation à Manara / Arrest at Manara, 2003, essai, Liban, non renseigné.
Réalisation et scénario : Rania Stephan, montage : Rania Stephan, production : Joun Films.

Kimo le taxi, 2003, documentaire, Liban, non renseigné.
Réalisation et scénario : Rania Stephan, montage : Rania Stephan, production : Joun Films.

***Terrains vagues / Hawāmiš āl-ṣaḥa / Wastelands,* 2005**, documentaire, Liban, numérique, 30 minutes, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Rania Stephan, image : Rania Stephan, montage : Rania Stephan, production : Forward Productions (Liban), Joun Films (Liban) avec le soutien de l'IFPO Beyrouth.
Tourné trois mois après l'assassinat du Premier ministre libanais, Rafic Hariri, le 14 février 2005 et les énormes manifestations de masse qui ont suivi, le cinéaste parcourt le centre-ville de Beyrouth, à la recherche de traces de ces événements historiques, rencontrant des gens par hasard, donnant une voix dissonante à ces événements.

***Liban/Guerre*, 2006**, documentaire, Liban, numérique, 47 minutes, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Rania Stephan, image : Rania Stephan, montage : Rania Stephan, production : Joun Films (Liban) avec le soutien de l'IFPO Beyrouth.
Une série de vignettes avec des citoyens libanais moyens réagissant à la guerre avec Israël en 2006.

Fumée sur l'eau, 7 x El Hermel / Smoke On The Water, 7x El Hermel, 2007, Liban, numérique, 28 minutes, couleur, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Rania Stephan, montage : Rania Stephan, production : Joun Films.
Des amis racontent leurs souvenir à partir de photographies.

DOMAGE, pour Gaza (la terre des oranges tristes) / Damage : For Gaza, the Land of Sad Oranges, 2009, Liban, numérique, 2 minutes, couleur, muet.
Réalisation et scénario : Rania Stephan, montage : Rania Stephan, production : Joun Films (Liban), Ashkal Alwan (Liban).
Un très court film sur la violence, avec du flamenco, sans danseur et pour Gaza, "The land of sad oranges" (Ghassan Kanafani).

***Les Trois disparitions de Souad Hosni / Iḫtafat suʿād ḥusny ṯulāṯa / The Three Disppearances of Suad Hosni,* 2011**, docu-fiction, France / Liban, VHS, 70 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation et scénario : Rania Stephan, montage : Rania Stephan, production : Joun Films (Liban), CNC (France), Sharjah Art Foundation (EAU).
Réalisé exclusivement à partir d'images VHS, le film est une tragédie en trois actes dans laquelle l'actrice Soad Hosni raconte sa vie rêvée à travers les dialogues de ses films ; un hommage à l'âge d'or du cinéma égyptien et à l'une de ses plus brillantes stars.

Mémoires pour un Privé / Dhakara limaftish wahid, 2015, expérimental, Liban, 31 minutes, numérique, couleur, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Rania Stephan, montage : Rania Stephan, production : Joun Films.
Premier volet d'une trilogie qui explore l'archive personnelle de la réalisatrice, le film met en scène un détective fictionnel afin de révéler des souvenirs personnels, traumatiques et lointains. Il suit une narration labyrinthique afin de créer une nouvelle lecture du passé, dévoilant ainsi le processus de la réminiscence même. Que reste-t-il de l'amour, de la mort, avec le temps qui passe ?

Train-Trains 2 : une dérivation, 2017, essai, Liban, 32 minutes, numérique, couleur/ noir et blanc, arabe libanais.
Réalisation et scénario : Rania Stephan, image et son : Anne de Mo, montage : Rania Stephan, production : Ayloul Festival (Liban), Joun films (Liban).
Dérivation du film de 1999.

T

Tabet, Sandra

Née en 1985, Sandra Tabet est une réalisatrice libanaise. Elle obtient un Master en cinéma de la London Film School en 2014 et une Licence en Arts du Spectacle de l'université Saint-Joseph de Beyrouth een 2007. Elle travaille également à db Studio Beirut.

The Howl, 2017, fiction, Liban, 7 minutes, numérique, couleur, arabe libanais.
Réalisation : Sandra Tabet, scénario : Sandra Tabet, image : Mark Khalife, montage : Rita Mahfouz.
Une brume étrange enveloppe un village libanais. Elle semble affecter l'eau et l'électricité, mais quel effet aura-t-elle sur les villageois ?

Y

Youssef, Susan

D'origine libanaise, Susan Youssef a grandi aux Etats-Unis. Après avoir été professeur et journaliste à Beyrouth (Liban), elle se tourne vers la réalisation.

Forbidden to Wonder, 2004, documentaire, États-Unis, numérique, 35 minutes, arabe palestinien.
Réalisation et scénario : Susan Youssef.
Forbidden to Wander relate les expériences d'une femme arabo-américaine de 25 ans qui a voyagé seule dans les territoires occupés de Cisjordanie et de la bande de Gaza pendant l'été 2002. Le film est une réflexion sur la complexité de l'existence palestinienne et sur le "banal" torturé et dérangeant de vivre sous un couvre-feu constant. Le titre du film en est le reflet, car les mots arabes utilisés pour décrire le couvre-feu imposé "mane' tajawwul" se traduisent littéralement par "interdit d'errer". La vidéo est aussi le voyage de découverte personnelle du cinéaste, l'errant qui tombe amoureux d'un Palestinien à Gaza.

Marjoun and the Flying Headscarf, 2006, fiction, États-Unis, numérique, court-métrage, anglais.
Réalisation et scénario : Susan Youssef, son : Henry Bellingham.
Interprètes : Nina Dandachli, Houston Hill.
Une jeune fille arabo-américaine fait face à sa sexualité tout en équilibrant les mœurs de ses deux cultures.

For the Least, 2007, documentaire, États-Unis, numérique, couleur, 6 minutes, anglais.
Réalisation et scénario : Susan Youssef.
For the Least est un court documentaire réalisé dans le cadre de la série "Charged in the Name of Terror" organisée et produite par l'artiste Paul Chan, sur les catholiques américains qui ont marché vers Guantanomo pour apporter un réconfort spirituel aux prisonniers et mettre fin à la torture qu'ils endurent. En décembre 2005, des travailleurs catholiques - des personnes de foi suivant la tradition de Dorothy Day - ont marché plus de 70 km dans l'espoir d'entrer dans la prison. En fin de compte, bien qu'ils ne puissent pas réellement rendre visite aux prisonniers, ils ont campé en dehors de la limite militaire cubaine, jeûnant et priant pour les détenus. La vidéo se présente sous la forme d'une lettre écrite au département du Trésor américain qui enquête actuellement sur le voyage des militants à Guantanamo. S'ils sont reconnus coupables d'avoir enfreint les sanctions sur Cuba en

marchant vers Guantanamo, les travailleurs catholiques peuvent être condamnés à une amende de 50 000 dollars ou à 20 ans de prison.

West Fingerboard Road, 2009, animé, États-Unis, numérique, couleur, 4 minutes, anglais.
Réalisation et scénario : Susan Youssef.
Festival : Oberhausen International Short Film Festival (2010), SMAC (2014).

Habibi rasak kharban / *Darling, Something's Wrong With Your Head*, 2011, fiction, Pays-Bas / Palestine / États-Unis, Émirats Arabes Unis, numérique, 85 minutes, couleur, arabe palestinien.
Réalisation et scénario : Susan Youssef, image : PJ Raval, montage : Man Kit Lam, Susan Youssef, production : S.Y. Films, Dubai Media and Entertainment Organisation in association with Dubai Film Market (Enjaaz), Idioms Film.
Interprètes : Maisa Abd Elhadi, Kais Nashif, Yussuf Abu-Warda, Amer Khalil.
Habibi Rasak Kharban est un film dramatique qui raconte l'histoire d'un amour interdit à Gaza. Le film est une relecture moderne de la célèbre parabole soufie "Majnun Layla".

Marjoun and the Flying Headscarf, 2019, fiction, États-Unis, numérique, 84 minutes, couleur, arabe palestinien.
Réalisation et scénario : Susan Youssef, image : Hans Bouma, Guy Galloway, son : Louis Storme, Henry Tom Efinger, montage : Man Kit Lam, Susan Youssef, production : Marjoun (États-Unis), North of Now Films (États-Unis).
Interprètes : Dominic Rains, Clara Khoury, Veracity Butcher, Maram Aljahmi, Tarek Bishara, Alexander Biglane.
Une adolescente de l'Arkansas cherche son identité avec le foulard et une moto après l'emprisonnement de son père. Le film, qui se déroule en 2006, explore les résultats des Américains arabes et musulmans qui sont de plus en plus souvent détenus pour "culpabilité par association". Le film établit un lien entre la lutte pour les droits civils des Américains arabes/musulmans et celle des Afro-Américains grâce à la fréquentation du lycée central par Marjoun. Il tisse son histoire dans la lignée des neuf de Little Rock. Ce film se déroule également au monastère de Magnolia Grove, dans le Mississippi. Ce monastère bouddhiste zen a été établi dans la tradition de l'amitié du Dr Martin Luther King, Jr. et du maître zen Thich Nhat Hanh, en réunissant les thèmes des mouvements des droits civils et de la pratique interconfessionnelle. Il s'agit d'une extension du court métrage du même titre.

Z

Zéhil, Maryanne

Née à Beyrouth, Mayanne Zéhil s'installe au Québec en 1996. Elle réalise d'abord des reportages au Moyen-Orient pour la télévision française, puis fonde en 2000 la société Mia Productions.

Montre-moi ton école, 1997, docu-fiction, France, non renseigné.
Réalisation et scénario : Maryanne Zéhil.
Documentaire culturel tourné au Moyen-Orient pour une maison de production française.

Mon animal et moi, 1997, docu-fiction, France, non renseigné.
Réalisation et scénario : Maryanne Zéhil.
Documentaire culturel tourné au Moyen-Orient pour une maison de production française.

Mon animal adoré, 2000, docu-fiction, France, non renseigné.
Réalisation et scénario : Maryanne Zéhil.
Documentaire culturel tourné au Moyen-Orient pour une maison de production française.

Bon appétit les enfants, 2002, docu-fiction, France, non renseigné.
Réalisation et scénario : Maryanne Zéhil.
Documentaire culturel tourné au Moyen-Orient pour une maison de production française.

Locomotion, 2002, documentaire, France, non renseigné.
Réalisation et scénario : Maryanne Zéhil.
Documentaire culturel tourné au Moyen-Orient pour une maison de production française.

L'École est finie, 2003, documentaire, France, non renseigné.
Réalisation et scénario : Maryanne Zéhil.
Documentaire culturel tourné au Moyen-Orient pour une maison de production française.

Mon pays adoré, 2004 documentaire, France, non renseigné.
Réalisation et scénario : Maryanne Zéhil.

Le Prix, 2004, fiction, Canada, court-métrage.
Réalisation et scénario : Maryanne Zéhil, production : Mia Productions (Canada).
Premier court-métrage de fiction réalisé et produit par Maryanne Zéhil.

De ma fenêtre, sans maison / From My Window, Without a Home..., 2006, Canada / Liban, 35 mm, 88 minutes, couleur, arabe / français.
Réalisation et scénario : Maryanne Zéhil, image : Nathalie Moliavko-Visotzky, Hassan Naamani, son : Dominique Chartrand, Mouhab Shanah Saz, montage : Hélène Girard, production : Mia Productions (Canada).
Interprètes : Louise Protal, Renée Thomas.
Après avoir abandonné sa fille de quatre ans au Liban pour poursuivre une vie meilleure au Québec, Sana coupe tout lien avec ses attaches libanaises et ne regarde jamais en arrière. Jusqu'à ce que sa fille, aujourd'hui âgée de 21 ans, se présente à Montréal pour une visite. Ce film explore ce que signifie être libre pour une femme.

La Vallée des larmes / The Valley of Tears, 2012, Canada, 35 mm, 95 minutes, couleur, français.
Réalisation et scénario : Maryanne Zéhil, image : Pierre Mignot, son : Claude Hazanavicius, Mouhab Shanah Saz, montage : Lorraine Dufour, musique : Nathalie Coupal, production : Mia Productions (Canada).
Interprètes : Nathalie Coupal, Joseph Antaki, Wafa Tarabey, Leyla Hakim.
Marie, une éditrice canadienne spécialisée dans les témoignages de survivants du génocide, commence à recevoir de grandes enveloppes anonymes avec le récit d'Ali, un jeune Palestinien qui a grandi dans un camp de réfugiés au Liban. Intriguée, Marie enquête sur l'origine de ces enveloppes et découvre qui est l'écrivain anonyme. C'est ainsi qu'elle établit un lien avec Joseph, un ouvrier libanais engagé pour peindre les bureaux. Une étrange relation se développe entre ces deux personnes qui viennent de mondes très différents. Mais au bout d'un certain temps, Joseph disparaît brusquement et Marie, bouleversée par la mission qui lui est confiée, entame un voyage dans le passé, à travers un petit village du Liban, au cœur d'une culture sanguinaire où se trouve la clé de toutes les énigmes.

L'Autre côté de novembre / The Other Side of November, 2014, Canada, numérique, 85 minutes, couleur, français / arabe.
Réalisation et scénario : Maryanne Zéhil, image : Pierre Mignot, son : Harry Zafrany, Mouhab Shaneh Saz, montage : Dominique Fortin, production : Mia Productions (Canada).
Interprètes : Pascal Bussières, Arsinée Khanjian, David LaHaye, Donald Pilon, Nada Abou Farhat.
Léa / Leyla, sont deux femmes qui, après avoir travaillé dur toute leur vie, sont confrontées aux choix qui ont façonné leur existence et s'interrogent sur la trace qu'elles laisseront derrière elles. Léa est une neurochirurgienne célibataire résidant au Québec. Leyla est une couturière et mère de famille qui vit dans un village isolé au Liban. Les troubles de la mémoire les obligent à se remettre en question. Elles sont toutes deux attirées par le passé et reviennent à ces choix de vie qui nous marquent à jamais. Et si l'une de ces femmes n'avait pas quitté son pays d'origine pour immigrer au Canada ? Et si Léa et Leyla étaient une seule et même personne ? En essayant de voir plus clair, Léa et Layla remontent le fil des événements jusqu'à une amie d'enfance qui a disparu sans laisser de traces.

Tunisie

A

Abbassi, Arbia

Arbia Abbassi est une réalisatrice tunisienne formée à la F.T.C.A. dans les années 2000.

Tentation, 2006, fiction, Tunisie, vidéo, court-métrage, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Arbia Abbassi, production : F.T.C.A. (Tunisie).
Court-métrage réalisé dans le cadre de la Fédération Tunisienne des Cinéastes Amateurs (F.T.C.A.).

Donia, 2008, fiction, Tunisie, vidéo, court-métrage, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Arbia Abbassi, scénario : Arbia Abbassi, image : Marwen Trabelsi, montage : Marwen Trabelsi, production : F.T.C.A. (Tunisie).
Court-métrage réalisé dans le cadre de la Fédération Tunisienne des Cinéastes Amateurs (F.T.C.A.).

Et pourtant ils respirent… / Samidoun, 2012, documentaire, vidéo, 20 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Arbia Abbassi, Marwen Trabelsi, scénario : Arbia Abbassi, image : Marwen Trabelsi, son : Oussama Gaidi, musique : Zied Fatnassi, montage : Marwen Trabelsi.
Le film traite des problèmes sociaux vécus dans les quartiers populaires environnant la capitale. Ridha tente de surmonter son *handicap* pour survivre dans l'insécurité provoquée par la pauvreté, l'inégalité, la délinquance et le chômage qui l'entourent.

Les Apatrides, 2014, documentaire, Tunisie, 30 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Arbia Abbassi, Marwen Trabelsi, scénario : Arbia Abbassi, image : Marwen Trabelsi, son : Oussama Guaidi, montage : Slim Ben Cheikh / Marwen Trbelsi, musique : Oussama Guaidi, production exécutive : Fawzi Chalbi, production : ATDD (Tunisie).
Le film documente la répression qui s'est abattue sur les opposants politiques tunisiens au lendemain de l'indépendance.

Abidi, Sarra

Née en 1972 à Gabès, en Tunisie, Sarra Abili est une cinéaste tunisienne issue du mouvement des Cinéastes Amateurs (F.T.C.A.). Après un Baccalauréat en littérature obtenu en 1992, elle entame des études supérieures à l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis où elle obtient en 1997 une Maîtrise des Sciences et Techniques des Arts dans la spécialité Design Graphique. En 2003, elle intègre l'I.N.S.A.S. pour des études de montage.

***Errance,* 1997**, documentaire, Tunisie, numérique, 13 minutes, couleurs, arabe tunisien.
Réalisation : Sarra Abidi.

Le Rendez-vous / Ahlem, 2006, fiction, Tunisie, 35 mm, 15 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Sarra Abidi, scénario : Sarra Abidi, image : Ali Ben Abdallah, son : Moez Ben Cheikh, montage : Arbi Ben Ali, production : Sindbad Productions (Tunisie).
Interprètes : Besma Elenchi, Riheb Mejri, Lotfy Ebdelli, Mohamed Elyess Sassi.
Ahlem et Najwa travaillent toutes deux dans une pâtisserie chic de Tunis, et rêvent du prince charmant comme seule solution envisageable pour sortir de la misère. Lorsqu'un client riche lui donne rendez-vous un soir, Ahlem s'aventure seule dans les rues de Tunis – et se confronte aux agressions qui attendent les femmes marchant seule la nuit.

Muses de Québec, 2000, documentaire, Canada, vidéo, 13 minutes, française.
Réalisation : Sarra Abidi, production : Station Québec (Canada).

A case of Vanity, 2005, documentaire, Belgique, video, 75 minutes, couleur, française.
Réalisation : Sarra Abidi.

***Le Dernier wagon / Āl-ṣafḥa aḫīra / The Wagon,* 2010**, fiction, Tunisie, 35 mm, 26 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Sarra Abidi, scénario : Sarra Abidi, image : Sarra Abidi, montage : Arbi Ben Ali, production : Synergy Productions (Tunisie), Nouvelle atmosphère production (Tunisie), OIF (France).
Interprétation : Sondos Belhassen, Moez Mrabet, Tawfik Ayeb.
Une écrivaine quadragénaire ruinée vit seule dans un appartement de Tunis avec son chat. La solitude lui pesant, elle s'apprête à tout abandonner – l'écriture, la vie – mais apprend que son roman va être publié.

***111 rue de la Poste*, 2011**, documentaire, Tunisie, DV Cam, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Sarra Abidi, image : Sarra Abidi / Ryszard Karcz, son : Sylvain Geoffrey / Sarra Abidi, montage : Delphine Duquesne / Sarra Abidi, production : Synergy Productions (Tunisie).
Sarra Abidi filme les habitantes du foyer pour femme du 111 rue de la Poste, où elle logeait durant ses trois années d'études à l'I.N.S.A.S., à Bruxelles. Huis clos intime d'où naissent des méditations existentielles et personnelles.

***Benzine,* 2017**, fiction, Tunisie, numérique, 90 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Sarra Abidi, image : Ali Ben Abdallah, son : Maher Abbes, Aymen Labidi, Gérard Rousseau, montage : Arbi Ben Ali, Sarah Zaanoun, production : Synergy Productions (Tunisie).
Interprètes : Sondos Belhassen, Fatma Ben Saïdane, Jamel Chandoul, Ali Yahyaoui.
Loin de l'euphorie révolutionnaire, la cinéaste retourne dans sa ville natale de Gabès, dans le Sud de la Tunisie. Alors que la ville symbolise la richesse du Sud du pays, elle témoigne du problème auquel devra se confronter la démocratie : la pollution chimique.

Achour, Doria

Née en 1991, Doria Achou est une actrice et réalisatrice franco-tunisienne. Elle suit des études de lettres modernes et de cinéma à Paris.elle réalise son premier court-métrage au lendemain de la révolution tunisienne.

***Laisse-moi finir*, 2013**, fiction, Tunisie, vidéo, 10 minutes, couleur, arabe tunisien / français.
Réalisation : Doria Achour, scénario : Doria Achour, image : Frédéric de Pontcharra, son : Moez Cheikh, montage : Laurent Rochette, production : A.P.A – Artistes Producteurs Associés (Tunisie).
Interprètes : Anissa Daoud.
Au lendemain de la révolution tunisienne, Sonia ne croit plus en l'engagement – en amour comme en politique. Entre Paris et Tunis, un constat amer sur l'après-révolution.

***Le Reste est l'œuvre de l'homme,* 2016**, fiction, Tunisie / France, HD-Cam, 15 minutes, couleur, arabe tunisien / français.
Réalisation : Doria Achour, scénario : Doria Achour, image : Nicolas Pétris, son : Jean-Frédérick Grosdemange, musique : Léonard Bourgeois-Tacquet, décor : Diane Toffano, montage : Amandine Normand, production exécutive : Aurélien Winterman / Lotfy Achour / Anissa Daoud, production : French Lab Agency (France) / A.P.A. – Artistes Producteurs Associés (Tunisie).
Le film retrace la vie d'Aymen, jeune immigré clandestin qui traverse la Méditerranée. Il retrouve sa sœur à Marseille, après vingt ans de séparation.

Amari, Raja

Née le 4 avril 1971 à Tunis. Après une maîtrise de Littérature et de Civilisation française à l'Université de Tunis, Raja Amari suit des cours à La Fémis (École nationale supérieure des métiers de l'image et du son) en département scénario, à Paris.

Le Bouquet, 1995, 16 mm et vidéo, court-métrage.
Réalisation : Raja Amari, production : La Fémis.
Film de fin d'études de La Fémis.

Avril, 1998, fiction, France / Tunisie, 35 mm, 28 minutes, couleur / noir et blanc, arabe tunisien.
Réalisation : Raja Amari, scénario : Raja Amari, image : Aurélien Devaux, son : Ludovic Escallier, montage : Isabelle Petrich, production : Long et Court (Tunisie), Nomadis Images (Tunisie), Rougemarine (France).
Interprétation : Sabine Dridi, Raja Ben Ammar, Samia Rhaiem.
Dans une maison à l'abandon, deux sœurs de cinquante ans, Farida et Dalila, vivent à travers leurs souvenirs faits de solitude et d'angoisse en élevant une fillette de dix ans. Objet de transfert maladif, celle-ci est habillée comme les poupées de leur enfance. Tunis, aujourd'hui. Amina, dix ans, est engagée comme domestique de deux sœurs solitaires, Dalida et Farida. Dans une ambiance perverse et confinée, l'enfant, choyée, observe les ravages de ces vies d'adultes frustrés… Au silence pesant des jours succèdent des nuits pleines de cris et de maladies imaginaires. Peu à peu le regard d'enfant d'Amina percera le secret du comportement des deux soeurs avant de devenir elle-même l'instrument de leur manège.

Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Bibliothèque Nationale de France (Paris, France).

Un soir de juillet, 2000, fiction, Tunisie / Zimbabwe, vidéo, 23 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Raja Amari, scénario : Raja Amari, image : Aurélien Devaux, son : Ludovic Escalier, montage : Nadia Ben Rachid, production : Nomadis Images (Tunisie) / Zimmedia (Zimbabwe).
Interprètes : Hend Sabri, Baya Zarouk, Wassila Baccar, Alya Azzouz.
La vieille Saida est appelée à l'occasion des mariages pour exalter avec le henné, les massages, le maquillage la beauté des mariés le jour de leurs noces. Mais Miriam n'est pas une femme comme les autres, elle refuse le traitement de Saida. Même si son mariage n'est pas un de ceux arrangés, Miriam a peur, elle ne se sent pas le courage de franchir le pas. Les sentiments de la jeune femme font que Saida voit affleurer de nouveau les souvenirs de sa propre jeunesse, le drame d'un mariage avec un homme qui avait le double de son âge. Entre les deux femmes naît un fort sentiment de solidarité.
Le film a été réalisé dans le cadre du projet *Mama Africa* lancé par la coproduction Zimmedia et M-Net, destiné à offrir, à travers six films réalisé par des femmes issues du continent africain, une image de l'Afrique loin des préjugés habituels.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Bibliothèque Nationale de France – BnF (Paris, France).

***Satin rouge / Āl-sitār āl-āl-aḥmar*, 2002**, fiction, Tunisie / France, 35 mm, 99 minutes, couleur, arabe tunisien / français.
Réalisation : Raja Amari, scénario : Raja Amari, image : Diane Baratier, son : Frédéric de Ravignan, musique : Nawfel el Manaa, décors : Kaïs Rostom, montage : Pauline Dairou, production exécutive : Alain Rozanes / Pascal Verroust / Dora Bouchoucha Fourati, production : Nomadis Images (Tunisie) / ADR Productions (Tunisie) / ARTE France Cinéma (France) / Agence nationale de promotion de l'audiovisuel (Tunisie).
Interprètes : Hiam Abbas, Hend El Fahem, Maher Kamoun, Monia Hichri, faouzia Badr, Nadra Lamloum.
Veuve, Lilia vit seule avec sa fille Salma, adolescente dont elle souffre de l'émancipation. Par un concours de circonstances, lors qu'elle cherche à protéger sa fille, Lilia se rend un soir dans un cabaret. Un monde nouveau s'ouvre à elle.

***Sur les traces de l'oubli / 'Ala khoutta el-nassyien* (*ʿala ḫuṭa āl-nīsān*), 2004**, documentaire, Égypte / France / Tunisie / Danemark / Liban, 35 mm, 58 minutes, couleur / noir et blanc, français / arabe.
Réalisation : Raja Amari, scenario : Raja Amari, image : Diane Baratier / Michel Haidener, son : Ludovic Escallier / Omar Zitouni, montage : Pierre Haberer, directrice de roduction : Lina Chabaane Menzli, production exécutive : Nomadis Films (Tunisie), production : Gabriel Khoury / Marianne Khoury / Humbert Balsan, production : Misr International Film (Égypte) / Ognon Picture (France) / Zentropa (Danemark) / Les fils Chafic Fathallah (Liban).
Ce documentaire retrace les aventures de la genevoise Isabelle Eberhardt, qui, née en 1877, quitta enfant l'Europe pour l'installer en Afrique du Nord. Là-bas, elle fréquente clochards, prostituées,

soldats, assassins et voleurs, et se comporte comme un homme pour accéder à des secteurs sociaux habituellement fermés aux femmes.

***Les Secrets / Al-dowaha* (*Āl-ḍuwāḥa*), 2009**, fiction, Tunisie / France / Suisse, 35 mm, 91 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Raja Amari, scénario : Raja Amari, image : Renato Berta, son : Patrick Becker, décors : Kaïs Rostom, montage : Pauline Dairou, musique : Philippe Héritier, production : Les Films d'Ici (France) / Nomadis Images (Tunisie) / Akka films (Suisse)
Interprètes : Hafsia Herzi, sondos Belhassen, Wassila Dari, Rim el Benna, Dhafer L'Abidine.
Aicha, Radhia et leur mère vivent à l'écart du monde, dans une maison à l'abandon dans laquelle la mère a travaillé autrefois comme domestique. Clandestines, leur quotidien vacille le jour où un jeune couple vient s'installer dans la maison.

***Printemps tunisien / Rabi' tounes* (*Rabīʿ tūnis*), 2014**, fiction, France / Tunisie, vidéo, 93 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Raja Amari, scénario : Omar Ladgham, adaptation et dialogue : Omar Landgham / Raja Amari, image : Vincent Mathias, son : Ludovic Escallier, décors : Mohamed Denguezli, montage : Pauline Dairou, musique : Shabi Karoui, production : Hubert Besson / Benjamin Faivre, production : Telfrance Série (France), ARTE (France), Nomadis Images (Tunisie)
Quelques semaines avant la chute de Ben Ali, trois hommes et une femme de la jeunesse tunisoise survivent dans une société inégalitaire de plus en plus étouffante. Leur itinéraire croise la révolution tunisienne.
Adaptation de la pièce éponyme d'Omar Ladgham.

***Corps étranger* / *Jasad ġarīb* / *Foreign Body*, 2016**, fiction, Tunisie / France, vidéo, 92 minutes, couleur, français / arabe tunisien.
Réalisation : Raja Amari, scénario : Raja Amari, image : Aurélien Devaux, son : Ludovic Escallier / Benoît Hillebrant / Cyril Holtz, décor : Rauf Helioui, musique : Nicolas Becker, montage : Guerric Catala, production : Mon Voisin Productions (France), Nomadis Images (Tunisie).
Interprètes : Hiam Abbas, Sarra Hannachi, Salim Kechiouche.
Samia arrive clandestinement de Tunisie à Lyon, sans papiers, et rejoint Imed, un ami de son frère. Elle rencontre rapidement madame Bertaud, une riche veuve tunisienne, qui l'emploie pour classer les affaires de son mari défunt. Une relation ambiguë se noue entre elle, qui va troubler Imed, déchiré entre son orthodoxie religieuse et son désir de liberté.

B

Baccar, Salma

Née en 1945 à Tunis. Elle est un pur produit du F.T.C.A. (le mouvement tunisien des cinéastes amateurs) et c'est dans ce contexte précis qu'elle réalise ses deux premiers courts métrages. Elle est la seconde cinéaste tunisienne après Sophie Ferchiou. Formée à l'Institut de formation cinématographique de Paris, Selma Baccar entre en 1970 à la RTT en tant que directrice de production et réalisatrice.
Durant sa carrière professionnelle, elle réalise des courts-métrages, longs-métrages, documentaires et séries télévisées. En 1990, elle devient la première productrice en Tunisie. En 2006, elle obtient le Prix du cinéma à l'occasion de la Journée nationale de la culture. Salma Baccar participe, en 1989, à la production d'El niño de la luna. Après la révolution de 2011, elle a été élue députée à l'Assemblée Nationale Constituante (Tunisie) pour le parti Al Massar.

***L'Éveil*, 1968**, fiction, Tunisie, 16 mm, court-métrage, noir et blanc, muet.
Réalisation : Salma Baccar, scénario : Salma Baccar.
Réalisé dans le cadre de la Fédération Tunisienne pour les Cinéastes Amateurs d'Hammam-Lif.
Une jeune fille, qui vient d'obtenir son baccalauréat, s'oppose à son père qui refuse qu'elle entre à l'université et qui souhaite qu'elle se marie. La jeune fille quitte clandestinement le giron familial et se confronte, seule, à l'exploitation économique, au harcèlement sexuel, à la violence de la société.

***Fatma 75*, 1976**, docu-fiction, Tunisie, 35 mm, 60 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Salma Baccar, scénario : Samir Ayadi, image : Ahmed Zaaf, son : Faouzi Thabet, montage : Moufida Tlatli, production : SATPEC (Tunisie).
Interprètes : Jalila Baccar, Jemil Joudi, Mouna Noureddine, Abdelmajid Lakhal, Fatma Ben Ali, Abdellatif Hamrouni, Hedi Daoud, Halima Daoud.
À partir du scénario fictif mettant en scène une jeune étudiante amenée à faire un exposé sur l'histoire du féminisme en Tunisie, Salma Baccar relate la prise de conscience de trois générations de femmes de leurs conditions de vie dans la société tunisienne. Trois périodes sont ainsi présentées : la période 1930-1938 et son aboutissement dans la création de l'Union des Femmes Tunisiennes, la période 1938-1952 qui lie la lutte des femmes et la lutte pour l'indépendance nationale, et la période 1956-1975 qui expose les principes du Code du Statut Personnel.

***Au pays de Tarayoun / Fi bilad al-tarayoun*, 1985**, documentaire, Tunisie, 35 mm, 52 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Salma Baccar, scénario : Salma Baccar, image : Youssef Ben Youssef, son : Ahmed Fertani, montage : Mika Ben Miled, production : Cinétéléfilms (Tunisie).
Interprètes : Monia Ouertani, Fathia Aouati, Claudine Kebla, Besma Mokni, Henda Dridi, Khaled Ben Aziza.
Mettant en scène une jeune femme en quête d'identité, Salma Baccar réalise un documentaire sur la confection des vêtements des femmes tunisiennes et ses particularités selon les régions (Tataouine, Tunis, Sfax, Kairouan), comparant la mode paysanne et la mode citadine.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Ministère de la Culture tunisien (Tunis, Tunisie).

De la toison au fil d'or, 1985, documentaire, Tunisie, 35 mm, 15 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Salma Baccar, scénario : Salma Baccar, image : Youssef Ben Youssef, son : Ahmed Fertani, montage : Mika Ben Miled, production : Cinétéléfilms (Tunisie).
Interprètes : Monia Ouertani, Fathia Aouati.
Version courte de Au pays de Tarayoun. Documentaire sur la confection des vêtements et ses particularismes régionaux.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Ministère de la Culture tunisien (Tunis, Tunisie).

***L'Histoire des coutumes*, 1985**, documentaire, Tunisie, 16 mm, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Salma Baccar, production : Cinétéléfilms (Tunisie).
Documentaire de métrage court sur différentes coutumes de Tunisie.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Ministère de la Culture tunisien (Tunis, Tunisie).

***Habiba M'sika, La danse du feu / The Fire Dance,* 1994**, fiction, Tunisie / Algérie / France, 35 mm, 100 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Salma Baccar, scénario : Salma Baccar, image : Allel Yahiaoui, son : Faouzi Thabet, montage : Moufida Tlatli, production : Phenicia Films (Tunisie) / Intermedia Productions (Tunisie) / CAAIC (Algérie) / ERTT (Tunisie) / Canal Horizon (France) / Auramax (France)
Le film retrace les dernières années, de 1927 à 1930, de la vie tumultueuse de l'actrice et chanteuse tunisienne Habiba M'sika et ses passions amoureuses, qui l'emmènent jusqu'en Europe.

***Le Secret des métiers*, 1996,** série de documentaires, Tunisie, 16 mm, 2 x 20 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Salma Baccar, production : Cinétéléfilms (Tunisie).
Série de documentaires sur l'artisanat tunisien (parmi lesquels *Artisans de Tunisie : Peinture sur verre* et *Artisans de Tunisie : Poterie du Sahel*) ont été réalisés pour la télévision.

***Princesses et concubines ou Femmes dans notre mémoire*, 1998**, série de moyen-métrages de fiction, Tunisie, vidéo, 12 x 30 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Salma Baccar, production : ERTT (Tunisie).
Série de moyen-métrages de fiction réalisée pour la télévision mettant en scène une grand-mère qui raconte chaque soir à sa petite-fille l'histoire d'une femme musulmane célèbre. Diffusée en douze épisode, cette série présente trois femmes : Arwa, mère des califes, née à Kairouan en 728 ; Zayneb Nefzaoui, reine de Marrakech, née à Aghmat en 1039 ; Asma, femme de Ali, fils du prophète Mohamad et prédicateur chiite ismaélien au IX^{e} siècle.

Joie d'une vie / Farhat amor, 2002, série télévisuelle, Tunisie, numérique, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Salma Baccar.
Série télévisée de Ramadan.

Raconte-moi le planning, 2004, docu-fiction, Tunisie, numérique, 26 minutes, couleur, arabe tunisien et français.
Réalisation : Salma Baccar, production : Office National de la Famille et de la Population.
Interprètes : Ahmed Snoussi, Hélène Catzaras.
Commande de l'Office National de la Famille et de la Population, ce docu-fiction retrace l'histoire du planning familial en Tunisie, de 1960 à 2000.

Le Train, 2004, docu-fiction, Grande-Bretagne, numérique, 9 minutes, arabe irakien.
Réalisation : Kutaiba Al-Janabi, Salma Baccar, production : Real Art Picures.
Interprètes : Halène Catzaras, Ahmed Snoussi.

Le Mois de Chaabane au Ramadan / Chaâbane fi ramadan, 2005, série de moyen-métrages de fiction, Tunisie, vidéo, 14 x 26 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisatrice : Salma Baccar, scénario : Jalel Eddine Saadi, production ; ERTT (Tunisie).
Série réalisée à l'occasion de Ramadan et projeté à la télévision tunisienne.

***Fleur d'oubli / Khochkhach* (*Ḫušḫāš*), 2006**, fiction, Tunisie, 35 mm, 107 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Salma Baccar, scénario et dialogue : Salma Baccar / Aroussia Nalouti, image : Andreas Sinanos, son et mixage : Héchemi Joulak, montage : Karim Hammouda / Kahéna Attia, musique : Rabih Zamour, décor : Taoufik Béhi, costumes : Kaies Ettounsi, production exécutive : Abdelaziz Ben Malouka, production : C.T.V. (Tunisie).
Interprètes : Rabia Ben Abdallah, Alaeddine Ayoub, Raouf Ben Amor, Leïla Chebbi, Kaouther Bardi, Mohamed-Ali Ben Jemah.
Un mariage arrangé avec un homme dont elle va vite découvrir l'homosexualité plonge une jeune bourgeoise tunisienne des années 1940 dans le tourment. Suite à un accouchement douloureux, sa mère lui fait boire de l'infusion de *khochkhach* (opium) dont elle devient dépendante jusqu'à en perdre la raison.

La Bataille de Dhibat, 2011, documentaire, Tunisie, vidéo, 12 minutes, couleur, arabe tunisien/libyen.
Réalisatrice : Salma Baccar, image : Aimen Fnaïch, montage : Azza Chaabouni, production : Salma Baccar.
Salma Baccar se rend à la frontière qui sépare la Tunisie de la Libye au sud de son pays. Elle est accompagnée par son jeune caméraman, Aimen, avec qui elle souhaite réaliser un documentaire sur la solidarité des gens du Sud tunisien vis-à-vis des réfugiés libyens. Ce dernier se retrouve coincé entre les Kataieb (troupes alliées de Kadhafi), et les combattants rebelles. Ce film témoigne de la récupération par les rebelles du poste frontalier de Dhibat.

Solidarité à Tataouine, 2011, reportage, Tunisie, vidéo, 15 minutes, couleur, arabe tunisien/libyen.
Réalisation : Salma Baccar, image : Aimen Fnaïch, montage : Farouk Cherif, production : Salma Baccar.
Documentaire sur l'accueil par les habitants du Sud de la Tunisie de leurs voisins libyens, fuyant la guerre civile engagée par la mort du président Kadhafi.

***Réfugiés des deux rives*, 2011**, documentaire, Tunisie, numérique, 15 minutes, couleur, arabe tunisien/libyen.
Réalisation : Salma Baccar, image : Aimen Fnaïch, production : Salma Baccar.
Documentaire consacré aux réfugiés issus de la Libye voisine.

Ne me frappe pas / Matadhrabnich, 2013, documentaire, Tunisie, non communiqué.
Réalisation : Selma Baccar.
Campagne pour la réforme du système policier tunisien.

El Jaida, 2017, fiction, Tunisie, numérique, 110 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Selma Baccar, image : Mohamed Maghlaoui, montage : Kahena Attia, production : Inter Medias Production (Tunisie).
Interprètes : Wahija Jendoubi, Souhir BenAmara, Fatma Ben Saïdane, Salma Mahjoubi, Najoua Zouhair, Bilel Beji, Khaled Houissa, Taoufik El-Ayeb.
Quatre femmes se retrouvent à Dar Joued (prison de femmes) huit mois avant l'indépendance de la Tunisie (entre octobre 1954 et juin 1955). D'âges et de conditions sociales différents, elles sont condamnées à cohabiter en subissant l'autorité et les injustices de leur geôlière : la *jaida*. Elles vont partager souvenirs du monde extérieur, joie, émotions et détresse de leur quotidien.
Festivals : Journées Cinématographiques de Carthage (2017), Festival international du film du Caire (2017).

Belaid, Intissar
Née en 1984 au Kef, est cinéaste et artiste plasticienne. Elle fait ses études à l'Ecole Supérieure de l'Audiovisuel et du Cinéma de Tunis où elle a obtenu son diplôme national en 2009. Elle obtient en 2012, son master de Recherche en Cinéma à l'Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle.

***Pousses de printemps / Naqīš rabīʿ*, 2014**, documentaire, Tunisie, vidéo, 23 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Intissar Belaid, image : Ikbel Arafa, son : Ahmed Khlifi, animation et décors : Intissar Belaid, montage : Adnen Zribi, production : The box studios.
En Tunisie, dans la périphérie de la ville du Kef et ses zones rurales, des enfants racontent leur révolution, de leurs paroles naissent des images animées.

Beyond the silence, 2017, docu-expérimental, Tunisie, vidéo, 20 minutes, noir et blanc, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Intissar Belaid, image : Intissar Belaid, montage : Ghani Hdhili, production : Intissar Belaid.
J'ai un grand-père qui contrôle le temps, il peut se mouvoir et vivre à une vitesse de 60 images/seconde, comme il peut atteindre le non-mouvement. Il possède aussi le pouvoir de se déplacer dans l'avenir. En un instant, après un mouvement d'une extrême lenteur, les heures et les jours s'écroulent, et tu réalises que tu as gagné deux ou trois jours en sa compagnie. Ce film est une expérience personnelle qui interroge des notions telles que le point de vue, la mémoire, le temps, l'histoire, et l'héritage, dans le cadre restreint de ma relation à mon grand-père et au cinéma.

Ben Aleya Ayda

Ayda Ben Alya est née en 1966 à Tunis. Elle n'a pas fait d'école de cinéma mais a travaillé de façon extensive dans la production de films en Tunisie, en tant que directrice de production, productrice exécutive et scénariste, avant de présenter en 2010 deux courts-métrages de fiction au festival des J.C.C..

Pécheresse / Sinners / Dar Joued, 2010, fiction, Tunisie, vidéo, 81 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Ayda Ben Aleya, image : Ali Ben Abdallah, son : Dhiar Tlili, montage : Faten Hafnaoui, production : Didon Films (Tunisie).
Interprètes : Faten Aleya, Sawsen Hamdi, Halima Bejaoui, Imène Ben Samra, Hanène Ben Chagra, Wassila Dari.
En 1903, quatre femmes sont enfermées dans la prison de Dar Joued pour délit de désobéissance : Nefissa veut se débarrasser de son vieux mari ; Mahbouba veut divorcer ; Zina a refusé le mari que lui a choisi son père ; Hasna a protesté après avoir trouvé son mari avec une autre femme. La narration est construite sur leurs réactions variées, de la soumission à la révolte, alors qu'elles font face à la réalité de la vie en prison.

Chronique d'une agonie / Chronicle of an Agony, 2010, fiction, Tunisie, vidéo, 81 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Ayda Ban Aleya, scénario : Ayda Ben Aleya, image : Ali Ben Abdallah, son : Dhirar Tlili, montage : Faten Hafnaoui.
Interprètes : Amira Chalbi, Ahmed Hafiane, Abdelmadjid Bakir, Laaroussi Zebidi.
Le film raconte l'histoire de Donia, jeune fille solitaire de vingt-cinq ans abandonnée par ses parents et qui a pour tâche de s'occuper de son grand-père, qui est un homme abusif.

Ben Hania, Kaouther

Réalisatrice, scénariste, née à Sidi Bouzid, en Tunisie. Après des hautes études commerciales, Kaouther Ben Hania, une fidèle de la Fédération tunisienne des cinéastes amateurs, rejoint entre 2002 et 2004 l'Ecole des Arts et du Cinéma de Tunis (EDAC) Elle suit une formation documentaire à l'université d'été de La Fémis (Paris) en 2004 avant de s'y inscrire en formation continue dans le département scénario en 2005. En 2006, elle réalise son premier court métrage professionnel puis rejoint l'équipe fondatrice de la chaine Aljazeera Documentaire et y travaille jusqu'à 2007.

Un film narcissique de K., 2001, fiction, Tunisie, format non renseigné, durée non renseignée, non renseigné.
Réalisation : Kaouther Ben Hania.
Film réalisé durant ses études à l'Ecole des Arts et du Cinéma de Tunis (EDAC).

La Fenêtre, 2002, fiction, Tunisie, format non renseigné, durée non renseignée, non renseigné.
Réalisation : Kaouther Ben Hania.
Film réalisé durant ses études à l'Ecole des Arts et du Cinéma de Tunis (EDAC).

Panoramique sur le monde, 2003, documentaire, Tunisie, format non renseigné, durée non renseignée, non renseigné.
Réalisation : Kaouther Ben Hania.
Film réalisé durant ses études à l'Ecole des Arts et du Cinéma de Tunis (EDAC).

La Brèche, fiction, Tunisie, format non renseigné, 14 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Kaouther Ben Hania.
Fadwa, une jeune fille rebelle, fugue du domicile parental pour se cacher dans une drôle d'usine désaffectée. Son père finit par la trouver et veut la ramener à la maison. Mais une fois face à face, le père et sa fille s'aperçoivent que rien ne va plus.
Film réalisé durant ses études à l'Ecole des Arts et du Cinéma de Tunis (EDAC).

***Moi, ma soeur et la chose*, 2006**, fiction, France / Tunisie, 35 mm / Super 16 mm, 14 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Kaouther Ben Hania, scénario : Kaouther Ben Hania, image : Ali Ben Abdallah, son : Moez Ben Cheikh, décors : Kais Rostom, montage : Jean-Christophe Hym, directeur de production : Mounir Baaziz, producteur exécutif : Habib Belhadi, production : Bizibi (Tunisie), Familia (Tunisie).
Interprètes : Amine Jalali, Fatma Ben Saidaine, Fawiza Badr, Hassen Mabrouki, Wafa Taboubi, Riadh Hamdi, Najoua Jendoubi, Nidhal Tlijeni, Jihad Tlijeni, Rim Hamrouni.
Mondher à sept ans et vit dans un petit village de Tunisie. Sa Sœur Mariem va épouser le fils des Touhami : elle va donc faire "la chose" avec ce type qui, justement, l'a déjà faite avec Halima, une paysanne, qui a payé cher son incartade hors des liens du mariage… Cette révélation bouleverse Mondher : Mariem sera-t-elle victime du même ostracisme qu'a subi Halima ? Mondher est furieux, il prend la situation en main et il a une idée.

***Les Imams vont à l'école,* 2010**, documentaire, France, DigiBeta, 75 minutes, couleur, français.
Réalisation : Kaouther Ben Hania, scénario : Kaouther Ben Hania, image : Denis Gravouli, Walid Mattar, son : Emmanuel Richer, montage : Tuong Vi Nguyen Long, producteur : Eric Borg, production : Who'Z Prod (France).
Yaniss, Mohamed et Hamid sont apprentis imams à la Grande Mosquée de Paris. Ils sont désormais également tenus de se former à la laïcité, conformément à la politique de modernisation de l'Islam mise en œuvre par les pouvoirs publics. Or parmi toutes les universités, une seule s'est portée volontaire pour dispenser cette formation : l'Institut Catholique de Paris.
Disponible en DVD.

***Peau de colle / Yid āl-lūḥ*, 2013**, fiction, France / Tunisie, HD, 23 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Kaouther Ben Hania, image : Hazem Berrabah, son : Walid Ouerghi, montage : Valentin Féron, production : Paprika Films (Tunisie), Eléfanto Films (France).
Interprètes : Yasmine Ben Amara, Shiraz Fradi, Ahmed Hafiène, Fathi Haddaoui, Rafed Chayada, Zied Kochbati.
Amira, cinq ans, n'aime pas l'école. Pour ne pas y aller, elle trouve une idée imparable, qui ira bien au-delà de ses espérances.

***Le Challat de Tunis / Challat of Tunis / Challatt tunes* (*Šalāṭ tūnis*), 2013**, fiction, France / Tunisie / Canada / Émirats Arabes Unis, HD / DCP, 89 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Kaouther Ben Hania, scénario : Kaouther Ben Hania, assistant réalisation : Mehdi Barsaoui, image : Sofian El Fani, montage : Nadia Ben Rachid, musique : Benjamin Violet, Si Lemhaf, producteurs : Habib Attia, Julie Paratian, Paul Scherzer, production : Cinétéléfilms (Tunisie), Sister Productions (France), Six Island Production (Canada).
Interprètes : Dridi, Mohamed Slim Bouchiha, Narimène Saidane, Moufida Dridi, Abdelaziz Mzoughi, Taoufik Ayari, Maya Touati, Nahed Hamdi, Amani Adili, Nour El Houda Lakehal Kanouni, Chemseddine Mathlouthi, Mohamed Ali Jlassi, Asma Hami.
Eté 2003, un homme sur une moto, une lame de rasoir à la main, rôde dans les rues de Tunis. Il s'est donné pour mission de balafrer les plus belles paires de fesses des femmes qui arpentent les trottoirs de la ville. On l'appelle le Challat. D'un café à l'autre, d'un quartier à l'autre, les histoires les plus folles circulent à son égard. Le Challat est devenu une sorte de figure mystérieuse entouré d'un halo de fascination, de fantasme et de terreur. Tout le monde en parle mais personne ne l'a jamais vu. Dix ans plus tard, alors qu'avec la Révolution la vérité semble accessible, une jeune réalisatrice obstinée mène l'enquête. Elle se fait un point d'honneur d'élucider ce mystère.

Zaineb n'aime pas la neige, 2015, documentaire, Tunisie, 94 minutes, couleur, arabe tunisien / français.
Réalisation : Kaouther Ben Hania, scénario : Kaouther Ben Hania, montage : Samuel Lajus, production : Habib Attieh, Gilles Perez, Cyrielle Perez.
2009 : Zaineb a neuf ans et vit avec sa mère et son jeune frère dnas une petite maison de la banlieue de Tunis. Son père est décédé dans un accident de voiture. Sa mère s'apprête à refaire sa vie avec un homme qui vit au Canada. Mais le Canada ne lui inspire pas confiance, et puis Zaineb n'aime pas la neige.

La Belle et la Meute / Aala Kaf Ifrit, 2016, fiction, France / Tunisie / Liban / Norvège / Qatar / Suède/ Suisse, numérique, 80 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Katouehr Ben Hania, d'après le livre Coupable d'avoir été violée de Meriem Ben Mohamed, image : Johan Haolmquist, montage Nadia Ben Rachid, production : Cinétéléfilms (Tunisie), Tanit Films (Tunisie), Laika Film & Television (Suisse), Film i Väst, Chimney/Scandvision (Norvège), Commune Image (France), Film and Literature Core Capstone Productions, Shortcut Films (France).
Interprètes : Mariam Al-Ferjani, Ghanem Zrelli, Noomane Hamda, Mohame Akkari, Chedly Arfaoui, Anissa Daoud, Mourad Gharsalli, Rym Ben Messaoud.
Lors d'une fête étudiante, Mariam, jeune Tunisienne, croise le regard de Youssef. Quelques heures plus tard, Mariam erre dans la rue en état de choc. Commence pour elle une longue nuit durant laquelle elle va devoir lutter pour le respect de ses droits et de sa dignité. Mais comment peut-on obtenir justice quand celle-ci se trouve du côté des bourreaux ?

L'Homme qui avait vendu sa peau / The Man Who Sold His Skin, 2020, fiction, Tunisie / France / Belgique / Allemagne / Suède, numérique, 90 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Kaouther Ben Hania, image : Christopher Aoun, production : Tanit Films (Tunisie), Twenty Twenty Vision (Allemagne), Kwassa Films (Belgique), Laika Film & Television (Suisse), Cinétéléfilms (Tunisie).
Interprètes : Monica Bellucci, Koen De Bouw, Husam Chadat, Rupert Wynne-James, Najoua Zouhair, Marc de Panda, Yahia Mahayni.
Sam Ali est un syrien qui s'est enfui au Liban afin d'échapper à la guerre qui ravage son pays et dans l'espoir de rejoindre son amoureux à Paris. Coincé au Liban sans aucun document officiel, Sam commence à travailler dans des galeries d'art de Beyrouth. Il va rencontrer un célèbre artiste américain qui transforme Sam en une œuvre d'art en tatouant un visa sur son dos.

Ben Othman, Ines
Ines Ben Othman est née en 1982 à Bizerte, en Tunisie. Elle a suivi des études de scénographie en Tunisie : d'abord à l'Ecole des Arts et des Métiers de Tunis, puis à l'Ecole Supérieure de l'Audiovisuel et du Cinéma (ESAC) de Gammarth. Elle a été secrétaire générale du syndicat des techniciens du cinéma et de l'audiovisuel.

Fantasmes, 2008, fiction, Tunisie, court-métrage, non renseigné.
Réalisation : Inès Ben Othman.

D'amour et d'eau fraiche, 2011, fiction, Tunisie, numérique, 12 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Inès Ben Othman, production : Triton Production (Tunisie).
Interprètes : Rim El-Benna, Nasreddine Shili.
Un couple échappe à ses problèmes financiers et décide de gagner sa vie grâce à l'amour et à l'eau douce.

Cinéma vu par…, 2011, documentaire, France, numérique, court-métrage, non renseigné.
Réalisation, scénario : Inès Ben Othman, image : Farah Chaya, son : Aurélien Sarcou, montage : Maxence Debacker.
Court-métrage réalisé durant le festival Off-Courts à Trouville, en septembre 2011.

Les Albums de sa vie, 2013, documentaire, Tunisie, vidéo, 4 minutes, non renseigné.
Réalisation : Inès Ben Othman.

Saïda, 2013, documentaire, Tunisie, vidéo, 7 minutes, numérique HD, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario, image : Inès Ben Othman, production : Ulysson Production (Tunisie).
Malgré la précarité, Saida fait vivre ses deux enfants avec le pain qu'elle vend, une femme courageuse qui donne de l'amour à tout son entourage.

Attitude / Masafah, 2016, documentaire, Tunisie, numérique, 56 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Inès Ben Othman, image : Ahmed Bellaswd, Anis Kekeni, son : Amal Attia, montage : Yassine Majri, production : Ulysson Production (Tunisie).
Le film retrace l'éternelle relation conflictuelle entre la police et le citoyen, et cela à travers les groupes fanatiques du football. Le stade ou l'arène des gladiateurs regroupe tout genre confondu : les chômeurs, les marginaux, les intellectuels… tous viennent crier haut et fort leurs pulsions et leurs colères.

Ben Mabrouk, Néjia
Née en 1949 à El Oudiane (Tunisie). De 1969 à 1971, étudie la littérature française puis entre à l'école de cinéma de l'I.N.S.A.S. à Bruxelles jusqu'en 1976 et devient assistante réalisateur à la télévision belge. Des conflits législatifs avec les producteurs ont fait que son premier film La Trace *écrit en 1982 n'est sorti qu'en 1988, cinq ans après le début du tournage. Entre 1982 et 1988, elle participe à des émissions de télévision sur l'intégrisme, le Liban, les femmes arabes et la littérature. Elle a également écrit quelques scénarios.*

***Pour vous servir*, 1975**, documentaire, Belgique, 16 mm, moyen-métrage, noir et blanc.
Réalisation, scénario : Néjia Ben Mabrouk, production : I.N.S.A.S..
Film de fin d'études à l'I.N.S.A.S..
Moyen-métrage réalisé en Belgique sur les personnes âgées dans les hôpitaux.
Film primé par l'UNESCO à Washington en 1978.

***La Trace / Al-Sâma* (*Āl-sāma*), 1988 (1982)**, fiction, Tunisie / Belgique / Allemagne, 16 mm, 90 minutes, couleur, arabe tunisien.

Réalisation : Néjia Ben Mabrouk, scénario : Néjia Ben Mabrouk, image : Marc-André Batigne, son : Faouzi Thabet, montage : Moufida Tlatli, musique : François Gaudard, production : SATPEC (Tunisie), ZDF (Allemagne), No Money Comp. (Belgique), Marisa Film.
Interprètes : Fatma Khmiri, Mouna Noureddine, Basma Tajin, Othman Khemili, Karim Zakaria
Enfant déjà, Sabra préfère les jeux de garçons. Lorsque sa mère l'initie à son futur rôle de femme et qu'elle lui raconte les difficultés qu'elle a surmontées dans sa vie, Sabra comprend qu'elle ne peut se soumettre à cette attribution hiérarchique et sexuée des futurs. Elle se bat pour entrer à l'université, mais n'accomplira son émancipation que dans l'exil.

***À la recherche de Shaïma (Fi Al Bahti'an Shaïma)*, 1991**, documentaire, Tunisie, 16 mm, 16 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Néjia Ben Mabrouk, scénario : Néjia Ben Mabrouk, image : Daniel Bougard, son : Thierry Feret, montage : Anne Lombard, production exécutive : Ahmed Baha Eddine Attia, production : Cinétéléfilms (Tunisie) / Libra Film (Italie) / Channel Four (Grande-Bretagne), distribution : Cinétéléfilms,
Film réalisé dans le cadre du film collectif *La Guerre du Golfe… Et après ! (Harb al-Khalîj… wa ba'd ?)*, 1992, arabe irakien.
À la fin de la guerre du Golfe, Néjia Ben Mabrouk part en Irak à la recherche d'une jeune fille qu'elle a entrevue lors d'une diffusion à la télévision de l'enterrement des victimes de l'abri de Bagdad

bombardé par les Américains. Tourné clandestinement, le film est un témoignage des séquelles de la guerre parmi les femmes et les enfants.

***Gafsa année zéro*, 2017**, documentaire, Tunisie, numérique, 128 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Néjia Ben Mabrouk, image : Frédéric Biegmass, montage : Frédéric Biegmann, production : Orbat Films (Tunisie).
Gafsa 2014, la ville centrale qui accueille les archives et le siège de la Compagnie des phosphates CPG après le passage d'une révolution attendue depuis plus d'un demi-siècle. Après avoir planté les racines de cette révolution et en avoir entretenu l'esprit au prix fort, où en est la situation actuelle ? Quel modèle de développement, pour quel avenir ?

Ben Mahmoud Afef
Née en 1979, Afef Ben Mahmoud est une actrice tunisienne. Elle a réalisé un court-métrage de fiction.

Après la pluie, le beau temps, 2006, fiction, Tunisie, numérique, 7 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Afef Ben Mahmoud, production : Long et Court (Tunisie).
Une jeune femme citadine et moderne part pour la journée vers Aïn Draham, quand elle est prise d'une envie pressante. Toute sa journée s'en trouve perturbée. Mais loin de son monde, c'est à une autre réalité de son pays qu'elle se confronte.

Ben Mahmoud, Feriel
Fériel Ben Mahmoud, née le 6 mars 1976, a étudié l'histoire et les sciences politiques à la Sorbonne, Paris. Titulaire d'une maîtrise d'histoire à la Sorbonne et d'un Diplôme d'Etudes Approfondies de l'IEP de Paris, Feriel Ben Mahmoud a écrit plusieurs ouvrages historiques et a réalisé plusieurs films documentaires pour la télévision.

***Ghadamès, la perle du Sahara*, 2000,** documentaire, France, 16 mm, 52 minutes, français.
Réalisation : Feriel Ben Mahmoud, Hanane Ben Mahmoud, producteur : Jean-François Boyer, production : France 5 (Paris), TelFrance (Paris).
Ghadamès est une ville-oasis libyenne, proche des frontières de la Tunisie et de l'Algérie. Fondée il y a 4000 ans, isolée au milieu du désert, Ghadamès fut longtemps un carrefour caravanier essentiel en Afrique, jusqu'à son appauvrissement, au XIX^{e} siècle, après l'abolition de l'esclavage. Ghadamès fut surnommée « La Perle du Sahara » par les Italiens qui occupèrent la Libye de 1911 à 1943. Elle passa ensuite sous contrôle militaire français jusqu'en 1951, année de l'indépendance de la Libye. En 1970, les autorités libyennes créent une ville moderne à proximité, où vient s'installer la population de la vieille ville. Cette ville fascinante, classée au patrimoine mondial par l'UNESCO grâce à son architecture unique, nous ouvre ses portes pour la première fois.

***Foum Tataouine*, 2003**, documentaire, France, vidéo, 52 minutes, couleur, français.
Réalisation : Feriel Ben Mahmoud, scénario : Feriel Ben Mahmoud, production : France 5 (Paris)
Durant la première moitié du XX^{e} siècle, le camp militaire de Foum Tataouine, en Tunisie, qui abritait les soldats du 5e bataillon d'Afrique, a symbolisé l'enfer des bataillons punitifs. Dans cet établissement, implanté en 1881 sous le protectorat français, nombre d'insoumis et de repris de

justice ont vécu, trimé, voire fini leurs jours, sous l'autorité de chefs tyranniques. Les « joyeux », comme on les appelait, n'ont pas laissé que de bons souvenirs à ceux qui les ont côtoyés, n'hésitant pas à voler les autochtones et ceux qui s'aventuraient à faire commerce avec eux. En charge de la défense nationale jusqu'en 1940, le camp de Foum Tataouine n'a fermé qu'en 1956, lorsqu'a été proclamée l'indépendance de la Tunisie.

***Tunisie, histoire de femmes*, 2005**, documentaire, France, beta numérique, 52 minutes, couleur, français.
Réalisation : Feriel Ben Mahmoud, scénario : Nicolas Daniel, production/diffusion : France 5 (France), Alif Productions (France)
20 mars 1956 : la Tunisie accède à l'indépendance. Le 13 août de la même année, le président Bourguiba fait adopter le code du statut personnel accordant aux Tunisiennes des droits qui aujourd'hui encore n'ont pas d'équivalent dans le reste du monde arabe : interdiction de la polygamie, suppression de la répudiation de la femme par son mari, instauration du divorce judiciaire, scolarité obligatoire pour les filles comme pour les garçons, puis accès à une contraception anonyme et gratuite et le droit pour les Tunisiennes d'avorter dès 1963, plusieurs années avant les Françaises. Le but de ce film est d'abord d'expliquer pourquoi et comment cette exception a été rendue possible et plus loin, de s'interroger sur la possibilité pour qu'elle perdure dans le contexte géopolitique actuel.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : La Maison du Doc (Lussas, France), Musée National de l'Histoire de l'immigration (Paris, France).
Disponible en DVD.

***Oum Kalthoum, l'astre de l'Orient*, 2008**, documentaire, France, vidéo, 52 minutes, couleur, français/arabe égyptien.
Réalisation : Feriel Ben Mahmoud, Nicolas Daniel, montage : Élisabeth Sacier, production/diffusion : Algeria Production (Algérie), Treize au Sud (France), France 3 (Paris), distribution : France Télévisions (France), 13 Productions (France).
Idée apparue dès les années 1940, la possibilité d'une unité politique resta pour les Arabes un rêve inaccessible. Elle fut incarnée par le président égyptien Nasser. La guerre des Six jours en 1967 symbolisa son échec. C'est une femme, Oum Kalthoum, chanteuse égyptienne qui incarna la nostalgie de cette unité perdue et qui entreprit de rendre la fierté et l'honneur aux Arabes. Elle devint à travers le monde « la voix des Arabes » : à la fois symbole identitaire et ambassadrice de leur cause. *Oum Kalthoum, l'astre de l'Orient* raconte comment le destin de cette femme s'est confondu pour quelques décennies avec celui de tous les Arabes.

Les Enfants de la lune, 2008, documentaire, France, vidéo, 52 minutes, couleur, français.
Réalisation : Feriel Ben Mahmoud, Nicolas Daniel, scénario : Feriel Ben Mahmoud, Nicolas Daniel, image : Thierry Rodon, son : Christophe Millet, Moez Cheikh, montage : Nadia Ben Rachid, producteurs : Jean-François Boyer, Sylvie Elmidoro, production : Tetra media (France), diffusion : Al Jazeera Children's Channel (Qatar), France 5 (France).
À 12 ans, Fatma n'a pas une vie ordinaire. Dans sa ville de Menzel Bouzelfa, à une heure de Tunis, beaucoup d'enfants la montrent du doigt lorsqu'elle se rend à l'école. Fatma est atteinte du

Xeroderma Pigmentosum, également appelé « maladie des enfants de la lune ». Une maladie génétique orpheline grave qui se traduit par une intolérance totale aux UV. Dans le pays où Fatma habite, le soleil ne fait pas seulement la joie des touristes, il conditionne aussi tout un mode de vie. Mais Fatma doit le plus souvent rester en marge, car elle ne peut pas s'exposer au soleil sous peine de développer des cancers qui lui seront fatals.

***Ayyem Zamem, les jours lointains,* 2008**, documentaire, France, vidéo, 24 minutes, couleur, français.
Réalisation : Feriel Ben Mahmoud, scénario : Feriel Ben Mahmoud, image : Feriel Ben Mahmoud, son : Mara Canobbio, Frédéric Hontschoote, Estelle Waechter, montage : Alima Arouali, production/diffusion : Ateliers Varan (France)
Film documentaire sur un café social destiné aux retraités maghrébins dans le quartier de Belleville à Paris. Elle suivra ensuite ces "chibanis" en Tunisie quand ils décideront de retourner aux pays après des années passées en France. Parmi les réguliers : Oncle Taïeb et Belgacem.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Ateliers Varan (Paris, France), Musée national de l'Histoire de l'immigration (Paris, France).

***Tunisie, année zéro*, 2011**, documentaire, France, HDCam, 52 minutes, couleur, français.
Réalisation : Feriel Ben Mahmoud, scénario : Feriel Ben Mahmoud, image : Thierry Rodon, son : Moez Cheikh, montage : Nadia Ben Rachid, production/diffusion : Drôle de Trame (France), Public Sénat (France), distribution : Anadafilms
14 janvier 2011 : la rue tunisienne balaye Ben Ali. C'est le début du "Printemps arabe". Pour solder la dictature, les Tunisiens font un choix radical : doter le pays d'une nouvelle constitution. Appelés aux urnes le 23 octobre 2011 pour les premières élections libres de leur histoire, ils ne choisissent pas seulement leurs dirigeants, mais aussi un modèle de société. Islam, laïcité, statut de la femme deviennent les thèmes d'une campagne sous- tension. En incarnant une rupture radicale, le parti islamiste Ennahdha réussit à séduire une large partie de l'électorat. Face à lui, les partis modernistes comme Ettakatol et le PDP se présentent en ordre dispersé. Avec 90 sièges sur 217 à l'assemblée, Ennahdha s'affirme comme une force politique majeure, sans atteindre la majorité absolue. Quelles sont les raisons de ce succès ? Jusqu'à quel point pouvait-on prévoir ces résultats ? Au plus près des électeurs et des partis politiques, ce film raconte au jour le jour une difficile naissance : celle de la démocratie.

***Tunisiennes, sur la ligne de front*, 2013**, documentaire, France, HD, 52 minutes, couleur, français.
Réalisation : Feriel Ben Mahmoud, scénario : Feriel Ben Mahmoud, image : Mrad Ben Mahmoud, Thierry Rodon, Jesus Rodriguez Martins, montage : Cécile Perraut, production/diffusion : Drôle de Trame (France)
En Tunisie, trois ans après la révolution de janvier 2011, le droit des femmes est devenu un symbole et un enjeu politique. Aujourd'hui, des femmes, mais aussi des hommes, se battent pour le défendre. *Tunisiennes, sur la ligne de front* raconte leur histoire.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : La Maison du Doc (Lussas, France).

***Révolution des femmes, un siècle de féminisme arabe*, 2014**, documentaire, France, HD, 52 minutes, couleur, français.
Réalisation : Feriel Ben Mahmoud, scénario : Feriel Ben Mahmoud, montage : Josiane Zardoya, musique : Kaïs Sellami, production/diffusion : France 3 (France), Drôle de trame (France), distributeur : Java Films (France)
À la suite des révolutions arabes et de la place qu'y ont prise les femmes, Feriel Ben Mahmoud retrace un siècle de lutte féministe dans toute la région arabophone.

Ben Slama, Sonia
Après des études de cinéma à l'Université Paris III où elle se spécialise sur la question du genre et de la représentation des femmes, Sonia Ben Slama travaille durant plusieurs années pour la télévision en tant que chargée de développement de programme et réalisatrice.

Histoires du Beuvray, 2011, documentaire, France
Réalisation : Sonia Ben Slama, image : Julien Menanteau, son : François Bailly, montage : Sara Olaciregui, Sonia Ben Slama, production : Les Films d'Ici (France), Université Paris I – Panthéon Sorbonne (France).
Documentaire sur le site archéologique du Beuvray réalisé dans le cadre du master réalisation de l'université Paris 1 – Panthéon Sorbonne.

Regard d'aveugle, 2011, documentaire, France, numérique, 7 minutes, couleur, français.
Réalisation, scénario : Sonia Ben Slama, image : Renaud Drovin, Julien Menanteau, son : Sonia Ben Slama, montage : Renaud Drovin, production : Les Films d'Ici (France), Musée du Louvre (France).
Que perçoit-on d'un musée lorsque l'on ne voit pas ? Comment donner à voir des œuvres par les mots ? C'est le récit d'une visite au Musée parcourue avec Maxime, un aveugle de naissance.

Tout est écrit / Mektoub, 2015, documentaire, France, numérique, 63 minutes, couleur, français / arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Sonia Ben Slama, image : Sarah Srage, Roxane Billamboz, son : Sonia Ben Slama, montage : Young Sun Noh, Les Films de la Caravane (France), Lyon Capital TV (France), Cinaps TV (France).
Il y a 70 ans, dans la petite ville de Ksour Essaf, au centre de la Tunisie, une jeune femme s'échappait de la maison de son mari et pour la seule fois de sa vie se soulevait contre son destin (le mektoub). Aujourd'hui, au même endroit, une jeune fille s'apprête à se marier

Ben Slimane, Souad
Née le 13 mars 1960 à Tunis, elle est auteure, comédienne et réalisatrice. Diplômée en journalisme et en sciences de l'information, elle a suivi une formation à la Fondation européenne des métiers de l'image et du son (La Fémis) à Paris, spécialité : les techniques du cinéma et de la vidéo (Paris 1991) et l'écriture du scénario (Montpellier – 1992).

T'sawer, 2005, fiction, Tunsie, non renseigné, 11 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Souad Ben Slimane, Nejib Belkadhi, image : Chakib Essafi, montage : Badi Chouka, production : Propaganda Production (Tunisie).
À l'approche de son mariage, Farah doit relever le défi de se débarrasser des vieilles photos de son ex. Elle nous emmène dans ses aventures hilarantes alors qu'elle détruit et ressuscite sans cesse ces mêmes photos, découvrant que les amours passées sont difficiles à fuir.

Benillouche, Sarah
D'origine juive de Tunisie, Sarah Benillouche a grandi en France. Après des études de lettres, elle voyage, fait de la musique, photographie. Son cinéma tourne autour de l'Exil, de l'Identité, de la Musique, de l'Utopie, de ce qui rassemble et rend humain. Son avant-dernier film « Sur un air andalou », enquêtait sur l'héritage musical arabo-andalou comme lieu de « Convivance ». « Les Belles de Cadix », tourné durant le carnaval de Cadix révèle un art de vivre en chantant et de résister en riant.

Le Temps de naître, 1993, documentaire, France, 16 mm, 52 minutes, couleur, français.
Réalisation : Sarah Benillouche, scénario : Sylviane Giampino, Valérie Largarde, production : Le Sabre Groupe (France), M6 (France).
Ce documentaire est le journal de bord subjectif, émotionnel de quatre femmes. Temps forts : dans le ventre de la mère, la naissance, la naissance de l'amour maternel, enfant désiré, enfant accepté, enfant partagé. Le film s'appuie en partie sur les travaux de Françoise Dolto. Sa qualité repose sur le soin de la réalisatrice à suivre chaque grossesse et naissance dans son contexte spécifique et sur les questions posées : quelle place pour le père, l'enfant imaginé et l'enfant présent, l'importance de l'influence de l'environnement affectif sur son avenir dès la naissance.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : La Maison du Doc (Lussas, France).

Une voix contre la nuit, 1994, documentaire, France, 16 mm, 12 minutes, non renseigné.
Réalisation : Sarah Benillouche.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Bibliothèque Nationale de France – BnF (Paris, France).

Boxe le sort, 1995, documentaire, France, 16 mm, 45 minutes, couleur, français.
Réalisation : Sarah Benillouche, scénario : Sarah Benillouche, production : Sombrero Films (France), distributeur : Sombrero Films (France).
Une salle de boxe thaïlandaise, en banlieue parisienne.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Bibliothèque Nationale de France (Paris, France).

On n'est pas des bêtes, 1996, documentaire, France, non renseigné, 48 minutes, couleur, français.
Réalisation : Sarah Benillouche, scénario : Sarah Benillouche, production : Io Production Planète (France).
La nuit, la cinéaste suit un camion du Samu Social.

L'Autre sérénade, 1997, documentaire, France, non renseigné, 54 minutes, couleur, français.
Réalisation : Sarah Benillouche, scénario : Sarah Benillouche, production : Ecran Muzzik (France), Planète (France).
À Santiago de Cuba, l'esprit des troubadours reste vivant.

Celui qui raconte, 1999, documentaire, France, numérique, 52 minutes, couleur, français.
Réalisation : Sarah Benillouche, scénario : Sarah Benillouche, production : Sombrero Films (France), distributeur : Sombrero Films (France).
Portrait de Michel Boujenah, comique juif tunisien, conteur de l'exil.

***La Coïncidence du voile,* 1999**, documentaire, France, numérique, 21 minutes, couleur, français.
Réalisation : Sarah Benillouche, scénario : Sarah Benillouche, production : Sombrero Films (France), distributeur : Sombrero Films (France).
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Le Club du doc (Lussas, France)

Le Temps d'un carnaval, 2000, documentaire, France, numérique, 32 minutes, couleur, français.
Réalisation : Sarah Benillouche, scénario : Sarah Benillouche, production : Point du Jour (France), distribution : Point du Jour international (France).
La cinéaste se rend à Santiago pour les préparatifs du carnaval et de la fête de la Révolution. Elle y rencontre des personnages : certains sont la mémoire du carnaval, d'autres se refusent à y participer. Dans une manifestation figée, réduite au silence, ils tentent de préserver un fragile espace de parole.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Le Club du doc (Lussas, France)

Cet incessant souci du monde, 2003, documentaire, France, DV cam, 48 minutes, couleur, français.
Réalisation : Sarah Benillouche, scénrio : Sarah Benillouche, production : Yumi productions (France), Les Films d'Ici (France), CNL – Centre National du Livre (France).
Tandis que François Maspero écrit ses "Mémoires", une cinéaste, se questionnant sur l'engagement aujourd'hui, part à sa recherche. Ensemble, ils interrogent le présent et l'Histoire qu'il a traversée. Ils convoquent quelques amis. Retracer son itinéraire, c'est tenter de préciser ce qui, à travers les générations, s'est transmis des valeurs politiques.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Bibliothèque Nationale de France (Paris, France), Musée National de l'Immigration, Le Club du doc (Lussas, France)

Sur un air andalou, 2005, documentaire, France, DV cam, 50 minutes, couleur, français.
Réalisation : Sarah Benillouche, scénario : Sarah Benillouche, producteur : Promenades Films (France), Sycomore Films (France).
Entre Grenade, Fès et Jérusalem, la cinéaste refait le voyage de l'exil de la musique arabo-andalouse, héritage partagé entre juifs et musulmans.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Le Club du doc (Lussas, France).

Les Bellas de Cadiz, 2007, documentaire, France / Espagne, HDcam, 53 minutes, couleur, français.
Réalisation : Sarah Benillouche, scénario : Sarah Benillouche, production : Promenades films (France), Cadecom (Espagne), distribution : Promenades films (France).
À Cadix, une ville en proie au chômage et à la spéculation, quatre actrices et leurs amis se présentent au casting d'un film sur le carnaval : une comédie documentaire politiquement incorrecte où les couplets satiriques composés sur l'actualité révèlent tout un art de vivre en chantant et de résister en riant.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Le Club du doc (Lussas, France).

Trobadors, un voyage occitan, 2011, documentaire, France, HDV, 57 minutes, couleur, français.
Réalisation : Sarah Benillouche, scénario : Sarah Benillouche, image : Sarah Benillouche, son : Sébastien Crueghe, montage : Jeanne Oberson, production : Tita Productions (France), distribution : Tita Productions (France).
Le film explore la réinvention d'un folklore par des musiciens spécialistes de musiques orales. En s'inscrivant dans une transmission, ces musiciens ont créé de nouveaux styles de chants occitans, conjuguant polyphonie avec musique de transe berbère, revue marseillaise avec blues, repentisme brésiliens avec joutes vocales, *scat* et chant gascon.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Le Club du doc (Lussas, France).

Ciao Habiba !, 2012, documentaire, France/Tunisie, HDV, 56 minutes, couleur, français.
Réalisation : Sarah Benillouche, scénario : Sarah Benillouche, production : Les Productions du Golem.
Quelques mois après la Révolution de jasmin, la cinéaste revient à son pays natal, la Tunisie. Elle cherche la trace d'une diva tunisienne, Habiba Messika, une femme trop libre, immolée par le feu dans les années 1930. Pour tenter de l'incarner, elle organise un casting.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Le Club du Doc (Lussas, France).

Des jours si jazzy, 2014, documentaire, France, HD, 49 minutes, couleur, français.
Réalisation : Sarah Benillouche, scénario : Sarah Benillouche, image : Fatma Cherif, Sarah Benillouche, son : Sarah Benillouche, Fatma Cherif, motage : Gwen Huber, producteur délégué : Airellles Production, distribution : Airelles Production.
A l'école de jazz de Salon de Provence où elle est étudiante, une cinéaste décide d'improviser un film sur l'improvisation. Le parti pris du film est de mettre en écho l'improvisation comme écriture du documentaire et l'improvisation comme écriture du jazz. Le fait de voir sur l'écran la cinéaste-chanteuse chercher sa place, son film et sa musique en direct, met le spectateur d'emblée du côté de la prise de risque propre au jazz. Le film devient alors une quête dans l'instant, au présent de la rencontre, qui a l'énergie singulière d'un solo de jazz.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Club du Doc (Lussas, France).
Disponible en DVD.

L'Antichambre du clown, 2017, documentaire, France, vidéo full HD, 32 minutes, couleur, français.
Réalisation, scénario : Sarah Benillouche, image, son : Sarah Benillouche, montage : Sophie Bachelier, production : Sarah Benillouche Productions.
J'étais venue pour les filmer, et puis un jour, j'ai mis le nez. Ne dit-on pas qu'« être clown, c'est avoir la curiosité des anges ? ».

Un chant profond, 2019, documentaire, France, vidéo full HD, 31 minutes, couleur, français.
Réalisation, scénario : Sarah Benillouche, image, son : Sarah Benillouche, montage : Sarah Benillouche, production : Sarah Benillouche Productions.
S., une cinéaste qui cherche sa voie(x), croit entendre dans les grottes du Sacromonte, lieu d'origine du flamenco, l'écho d'un chant qui transforme le destin.

Bhar, Mounira
Née en 1955 à Tunis. Titulaire d'un DEA de philosophie esthétique obtenu à la Sorbonne (Paris). Monteuse et réalisatrice tunisienne.

L'Union sacrée, 1989, documentaire, Tunisie, non renseigné.
Réalisation : Mounira Bhar.

Itinéraires, 1992, documentaire, Tunisie, 35 mm, court-métrage.
Réalisation : Mounira Bhar, scénario : Mounira Bhar, musique : Mohamed Bhar.
Une voix off raconte les impressions provoquées par l'itinéraire d'un bus de transport à Tunis.

Trésor / Kenz, 1993, fiction, Tunisie, 35 mm, court-métrage, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Mounira Bhar, scénario : Mounira Bhar.
Deux jeunes Tunisiens s'immiscent dans une vieille maison de la médina de Tunis. Ils espèrent y trouver un trésor. L'un d'eux se trouve pénétré par l'âme de la maison, matérialisée par son ancienne occupante.

Couplouetes, 1999, fiction, Tunisie, 35 mm, 8 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Mounira Bhar, scénario : Mounira Bhar, production exécutive : Nadia El-Fani, production : Z'yeux Noirs Movies (Tunisie).
Un couple sur la plage se donne discrètement un long baiser. Il fut coupé au montage pour pouvoir passer à l'écran.

Blaise, Lilia
Lilia Blaise est une journaliste franco-tunisienne en master de journalisme à Sciences Po Paris. Elle se spécialise sur la Tunisie depuis trois ans. Elle a travaillé pour différents médias tels que Réalités, SlateAfrique, France 24, Afrique Magazine, le Huffington Post Maghreb et le Courrier de l'Atlas.

Sept vies / Sabʿa rawāḥ, 2014, documentaire, France / Tunisie, numérique, 56 minutes, couleur français / arabe tunisien.
Réalisation : Lilia Blaise, Amine Boufaied, production : Antworks (Tunisie), SVP (Tunisie).
Trois ans après la révolution tunisienne et la chute du président Ben Ali, la figure de l'ancien dictateur refait surface. Dans les bouches des Tunisiens, la nostalgie de Ben Ali et de son règne n'est plus taboue. Pour mieux comprendre ce phénomène, il faut remonter à la construction de l'image du dictateur, sa destruction et sa résurrection. Pourquoi la tentation du dictateur est-elle si forte malgré une révolution ? C'est le rapport des Tunisiens à Ben Ali, la propagande mise en place par le régime et le manque de travail de mémoire collectif qui révèle la difficulté de se débarrasser de 23 ans de dictature. À travers les trois phases de l'histoire contemporaine tunisienne, le documentaire explore la relation ambivalente des Tunisiens avec leur dictateur.

Bornaz, Kalthoum
Kalthoum Bornaz, scénariste et réalisatrice, née en août 1945 à Tunis. Après son baccalauréat, K. Bornaz entame une licence de lettres anglaises à la Faculté des lettres de Tunis, où elle obtient deux certificats de licence, puis elle est admise au concours d'entrée à l'I.D.H.E.C. à Paris. Elle y obtient son diplôme de Scripte et de Montage en 1968. L'année suivante elle effectue un stage d'une année à l'ORTF. Ensuite elle effectue un stage de 3 mois aux laboratoires LTC, avant de s'inscrire au DECAV (Département d'Etudes Cinéma et Audio-visuel) à Censier, (écriture du scénario). Elle regagne la Tunisie où sa formation lui permet d'assumer tous les postes satellites de la mise en scène : Scripte, montage ou assistanat à la réalisation. Elle travaille avec de nombreux réalisateurs Tunisiens ou internationaux : Abdelatif Ben Ammar, Claude Chabrol, Frederico Zeffirelli, Steven Spielberg, George Lucas, Nacer Khémir, Roman Polanski, Mohamed Dhouib, Randa Chahal, Jilani Saadi, etc.

***Couleurs fertiles*, 1984**, docu-fiction, Tunisie, 16 et 35 mm, court-métrage, couleur et noir et blanc, arabe tunisien.
Réalisation : Kalthoum Bornaz, scénario : Kalthoum Bornaz, montage : Kalthoum Bornaz.
Ode au cinema. Le film n'est jamais sorti, une archive d'un discours de Bourguiba sur le cinéma ayant été censurée par les autorités de Ben Ali et la réalisatrice ayant refusé de la retirer du film.

***Trois personnages en quête d'un théâtre,* 1988**, docu-fiction, Tunisie, 35 mm, 42 minutes, couleur, arabe tunisien/français.
Réalisation : Kalthoum Bornaz, scénario : Kalthoum Bornaz, image : Ahmed Bennys, musique : Amouar Brahim, montage : Kalthoum Bornaz, produit par la télévision tunisienne et Les Films de la Mouette (Tunis).
Interprètes : Raouf Ben Amor, Lotfy Achour, Naïma Taleb, Jean-Claude Brialy, Hedi Semlali, Moncef Mezghani, Amina Sharfi.
Kalthoum Bornaz retrace l'histoire du théâtre municipal à travers les grands noms qui en ont foulé les planches. Ce film, projeté dans le théâtre peu avant sa destruction planifiée, le sauva de la démolition.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Ministère de la Culture tunisien (Tunis, Tunisie)
Festivals : Prix spécial du Jury au Festival d'Ulysse (Djerba).

***Regard de mouette*, 1992,** fiction, Tunisie, 35 mm, 18 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Kalthoum Bornaz, scénario : Kalthoum Bornaz, adapté du poème d'Ali Louati, *Parfois*, image : Ahmed Bennys, musique : Anouar Brahim, montage : Kalthoum Bornaz, productrice : Selma Baccar, production : télévision tunisienne et Les Films de la Mouette (Tunis).
Interprètes : Raouf Ben Amor.
Partant du poème d'Ali Louati *Parfois*, le film suit un homme seul, qui médite et se souvient du passé alors qu'il se promène le long des plages désertes en hiver des côtes tunisiennes. Une muse rédemptrice vient le sauver de la torture de ses souvenirs.

***Nuit de noces à Tunis / Hochzeit Nacht in Tunis*, 1996**, documentaire, Tunisie/France, 16 mm, 28 minutes, couleur, français/arabe tunisien.
Réalisation : Kalthoum Bornaz, scénario : Kalthoum Bornaz, image : Allal Yahiaoui, son : Riadh Thabet, montage : Monia Hanachi, Constance Ryder, directeur de production : Ibrahim Letaïef, productrice exécutive : Dora Bouchoucha, production : La Sept/ARTE (Paris), Les Films F. M. (Paris), Nomadis Images (Tunis)
Interprète : Amel Zouhair
Kalthoum Bornaz suit durant une nuit la danseuse Amel Zouhair qui danse de mariages en mariages pour gagner sa vie.

***Keswa, le fil perdu / Kiswa*, 1998**, fiction, Tunisie/France/Maroc, 35 mm, 96 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Kalthoum Bornaz, image : Ahmed Bennys, son : Fawzi Thabet, montage : Kalthoum Bornaz, production : Morgane Films (Tunis)
Interprètes : Rim Turkhi, Lotfy Achour, Lotfy Dziri, Ahmed El-Hefiane, Ali Mosbah, Zine Mougo.
24 heures dans le Tunis d'aujourd'hui. Nozha, 27 ans, revient au pays avec un sentiment d'échec et de désarroi, après une longue absence et une brouille avec sa famille, due à son mariage contre leur gré. Après son divorce, elle accepte pour faire plaisir à sa famille de revêtir la lourde keswa traditionnelle brodée de fil d'argent, pour la noce de son frère qui a lieu le soir-même. Le serwal de sa keswa s'accroche à des épines, et peu à peu, le fil d'argent brodé commence se défaire. Tandis que l'accroc du serwal s'élargit, le poids de la keswa diminue. Toute vêtue de Nuit et de Lumière, Nozha retrouvera-t-elle dans l'accroc fait à la tradition son Fil perdu ?
Festivals : Festival du Film Francophone de Namur (1998), Cinéma Méditerranéen (1998), prix d'interprétation au festival International du Caire, 2e prix du public au Festival du Film Francophone de Tübingen, mention spécial du Jury de la Biennale des Cinémas arabes de Paris.

***La Forêt d'El-Medfoun*, 2000**, documentaire, Tunisie, 35 mm, 10 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Kalthoum Bornaz, scénario : Kalthoum Bornaz, montage : Kalthoum Bornaz, production : Les Films de la Mouette (Tunis)
Documentaire sur la forêt d'El Medfoun, plantée par Bourguiba et menacée de destruction par Ben Ali, qui prévoyait un complexe balnéaire sur le littoral.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Ministère de la Culture tunisien (Tunis, Tunisie).

***L'Autre moitié du ciel / Shtar M'haba* (*Šaṭour maḥaba*), 2008**, fiction, Tunisie/France, vidéo, 90 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Kalthoum Bornaz, scénario : Kalthoum Bornaz, dialogues : Mohamed-Raja Farhat, directrice artistique : Hanane Ben Mahmoud, image : Julio Ribeyro, son : David Rit, décor : Kamel Baklouti, montage : Isabelle Rathery, Arbi Ben Ali, Rim Ben Abdel Bari, Damien Maestraggi, Jeanne Moutard, Sonya Bodganov, production : Les Films de la Mouette (Tunis), Mille et une productions (Paris).
Interprètes : Younès Ferhi, Mourad Meherzi, Sana Kassous, Fathi Messelmani, Sihem Msaddek.
Sélima et Sélim, jumeaux de 20 ans orphelins de mère, vivent à Tunis avec leur père, Ali, un grand avocat. Ali ne s'est jamais remis du décès de sa femme, morte en donnant naissance à ses enfants, et tient les jumeaux pour responsables. Un jour, Sélima apprend que, dans leur pays, les filles n'héritent que de la moitié des parts de leur frère. Lorsqu'Ali meurt, Sélim applique la loi sur l'héritage à la lettre et part vivre à l'étranger.

***Fadhel Moussa, force et détermination / Āl-ʿāmīa faḍil mūsa, qā'oima dā'ira ārīāna,* 2014,**
documentaire, numérique, 10 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Kalthoum Bornaz.
Document destiné à soutenir la campagne de Fadhel Moussa aux élections législatives.

Bouallegui Soumaya
Née le 16 juillet 1979 à Tunis, Soumaya Bouallegui est comédienne, metteur en scène de théâtre, réalisatrice et monteuse. Elle fait des études de commerce avant de suivre une formation à l'art du comédien à EL TEATRO STUDIO. Elle joue dans un film et dans plusieurs pièces de théâtre.

Délivrance / Enfiraj, 2014, documentaire, Tunisie, numérique, 23 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Soumaya Bouallegui.
La libération suit le cheminement intérieur de la femme que je suis devenue, se déplaçant entre les coins de la maison où j'ai grandi, à la recherche de la fille que j'étais et de la mère que je suis devenue. J'aimerais trouver une sorte de paix.
Saïda, malgré les cendres / Saida min taht al-ramad, 2016, documentaire, Tunisie, numérique, 52 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Soumaya Bouallegui, production : Freesh Production (Tunisie).
Un incendie criminel a ravagé le mausolée de Saïda Manoubia, une sainte soufie du XII^{e} siècle, dans la soirée du 15 au 16 octobre 2012. Ce film tente de faire renaître Saïda de ses cendres à travers les récits de vie des femmes qui y croient.

Boujemaa, Hinde
Diplômée en marketing à l'Institut économique de Bruxelles, Hinde Boujemaa suit une formation en scénario à Educatel-Paris. Elle collabore ensuite aux scénarii de nombreux longs métrages tunisiens.

1144, 2008, documentaire, Tunisie, non renseigné.
Réalisation : Hinde Boujemaa.

***C'était mieux demain / It Was Better Tomorrow / Ya man 'aach* (*Yā min 'āš*), 2012,** documentaire, Tunisie, DigiBeta, 74 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Hinde Boujemaa, scénario : Hinde Boujemaa, image : Mehdi Bouhlel, Hatem Nechi, Siwar Ben Hassine, producteur : Habib Attia, coproductrice : Dora Bouchoucha, production : Cinetelefilms (Tunisie), Nomadis Images (Tunisie).
Le film suit, dans le tumulte d'une révolution, une femme, Aida, qui a tout à refaire et qui ne veut plus regarder en arrière. Sa vie patauge d'un quartier défavorisé à l'autre. La révolution est là. Mue d'une volonté de s'en sortir, de trouver un toit dans Tunis, elle fait fi des évènements historiques qui l'entourent. Son seul but est de se reconstruire et elle est convaincue que la révolution est une bénédiction.

***Et Roméo épousa Juliette / And Romeo and Juliet Married Each Other / Jouliet Romio fatazawaj,* 2015**, fiction, Tunisie / Belgique, numérique DCP, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Hinde Boujemaa, scénario : Hinde Boujemaa, image : vincent Van Gelfer, son : Aymen Labidi, montage : Nicolas Rumol, producteurs : Olivier Dubois, Amel Bouzid, Imed Marzouk, production : Novak Productions (Belgique), Propaganda Production (Tunisie), Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles (Belgique).
Interprètes : Najia Zemni, Ahmed Bennys.
Elle et lui. Quand l'amour, qui les a réunis, se soumet à la volonté du temps. Quand il transforme ce que l'on a de plus beau, en ce que l'on a de plus insensible. Et quand il transforme ce que l'on a de plus insensible en ce que l'on a de plus cher.

Noura rêve / Nūra taḥlam, 2019, fiction, Belgique / Tunisie / France, numérique, 92 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Hinde Boujemaa, scénario : Hinde Boujemaa, Laurent Brandenbourger, image : Martin Rit, son : Marie Paulus, montage : Nicolas Rumpl, production : Propaganda Productions (Tunisie), Eklektik Productions (Belgique), Les Films de l'Après-Midi (France).
Interprètes : Hend Sabri, Lotfy Abdelli, Hakim Boumassoudi, Belhassen Harbaoui, lkbal Harbaoui, Jamel Sassi.
Alors que son mari est en prison, Noura rencontre Lassad. Ils s'aiment et veulent vivre ensemble, mais Jamel sort de prison et, à cause d'une loi, Noura doit retourner à la normale avec lui.

Bousselmi, Meriam
Née en 1983 à Tunis, Meriam Bousselmi suit des études en sciences juridiques et politiques et devient avocate. Parallèlement, elle est formée en tant que dramaturge et metteure en scène au centre Arabo Africain de Formation et de recherches Théâtrales.

***Courir à l'envers*, 2010,** fiction, Tunisie, numérique, 16 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Meriam Bousselmi, Rochdi A. Schmitt, image : Rochdi A. Schmitt, Meriam Bousselmi, montage : Rochdi A. Schmitt, production : Cinecourt (Tunisie).
Interprète : Rayan Zouari, Ibrahim Lahouel, Rochdi A. Schmitt, Sadok Ben Slema,
Depuis que tu dors dans ce lit de terre et de pierre j'ai arrêté la course. Ce n'est pas parce que j'ai peur de ne pas arriver le premier. Ne te moque pas de moi. C'est que je n'ai plus besoin de prouver que je

peux gagner pour courir… Regarde toi, tu as toujours était le gagnant de la course et pourtant tu n'as pas pu vaincre la mort. Pourquoi devrai-je alors continuer à courir derrière une victoire illusoire alors même que le prix d'une vie vaut un portable ou cinq dinars ? … depuis que tu es parti sans me dire au revoir, mon sport favori c'est courir à l'envers. Le temps en soi est mon trajectoire et les souvenirs sont ma ligne d'arrivée.

Bouzid, Leyla

Leyla Bouzid est née à Tunis où elle grandit en fréquentant la fédération tunisienne des cinéastes amateurs. Le bac en poche, elle part à Paris poursuivre ses études à la Sorbonne. Après l'obtention d'une licence de lettres modernes, elle intègre La Fémis en section réalisation.

***Bonjour / Sabah el-Kheir,* 2006**, fiction, Tunisie, non comuniqué.
Réalisation, scénario : Leyla Bouzid, Walid Mattar.
Dans le programme de films *10 courts, 10 regards.*

***La Tête qu'elle veut*, 2009**, documentaire, France, DigiBeta, 25 minutes, couleur, français.
Réalistion : Leyla Bouzid, production : La La Fémis (France).
Comment me dessiner un visage de femmes ? ... à la recherche d'une figure de femme mythique, qui apparaît parfois et qui se dérobe sans cesse, une femme qui probablement n'existe pas.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : La Maison du Doc (Lussas, France).

***Soubresauts / Mkhobbi fi kobba* (*Maḥobī fī quba*), 2010**, fiction, France, Super16 mm, 22 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Leyla Bouzid, scénario : Leyla Bouzid, Marie-Sophie Chambon, image : Alexandra Sabathé, son : Myd, montage : Louise Jaillette, production : La La Fémis (France).
Interprètes : Bouraouia Marzouk, Mariem Ferjani, Hamza Ben Youssel, Amira Chebli, Salah Zeghidi.
Dans ces grandes maisons vides de la petite bourgeoisie tunisienne, quand un drame survient, on le cache.

Zakaria, 2013, fiction, France, 27 minutes, numérique, couleur, français.
Réalisation : Leyla Bouzid, scénario : Leyla Bouzid, Saïd Hamich, image : Sébastien Goepfert, montage : Lilian Corbeille, son : Daniel Capeille, production : Barney Production (France).
Interprétation : Saïd Ahamama, Célia Mazade.
Zakaria vit dans un village du Gard. Il y mène une vie tranquille avec sa feme et ses deux enfants. Apprenant la mort de son père en Algérie, il décide de s'y rendre avec sa famille. Sarah, sa fille, refuse de l'accompagner.

***À peine j'ouvre les yeux / 'Ala Hallet 'Aini / As I Open My Eyes* (*ʿala ḥalaẗ ʿayni*), 2015**, fiction, France / Tunisie / Belgique / Émirats Arabes Unis, 102 minutes, numérique, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Leyla Bouzid, scénario : Leyla Bouzid, Marie-Sophie Chambon, image : Sébastien Goepfert, son : Ludovic van Pachterbeke, montage : Lilian Corbeille, Sandra da Fonseca, Nathalie Mesuret, Bertrand Gore, Imed Marzouk, Blue Monday Productions (France).
Interprètes : Baya Medhaffer, Ghalia Benali, Montassar Ayari.
Farah 18 ans vit avec sa mère à Tunis, son père travaille dans le Sud du pays. Dotée d'une jolie voix elle fréquente un groupe de musiciens dont fait partie Borhène dont elle est très éprise. La police surveille de très près le groupe et Farah malgré les mises en garde de sa mère, insiste pour interpréter en pleine rue une chanson sur la liberté, elle sera arrêtée par la police, malmenée elle sombrera dans la dépression et connaîtra sa première déception amoureuse.
Festivals : Prix du public, Mostra de Venise 2015, trois prix aux J.C.C. 2015.

Bouzidi, Chiraz
Chiraz Bouzidi, réalisatrice qui vit et travaille à Tunis, a été formée dans la radiodiffusion, le cinéma et le théâtre. Elle a réalisé cinq courts métrages, parmi lesquels ROUGE ET NOIR et SAFAR. Elle a également été assistante-réalisatrice pour le long métrage RUE TANIT (Faiçal) et a travaillé sur des sitcoms TV.

Barbesh, 2006*,* documentaire, Tunisie, vidéo, 12'23 minutes, vidéo, arabe tunisien.
Réalisation : Chiraz Bouzidi, image : Charfeddine Ferjani, son : Wajdi Bouaicha, montage : Charfeddine Ferjani, producteur : Karim Toukabri, production : Pulpstation (Tunis)
Portrait de Samir Dwihesh, qui a travaillé trente-huit ans à Barbesh en tant qu'éboueur.

Le Réveillon / 'Am Sa'id, 2008, fiction, Tunisie, vidéo, 17 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Chiraz Bouzidi, image : Amen Allah Algharbi, musique : Rabii Zammouri, montage : Noura Nefzi, productrice : Selma Baccar
Interprètes : Olfa Troudi, Mohamed Jebali, Hanen Chagrani, Nabiha Ben Miled.
Réveillon de nouvel an à l'hôpital, entre le personnel médical et les malades.

***Femme courage / Ennajeh,* 2013**, documentaire, Tunisie, 23 minutes, vidéo, arabe tunisien.
Réalisation : Chiraz Bouzidi, scénario : Chiraz Bouzidi, image : Hatem Neshi, son : Hamdi Dridi, montage : Noura Nefzi, Med Nidhal Ben Ghorbel, producteur : Imed Lassoued, production : Perspective Production (Tunis)
Le village d'Ennajeh est situé dans le gouvernorat de Siliana, dans le nord-ouest de la Tunisie. Plusieurs années de dictature et de mauvaise gestion ont détruit l'infrastructure locale et mis au chômage les hommes de la communauté. Ce sont désormais les femmes qui subviennent aux besoins de leur famille. Elles collectent dans la décharge municipale tout ce qui est recyclable et le vendent une fois par semaine à l'entreprise de recyclage.
Festivals : Dromad'Or au Djerba Doc Days (Djerba, Tunisie – 2013)

Une vie plus belle / Denya Ahla, 2013, fiction, Tunisie, vidéo, 27 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Chiraz Bouzidi, scénario : Chiraz Bouzidi, image : Bechir Mahbouli, musique : Ali Jaziri, son : Mohsen Balej, montage : Noura Nefzi, producteur : Amine Chiboub, production : Atlas Vision (Tunis).
Interprètes : Mouhamed Dahesh, Hager Ghars, Lotfy Dairi.
Naïm mène une vie ordinaire entre son travail, son épouse et ses amis. Un jour, il décide de participer à une compétition de jeunes écrivains, qui s'avère plus difficile qu'elle n'en avait l'air. Il doit affronter de nombreux obstacles.

Peluche / Al-Lo'ba, 2016, fiction, Tunisie, vidéo, 10 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Chiraz Bouzidi, scénario : Chriaz Bouzidi, productrice : Selma Baccar
Interprètes : Lotfy Abdelli
Lotfy Abdelli est une star de cinéma, invité à la première de son film aux Journées Cinématographiques de Carthage, laissant sa femme et son enfant rejoindre seuls la salle. La soirée tourne au drame. Le film revient sur l'attentat terroriste qui secoua la ville de Tunis en plein festival des Journées Cinématographiques de Carthage le 24 novembre 2015.

C

Chamkhi, Sonia

Docteur Es-Lettres (Cinéma, Audiovisuel, Télévision -Panthéon Sorbonne-), Sonia Chamkhi enseigne le Design image et la pratique audiovisuelle à l'institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis. Cinéaste, auteur dramatique et littéraire, elle a participé à l'adaptation de plusieurs longs métrages tunisiens. Elle a monté sa propre boîte de production, Moustaches Production.

***Normal / Nesma wa rih,* 2002**, fiction, Tunisie, 35 mm, 21 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : onia Chamkhi, Lassaad Dkhili, scénario : Sonia Chamkhi, image : Khaled Belkhiria, son : Hachémi Joulak, décors : Khaled Joulak, montage : Karim Hammouda, musque : Chaker Liman, production : CTV Films (Tunisie).
Interprètes : Najoua Zouhir, Lotfy Ebdelli, Fatma saidane, Slah Msadek.
Mouna, une jeune fille de 22 ans, qui vend des billets dans un bus de transport privé, se doute que son ex-copain, Omar, parti en clandestin pour l'Italie, est rentré à Tunis. Pleine de colère et de dépit, elle se lance à sa recherche. Elle a des comptes à régler avec lui. Au long de sa quête effrénée, on découvrira mieux sa réalité et celle d'Omar, deux personnages que la vie n'a pas trop gâtés.

***Douz, la porte du Sahara / Douz : The Door of the Sahara*, 2003**, documentaire, Tunisie, numérique, 38 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Sonia Chamkhi, Lassaad Dkhili, production : Palm Production (Tunisie).
Paysages arides, dunes sablonneuses qui célèbrent la beauté du vide et puis les pulsations de la vie. Nous sommes à la mi-décembre ; la ville est en fête, le festival de Douz, en quelques jours et quelques nuits, retransmet en tableaux et en scènes l'art de vivre des autochtones : cavalerie et costumes traditionnels, danse et chants, course de méharis, joutes poétiques.
Disponible sur YouTube.

***Borderline / Wara al-blayek,* 2008**, fiction, Tunisie, 35 mm, 26 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Sonia Chamkhi, scénario : Sonia Chamkhi, image : Youssef Ben Youssef, son : Hacemik Soulak, montage : Karim Hamouda, musique : Rabi Zemmouri, sécor : Kales Roustom, production : Amilcar Films (Tunisie).
Interprètes : Jamel Madani, Soundess Belhassen.
Saâdia, femme de ménage et Mokhtar, gardien d'immeubles en chantier, se rencontrent. C'est la découverte de l'amour, pour l'un et pour l'autre dans une ville qui ne les destinait qu'à la chute. Ils vont néanmoins connaître la grâce ; toutefois la chute sera douloureuse.

Making-of de La Vie est un songe de Hacen Mouathan, 2009, documentaire, Tunisie, vidéo, 52 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Sonia Chamkhi, production : Moustaches Productions (Tunisie).
Documentaire sur le tournage d'*Une vie est un songe* de Hacen Mouathan.

***L'Art du Mezoued*, 2011**, documentaire, Tunisie, numérique, 52 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Sonia Chamkhi, image : Hacen Amri, son : Yahia Dridi, montage : Karim Hamouda, assistant documentation : Mohamed Boumoud, directeur de producion : Slim Amamou, production : Slim Amamou, Moustaches Productions (Tunisie).
L'art du Mezoued est un film documentaire qui relate le parcours et le vécu des artistes Mezoued, éclaire sur les composantes musicales et sociales d'un pan entier du patrimoine tunisien, mais surtout un film qui chante et danse, célèbre la joie et le talent populaires et sème quelques grains de mémoire collective.

***Militantes…/ Munāḍalāt,* 2012**, documentaire, Tunisie, numérique, 52 minutes, couleur, arabe tunisien/français.
Réalisation : Sonia Chamkhi, production : Moustaches Productions (Tunisie).
Jeunes et moins jeunes, elles sont passionnées et déterminées ces militantes que Sonia Chamkhi a choisi de nous montrer, au travail ou à la maison, en réunion ou dans des manifestations, en famille ou entre copines. Se mêlent à ces tranches de vie, des images d'archives rarement montrées: des pionnières engagées dans la lutte
de libération et dans l'édification de la Tunisie, dans leur combat pour la parité, contre les injustices et les atteintes aux droits de l'homme sous Bourguiba et Ben Ali.

***Narcisse / Aziz rouhou*, 2015**, fiction, Tunisie, numérique, 90 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Sonia Chamkhi, image : Mohamed Maghraoui, son : Moez Cheikh, montage : Karim Hammouda, production : Amilcar Films (Tunisie), Moustaches Production (Tunisie).
Interprètes : Sondos Belhassen, Aïcha Ben Ahmed, Fatma Ben Saïdane, Abdelmonom Chouayet.
Hind, jeune comédienne de 30 ans, incarne le premier rôle dans une pièce théâtrale mise en scène par son mari Taoufik. La pièce s'inspire du vécu tragique de Hind et de son frère cadet, Mehdi, un célèbre chanteur bisexuel. Tous les deux ont été opprimés par leur frère aîné, jeune homme délinquant qui a versé dans l'intégrisme religieux. Alors que Mehdi est tiraillé entre son amour clandestin et la perspective de se marier, Hind décide d'affronter son présent et de révéler les secrets

enfouis du passé. Elle se rend compte que pour pouvoir vivre, elle se doit de rompre le cercle vicieux qui la maintenait prisonnière du ressentiment, de la frustration des autres et de leur violence.

Chaïbi, Leila

Née le 15 avril 1982 à Créteil, France de père algérien et de mère française, Leïla Chaïbi a suivi des études de cinéma en France avant de débuter sa carrière en tant que reporter images au sein du groupe France Télévision. Son goût pour la découverte et les voyages l'a amenée à exercer le métier de cadreur en indépendante, essentiellement pour la télévision, d'abord en France, puis dans l'Océan indien et au Maghreb. Elle a collaboré à divers magazines et documentaires.

La Brûlure / Harga, 2009, documentaire, Algérie / Tunisie / France, vidéo, 26 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Leila Chaïbi, production : Audimage (Tunisie).
Les « brûlés » de la Marsa sont le symbole d'une génération bercée par les rêves d'opulence offerts par la société. Le film interroge Hichem, parti avec vingt-sept autres compagnons sur les bateaux qui voyagent illégalement d'une rive à l'autre ; il est le seul à être revenu.

Tous brûlés, 2011, documentaire, Tunisie / France, numérique, 62 minutes, couleur, arabe.
Réalisation : Leïla Chaïbi, production : Audimage (Tunisie), Zaradoc (France), France Télévision (France).
Réalisation : Leila Chaïbi.

La Maison des hommes, 2012, documentaire, Tunisie/ Qatar, numérique, 26 minutes, non renseigné.
Réalisation : Leila Chaïbi, production : Ribat Production (Tunisie), Al-Jezeera (Qatar).

Le Verrou, 2016, documentaire, Tunisie/France, vidéo, 63 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Leila Chaïbi, Hélène Poté, image : Leila Chaïbi, Hélène Poté, son : Leila Chaïbi, Hélène Poté, montage : Lucie Thierry, production : Z'azimut films (France)
Trois témoignages de femmes qui ont en commun le *tasfih*, un rituel magique qui vise à protéger les jeunes filles de toute pénétration avant le mariage.

Chakroun, Olfa

Disciple de Jacques Rosner, Olfa Chakroun après des études théâtrales supérieures, est devenue comédienne et professeur de cinéma à l'ISAMM. Après un parcours théâtral, elle s'oriente vers la réalisation cinématographique, en s'intéressant surtout aux articulations entre les mémoires des lieux et des personnes et les transformations contemporaines de la Tunisie.

La Maison d'Angela / The House of Angela, 2010, documentaire, Tunisie, numérique, 26 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation et scénario : Olfa Chakroun, image : Amin Meesadi, Sofiane El Fani, son : Nizar Najjar, montage : Inès Chérif, Malek Chatta, production : Propaganda Productions (Tunisie), L'Agence du Film.
La Goulette, au nord de Tunis, est connue pour accueillir le port de la capitale mais c'est aussi, et peut-être avant tout, un lieu unique où des habitants de diverses origines et religions ont longuement cohabité. Dans ce microcosme cosmopolite, les mosquées s'érigeaient près des synagogues et des églises. L'histoire de La Goulette s'inscrit dans la vie d'Angela : tunisienne d'origine sicilienne, naturalisée française, elle y habite depuis sa naissance en 1936. À travers les souvenirs de cette femme, on découvre l'histoire incroyable de la ville et les nombreux changements qui sont en train de la modifier. Ainsi Angela, témoin inestimable, parvient avec sensibilité et pudeur, à écrire une partie d'histoire et à construire la mémoire d'une famille, d'un lieu et d'une époque. Même si les immeubles ont été démolis et que ses habitants sont partis, Angela met en lumière un monde ancien, en pleine transformation, et qui tend à disparaître.

La Goulette à zéro, 2013, documentaire, Tunisie, numérique, 39 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Olfa Chakroun, scénario : Olfa Chakroun, Dionigi Albera , image : Amine Messadi, Ramzi Oukhay, Nabil Saidi, son : Walid Ourgui, montage : Malek Cahatta, production : Propaganda Productions (Tunisie).
La Goulette a subi beaucoup de corruption sur le plan culturel et matériel, espérant un avenir meilleur que l'écoute des habitants de la Goulette comme forme de dénonciation des abus causés par le régime précédent.

Chérif, Fatma
Née en 1975. Elle obtient une licence d'histoire de l'art à la Sorbonne (Paris), suit une formation à l'image et travaille comme assistante à la prise de vues sur plusieurs long-métrages dont Nadia et Sarra *de Moufida Tlatli,* La Dernière lettre *de Frédéric Wiseman,* Flandre *de Bruno Dumont. Elle a aussi été cadreur sur des documentaires dont* Ouled Lenine *de Nadia El-Fani et Les enfants de 48 de Ula Tabari. Elle a également été responsable de la lumière et du cadre sur le court métrage d'Olivier Lanaurie,* Ta mère a été formidable.

Sweet home / Bent Eddar, 2009, documentaire, France, numérique, 49 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Fatma Chérif, scénario : Fatma Chérif, Mehdi Ben Attia, image : Fatma Chérif, montage : Vera Memmi, producteur : Farès Ladjimi, production : Mille et une productions (France).
Thourava travaille comme femme de ménage dans la maison des parents de la réalisatrice. Celle-ci la suit dans ce lieu qui délimite leur familiarité. Leurs conversations tournent autour du rapport entre les hommes et les femmes, du désir, du droit à l'avortement, de la science, de la religion.

Y a-t-il un printemps pour les femmes ?, 2012, documentaire, France / Tunisie, non renseigné.
Réalisation : Fatma Chérif.

Tunisie, une mémoire juive, 2016, documentaire, France, numérique, 90 minutes, couleur, français.
Réalisation : Fatma Chérif, Saïd Kasmi, scénario : Saïd Kasmi, image, son : Saïd Kasmi, montage : Constance Ryder, production : SK Medias (France).
La population juive de Tunisie n'a cessé de décroître au cours du 20e siècle. Pourquoi ? Minorité établie depuis l'antiquité, elle a toujours intériorisé un sentiment d'insécurité. À l'avènement du Protectorat français, porteur d'un accès à la modernité, sa situation économique, sociale et culturelle s'améliore fortement. Mais cette relation privilégiée avec la France creuse un fossé de plus en plus profond en Juifs et Musulmans de Tunisie. La création de l'État d'Israël et la montée du sionisme déclenchent une première vague d'émigration. S'ensuivent l'Indépendance du pays, les guerres israélo-arabes, une déferlante d'actes antisémites, et, naturellement, une seconde vague d'émigration. Quelques familles, seulement, demeurent. Aujourd'hui cet héritage est presque oublié, écarté, voire nié. Dans ce documentaire, il s'agira de partir sur les traces de cette communauté avant qu'elles ne s'effacent, de comprendre les raisons de la Diaspora ; de révéler l'apport culturel des juifs dans la société tunisienne et immortaliser un patrimoine.

D

Daoud, Anissa

De père tunisien et de mère franco-italienne, Anissa Daoud est actrice, auteur, productrice et réalisatrice pour le cinéma et le théâtre.

Notre femme dans la politique et dans la société, 2016, documentaire, numérique, 83 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Anissa Daoud, production : Artistes Producteurs Associés (Tunisie).
85 ans après la publication de Notre femme dans la Charia et la société du célèbre réformateur tunisien Tahar Haddad, Anissa Daoud pose la question de la participation politique des femmes au lendemain de la Révolution, notamment en suivant les actions de la LET (Ligue des électriciens tunisiens), association féministe fondée en avril 2011. Qu'elles soient magistrates et anciennes candidates à la présidence de la République (Kalthoum Kennou) ou militantes anonymes, quel bilan ces femmes peuvent-elles dresser de leur participation à la vie sociopolitique de la Tunisie postrévolutionnaire ?

Le Meilleur jour de ma vie / Best Day Ever, 2018, fiction, Tunisie, numérique, 16 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Anissa Daoud, Aboozar Amini, image : Hazem Berrabah, son : Maher Abbes, Aymen Labidi, montage : Malek Chatta.
Interprètes : Karim Ben-Salah, Amina Ben-Smail, Mohamed Dahech, Salha Nasraoui.
Une famille, un après-midi, un malentendu, quatre points de vue.

Delil, Imen

Née en 1989 à Tunis, Imen Delil est diplômée de l'Institut Supérieur des Arts Multimédia de la Manouba.

***Chouf*, 2014**, documentaire, Tunisie, 26 minutes, numérique, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Imen Delil, scénario : Imen Delil, image : Mohamed Ali Fejji, Imen Delil, Wassim Griman, montage : Sofien Charrad, son : Hichem Ben Khelifa, production : Institut Français de Tunisie, Institut Goethe de Tunisie.
Belgacem, 35 ans, et NAouel, 28 ans, un couple d'aveugles unis par la force de leur amour au-delà de leur handicap. Chaque jour, ils luttent pour élever, avec dignité et oie de vivre, leurs enfants – Hamza, 2 ans et demi et Melek, 5 mois – malgré les conditions de vie difficiles dans lesquelles ils vivent.

F

El Fani, Nadia

Née le 1er janvier 1960 à Paris d'un père tunisien et d'une mère française. Elle a d'abord travaillé en tant qu'assistante réalisateur en commençant en 1982 par un stage sur un film de Jerry Schatzberg, puis travaile de 1983 à 1990 avec Roman Polanski, Nouri Bouzid, Romain Goupil, David Hemmings, Franco Zeffirelli, Randa Chahal, Herbert Ross. Elle fonde en 1990 sa propre boîte de production à Paris, Z'Yeux Noirs Movies.

Pour le plaisir, 1990, fiction, France, 35 mm, 6 minutes, couleur, français.
Réalisation : Nadia El-Fani, scénario : Nadia El-Fani, production : Z'Yeux Noirs Movies (France), diffusion : Canal + (France), France 3 (France). Distribué en salle à Paris en avant-première du programme du film *Écran de sable* de Randa Chahal-Sabbag.

Fifty-fifty, mon amour / Fifty-Fifty My Love, 1992, fiction, Tunisie, 35 mm, 22 minutes, couleur et noir & blanc, arabe tunisien.
Réalisation : Nadia El-Fani, image : Belgacem Jelliti, son : Faouzi Thabet, montage : Kalthoum Bornaz, production : Cinétéléfilms (Tunisie).
Interprètes : Sondos Belhassen, Khaled Ksouri, Raja Ben Ammar.
Festivals : Festival international du film de Rotterdam (1993).

Tanitez-moi / Give Me An Award, 1992, fiction, France, 35 mm, 26 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Nadia El-Fani, scénario : Nadia El-Fani, idée originale : Emna Ben Miled, image : Ahmed Bennys, Khaled Ettounsi, Sofiane El Fani, son : Ulysson, montage : Kalthoum Bornaz, musique originale : Faouzi Chekili, production : Z'Yeux Noirs Movies (France), ERTT (Tunisie), Sedat Canal (Tunisie), Horizons Tunis (Tunisie), diffusion : Canal Horizon (Tunisie), Télévision Nationale Tunisienne.
Histoire du Tanit, qui a été l'emblème choisi par les Journées Cinématographiques de Carthage pour leur prix.

***Du côté des femmes leader*, 1993**, documentaire, France, vidéo, 30 minutes, couleur, français.
Réalisation : Nadia El-Fani, production : Z'Yeux Noirs Movies (France).
Documentaire sur les femmes politiques du Maghreb.

***Bedwin Hacker*, 2002**, fiction, France / Maroc, 35 mm, 103 minutes, couleur, arabe tunisien, français.
Réalisation : Nadi El Fani, scénario : Nadia El-Fani, image : Tarek Ben Abdallah, décors : Hatem Miladi, Moshen Raiss, montage : Claude Reznick, producteurs délégués : Nadia et Béchir EL Fani, production : Z'Yeux Nois Movies (France), Canal Horizons (France), 2M-Soread (Maroc).
Interprètes : Sonia Hamza, Muriel Solvay, Tomer Sisley, Nadia aij, Xavier Desplas.
Pour dialoguer, Kalt, génie de l'informatique, pirate les satellites et brouille les télévisions européennes. Mais la DST, pilotée par Julia, est à sa poursuite. A l'aide d'un émetteur de fortune, depuis Midès, oasis de montagne du Sud tunisien, Kalt diffuse sur les écrans européens un télétexte en arabe signé d'un petit dromadaire animé du nom de Bedwin Hacker. Julia croit reconnaître là une allusion au pseudonyme Hacker de Kalt : Pirate mirage. Habilement, elle manipule Chams, son amant, journaliste parti en reportage à Tunis, pour obtenir des informations sur le piratage.
Disponible en DVD.

***Unissez-vous, il n'est jamais trop tard !,* 2007**, fiction, France, super 16, 5'10 minutes, couleur, français.
Réalisation : Nadia El-Fani, scénario : Nadia El-Fani, image : Sofian El Fani, son : Camille Limousin, décors : Anne-Marie Vieira, montage : Virginie Lefebvre, musique : Les Négresses Vertes, producteur délégué : Régis Ayache, production : Ekla Production (France).
Interprètes : Anémone, Haroui Benhaissa.
Mohamed cherche sa place au cimetière du Père Lachaise. Il se cogne à Marie-France qui elle, tente de trouver un emplacement assez grand pour une tombe particulière. Une rencontre entre un travailleur immigré retraité et une française particulière, à propos d'un voyage définitif. Finalement les frontières de l'étranger ne sont pas forcément celles qu'on croit.
Partie du film collectif *Paris la métisse*, qui rassemble le travail de quinze réalisateurs originaires de l'Afrique noire, de l'Afrique du Nord, des Caraïbes, de l'Asie et d'Amérique latine, à qui il est proposé de réaliser chacun un plan-séquence de cinq minutes sur le thème « Paris la métisse ».

***Ouled Lenine. Histoire d'un engagement / Ouled Lenin. The Story of a Militant / Awled linin*, 2008**, documentaire, France, Betacam, 81 minutes, couleur, français.
Réalisation : Nadia El-Fani, scénario : Nadia El-Fani, image : Sofian El Fani, Fatma Cherif, son: Moncef Taleb, Philippe Lauliac, montage : Thierry Simonnet, production : Z'Yeux Noirs Movies (France), distribution : Cinenomada.
À 20 ans, ils luttaient pour l'Indépendance de la Tunisie et tous les espoirs étaient permis. Ont-ils trop prudemment attendu que le pays soit mûr, ou bien le temps a-t-il été trop vite pour leurs rêves? Un film qui trace un portrait particulier de militants progressistes dans la Tunisie de l'après indépendance, et qui pose la question de leur héritage. Nadia El-Fani sonde les arcanes de la modernité telle qu'elle s'est épanouie, un temps, dans la Tunisie des années 50 à 80. Le film est centré sur son père, qui fut l'un des membres dirigeants du Parti Communiste Tunisien.
Disponible en DVD.

***Laïcité Inch'Allah ! / Neither Allah, Nor Master ! / La'ikia incha' allah,* 2011**, documentaire, France, vidéo numérique, 72 minutes, couleur, français.
Réalisation : Nadia El-Fani, scénario : Nadia El-Fani, image : Fatma Sherif, Dominique Delapierre, son : Nadia El-Fani, montage : Jérémy Leroux, producton : K'ien Productions (France), Z'Yeux Noirs Movies (France), distribution : Jour2Fête (France).
Août 2010, en plein Ramadan sous Ben Ali et malgré la chape de plomb de la censure, Nadia El-Fani filme une Tunisie qui semble ouverte au principe de liberté de conscience et à son rapport à l'Islam… Trois mois plus tard, la Révolution Tunisienne éclate, Nadia est sur le terrain. Tandis que le Monde Arabe aborde une phase de changement radical, la Tunisie, ayant insufflé le vent de révolte, est à nouveau le pays laboratoire quant à sa vision de la religion. Et si pour une fois, par la volonté du peuple, un pays musulman optait pour une constitution laïque ? Alors, les Tunisiens auraient vraiment fait la « Révolution ».
Disponible en DVD.

***Même pas mal / No Harm Done,* 2012**, documentaire, France, HDCam et HD, Betacam numérique, 66 minutes, couleur, français.
Réalisation : Nadia El-Fani, Alina Isabel Perèz, scénario : Nadia El-Fani, Alina Isabel Perèz, image : Fatma Chérif, Alina Isabel Perèz, Dominique Lapierre, Nadia El-Fani, montage : Jérémy Leroux, Nadia El-Fani, Alina Isabel Perèz, production : K'ien Productions (France), TV5 monde (France), distribution : Doc and Film International (France).
Le film relate les deux luttes que Nadia El-Fani a menées pendant qu'elle réalisait son film *Laïcité Inch'Allah !*. Sa lutte contre les extrémistes et les attaques violentes dont elle a été la cible et sa lutte contre la maladie. Deux combats qui se rejoignent dans une volonté très forte de vivre, de vivre libre.

Nos seins nos armes, 2013, documentaire, France, numérique HD, 66 minutes, couleur, français.
Réalisation : Nadia El-Fani, Caroline Fourest, production : Nilaya Productions (France), France Télévision (France).
Elles sont provocantes, protestent seins nus et parlent de faire la guerre. La guerre au patriarcat, aux dictateurs, à la prostitution, et aux religions. Elles sont prêtes à payer le prix pour cela. La prison ou l'exil. Comme Inna Shevchenko, 22 ans, ayant fui l'Ukraine pour Paris après avoir tronçonné la croix de Kiev en soutien aux Pussy Riot. Comme Aliaa El Mahdy, 21 ans, menacée de mort pour avoir dénoncé le sexisme en Egypte en posant nue sur Internet. Ces nouvelles héroïnes forment une Internationale. Celle des femmes protestant par leurs corps pour continuer à revendiquer le droit de disposer de leurs corps. Ce film raconte leur histoire. Une rencontre choc et haletante avec des guerrières universelles et 2.0. Depuis l'origine du mouvement féministe ukrainien, né sur les décombres de la révolution Orange, en réaction aux proxénètes grignotant le bloc post-soviétique, jusqu'au combat des femmes arabes contre les islamistes dévorant le monde arabe post-révolutionnaire, en passant par leur nouveau sanctuaire féministe et laïque : le Centre international des FEMEN à Paris, d'où elles ont mené leurs assauts contre CIVITAS et les intégristes opposés au Mariage pour tous.
Organismes détenteurs ou dépositaires : La Maison du Doc (Lussas, France).

Avec ou sans, 2016, documentaire, Maroc, numérique, 26 minutes, couleur, arabe.
Réalisation : Nadia El-Fani.
Documentaire sur le Festival international de danse contemporaine de Marrakech.

Fedhila, Moufida
Née en 1977 à Madhia (Tunisie). Vit entre Paris et Tunis, Moufida Fedhila est diplômée de l'École européenne d'art en Bretagne, Moufida Fedhila a étudié la philosophie à la Sorbonne et le théâtre à l'Université de Caen avant de suivre une formation en cinéma à Paris.

Le Bruit du silence / The Noise of Silence, 2007, expérimental, France / Tunisie, numérique, 4 minutes, noir & blanc, muet.
Réalisation : Moufida Fedhila.
À Padoue, un mur fut érigé en 2006 dans le but d'isoler du reste de la ville un quartier majoritairement composé d'immigrants. L'artiste filme de manière extrêmement lente les alentours de ce mur. Elle en retient une atmosphère où tension et malaise se côtoient. Les images montrent un paysage traumatisé, brisé.

Super-Tunisian, 2011, expérimental, Tunisie, numérique, 7 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Moufida Fedhila, performance : Moufida Fedhila.
Vidéo de performance réalisée peu après la Révolution de 2011 dans laquelle Moufida Fedhila apparaît comme « Super Tunisienne », une super-héroïne dont la mission est d'éveiller politiquement, socialement et artistiquement la conscience de ses concitoyens tunisiens.

***Hors-je / Offside,* 2014**, docu-fiction, Tunisie, numérique, 6'37 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Moufida Fedhila, scénario : Moufida Fedhila, image : Mehdi Hmili, production : Yol Film House (Tunisie).
Ce « hors-je » est un espace où tout semble possible à travers le rêve qui se conte, se métamorphose et devient acteur. Dans un quartier populaire de Tunis (Cité Ettadhamen), les enfants sont invités à envahir les murs en déclarant le rêve total, libre et sans limites

***Aya*, 2017,** fiction, Tunisie / France / Qatar, 23 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Moufida Fedhila, son : Chawki Kooli, image : Frida Marzouk, production : Appel d'Air Films (France), Yol Film House (Tunisie).
Interprètes : May Berhouma, Afef Ben Mahmoud, Ghanem Zrelli.
À Tunis, une petite fille de 6 ans, Aya, vit difficilement l'influence du salalfisme sur sa famille et son entourage.
Festival : Journées Cinématographiques de Carthage.

Ferchiou, Sophie

Née le 23 avril 1931 à Tunis, Sophie Ferchiou est une réalisatrice et sociologue tunisienne. Elle suit ses études d'anthropologie à Paris et Aix-en-Provence. Elle obtient un doctorat en anthropologie culturelle et sociale, un cas unique en Tunisie. Elle devient par la suite directrice de recherche au Centre national de la recherche scientifique. Influencée par Jean Rouch, ses films combinent observations ethnologiques et formes artistiques. Elle publie par ailleurs, dès les années 1970, des ouvrages sur des phénomènes sociaux en Tunisie et au Maghreb.

***Chéchia / Al-Chechia,* 1966**, documentaire, Tunisie/France, 16 mm, 21 minutes, couleur, français.
Réalisation : Sophie Ferchiou, image : Sophie Ferchiou, assistants : H.B. Milad, Samira Gargouri, montage : Philippe Luzuy, production : Comité du Film Ethnographique du Musée de l'Homme (Paris).
Film ethnographique retraçant l'histoire et la symbolique de la chéchia dans le monde arabo-musulman.

***Zarda : Jour de fête d'une tribu nomade / Zarda : A Nomadic Tribe's Feast Day*, 1972**, documentaire, Tunisie/France, 16 mm, 31 minutes, couleur, français.
Réalisation : Sophie Ferchiou, image : Sophie Ferchiou, montage : Jean-Pierre Lacam
Film qui présente les préparatifs de la Zarda, fête qui se déroule dans le sanctuaire d'un ancêtre saint en période de pleine lune aux alentours de l'équinoxe d'automne.

***Mariage à Sabria,* 1974**, documentaire, France, 16 mm, 50 minutes, couleur, français.
Réalisation : Sophie Ferchiou.

Guallala : un village de potiers en Tunisie / Guallala : A Potter's Village in Tunisia, 1975, documentaire, France, 16 mm, 35 minutes, couleur, français.
Réalisation : Sophie Ferchiou.

La Pêche traditionnelle en Tunisie, 1977, documentaire, France, 16 mm, 40 minutes, couleur, français.
Réalisation : Sophie Ferchiou.

***Les Ménagères de l'agriculture / Rabat al-mounzal fi al-fallaha*, 1978**, documentaire, Tunisie, 16 mm, 26 minutes, couleur, français.
Réalisation : Sophie Ferchiou, image : Ahmed Zaâf, Sophie Ferchiou, son : Hechmi Joulak, montage : Karim Hammouda, production : CREDIF, UNFT (Tunis).
Ce documentaire ethnographique expose le travail agricole des femmes en Tunisie, des champs au tissage, du labour aux mises en boîte. Le film souligne la différence de reconnaissance de la valeur du travail des femmes par rapport à celui des hommes, et montre par là les inégalités provoquées par le système patriarcal dominant.

L'Imnarja, 1980, documentaire, France, 40 min, 16 mm, 40 minutes, couleur, français.
Réalisation : Sophie Ferchiou.

***Stambali*, 1996,** documentaire, France, 35 min, vidéo, couleur, français.
Réalisation : Sophie Ferchiou.

***Paroles sculptées*, 2005,** documentaire, non renseigné.
Réalisation : Sophie Ferchiou.

Fradi, Shiraz
Diplômée de l'Institut Supérieur des Arts de Multimédia (2008), Shiraz Fradi travaille comme assistante réalisateur et directrice de casting sur nombreux films tunisiens et étrangers. Elle suit plusieurs stages d'écriture de scénario et de mise en scène. En 2011, elle poursuit une formation de films documentaires aux Ateliers Varan à Paris.

***Album,* 2010,** fiction, Tunisie, numérique, 15 minute, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Shiraz Fradi, production : J.S. Productions (Tunisie).
Interprètes : Anissa Daoud, Yasmin El-Kéfi, Adam El-Golli.
Nada, 7 ans, vit avec son frère Hatem et sa mère. Elle se pose des questions sur sa sexualité et s'interroge sur comment on fait les enfants ?

Résurrection, 2011, documentaire, France, numérique 19 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Shiraz Fradi, production : Ateliers Varan.
Interprète : Pierre Marcel Sicurani.
En 2000, alors que son père et sa mère semblaient condamnés, on a diagnostiqué à Pierre un grave problème cardiaque. Transplanté à deux reprises, il raconte son expérience. Les deux opérations ont été des événements importants, dont il se souvient des moindres détails. Après avoir frôlé la mort à deux reprises, son existence a été radicalement transformée. Ce sont ces moments de bouleversement dont il parle le plus souvent.

Terre brûlée, 2014, fiction, Tunisie, numérique, 18 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Shiraz Fradi, image : Rasha Bedhiafi, montage : Alaeddine Slim.
Interprètes : Hiba Abouk, Yacine Blaïech.
La veille du Nouvel An, Yasmine, 25 ans, se tient devant le corps de son amant, quatre heures après l'avoir tué.

G
Guiga, Nidhal
Née le 11 mars 1975, est une actrice, romancière et metteur en scène. Elle vit et travaille à Tunis. Elle suit plusieurs stages de formation au Théâtre et Danse Contemporaine. Elle est docteur en linguistique et enseignante universitaire depuis 2002. De 2011 à 2012, elle tient une chronique sur Radio Tunis Chaîne Internationale. Elle travaille sur de nombreux films et pièces de théâtres, en temps qu'actrice ou metteuse en scène.

A capella, 2014, fiction, Tunisie, numérique, 18 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Nidhal Guiga, image : Bachie Mahbouli, son : Aymen Toumi, montage : Seif Ben Salem, Mouna Gharred, production : CTV Services (Tunisie).
Interprètes : Ezzeddine Gannoun, Nidhal Guiga.
Un homme et une femme échangent de brefs propos dans un séjour. Ce seront les bruits de leur quotidien qui vont graduellement révéler leur psychologie profonde.

Astra, 2017, fiction, Tunisie, numérique, 18 minutes, couleur tunisien.
Réalisation, scénario : Nidhal Guiga, image : Hazem Berrebah, montage : Nadia Touijer, production : Nomadis images (Tunisie).
Interprètes : Néjib Belkadhi, Nidhal Guiga.
Dali s'occupe à plein temps de Douja, sa fille trisomique. Un jour, et contre l'avis de sa femme, Dali décide d'emmener Douja au parc d'attractions appelé Astra. Dans ce parc, un monde bizarre et inhospitalier les attend.

Silencio, 2020, expérimental, Tunisie / Danemark, numérique, 6 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario, image, montage : Nidhal Guiga, production : Danish-Arab Partnership programme, IMS, Doc House.

Guellaty, Amel
Née en 1988, est une photographe et réalisatrice Tunisienne. Après des études en droit à la Sorbonne, elle commence à travailler dans le cinéma en tant qu'assistante sur plusieurs longs métrages. En parallèle à son travail dans le cinéma, elle s'inscrit en 2014 à L'International Center of Photography (ICP) à New York et commence à travailler pour plusieurs marques dans le milieu de la mode, ses clichés sont publiés dans des magazine tel que "Elle France".

Nés au printemps, 2014, documentaire, Tunisie, nuémrique, 31 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Amel Guellaty, Yassine Redissi, image : Ikbal Arafa, son : Sabri Thabet, montage : Amel Guellaty, production : Foundation Fro The Future, Nomadis Images (Tunisie).
A travers le regard innocent de cinq enfants habitant le grand Tunis, et d'une classe d'école dans la région défavorisée de Makthar, ce documentaire nous fait découvrir leur perception des premières années du « printemps arabe ».

Les Éboueurs de la mer, 2013, documentaire, 6 minutes, couleur, français.
Réalisation : Amel Guellaty, production : Coca-Cola, Ulysson Production (Tunisie).
Court documentaire pour la campagne de Coca- Cola Tunisie.

Black Mamba, 2017, fiction, Tunisie, numérique, 20 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Amel Guellaty, image : Ikbal Arafa, son : Aymen Toumi, montage : Fakheddine Amri, production : Atlas Vision (Tunisie).
Interprètes : Sarra Hannachi, Chedli Taghouti, Saida El Hammi, Charfeddine Taouriti.
Sarra, jeune fille de la classe moyenne de Tunis, mène, en apparence, la vie ordinaire que sa mère lui a tracée : elle prend des cours de couture et s'apprête à épouser un gentil garçon. Mais Sarra a d'autres plans inavoués à travers lesquels elle veut échapper à sa vie actuelle.

H

Hafaiedh, Nada Mezni

Née en 1984 en Arabie Saoudite de parents tunisiens, Nada Mezni Hafaideh suit un cursus en administration des affaires à Montréal avant de s'orienter vers le cinéma et de décider d'entrer à l'école de cinéma Mel-Hoppenheim. En 2009, elle rentre en Tunisie et ouvre sa société de production, Leyth Production.

Homeless, 2007, documentaire, Canada, HDV, 37 minutes, couleur, non renseigné.
Réalisation : Nada Mezni Hafaiedh.

Célibataire et heureuse, 2008, documentaire, Canada, HDV, 20 minutes, couleur, non renseigné.
Réalisation : Nada Mezni Hafaiedh.

L'Avis des Homes, 2009, documentaire, Canada, numérique, 29 minutes, couleur, non renseigné.
Réalisation : Nada Mezni Hafaiedh.
Singularity, 2009, documentaire, Canada, DV, 120 minutes, couleur, non renseigné.
Réalisation : Nada Mezni Hafaiedh.

Histoires tunisiennes / Hekayet tounsiya, 2011, fiction, Tunisie, numérique, 113 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Nada Mezni Hafaiedh, scénario : Nada Mezni Hafaiedh, Hichem Lagha, image : Pasha Patriki, son : Yacine Malyani, montage : Raouf Zaza, production : Leyth production (Tunisie).
Interprètes : Ali Bennour, Chekra Rammeh ; Hamdi Hadda, Khaled Houissa, Maram BenAziza, Nadia Boussetta, Néjib Belhassen, Norchen Mezni, Taoufik El Ayb, Yasmine Azaiez.
Le film raconte les destinées de plusieurs personnes habitant dans une même ville, Tunis : Shams qui vit une déception amoureuse, Sabrine entre la pression de sa famille et sa vision de son prince charmant, Inès qui jouit après son divorce de son célibat et de ses relations ouvertes, Hassan qui décide après la mort de sa femme d'abandonner sa réussite professionnelle et de revenir en Tunisie, Sami le chauffeur de taxi qui se trouve soudainement au chômage, Mo le propriétaire d'un pub qui vit dans une corruption totale.

Au-delà de l'ombre / Fī āl-ẓal / Upon The Shadow, 2017, documentaire, Tunisie / France, 80 minutes, couleur, tunisien / français.
Réalisation, scénario : Nada Mezni Hafaiedh, image : Ikbal Arafa, son : Helmi Belfekih, montage : Tidal Zran, production : Leyth Production (Tunisie), LaClairière production (France).
Amina, une jeune militante féministe, accueille dans une maison à Tunis des jeunes homosexuels et des travestis rejetés par la société, mais surtout par leurs proches. À travers leur quotidien, on découvre la détresse de cette communauté LGBT qui lutte pour faire valoir son droit au bonheur et à l'amour.

Hafnaoui, Faten
Diplômée de l'institut supérieur des Arts et des multimédias, Faten Hafnaoui exerce comme scripte et monteuse en Tunisie.

Essket, 2007, fiction, Tunisie, 16 minutes, BetaCam, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Faten Hafnaoui, image : Sabri El-Arbi, son : Karim Toukabri, production : Mondial Production (Tunisie).
Interprètes : Jamel Madani, Chekra Rammeh.
Sarra, reporter de guerre et photographe à l'étranger, est poursuivie par deux hommes qui veulent récupérer des documents qui ne devraient pas être publiés. Elle se réfugie dans la maison de son enfance où elle rencontre son ami Khantouch, un ancien journaliste.

Bonne projection / M'kass, 2010, fiction, numérique, 12 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Faten Hafnaoui, production : Mondial Production (Tunisie).
Interprète : Souhir Ben Amara.
M. Hamda, le réalisateur, est pressé de remettre la cassette pour une projection très spéciale. Amel, la monteuse, fait tout pour sauver ce projet des mains des censeurs.

J
Jaziri, Sana
Cinéaste. Passionnée de cinéma depuis son plus jeune âge, elle part à Paris pour poursuivre ses études supérieures en cinéma, réalisation et scénario puis prépare une thèse de doctorat à l'université Paris 1 Panthéon –Sorbonne sur la dualité orient occident dans le cinéma tunisien. Elle a travaillé en tant que script et assistante sur plusieurs films au Maroc et en France. Elle vit aujourd'hui à Hong Kong et travaille en tant que scénariste.

La Brouette / A.L.B.A.rwita / The Wheelbarrow, 2014, fiction, Tunisie, numérique, 14 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Sana Jaziri, image : Mohamed Maghraoui, son : Walid Ouerghi, montage : Karim Hammouda.
Interprètes : Raslen Ajmi, Sondos Belhassen.
Vivant dans la pauvreté et responsable précoce de famille, Amine, un enfant de 8 ans, fait tout pour offrir un cadeau à son père avant qu'il ne meure. C'est une histoire qui mêle cruauté du destin et innocence poignante de l'enfance.

K

Kichah, Sonia

Sonia Kichah fait ses études à Paris et obtient en 1998, un DEA de cinéma à la Sorbonne sous la direction de Jean Paul Torok. Après avoir été assistante à la réalisation dans Frantz Fanon *pour RFO.*

La Veuve, la tante et l'enfant, 2004, documentaire, France, non renseigné.
Réalisation, scénario : Sonia Kichah.

Identités voilées, 2004, documentaire, France, DV Cam, 52 minutes, couleur, français.
Réalisation, scénario : Sonia Kichah, production : FRP (France), Les Apprentis (France), 10 Angers (France).
Elles s'appellent Nassima, Amina, Cindy et Khadîdja. Elles sont étudiantes, cadres supérieurs, éducatrices. Quatre parcours, quatre personnalités différentes, quatre regards sur le foulard, sa signification, et sa place dans la société française. Le film donne la parole à ces jeunes Françaises de confession musulmane. Elles racontent avec des mots simples, leur cheminement spirituel, la réaction de leurs parents (qui souvent s'opposent au port du foulard) et l'attachement à leur pays qu'est la France. À la fois fragiles et déterminées, françaises et musulmanes, citoyennes et attachées aux origines de leurs parents, les filles nous invitent à la discussion. Elles dévoilent avec douceur, colère, pudeur, et humour, leurs sentiments profonds. Le film, par un retour à l'humain et à son intimité, aborde, en les dépassionnant, les questions propres à la laïcité, l'école, la place des Françaises musulmanes en France et le véritable enjeu de ce débat : le racisme. Ainsi, le documentaire permet de poser un autre regard sur elles, un regard plus nuancé et plus humain. Et c'est en faisant personnellement connaissance avec ces dernières que chacun pourra se forger son opinion car le film soulève des questions de société qui nous concernent tous, tant il interroge notre rapport à l'humain, à la religion, à la République et à l'acceptation de l'autre. Il ne s'agit pas de prendre parti "pour ou contre le foulard" mais de permettre que le dialogue entre des Français de confessions diverses s'installe.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : La Maison du Doc (Lussas, France).

Les Oubliés de Cassis, 2009, documentaire, France, HDV, 71 minutes, couleur, français.
Réalisation, scénario : Sonia Kichah, image : Carole Sainsard, son : Sonia Kichah, montage : David Pujol, production : Public Sénat (France), Movie Da Production (France), Seafilms Productions (France).
Ils ont construit le Cassis moderne, mais dorment dans des cabanes en bois. Des tunisiens venus dans les années 70, un contrat en main pour construire les villas de la cité balnéaire. Ils vivent oubliés depuis quarante ans au milieu d'une carrière de calcaire en bordure de la ville de Cassis, dans l'un des derniers bidonvilles de France. Des hommes fragilisés par des années d'exil, de sacrifices, d'abnégation de leur vie pour subvenir aux besoins de leurs familles restées au pays. La perspective du nouvel habitat est pour eux un deuxième déracinement... Le documentaire de Sonia Kichah raconte la vie, la mémoire de ces hommes en marge.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : La Maison du Doc (Lussas, France).

Voyage en Beurgeoisie, 2010, documentaire, France, HD, 63 minutes, couleur, français.
Réalisation, scénario : Sonia Kichah, image : Léna Rouxel, son : Jérôme Ayasse, montage : David Pujol, production : Movie Da Production (France), Public Sénat (France).
Voyage en Beurgeoisie nous entraîne dans une histoire de l'immigration maghrébine à travers un point de vue, celui de la réussite des enfants d'immigrés maghrébins. Génération après génération, une classe moyenne se construit, des hommes et des femmes se battent pour rester debout : "la beurgeoisie" est née. Ce film raconte la mémoire et les histoires individuelles de ces femmes et de ces hommes qui, à force de volonté et de travail, accèdent à l'ascension sociale. Le film est construit comme un voyage, des mines de Saint-Étienne au monde ultra-sophistiqué de la Défense, la réalisatrice nous brosse un portrait de notre société et de ces nouveaux "beurgeois". Les récits s'entrecroisent, se répondent, nous interrogent sur l'essence même de ce que nous sommes, et sur ce que nous voulons transmettre.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : La Maison du Doc (Lussas, France).

Une caravane dans le désert, 2014, documentaire, France, numérique, 72 minutes, couleur, français.
Réalisation, scénario : Sonia Kichah, image : Carole Sainsard, Hatem Nechi, son : François Brey, montage : Michèle Le Guernevel, production : France THM Productions (France).
Le dispositif est simple : une caravane est installée au milieu du désert. Un photographe convoque cinq artistes sous prétexte de réaliser une série de portraits. Les personnages arrivent, les uns après les autres, pour construire la Tunisie de demain : un graffeur, un religieux-rappeur, un danseur et une danseuse, une vieille femme. Autant de visages de la Tunisie. Autant d'opinions différentes.

Le Jihad au féminin, 2016, documentaire, France, numérique, 52 minutes & 26 minutes, couleur, français.
Réalisation, scénario : Sonia Kichah, production : Cinquillo Films (France), LCP - La Chaîne parlementaire Assemblée nationale (France), Vosges Télévision (France).

Khadhar, Farah
Née le 4 septembre 1973, Farah Khadhar est anthropologue et réalisatrice de films formée aux Ateliers Varan.

Le Sebaa de la mariée, 2009, documentaire, Tunisie, court-métrage, non renseigné.
Réalisation : Farah Khadhar.

Les Marginaux de Nouri Bouzid, 2010, documentaire, France, miniDV, 18 minutes, couleur, français.
Réalisation, scénario : Farah Khadhar, image, son : Farah Khadhar, production : Farah Khadhar.
Ce documentaire démarre sur la place des minorités et des marginaux dans l'œuvre cinématographique du réalisateur tunisien Nouri Bouzid. Il est axé sur l'analyse de son court-métrage *Errance* (2009) où se dégage une autre vision du Noir, entre étrangeté et sagesse.

Vibrations, 2011, documentaire, France / Tunisie, HDCam, 7 minutes, couleur, français / arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Farah Khadhar, image, son : Jean Gargonne, montage : Marie Liotard, production : Farah Khadhar.
Une fresque épique d'un fragment de la révolution tunisienne traduite sous formes de vibrations perceptives, contemplatives et sonores.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : La Maison du Doc (Lussas, France).
Festival : États généraux du film documentaire - Lussas (France, 2011).

Brûlures, 2013, documentaire, France, HDCam, 28 minutes, couleur, français.
Réalisation, scénario : Farah Khadhar, image, son : Farah Khadhar, production : Farah Khadhar.
Ce documentaire entend traduire, à travers le signifiant "brûlures" exprimé sous différentes déclinaisons, aussi bien au sens figuré qu'au sens réel, le risque qu'après l'immolation par le feu qui l'a déclenchée, la révolution tunisienne ne brûle à son tour.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : La Maison du Doc (Lussas, France).

Lily Slame, 2014, documentaire, France, numérique, 24 minutes, couleur, français.
Réalisation, scénario : Farah Khadhar, image, son : Farah Khadhar, montage : Marie Liotard, production : Farah Khadhar.
Lily, étudiante en architecture slame, en pleine révolution tunisienne.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : La Maison du Doc (Lussas, France).

Férid Boughedir, de l'émotion tunisienne au rêve universel, 2016, HDCam, 52 minutes, Tunisie, numérique, couleur, français / arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Farah Khadhar, image, son : Farah Khadhar, montage : Marie Liotard, Marielle Bobinet, production : Farah Khadhar.
À la manière du Cinéma-vérité, Férid Boughedir, cinéaste et journaliste tunisien, historien et défenseur du cinéma africain et arabe, est filmé, à travers différentes situations et lieux entre la Tunisie et la France, et plus particulièrement autour de la préparation et pendant la réalisation de son film Parfum de printemps, une comédie sur la révolution tunisienne.
Festivals : Journées Cinématographiques de Carthage (2016).

Sadika, l'artiste multidimensionnelle / Sadika: The Multi-Dimensional Artist, 2020, documentaire, Tunisie, numérique, couleur, non renseigné.
Réalisation, scénario : Farah Khadhar, image, son : Farah Khadhar, production : Farah Khadhar.
Portrait de l'artiste plastique tunisienne Sadika Keskes. La co-conceptrice - avec Houda Gorbel - du mouvement artistique L'Emouvance des Emouvants qui est né pendant Dak'art 2018, Sénégal.

L

Labidi, Manele (Manele Labidi Labbé)

Manele Labidi, de son nom complet Manele Labidi Labbé, née en 1982 dans la région parisienne, est une scénariste et réalisatrice franco-tunisienne. Après des études en sciences politiques, elle travaille dans la finance pendant plusieurs années avant d'écrire pour le théâtre, la radio et la télévision. En 2016, elle fait partie du programme d'écriture de La La Fémis.

Une chambre à moi, 2018, fiction, France, nuémrique, 17 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Manele Labidi Labbé, image : Nathalie Durand, son : Lucas Doméjean, Jérôme Gonthier, Philippe Welsh, production : Kazak Productions (France).
Interprètes : Sofian Khammes, Zelda Perez.
Une chambre à moi est une variation tragicomique autour de l'essai de Virginia Woolf, *Une chambre à soi.*

Un divan à Tunis / Arab Blues, 2019, France / Tunisie, numérique, 88 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Manele Labidi, scénario : Manele Labidi, Maud Ameline, image : Laurent Brunet, son : Sabri Thabet, montage : Yorgos Lamprinos, production : Kazak Productions (France), ARTE France Cinéma (France), Canal+ (France).
Interprètes : Golshifteh Farahani, Majd Mastoura, Aïsha Ben Miled, Feryel Chammari, Hichem Yacoubi.
Après avoir exercé en France, Selma, 35 ans, ouvre son cabinet de psychanalyse dans une banlieue populaire de Tunis. Au lendemain de la Révolution, la demande s'avère importante dans ce pays « schizophrène ». Mais entre ceux qui prennent Freud et sa barbe pour un frère musulman et ceux qui confondent séances tarifées avec "prestations tarifées", les débuts du cabinet sont mouvementés… Alors que Selma commence enfin à trouver ses marques, elle découvre qu'il lui manque une autorisation indispensable pour continuer d'exercer…

Lahmar, Ismahane

Née en octobre 1982 à Paris, est une réalisatrice. Elle étudie le cinéma à Paris et obtient son master à New York ou elle réalise son premier court métrage On Your Grave*. Ismahane Lahmar. Après avoir travaillé sur des concepts courts à Paris, elle rentre à Tunis.*

On your grave, États-Unis, non renseigné.
Réalisation : Ismahane Lahmar, scénario : Ismahane Lahmar,
Film de fin d'études.

***Mon 14*, 2012**, documentaire, Tunisie, numérique, 51 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Ismahane Lahmar.
Mon quatorzième est un Tunisien d'origine juive né et élevé en Tunisie, en passant par l'expatrié, allant du sud au nord de la Tunisie, comment ce peuple a vécu le 14 janvier 2011. Comment se sont-ils sentis lorsqu'ils ont appris que le dictateur Ben Ali avait quitté le pays.

N'importe quoi / Get married, 2013, fiction, Tunisie / France, numérique, 26 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Ismahane Lahmar, image : Catherine Liinski, Hatem Nechi, son : Walid Ouergui, montage : Julien Hecker, production : Audimage (France).
Interprètes : Fathi Haddaoui, Najla Ben Abdallah, Lotfy Abdelli, Fatma Ben Saidane, Anissa Lotfy.
Neïla veut se marier à tout prix. Elle s'offre les services renommés de Mr Z et de toute son équipe. Son stage à CUPIDLAND devrait ainsi lui permettre d'acquérir toutes les qualités nécessaires pour être la future épouse parfaite à l'abri de tout besoin : de l'apprentissage de la cuisine en splendide vamp, passant par le bistouri et un relooking complet. Neïla réussira-t-elle à épouser Mister Z, son initiateur et homme idéal ? Quel impact aura l'enseignement de CUPIDLAND, une école où les apparences sont maîtresses sur Neila, une femme que l'ambition dévore ?

Arc-en-ciel / Rainbow / Kaous Kouzah, 2015, fiction, Tunisie / France, numérique, 15 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Ismahane Lahmar, image : Catherine Lipinski, son : Tarek Tiba, montage : Julien Hecker, production : Audimage (France).
Interprètes : Hamdi Ben Hania, Mohamed Ali Ben Hania, Yasmine Harkati, Ibticem Lahmar, Tarek Manai.
7 artistes de différents arts, sont kidnappés par une armée inconnue pendant que chacun d'eux travaille sur un élément controversé de son oeuvre. Leur kidnappeur les confronte à leurs œuvres et les obligent à faire un choix immédiat : obéir à leurs peurs, au système ou répondre au besoin urgent d'une oeuvre d'exister.

Woh !, 2016, fiction, Tunisie, numérique, 90 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Ismahane Lahmar, image : David Wolfer, son : Oussama Ayachi, montage : Clément Chabault, production : Icflix (Tunisie).
Interprètes : Meriem Ben Chaabane, Fatma Ben Saïdane, Nadia Boussetta, Jamila Chihi, Naïma El-Jeni, Najla Ettounsia, Sama Ezzine, Hamdi Hadda, Sonia Ben Jemaa.
L'histoire d'une famille tunisoise dysfonctionnelle où Zakia, la matriarche de la famille, aime son fils Selim au point d'asservir le reste de la famille. Et le reste de la famille ne veut qu'une chose, c'est que Selim se marie et sorte de leur vie pour toujours.

Breaking News / Khabar Ajel, 2018, documentaire, Tunisie / Palestine, 4 minutes, couleur, arabe palestinien.
Réalisation, scénario : Ismahane Lahmar, production : Made in Palestine Project (Palestine).
Quelles sont les dernières nouvelles dans un pays où la guerre et la destruction font partie de la vie quotidienne ?

Lemkecher, Khédija
Khedija Lemkecher est diplômée en Lettres Modernes de l'Université Paris VIII Sorbonne et en Réalisation dans la section Cinéma de l'ESRA Paris (Ecole Supérieure de Réalisation et Audiovisuel) elle a été assistante à la réalisation sur plusieurs clips et longs métrage tunisiens et étrangers. Elle fonde en 2007 la société de production Cercina Films Productions.

Bonne année / Ras el-'am, 2010, fiction, Tunisie, court-métrage, non renseigné.
Réalisation : Khédija Lemkecher, image : Hanane Ben Mahmoud, son : Moez Cheikh, produciton : Cercina Films Productions.
Interprètes : Abdelmajid Lakhal, Mohamed Ali Ben Jemaa, Caroline Chelby.
C'est la nuit du réveillon, Karim passe par un aprc et aperçoit la silhouette de Frida, une jeune femme se tenant sous un arbre. Il s'arrête et lui propose de la raccompagner. La voyant frigorifiée, il lui propose son manteau puis l'invite à l'accompagner à une soirée. Après la fête, ils se retrouvent devant chez elle.

Women of the pseudo-spring, 2012, documentaire, Tunisie, numérique, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Khédija Lemkecher, produciton : Cercina Films Productions.
C'est un film sur une révolution faite par les femmes. Deux femmes, leur vie, leurs sentiments et leurs combats avant, pendant et après la révolution tunisienne. Ont-elles gagné ou perdu dans leur combat pour le changement ? Ou ont-elles participé à la création d'une autre dictature pire que la précédente ?

Louhichi, Maya
Après des études en audiovisuel et plusieurs expériences cinématographiques (photographe de plateau, assistante à la réalisation, réalisation de documentaires), Maya Louhichi se consacre à la photo et à la vidéo. En 2009, elle fonde le webzine "freezmix.com" et couvre, en tant que photographe journaliste, les grands évènements de la danse urbaine.

Petites histoires enfumées / Swigret, 2015, documentaire, France, numérique, 27 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Maya Louhichi, image : Nara Kéo Kosal, son : Moez Cheikh, montage : Arbi Ben Ali, production : Tanit Productions (Tunisie).
À partir de la question « Pourquoi tu fumes ? », des personnes de différents horizons nous offrent des témoignages et des réflexions sur notre société, et cela sans moraliser ni valoriser la cigarette.

M
Mabouet, Najet
Cinéaste amatrice membre de la F.T.C.A. à la fin des années 1960.

Le Crépuscule, 1968, fiction, Tunisie, 16 mm, court-métrage, noir et blanc, muet.
Réalisation : Najet Mabaoujet, scénario : Salma Baccar.
Film réalisé dans le cadre de la Fédération Tunisienne pour les Cinéastes Amateurs d'Hammam-Lif. Considéré comme la première fiction réalisée par une femme en Tunisie.

Mahdaoui, Molka
Née en 1975, Molka Mahdaoui a étudié le cinéma et les arts visuels à New York et à Paris.

Khimsa, 2000, documentaire, Tunisie, vidéo, 14 minutes, non renseigné.
Réalisation : Molka Mahdaoui, production : Ulysson Productions (Tunisie).

L'Esprit et le cœur / Al-ruh wal qalb, 2003, documentaire, Tunisie / France, DVCam, 52 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Molka Mahdaoui, production : Zaradoc Films (Tunisie), Les Films du village (France).
L'esprit et le cœur est conçu comme un voy-age. Voy-age dont l'itinéraire est celui d'un groupe de chants sacrés tunisien qui se produit dans les familles pour y présenter la tradition tunisoise du Hebz Ellatif. Particulier par la voix d'Ahmed Jel-mam, ini-ti-a-teur du groupe, par le jeune âge de ses membres, par le hasard des ren-con-tres qui les amène à éditer un disque compact.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : La Maison du Doc (Lussas, France).

Meddeb, Hind
Hind Meddeb est scénariste, chroniqueuse, journaliste, reporter, réalisateur française et tunisienne. Elle est née à Châtenay-Malabry, dans les Hauts-de-Seine (France). Elle est diplômée en Sciences Po Paris et de l'Ecole de Journalisme, ayant aussi un D.E.A de Sciences politiques et un D.E.A de Philosophie politique à l'Université de Paris X. Elle est la fille de l'écrivain tunisien Abdelwahab Meddeb. Réalisatrice, reporter à France Info et pour le magazine Tracks sur ARTE, Hind Meddeb n'a cessé depuis sa plus tendre enfance de circuler entre la France et le Maghreb.

The New Arab Star, 2007, documentaire, France, non renseigné.
Réalisation : Hind Medeb.

Les Derniers juifs du monde, 2007 documentaire, France, non renseigné.
Réalisation : Hind Medeb.

De la Casa au Paradis, 2008, documentaire, France, numérique, 45 minutes, couleur, français.
Réalisation : Hind Meddeb, Gallagher Fenwick, scénario : Hind Meddeb, image : Said Ahfour, Martin Babic, montage : Thim Naccache, production : Acf Films (France), Boa Films (France).
Casablanca, Maroc, 16 mai 2003. Quatre jeunes Marocains se livrent à un attentat-suicide collectif. En moins d'un quart d'heure, 45 personnes trouvent la mort. Ces jeunes kamikazes venaient tous du même quartier : le bidonville Thomas, no man's land abandonné de tous où plus d'un jeune sur deux est au chômage. Comment ce lieu a-t-il pu engendrer autant de candidats au suicide ? Qui étaient-ils avant de sombrer dans l'horreur ? Une plongée dans le quotidien d'une certaine jeunesse marocaine, désœuvrée, avec ses souffrances et ses espoirs, pour tenter de comprendre l'inconcevable.

***Electro Chaabi,* 2013**, documentaire, France, HD, 77 minutes, couleur, arabe égyptien.
Réalisation : Hind Meddeb, scénario : Hind Meddeb, image : Hind Meddeb, Omar Khodier, montage : Gilles Bovon, musique : Ahmad Capaoré, producteur : Karim Boutros Ghali, production : IPS (France), distribution : Monoduo films (Allemagne).
Dans les bidonvilles du Caire, la jeunesse danse au son de l'électro chaabi ou "mahraganat", nouvelle musique qui fusionne chanson populaire, beats electro, et freestyles scandés à la manière du rap, créant une sorte de chaos musical. Les paroles, histoires de filles et de garçons, de drogue, de football

et beaucoup de politique, reflètent parfaitement la situation politique et sociale de l'Egypte d'après la révolution et l'aspiration d'une grande partie de la jeunesse populaire à se libérer des tabous et des interdits de la religion et de la société égyptienne.

Tunisia Clash / Klash tounsi, 2015, documentaire, Tunisie, 75 minutes, numérique, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Hind Meddeb, son : Hind Meddeb, Feres Soumer, Damien Troncot, montage : Linda Attab, Ranwa Stephan, Marion Van Herwijnen, production : Tanit Films (Tunisie), Un Monde Meilleur (France).
Portrait touchant d'une génération issue des quartiers populaires tunisiens, le film est une traversée du pays en compagnie d'un groupe de rappeurs. La chute du régime de Ben Ali en 2011 aurait pu leur apporter la liberté de parole tant attendue, mais leurs dénonciations et leurs revendications se heurtent, au contraire, à une terrible répression.

Najat Vallaud-Belkacem, l'école du pouvoir, 2017, documentaire, France, numérique, 55 minutes, couleur, français.
Réalisation : Hind Meddeb, image : Theo Stefanini, production : France 3.
Documentaire réalisé dans le cadre de la série " Docs interdits" produite par France 3.

Paris Stalingrad, 2019, documentaire, France, numérique, 88 minutes, couleur, français / arabe.
Réalisation, scénario : Hind Meddeb, Thim Naccache, production : Sillages Films (France), Echo Films (France).
Il est 5h, Paris s'éveille alors que la réalisatrice se dirige vers les campements de migrants de la place Stalingrad. "5h du matin, c'est l'heure de la rafle policière". Dans les tentes installées sur des bouts de trottoirs, des centaines d'hommes et de femmes attendent une prise en charge sociale et une hypothétique régularisation, mais ils sont surtout soumis à une pression policière constante. C'est là que Hind Meddeb rencontre Souleymane, poète sur les routes de l'exil depuis 5 ans, que l'on va retrouver tout au long du film.
Disponible en DVD.

N

Najari, Olfa

Olfa Najari est réalisatrice et chef du département montage à Astrolabe TV et formatrice en montage vidéo à Inspired Prods.

Hiver 78 / Shitta 78, 2014, documentaire, Tunisie, numérique, 35 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Olfa Najari, image : Saif Khlifi, son : Tarek Riabi, montage : Tarek Riabi, production : Inspired Productions (Tunisie), Union Générale des Travailleurs Tunisiens – UGTT (Tunisie).
Une série de témoignages sur les événements liés au fameux « Jeudi noir » du 26 janvier 1978 où une figure du syndicalisme tunisien, Saïd Gagui meurt dans les géoles de Bourguiba. Le film, images d'archive à l'appui, revient sur les événements violents et sanguinaires du «jeudi noir» qui ont eu lieu en Tunisie. Ce 26 janvier une grève générale, la première depuis l'Indépendance du pays, est

organisée par l'UGTT et vient souligner le grand fossé qui séparait le mouvement syndical tunisien et le pouvoir en place.

Najjar, Emna

Née à Tunis, Emna Najjar devient réalisatrice après des études en journalisme en Tunisie, une thèse en sciences de l'information et de la communication à la Sorbonne et de multiples expériences de journalisme. Après une ultime formation en réalisation au Studio Alain de Bock, elle réalise son premier court métrage.

Miel Amer, 2014, fiction, Tunisie/France, vidéo, 12 minutes, couleur, muet.
Réalisation : Emna Najjar, image : Saad Hakki, son : Benjamin Storey, décor : Maryline Dos Remedios, musique : Emmanuel Cavallo, montage : Hanna Taïeb, productrice : Catherine Constant-Grisolet, production : WildTrack Productions (Paris)
Interprètes : Sawsen Maalej, Christophe Davis
Très tard un soir, on frappe à la porte de Magda. C'est son voisin, dont elle est secrètement amoureuse qui vient demander refuge. Elle l'héberge, et espère. Mais, tout ce qu'elle a à vivre avec cet homme est peut-être de l'avoir dans la pièce à côté, une nuit seulement.

Valse de l'aube, 2018, fiction, Tunisie, numérique, 15 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Emna Najjar, image : Taieb Ben Ameur, son : Dhiaa Edine Madani, montage : Anes Saadi, production : Play-Production (Tunisie).
Radia, une mère de famille qui souffre depuis onze ans d'insuffisance rénale, est convoquée un jour en urgence à l'hôpital ; elle apprend qu'un donneur vient de décéder. Cependant, sa compatibilité doit être vérifiée au préalable et elle n'est pas la seule à attendre cette greffe.

Nakhli, Alia

Réalisatrice, historienne d'art, née en 1981 à Tunis, Tunisie. Alia Nakhli est détentrice d'un D.E.A. en Histoire de l'Art et d'un diplôme d'université Cinéma et audiovisuel, université Marc Bloch, Strasbourg.

Cine siesta, 2008, fiction, Tunisie, BetaSP, 7 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Alia Nakhli, image : Mohamed Maghraoui,son : Khaled Ben Younes, production : Les Films Long et Court (Tunisie), Ulysson Production (Tunisie).
Interprètes : Wassila Dari, Mourad Ben Nafla, Mounira Khabir, Slim Ben Mrad.
Tunis, été 2001. Une salle de cinéma, un film indien. Une caissière, un projectionniste, une ouvreuse et des spectateurs improbables dans une salle quasi-bondée. Chronique cinématographique d'une journée très particulière.

Al-Nasiri Boulos, Imène

Réalisatrice, universitaire, actrice et dramaturge tunisienne.

Imène Alnasiri est universitaire, actrice et dramaturge. Après des études cinématographiques et plusieurs expériences dans le cinéma et la télévision en Jordanie et au Liban, elle revient en Tunisie avec un projet de trilogie, dont le premier volet est Secrets des vents *(2017).*

Secrets des vents / Assrar al-riah, 2017, fiction, Tunisie, numérique, 28 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Imène Alnasiri Boulos, image : Taïeb Ben Ameur, montage : Maher Zitouni.
Océane est une petite fille aveugle qui passe ses journées au bord de la mer. Elle est très attachée à son grand-père. Ce dernier prend la mer un jour de grande tempête. En attendant son retour, Océane se cristallise et se transforme en poupée de cire.

Nafti, Imen
Après des études commerciales, elle s'est formée à la Fédération tunisienne des cinéastes amateurs (Hammam-Lif).

Graine de lait, graine de vie, 2007, fiction, Tunisie, 35 mm, couleur arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Imen Nafti, image : Taieb Ben Ameur, montage : Ghassen Jemaia, son : Ghassen Ben Slama, Hichem Toumi, production : F.T.C.A. (Club d'Hammam-Lif – Tunisie).
Interprètes : Ghassen Ben Slema, Hamed Ben M'barek.
Un jeune garçon de dix ans a acheté une boîte de lait en poudre pour sa petite sœur. Soudain, il tombe face à un soldat.

R
Rais, Nadia
Nadia Raïs est née à Tunis. Diplômée de l'Institut technologique d'Art, d'Architecture et d'Urbanisme. Graphiste, story-boardeuse, animatrice 2D, elle est l'auteure de courts-métrages d'animation.

Killambouba / Zorha Lambouba, 2006, animation, Tunisie, numérique, 30 minutes, couleur, muet.
Réalisation : Nadia Raïs, scénario : Florence Pescher, productrice : Florence Pescher, production : Audimage (Tunisie).

L'Amboula, 2010, animation, Tunisie, numérique et 35 mm, 9 minutes, couleur, muet.
Réalisation : Nadia Raïs, scénario : Nadia Raïs, Amin Kafi, Lotfy Zoghbi, plastiiens : Ymen Berhouma, Farah Khelil, Mehdi Nhilo, son : Wael Jegham, montage : Julien Hecker, musique : Wael Jegham, Selim Ben Salah, décor : Nadia Raïs, production : Audimage (Tunis).
Ambouba ne doit pas oublier son rendez-vous avec Meherzia et Beya avant 17 H à Tunis Marine II, dans une journée où il n'y a plus de repère temporel autre que les aiguilles d'une horloge tournant de plus en plus vite. Il quitte son appartement du centre-ville et prend le bus jaune. Soumise au temps qui file l'image vibre, devient instable, les bâtiments se déconstruisent puis se reconstruisent, le graphisme se fragilise. Ambouba oublie son rendez-vous.

Les Lunettes / L'Mrayet, 2011, animation, Tunisie, numérique, 12 minutes, couleur, muet.
Réalisation : Nadia Raïs, scénario : Nadia Raïs, graphisme et décor : Nadia Raïs, image : Sofiane el-Fani, composition : Ahmed Habibi, Riadh Bourgou, montage : Malek Chatta, Mohamed Ali Affes, Fatma Ben Aissa, son : Wael Jegham, musique : Wael Jegham, production : Propaganda Production (Tunis).
Bou Mrayet est né dans un univers où les êtres portent des lunettes dès leur naissance. Devenu adulte, il s'engage dans une firme chargée d'écrire le futur… Un jour, Boum prit conscience et ôta ses lunettes

pour la première fois depuis sa naissance, il réussit à avertir tous les fonctionnaires, ils quittent leurs bureaux et déclenchent le renversement de tout le système.

Visa de survie / Sabaa arwah, 2014, animation, Tunisie, numérique, 10 minutes, couleur, muet.
Réalisation : Nadia Raïs.
Bla bla bla... annoncent plusieurs chaînes TV, pour cela la NASA (Agence Nationale et Arabe de Survie) lance un appel à casting afin d'attribuer un nombre limité de visas de Survie.

Briska, 2018, animation, Tunisie, numérique, 12 minutes, couleur, amazigh tunisien.
Réalisation : Nadia Raïs, scénario : Nadia Raïs, adaptation : Nadia Raïs, image : Nadia Raïs, animation : Amine Kefi, composition : Zoubeier Zekri, son : Wael Jegham, montage : Fatma Ben Aissa, commentaire : Brahim Zarrouk, producteur : Imed Marzouk, production : Propaganda Production (Tunis).
Briska est une adaptation de Ahl al kahf de Tawfiq al-Hakim (Egypte, 1933). Après avoir sombrés dans un profond sommeil de trois cents ans, Marnouche, Mechlineya et Yamlikha se réveillent dans un nouveau monde… Une histoire qui parle de la renaissance des civilisations et du pardon. Une histoire à laquelle plusieurs peuples peuvent s'identifier aujourd'hui.

Riveill, Miriam
Née à Alger en 1976, est une réalisatrice et scénariste. Elle a vécu en Tunisie jusqu'à son baccalauréat puis elle va s'installer à Paris où elle opte pour une formation mixte à la réalisation et à l'écriture du scénario. Elle complète sa formation à travers de nombreuses expériences aussi bien en France qu'en Tunisie comme réalisatrice et monteuse. Elle est la fille de la célèbre monteuse Kahéna Riveill-Attia.

Les Beaux jours, 2005, fiction, Tunisie, vidéo / 35 mm, 12 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Meriem Riveill, scénario : Meriem Riveill, image : Chakib Essafi, Nejib Belkadhi, Ioan Maltzer, Simon Ducamin, montage : Kahena Attia Riveill, son : Walid Ouerghi, Paul Wattebled, Michele Tarantola, musique : Dhafer Youssef, production : Propaganda Production (Tunisie), Inter-Média Production (Tunisie).
Interprètes : Saloua Kammarti, Meriem Rivell, Amel Smaoui, Yadh Beji, Melania Sebastiani.
Hager, une Tunisienne sexagénaire, immigrée depuis des années à Paris, se retrouve veuve et sans enfants. Le présent et le passé commencent à se mélanger dans son esprit, tout comme les lieux, Paris et la Tunisie, l'eau de la Méditerranée et celle de la Seine. La femme vainc la solitude en entrant dans une dimension de dialogue continu avec ses souvenirs, avec ses chers qui ne sont plus de ce monde.

Tabou / Baydha, 2010, fiction, Tunisie, 35 mm, 15 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Meriem Riveill, scénario : Meriem Riveill, production : Inter Média Production (Tunisie).
Interprètes : Salma Baccar, Raouf Ben Amor, Emel Mathlouthi, Dalila Meftahi, Mohsen Bourara, Ahmed Amin Ben Saad.
Le long d'une veillée solitaire de Ramadhan, Leila, une jeune fille de dix-huit ans, sera confrontée à ses propres démons et son corps la poussera à se remémorer ce qu'elle avait vécu pour enfin libérer sa parole.

La Poule de Sabaa, 2011, animation, Tunisie, numérique, 10 minutes, couleur, non renseigné.
Réalisation : Meriem Riveill.

Robbana Doghri, Latifa
Latifa Robbana Doghri, après des études de littérature française entre l'université de Tunis et l'université de Mons (Belgique), elle s'est spécialisée dans l'écriture et l'édition des contes pour enfants avant d'effectuer des études de communication.

Boxe avec elle, 2012, documentaire, Tunisie, vidéo, 71 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Latifa Robbana Doghri, Salem Trabelsi, image : Mehdi Bouhlel, montage : Farouk Cherif, production : Machmoum Productions.
Elles ont choisi de monter sur un ring et de se battre… pas pour se défouler, mais pour arracher des titres et pourquoi pas une médaille olympique qui les sortirait de leur condition très modeste ? Quel regard la société arabo-musulmane pose-t-elle sur ces femmes ? Elles ont baissé leur garde le temps d'une confession.

S
Saäl, Michka
Née en Tunisie en 1949, installée au Québec en 1979, Michka Saäl porte dans ses films sa réalité d'immigrante et ses racines juives et africaines. Formée en Sociologie et en Histoire de l'art à Jérusalem, en Langues Orientales et en publicité à Paris et en Études Cinématographiques à Montréal, elle réalise en 1989 son premier film. Décédée en 2017 à Montréal, ses films ont été restaurés et rendus disponibles librement ou en VOD sur un site qui lui a été dédié : https://www.michkasaal.com/

Loin d'où ? / Far From Where ?, 1989, Canada, 24 minutes, non renseigné, couleur, français.
Réalisation, scénario : Michka Saäl, image : Michel Lamothe, son : Catherine Van Der Donckt, Claude Beaugrand, Justine Pimlott, montage : Fernand Bélanger, production : Les Productions du Lundi Matin (Canada).
Tentative de représentation du sentiment d'exil par le cinéma, décalage entre images de froid et neige dans un paysage gelé et des sons qui viennent d'un pays chaud, très loin… d'où ?

Nulle part la mer, 1991, fiction, Canada, 37 minutes, format non renseigné, couleur, français.
Réalisation, scénario : Michka Saäl, image : Michel Lamothe, son : Claude Beaugrand, montage : Fernand Bélanger, production : Les Films de l'autre (Canada).
En pleine campagne, l'étonnante rencontre entre une femme qui fuit et un jeune violoniste.

L'Arbre qui dort rêve à ses racines, 1991, documentaire, Canada, format non renseigné, 80 minutes, couleur, français.
Réalisation, scénario : Michka Saäl, recherche : Nadine Ltaif, Michka Saäl, image : Nathalie Moliavko-Visotsky, son : Claude Hamel, montage : Fernand Bélanger, production : Office National du Film (Montréal, Canada).
Intervenantes : Nadine Ltaif, Michka Saäl.
Documentaire sur le parcours difficile de deux jeunes femmes immigrantes au Québec. L'une est musulmane et libanaise, l'autre est juive et tunisienne. À cette histoire d'une amitié rare, se greffent les témoignages émouvants d'hommes et de femmes d'horizons et de générations différentes. Un documentaire riche en couleurs sur l'adaptation à un nouveau pays.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Bibliothèque Nationale de France (Paris, France).
Disponible en ligne sur le site de l'Office National du Film canadien.

Tragedia, 1993, fiction, Canada, format non renseigné, 35 minutes, couleur, français / anglais / italien.
Réalisation, scénario : Michka Saäl, image : Carlos Ferrand, son : Pierre Bertrand, montage : Jeanne Peduzzi, production : Office National du Film (Montréal, Canada).
Entre deux villes, entre deux femmes, un rendez-vous manqué, un quiproquo, un petit déjeuner réussi. Et une nuit à parler des choses du cœur et de celles du corps et de comment les unes heurtent parfois les autres.

Le Violon sur la toile, 1995, documentaire, Canada, format non renseigné, 75 minutes, couleur, français.
Réalisation, scénario : Michka Saäl, image : Nathalie Moliavko-Visotsky, son : Catherine Van der Donckt, montage : Louise Côté, production : Office National du Film (Montréal, Canada).
Ce long métrage documentaire trace le portrait d'Eleonora Turovsky, violon solo de l'orchestre de chambre I Musici de Montréal fondé par son mari Yuli Turovsky. Musicienne brillante, peintre appréciée, pédagogue généreuse, Eleonora se confie avec chaleur et spontanéité. Nous la suivons dans son atelier de peinture, dans sa salle de musique, à l'université, en concert et jusque dans son refuge à la campagne pour mieux saisir la passion tranquille qui anime cette femme absolument séduisante et attachante.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Bibliothèque Nationale de France (Paris, France).
Disponible en ligne sur le site de l'Office National du Film canadien.

La Position de l'escargot, 1998, fiction, Canada, format non renseigné, 100 minutes, couleur, français.
Réalisation, scénario : Michka Saäl, image : Arthur E. Cooper, son : Pierre Blain, Claude Beaugrand, montage : Natasha Dufaux, production : Les Films de l'Autre (Canada).
Myriam a depuis longtemps tourné la page famille. Elle vit à Montréal, travaille, a une meilleure amie pianiste de jazz dont elle garde le chien, en manque d'affection. Un jour, deux hommes fort différents se catapultent dans sa vie rêveuse. Un jeune homme qui vole des livres sans vergogne et lui enseigne la position de l'escargot et son vieux séducteur de père, qui ne veut pas mourir seul.

Zéro tolérance, 2004, documentaire, Canada, format non renseigné, 75 minutes, couleur, français.
Réalisation, scénario : Michka Saäl, production : Office National du Film (Montréal, Canada).
Ce long métrage documentaire s'attaque au phénomène du profilage racial. À travers divers témoignages, la cinéaste d'origine tunisienne se penche sur les relations tendues entre policiers et groupes minoritaires à Montréal.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : La Maison du Doc (Lussas, France).
Disponible en DVD.

Prisonniers de Beckett, 2005, documentaire, France / Allemagne / Canada, format non renseigné, 75 minutes, couleur, anglais / suédois / russe.
Réalisation, scénario : Michka Saäl, image : Sylvestre Guidi, son : Didier Pecheur, montage : Nadia Ben Rachid, production : ARTE France (France), ADR Productions (France), Qu4tre par quatre Films (Canada), Office National du Film (Montréal, Canada).
Entre tragique et burlesque, Prisonniers de Beckett nous invite à traverser les apparences pour nous rapprocher de « ceux qui vivent dans le noir ». Grâce à la puissance lumineuse du théâtre de Beckett, des hommes écrasés par la condition carcérale se réapproprient un langage, et réalisent l'impossible : sortir de leur corps enfermé pour retrouver leur âme libre.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Bibliothèque Nationale de France (Paris, France).

China Me, 2013, documentaire, France, Beta numérique, 90 minutes, couleur, français.
Réalisation, scénario : Michka Saäl, image : Lu Sheng, musique : Chen Leiji, montage : Mary Stephen, production : 24 images (France).
Au cœur, le déblaiement du langage : la vibration des cordes d'un instrument ancien, l'écho des coups de pioches finissant de détruire les valeurs de la société traditionnelle, le ton des confidences des laissés-pour-compte. Et tandis que Huo Datong rêve d'analyser l'inconscient des Chinois, à partir des caractères de leur langue vieille de 6 000 ans, les poèmes de Zhai Yongming veillent sur leurs nuits.
Organisme(s) de consultation, détenteur(s) ou dépositaire(s) : Bibliothèque Nationale de France (Paris, France).
Disponible sur le site personnel de Michka Saäl.

Spoon, 2015, documentaire, Canada / France, numérique, 65 minutes, couleur, anglais / français.
Réalisation, scénario : Michka Saäl, image : Sylvestre Guidi, son : Guillaume Sciama, montage : Xi Feng, production : Michka Saäl (Canada), Embryo Production (Canada), French Cuisine (France), 24 Images (France).
Dialogue entre un poète noir américain enfermé à vie et la cinéaste. Elle essaie de représenter son absence au monde, et d'inscrire son voyage politique et poétique au creux des images de son pays, le désert du Mojave, et de ses paysages intérieurs, quand l'émotion les y convoque.

A Great Day in Paris, 2017, documentaire, Canada, numérique, 76 minutes, couleur, anglais / français.
Réalisation, scénario : Michka Saäl, image : Sylvestre Guidi, Rénald Bellemare, son : Pierre Bertrand, Catherine Van Der Donckt, montage : Michel Giroux, production : Michka Saäl (Canada).

Dans le milieu du jazz à Paris, une histoire de musique et d'amitié autour de la question de l'exil artistique, qui commence et finit avec une photo.

New Memories, 2018, documentaire, Canada, numérique, 79 minutes, couleur, anglais.
Réalisation, scénario : Michka Saäl, image : Sylvestre Guidi, Rénald Bellemare, son : Catherine Van Der Donckt, montage : Michel Giroux, production : Michka Saäl (Canada).
En captant le chaos de Kensington Market à Toronto, Anne J. Gibson apaise ses propres démons, tandis que ses photos témoignent d'un quartier bohémien en transition, tout comme elle.

Les Aventuriers, 2019, documentaire, Canada, numérique, 82 minutes, couleur, anglais.
Réalisation, scénario : Michka Saäl, image : Sylvestre Guidi, Rénald Bellemare, son : Pierre Bertrand, Louis Léger, Catherine Van Der Donckt, montage : Xi Feng, production : Michka Saäl (Canada).
Un voyage à Montréal et dans les environs qui nous emmènera du détail d'une peinture d'icône à la gigantesque robe à plumes d'une reine de la nuit, en passant par des expéditions récupératrices en vélo à l'aube. Là où s'inventent nos vies...
Le film a été tourné en 2013 et monté en 2014, mais resté inédit en raison de manques de financements pour la postproduction. Il a été terminé deux ans après la mort de l'artiste, grâce à l'appui de l'ACIC (ONF).

Saya, Saoussen
Née à Tunis, est une réalisatrice. Après des études de littérature, elle entre à l'Institut Supérieur d'Art et de Multimédia de Tunis (ISAMM). Elle travaille tout d'abord pour la télévision.

Bousculade 9 avril, 2012,
Réalisation : Saouassen Saya, Tarak Khalladi
Le film relate l'histoire d'une maison close convoitée par l'armée française, dans un vieux quartier de Tunis où Choucha, la matronne participe à la libération du pays, en récoltant des informations et en cachant les armes de la résistance. Elle apprend que son neveu Ali est tué lors des manifestations du 9 avril 1938.

Skandrani, Fatma
Née en 1940 à Tunis. Réalisatrice de la première heure à la télévision tunisienne, Fatma Skandrani est la première réalisatrice de la télévision tunisienne. Son court-métrage Les Rêves d'Achraf *lance sa carrière dans les programmes pour enfants. Elle s'intéresse plus tard à l'art pictural et au patrimoine tunisien, ce qui l'a amenée à s'intéresser à des artistes dont elle a fait le portrait : Hédi Turki, Fethi Ben Zakour, Ahmed Hajeri, Fatma Ben Saïdane. Avec le court métrage, plusieurs fois primé,* Médina ma mémoire*, elle a revisité l'univers de la ville traditionnelle en faisant l'éloge d'un certain art de vivre.*

***Les Rêves d'Achraf,* 1967**, fiction, Tunisie, court métrage, 16 mm, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Fatma Skandrani.
Adaptation de la *Petite fille aux allumettes* d'Anderson.

***Les Aventures de Lazhar*, 1968**, fiction, Tunisie, court-métrage, 16 mm, arabe tunisien.
Réalisation et scénario : Fatma Skandrami, production : télévision tunisienne.
Conte pour enfant réalisé pour la télévision. Scénario original.
Festival : Prix d'encouragement au Festival de la Télévision de Monte-Carlo.

***Le Rossignol et l'empereur de Chine*, 1970**, fiction, Tunisie, court-métrage, 16 mm, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Fatma Skandrani, production : télévision tunisienne.
Adaptation du conte éponyme d'Anderson.

Kammoucha, 1971, fiction, Tunisie, feuilleton, 16 mm, arabe tunisien.
Réalisation et scénario : Fatma Skandrami, production : télévision tunisienne.
Interprète : Jalila Baccar.
Série pour enfants.
Festival : Prix jeunesse au festival de Munich, prix Danuse au festival de Bratislava.

La Femme tunisienne naguère et aujourd'hui, 1979, documentaire, Tunisie, moyen-métrage, 16 mm, couleur.
Réalisation, scénario : Fatma Skandrani.
Documentaire diffusé à la télévision tunisienne.

L'Île des rêves, 1983, fiction, Tunisie, court-métrage, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Fatma Skandrani, scénario : Mokhtar Louzir, image : Taoufik Ben Abdallah, décor : Moncef Ben Amor, production : télévision tunisienne.
Interprète : Karim el-Manâa.
Adaptation du conte éponyme d'Antoine de Saint-Exupéry.

Nesria, 1985, fiction, Tunisie, long-métrage, 16 mm, arabe tunisien.
Réalisation : Fatma Skandrami, scénario : Mokhtar Louzir, production : télévision tunisienne.
Interprète : Lotfy Sabhi.
Un enfant délaissé par ses parents confectionne une poupée qu'il appelle Nesria avec laquelle il lie une grande amitié. Un jour, l'enfant délaisse Nesria pour se promener avec ses parents, et à son retour Nesria n'est plus là. Elle était partie se promener. À l'angoisse succède la colère de l'enfant, et la communication entre les deux amis devient difficile.

Derrière chaque porte, 1986, documentaire, Tunisie, 35 mm, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Fatma Skandrani.

Mille et une chandelles, 1986, fiction, Tunisie, 16 mm, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Fatma Skandrani.
Festivals : 1e prix du court-métrage au festival de Sfax (1989), sélectionné par l'URTNA pour représenter les pays africains à Philadelphie dans le cadre du festival INPUT.

***Médina… ma mémoire,* 1988**, docu-fiction, Tunisie, 35 mm, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Fatma Skandrani.
Le film est une visite guidée de la vieille ville de Tunis à traversla mémoire de la réalisatrice, une déambulation dans la trame inextricable des ruelles, passages, impasses étroites au tracé sinueux de la cille arabe. La voix off est celle d'une vieille femme qui accompagne les pas d'une jeune fille.
Festivals : Sélectionné aux Journées Cinématographiques de Carthage, Festival international du Cinéma du Caire.

Peinture coloniale, 1988, documentaire, Tunisie, 35 mm, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Fatma Skandrani.

Rivages de la création, 1993, documentaire, Tunisie, 16 mm, couleur.
Réalisation, scénario : Fatma Skandrani.
Festivals : Prix Sépcial du jury aux rencontres Nord Sud de Genève.

Peinture européenne sous le protectorat, 1995, documentaire, Tunisie, 16 mm, couleur.
Réalisation, scénario : Fatma Skandrani.

***Les Peintres tunisiens,* 1995**, documentaire, Tunisie, 16 mm, couleur.
Réalisation, scénario : Fatma Skandrani.

***Tunis la médina : habitat traditionnel en Afrique*, 1996**, documentaire, Tunisie, 16 mm, couleur.
Réalisation, scénario : Fatma Skandrani.
Documentaire sur l'habitat traditionnel en Afrique.

Touches et traces, 1996, documentaire, Tunisie, 16 mm, couleur.
Réalisation, scénario : Fatma Skandrani.

La Femme arabe déclare, 1997, Tunisie, 16 mm, couleur.
Réalisation, scénario : Fatma Skandrani.

Point et oubli du feu, 1997, documentaire, Tunisie, non renseigné.
Réalisation, scénario : Fatma Skandrani.
Documentaire sur la rencontre entre la poétesse tunisienne Fadhila Chebbi et la plasticienne française Colette Deblé.

Avoir 50 ans à l'an 2000, 1998, documentaire, Tunisie, non renseigné.
Réalisation, scénario : Fatma Skandrani.
Portrait de la comédienne Fatma Ben Saïdane.

Ahmed Hajri, 1999, documentaire, Tunisie, non renseigné.
Réalisation, scénario : Fatma Skandrani.

Promesse de ville, 2000, documentaire, Tunisie, non renseigné.
Réalisation, scénario : Fatma Skandrani

Masques du silence, 2000, documentaire, Tunisie, non renseigné.
Réalisation, scénario : Fatma Skandrani

Le Monde d'Inès, 2011, documentaire, Tunisie, HDCAM, 30 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Fatma Skandrani, scénario : Fatma Skadrani, image : Hatem Nechi, montage : Maher Zitouni, musique : Anouar Brahim, production : Fatma Skandrani, 5/5 Productions (Tunisie), Ulysson (Tunisie).
Handicapée de naissance, Inès Racheg a survécu par miracle grâce à sa volonté et au dévouement de ses parents. Autodidacte, elle trouve dans la peinture un moyen de dépasser ses handicaps. Inscrite à un club de dessin, elle bénéficie de la sollicitude de ses professeurs qui ont toute suite détecté son talent. Le portrait de cette artiste hors normes fait connaître l'univers magique de ses tableaux, tout en se référant aux circonstances particulières de son vécu. Tourné entre Tunis et Sfax dont Inès est originaire, ce film relate un incessant combat pour la survie et l'affirmation de soi. C'est un beau chant d'espoir pour tous ceux que la vie n'a pas épargné.
Festival : Journées Cinématographiques de Carthage (2012).

Slama Liman, Najwa
Décédée le 28 février 2018. Diplômée en réalisation au Conservatoire du cinéma français, Najwa Limam Slama a fait partie des rares femmes productrices tunisiennes. Elle travaille pour Canal Horizon en tant que réalisatrice de télévision, puis elle crée Digipro, sa propre entreprise de production et de prestations de services audiovisuels. Elle passe à la réalisation en 2009.

Tiraillement / Haira, 2009, fiction, Tunisie, DigiBeta, 18 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Najwa Liman Slama, scénario : Najwa Liman Slama, image : Mohamed Maghraui, son : Slama Thabet, décors : Adel Ben Moussa, montage : Raouf Zaza, musique : Rabii' Zammouri.
Interprètes : Anissa Daoud, Sawsen Maleej, Jawhar Basti, Jamila Chihi, Amel Alouane, Mohamed Tounsi.
Skander, un jeune étudiant entretient une relation avec sa voisine Lilia, une fille dynamique, moderne et qui aime la vie. Sa sœur Zeineb est traditionnelle et conservatrice. Tout oppose les deux sœurs : pour Zeineb, le voile et la prière ; pour Lilia, les clips à la mode et la fête. Jusqu'au jour où tombe une demande en mariage. Les deux sœurs se retrouvent alors sur un même terrain : la défense de leur liberté de femme face à l'hypocrisie conservatrice.

Une journée sans femmes, 2014, fiction, Tunisie, numérique, 28 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Najwa Liman Slama, image : Mohamed Maghrawi, son : Walid Werghi, montage : Raouf Zaza, musique : Riadh Ferhi, production : Digipro (Tunisie).
Interprètes : Kamel Touati, Arwane Ariane, Chedli Arfaoui, Mohamed Ali Slama, Atef Bouzidi, Salma Baccar.
Après la révolution Tunisienne, les droits de la Femme ont été menacé Un beau jour toutes les femmes ont disparu. Face à une telle absence quelle serait la conduite de l'homme dans ses tâches quotidiennes ?

Le Pardon / Sama'ni, 2018, fiction, Tunisie, numérique, 100 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Najwa Liman Slama, image : Mohamed Maghraoui, montage : Raouf Zaza, production : DIGIPRO-SVP-Abed Fahed (Tunisie).
Interprètes : Mohamed Ali Ben Jemaâ, Riadh Hamdi, Abed Fahed, Saousen Maalej Meriem Ben Hassine.
À la suite d'une erreur dans les résultats de ses analyses médicales, Faouzi, juge, se retrouve face à l'une des victimes de ses précédents procès. Cet homme, dénommé Mostari, tout juste sorti de prison, souffre d'une vacance en phase terminale et se prépare à mourir à sa manière. Faouzi cherche alors par tous les moyens à se faire pardonner auprès de Mostari.

T

Tlatli, Moufida

Née en 1947 à Sidi Bou Saïd, en Tunisie, Moufida Tlatli a étudié le montage à l'IDHEC dont elle est sortie en 1968. Elle a monté quelques-uns des films importants du cinéma arabe, comme Omar Gatlato de Merzak Allouache, Nahla de Farouk Belloufa, La Mémoire fertile de Michel Khleifi et Halfaouine de Férid Boughedir. En 1994, elle a réalisé son premier long métrage.

J.C.C. 1986, 1987, reportage, Tunisie, 16 mm, durée non renseignée, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Moufida Tlatli.
Making-of des Journées Cinématographiques de Carthage en 1986.

***Les Silences du palais / The Silences of the Palace / Ṣamt āl-quṣūr*, 1994**, fiction, France / Tunisie, 35 mm, 127 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Moufida Tltatli, scénario : Moufida Tlatli, aaptation et dialogue : Nouri Bouzid, collaboration au scénario : Marie Mouchel-Blaisot, image : Youssef Ben Youssef, son : Faouzi Thabet, Frédéric Ullmann, cadre : Chedli Chaouchi, décors : Claude Bennys, costumes : Magdalena Garcia, montage : Moufida Tlatli, Camille Cotte, Kerim Hammouda, producteurs : Ahmed Baha Eddine Attia, Richard Magnien, Production : Cinétélefilms (Tunisie), MAG Films (Tunisie), MAT Films (France).
Interprètes : Hend Sabri, Ghalia Lacroix, Sami Bouajila, Kamel Fazaa, Hichem Rostom, Amel Hadhili, Najia Ouerghi.
Tunisie, années soixante. Alia, vingt-cinq ans, gagne sa vie en chantant dans les mariages. Son compagnon, Lotfy, ex-militant de l'indépendance tunisienne, ne lui permet pas de garder l'enfant qu'elle attend. Apprenant la mort du Bey Sid'Ali, elle retourne dans le palais d'où elle s'est enfuie dix ans auparavant. Entrant dans l'adolescence, Alia s'éveillait, découvrait son corps, sa condition, le

désir menaçant des hommes ; elle découvrait aussi sa passion pour le chant, qui lui donnera la force de fuir. Tandis qu'Alia apprend tour à tour la soumission et la révolte, Khedija supporte la brutalité de ses maîtres pour protéger sa fille de leur convoitise, et y perdra la vie. C'est en se remémorant cette ultime souffrance qu'Alia adulte décide de résister une fois de plus ; elle gardera son enfant, et, si c'est une fille, l'appellera Khedija.
Disponible en DVD.

***La Saison des hommes / The Season of Men / Mawssim āl-rijāl,* 2000**, fiction, France / Tunisie, 35 mm, 117 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Moufida Tlatli, scénario : Moufida Tlatli, image : Youssef Ben Youssef, son : Faouzi Thabet, montage : Isabelle Devinck, décors : Khaled Joulak, musique : Anouar Brahim, producteurs : Margaret Megenos, Mohamed Tlatli, production : Les Films du Losange (France, Maghreb Film Carthage (Tunisie).
Interprètes : Rabiaa Ben Abdallah, Sabah Bouzouita, Ghalia Ben Ali, Hend Sabri, Ezzeddine Gennoun, Mouna Noureddine, Azza Baaziz, Lilia Falkat, Adel Hergal.
Aïcha a épousé Saïd à l'âge de 18 ans, mais, comme ses frères, Saïd travaille onze mois par an à Tunis et laisse sa femme à Djerba sous l'autorité de sa mère. Dès la nuit de noces, Aïcha manifeste le désir de rompre avec la tradition et de le rejoindre à Tunis, mais il refuse. Pour gagner l'argent du voyage, Aïcha lui propose de vendre les beaux tapis qu'elle confectionne. Il accepte, à condition qu'elle lui donne un fils.
Aïcha va passer de longues années à attendre la Saison des hommes en nouant des tapis qui vont faire la fortune de Saïd en étouffant son existence. Confrontée aux réprimandes de sa belle-mère, autoritaire et envahissante, Aïcha veut fuir.
Disponible en DVD.

Nadia et Sarra, 2003, fiction, France, format non renseigné, 91 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Moufida Tlatli, scénario : Moufida Tlatli, Hélène Couturier, image : Alain Levent, son : Fawzi Thabet, montage : Ariane Boeglin, production : ARTE France, Cinétévé (France).
Interprètes : Hiam Abbass, Dorra Zarrouk, Hichem Rostom, Nejia Ouerghi.
Nadia est une femme de 45 ans professeur à l'université de Tunis. Elle est mariée et a une fille de 18 ans, Sarra. Depuis quelque temps, Nadia connaît des problèmes dans son couple. Son mari Hédi est de plus en plus absent, la délaisse et devient violent à son égard. Nadia trouve un réconfort très relatif auprès de sa fille Sarra, qui mène une vie cachée. Elle est la maîtresse d'un homme de 40 ans, Méjid, à la situation confortable. Nadia souffre de bouffées de chaleur et d'accélérations du rythme cardiaque. Sa fille l'accompagne chez le médecin. Le diagnostic est formel : ses symptômes sont indissociables de la ménopause. L'état physique et psychologique de Nadia se détériore inexorablement.

Tlili, Najwa

Née à Fériana en Tunisie, Najwa Tlili a travaillé en tant qu'assistante à la réalisation sur plusieurs productions tunisiennes et étrangères avant de réaliser ses propres films. Elle réside au Canada.

Héritage / Al-shigara, 1994, docu-fiction, Tunisie / Canada, 35 mm, 26 minutes, couleur, arabe tunisien / français.
Réalisation : Najwa Tlili, scénario : Najwa Tlili, image : Larry Lynn, montage : Tahar Belhassine, décor : Sadok Mejri, production : ZANN Inc (Canada).
Interprètes : Néjia El Ouarghui, Barbara Abbess, Dalal Tlili, Wafa Tlili, Abdelkader Mokdad.
Selma, qui vit à Montréal, doit précipitamment rentrer à Feriana, son village natal du sud-ouest tunisien. Ce voyage provoque des réminiscences nostalgiques qui la tiennent en équilibre entre sa culture d'origine et sa culture d'adoption.

Ensemble vers l'an 2000, 1998, documentaire, Canada, 15 min, Beta, couleur, français.
Réalisation, scénario : Najwa Tlili.
Documentaire réalisé à l'issue du colloque international organisé à l'occasion du 50e anniversaire de la Déclaration des Droits de l'Homme autour du thème *Le rôle des femmes du cinéma et des médias dans la promotion des droits et libertés.*

Rupture, 1998, documentaire, Canada, vidéo, 52 minutes, couleur, arabe et français.
Réalisation : Najwa Tlili, producteur : André Gladu, production : Office National du Film du Canada.
Commande de l'Office Nationale du Film du Canada, ce documentaire aborde le problème de la violence conjugale à partir du témoignage d'une femme arabe au Canada.
Festivals : Prix de l'originalité au Festival de cinéma africain et créole Montréal, meilleur documentaire de la télévision française d'Ontario, Rencontre Nord/Sud à Genève, Festival du film arabe de Paris, Journées Cinématographiques de Carthage.

Touijer, Nadia

Née en 1976 à Tunis, est une réalisatrice. Enseignante et présidente de l'ATAC (l'Association Tunisienne d'Action pour le Cinéma), elle a étudié le montage à l'I.N.S.A.S. (Bruxelles) et réalisé plusieurs films. Elle travaille depuis quelques années sur des films étrangers et tunisiens.

Fille de qui ?, 2000, documentaire, Tunisie, 25 minutes, non renseigné.
Réalisation, scénario : Nadia Touijer

Je veux faire un film !, 2001, documentaire, Tunisie, 25 minutes, non renseigné.
Réalisation, scénario : Nadia Touijer.

***Le Refuge / Al-maljaa* (*Āl-malja'*), 2003**, documentaire, Tunisie / Belgique, numérique, 24 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Nadia Touijer, image : Nadia Touijer, son : Paul Delvoie, montage : Hervé Brindel, production : GSARA (Belgique).
À la périphérie de Tunis, s'étale le cimetière du Jallez. Ce lieu immense est sillonné chaque jour par des silhouettes à la recherche d'un travail mais aussi d'un point d'ancrage.
Festival : États généraux du film documentaire - Lussas (2004, France).

La Traversée / Al-'oubour, 2008, fiction, Tunisie, 35 mm, 15 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Nadia Touijer, image : Amine Mesaadi, son : Moncef Taleb, montage : Muriel Alliot, production : Objectif (Tunisie).
Interprètes : Mohamed Sassi Ghorbali, Amine Ferchichi.
Amin, huit ans, habite une banlieue populaire sur les hauteurs de Tunis. Il descend à la ville afin de déposer son livret de collection et espère gagner une bicyclette. Seul, ou presque, il est confronté à la métropole. Son parcours s'avère plus compliqué que prévu.

Précipice / Hafhouf, 2013, fiction, Tunisie / Belgique, numérique, 20 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Nadia Touijer, image : Hazem Berrabah, son : Moncef Taleb, montage : Muriel Alliot, production : Exit Productions (Tunisie), Les Films de la veille (Belgique).
Interprètes : Mohamed Sassi Ghorbel, Riadh Hamdi, Mustapha Gnaoui.
Deux hommes qui ne se connaissent pas, reçoivent de la part des autorités locales un mouton pour l'Aïd. Un bien commun qu'ils n'ont pas choisis de partager.

Z

Zeghidi, Nejma

Née en 1977 à Tunis, est actrice, scénariste. Elle a étudié la psychologie, parallèlement à une formation en art du comédien et à des expériences dans le théâtre universitaire et professionnel entre 1996 et 2003. Elle est scripte et assistante à la mise en scène pour le cinéma.

Feu, 2014, fiction, Tunisie, numérique, 29 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation, scénario : Nejma Zeghidi, production : Nouveau Film (Tunisie).
Interprètes : Sabeh Bouzouita, Brahim Zarouk, Déjla Douici, Lobna M'lika, Besma El Euchi.
Yemna a perdu son fils dans un attentat à la voiture piégée en septembre 2014. Deux ans plus tard, une caméra s'introduit dans la demeure familiale, déambule auprès des deux parents et de la sœur dans leurs pérégrinations émotionnelles et plastiques, jouant leurs renaissances au quotidien ; jusqu'au jour où Yemna découvre que son mari a une liaison.

Chtar 50, 2014, fiction, Tunisie, numérique, 10 minutes, couleur, arabe tunisien.
Réalisation : Nejma Zeghidi, scénario : collectif en atelier d'écriture, image : Amine Messadi, son : Houssem Kssouri, montage : Fakheddine Amri, production : Nouveau Film (Tunisie).
Interprètes : Besma E Euchi, Abdelmonem Chwayét, Fatma Ben Saidane, Fayrouz Bou Ali, Boubaker Akécha, Hédi Ben Melek, Tawfik Kroumi, Noomen Mabrouk, Selma Zafzéf.
Kmar, jeune femme non voyante est embarquée dans une opération de fraude lors des élections. Elle s'y laisse entraîner jusqu'au moment où elle décide de la dénoncer. Le groupe de fraudeurs n'hésite pas à réagir violement et à la kidnapper.

BIOGRAPHIES ET ENTRETIENS

Nous avons rencontré, dans le parcours de nos recherches, de nombreuses cinéastes. Lorsque cela était possible, nous avons réalisé quelques entretiens avec les femmes dont les filmographies pouvaient sembler les plus éclairantes pour notre corpus. Ces entretiens ont été réalisés pour leur très grande majorité en 2016, entre Tunis, Beyrouth, Le Caire et Paris. J'ai rencontré ces réalisatrices chez elles ou dans des cafés. Dans plusieurs cas, j'avais déjà rencontré ces femmes en amont de ces entretiens ; nous avions donc déjà établi une certaine complicité. Bien que ces entretiens aient été guidés par quelques problématiques que je souhaitais aborder, mes questions me plaçaient davantage dans un rôle de facilitatrice de parole que ne cadraient réellement la discussion.

Ces entretiens sont marqués historiquement : la répression, sous le régime d'Abdel Fattah Al-Sissien Égypte, se durcissait à chaque instant, alors qu'à Beyrouth, l'incurie des politiciens poussait le peuple dans la rue pour réclamer un peu de considération.

Des entretiens-fleuves que nous avons réalisés, nous ne sélectionnons que quelques passages qui entrent en résonance avec le travail d'analyse que nous avons mené pour notre thèse. Les informations que nous avons recueillies nous ont toutefois permis de composer des biographies introductives pour chaque réalisatrice.

Quelques entretiens ne sont que des retranscriptions ou des traductions d'entretiens réalisés par d'autres. Leurs mots, en effet, nous semblaient importants, et la distance géographique ou le décès de certaines cinéastes avant ou au cours de nos recherches n'ont pas permis un entretien de vive voix. C'est le cas de Nabiha Lotfy, Ateyyat El-Abnoudy, Néjia Ben Mabrouk.

La plupart des entretiens ont été réalisés en français. C'est un hasard. Le milieu du cinéma, même en Égypte, est encore aujourd'hui très francophone. Quelques entretiens ont été réalisés en anglais et traduits. Nous sommes consciente qu'un travail de réécriture approfondi mériterait d'être conduit avec davantage de rigueur. Il nous semblait malgré tout important de mettre à disposition quelques passages de ces entretiens afin d'offrir au lecteur une compréhension élargie des enjeux de production, de réalisation et de distribution des films réalisés par les femmes en Égypte, en Tunisie ou au Liban à partir de la parole directe des réalisatrices.

Ces notices sont classées par ordre chronologique à partir de la date de naissance des réalisatrices.

Nabiha Lotfy (1937 – 2015)

Nabiha Lotfy est née à Saïda, au sud du Liban, le 28 janvier 1937. Elle arrive en Égypte au milieu des années 1950 sur l'invitation de Nasser[1083], après avoir été expulsée de l'Université Américaine de Beyrouth (AUB), où elle étudiait les sciences politiques, suite à sa participation aux manifestations contre le pacte de Bagdad en 1955[1084]. Arrivée au Caire, elle poursuit des études de lettres arabes à l'Université du Caire et obtient sa licence en 1957. Diplômée, elle exerce pendant trois ans en tant que journaliste, et épouse un jeune militant égyptien, Ali Mokhtar. Lorsque s'ouvre l'Institut Supérieur de Cinéma du Caire en 1959, elle fait partie de la première promotion (diplômée en 1964), et devient la première femme à étudier le cinéma en Égypte. Elle travaille en tant qu'assistante de réalisation sur des téléfilms, et collabore au Centre Expérimental du film du Caire, que le cinéaste égyptien Shadi Abdel Salam[1085] a fondé en 1968. Nabiha Lotfy achève son premier film, *Les Mille ans du Caire (Alf sana min al-qahira)* en 1969. Le cinéma est pour elle un moyen de prolonger l'activisme ; dès la fin des années 1960, elle commence à réaliser des documentaires s'intéressant au quotidien des populations exclues et des marges. Elle s'engage aux côtés des Palestiniens, et travaille un temps à l'Institut Cinématographique de Palestine, le corps central des opérations cinématographiques du Fatah pour l'OLP[1086]. En 1975, elle est envoyée au Liban pour réaliser un documentaire sur la dynamique qui sous-tendait les liens entre le travail des femmes palestiniennes et la lutte armée dans le camp de Tel al-Zaatar au Liban. Le déclenchement de la guerre civile l'oblige à retourner au Caire, et à son retour, le camp est dévasté. Son film parle finalement des atrocités commises contre les réfugiés palestiniens dès le début de la guerre du Liban. La plupart de ses films suivant sont réalisés en Égypte. Elle écrit par ailleurs de nombreux textes critiques sur le cinéma, et fait quelques apparitions à la fin de sa vie en tant qu'actrice au cinéma (*Messages de la mer (Rasa'el El-Bahr),* Daoud Ebdel Sayed, 2010 ; *Les Yeux du ciel ('Ayn Shams)*, Ibrahim El Batout, 2008) et à la télévision (dans la série de ramadan *Elkhawaga Abdel Qader,* 2012). Active dans les milieux syndicaux et associatifs, elle

[1083] Dans les années 1960, Nasser invitait les jeunes étudiants réprimés dans leur pays en raison de leurs idées nationalistes arabes à rejoindre l'Égypte et à y poursuivre leurs études, aux frais de l'État égyptien.

[1084] Le Pacte de Bagdad, ou traité d'organisation du Moyen-Orient, est signé le 24 février 1955 par l'Irak, la Turquie, le Pakistan, l'Iran et le Royaume-Uni. L'alliance est rejointe par les États-Unis en 1958. Ce pacte s'inscrit dans le cadre de la politique de « l'endiguement » menée par les États-Unis durant la guerre froide pour limiter l'influence soviétique au Moyen-Orient par l'instauration d'un « cordon sanitaire » dans les pays limitrophes. Sa mise en place provoque l'opposition notamment de l'Égypte et de la Syrie, ainsi que des grands partis politiques de gauche au Moyen-Orient, qui dénoncent un pacte impérialiste. Peu efficace, l'alliance est dissoute en 1979.

[1085] Architecte et cinéaste, il réalise en 1969 *La Momie*, considéré comme un film culte dans le monde arabe.

[1086] Alia Arasoughly, « Film Education in Palestine Post-Oslo : The Experience of Shashat », in Mette Hjort (ed), *The Education of the Filmmakers in Africa, the Middle-East, and the Americas*, Palgrave Macmillan, New York, 2013, p.100.

cofonde la Groupe pour le Nouveau Cinéma en 1986, et l'Association des Femmes Cinéastes Égyptiennes en 1990. Elle est la sœur aînée d'Arab Loutfi. Elle est décédée en 2015, à l'âge de 78 ans.

Filmographie : *Les Mille ans du Caire / Alf sana min al-Qahira*, 1969 ; *Prayer in the Old Cairo / Sala min nawahi Misr al-'atiqa*, 1972 ; *Parce que les racines ne meurent pas / Because the Roots Don't Die / Li'ann al-guzur lan tamut* ou *Tel al-Zaatar,* 1976 ; *Le Monastère Sainte Catherine*, 1981 ; *Ma jeune mariée / 'Arusati*, 1983 ; *Le Cheval et l'oiseau / Hosan wa 'asfur*, 1989 ; *Children's Games / La'b 'iyal*, 1990 ; *Vers où ? / Ila ayn ?*, 1991 ; *Message from Higaza / Risala min Higaza*, 1994 ; *Arab Woman Speaks*, 1996 ; *Dialogue de la jeunesse à la jeunesse / Hiwar min al-shabab ila al-shabab*, 1998 ; *She Cultivates, She Irrigates / Innaha tazra' al-ard wa tasqiha,* 1999 ; *Nisa' / Women*, 2000 ; *Nidaa*, 2002 ; *Sharia Mohammed Ali / Remains of a Certain Time : Mohammed Ali Street*, 2003 ; *Carioca*, 2009.

Nous n'avons pas pu rencontrer Nabiha Lotfy avant son décès. Les citations suivantes ont été tirées de deux sources : l'entretien transcrit par Rebecca Hillauer dans son *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers* et celle qu'Akram Zaatari mène avec elle dans le numéro d'Al-Raida déjà cité, consacré au cinéma des femmes.

Être une pionnière du cinéma arabe

« Dans les années 1960, les gens considéraient le cinéma comme quelque chose de frivole et de peu recommandable. Ma famille au Liban savait que je voulais étudier le cinéma, et au début, cela a été un vrai choc pour eux. J'ai essayé de leur expliquer ce que je commençais à peine à réaliser : que le cinéma était une forme d'art sérieuse. Comme je suis diplômée de l'Institut supérieur du cinéma du Caire, j'étais censée enseigner à l'Institut du cinéma ou travailler à la télévision publique. Mais je n'avais pas la nationalité égyptienne, donc je ne pouvais pas. J'ai travaillé pendant quelques années comme assistant réalisateur pour des films de télévision. Un jour, j'étais sur le point de signer un contrat pour un film en tant qu'assistant réalisateur. Je ne sais pas ce qui s'est passé. Je n'aimais pas la façon dont cela se passait, et je ne voulais pas faire ce genre de cinéma au masculin ; ce n'était pas à mon goût, trop commercial, seulement un divertissement superficiel. J'étais en train de signer le contrat et j'ai décidé que je ne voulais pas le signer, et le producteur exécutif me demandait pourquoi, et je lui ai dit que je ne savais pas, que je ne voulais pas travailler dans le cinéma et je suis partie. Je

suis allée au Studio Nahaz, je suis allée au bureau de Shadi Abdel Salam, un ami pendant un certain temps, et je lui ai dit que je n'allais pas travailler dans le cinéma, et il m'a dit "Eh bien, nous attendions que tu viennes à nous". Il m'a dit "demain, vous pourrez signer un contrat avec notre centre". Il était en train de créer un centre de cinéma expérimental pour les films artistiques. Et j'ai signé un contrat avec lui. C'est ainsi que j'ai commencé à travailler sur des films documentaires. »[1087]

« J'ai écrit un ou deux scénarios et quelques articles sur le cinéma. Puis je suis allée au Liban et j'ai fait mon film sur Tel al-Zaatar. Mais ce n'était pas quelque chose sur lequel je voulais bâtir une carrière. Je voulais faire carrière en Égypte. Je suis donc retournée en Égypte et j'ai commencé à faire des documentaires pour le Centre national du film. J'étais très amatrice à l'époque. Je voulais être cinéaste, mais je n'avais pas réalisé que je devais aussi être une femme d'affaires. J'ai refusé de faire des concessions pour obtenir un contrat. Mon intérêt pour la réalisation de films a toujours été plus important que l'argent. J'ai pris plaisir à faire tous mes films. »[1088]

Apprendre le cinéma avec les pionniers du cinéma égyptien

« J'étais en première année à l'université américaine de Beyrouth quand il y a eu la grève et la manifestation sur le pacte de Bagdad. Ils ont expulsé certains des étudiants qui y participaient, et nous avons tous été suspendus pendant quatre mois. Et à cette époque, Gamal Abdel Nasser était président de l'Égypte ; il a envoyé un télégramme à l'ambassade du Liban pour dire à tous ceux qui ont été expulsés de venir au Caire pour terminer leurs études. C'est ainsi que je suis venue. Sinon,

[1087] Rebecca Hillauer, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers, op. cit.,* p. 94. Notre traduction. Citation originale : *"In the 1960s people regarded cinema as something frivolous and disreputable. My family in Lebanon knew I wanted to study film, and at first it was a real shock to them. I tried to explain to them what I was just beginning to realize: that film was a serious art form. Because I graduated from the Higher Film Institute in Cairo, I was supposed to teach in the Film Institute or work at the state-run television station. But I did not have Egyptian nationality, so I couldn't. Instead I worked for a few years as assistant director for television films. One day I was about to sign a contract for a film as assistant director. I don't know what happened. I didn't like the way it was going, and I didn't want to male this kind of cinema; it was not to my liking, too commercial, only shallow entertainment. I was signing the contract and I decided I did not want to sign it, and the executive producer was asking why, and I said I don't know, I don't want to work in cinema and I just left. I went to Studio Nahaz, went up to the office of Shadi Abdel Salam, a friend for a time, and I told him I am not going to work in cinema and he said 'Well, we were waiting for you to come to us'. He told me 'tomorrow you can sign a contract with our center'. He was starting an experimental film center for artistic films. And I signed a contract with him. That's how I started working on documentary films."*

[1088] *Op. cit.,* p. 93. Notre traduction. Citation originale : "*I wrote a script or two and a few articles on cinema. Then I went to Lebanon and I made my film about Tel al-Zaatar. But it was not something I wanted to build a career on. I wanted a career in Egypt. So I went back to Egypt and started making documentaries for the National Film Center. I was very amateurish back then. I wanted to be a filmmaker but I didn't realize that I also had to be a businesswoman. I refused to be over backwards to get a contract. My interest in making films was always more important than making money. I've enjoyed making all of my films.*"

cela n'aurait pas été possible, parce que les deux pays avaient des systèmes d'éducation complètement différents, hérités de la période coloniale. »[1089]

« Je me souviens encore très bien de mes quatre années d'études à l'Institut du film. Nous avions des professeurs exceptionnels, dont certains étaient des réalisateurs connus. Ils nous ont donné une compréhension du cinéma qui était fondamentalement différente de la nôtre. Mais ils nous ont donné le sentiment que le cinéma était quelque chose de sacré. Youssef Chahine était l'un de mes professeurs. »[1090]

« Je me souviens de la rapidité avec laquelle les trois heures de son cours se sont écoulées, et nous sommes restés après pour discuter. Peu importe ce que vous pensez de Chahine en tant que réalisateur, personne qui l'a connu comme professeur n'oubliera jamais ce qu'il nous a inculqué : l'amour du cinéma. Souvent, des stars du cinéma muet venaient nous rendre visite, par exemple Dawlat Abyad et Mary Queeny, et nous parlaient des premières années de l'industrie du cinéma. Nous avons été très impressionnés par l'esprit de ces pionniers. »[1091]

Le documentaire

« Pour moi, le cinéma représente une atmosphère et un mode de vie. Certains disent avoir choisi le documentaire parce que c'est la vraie vie et la vraie chose. Ce n'est pas pour cette raison que j'ai choisi le documentaire. Je pense que les longs-métrages sont très réalistes : les émotions, les sensibilités, les idées sont réelles. Il y a des réalités psychologiques et sociologiques. Vous pouvez très bien représenter ces réalités dans un long-métrage de fiction. C'est pourquoi, quand je vois un mauvais long-métrage de fiction, cela me fait plus mal qu'un mauvais documentaire. Cela me blesse plus que ma sensibilité artistique, parce que je sens que les gens se mêlent de mes émotions, et pas seulement

---

[1089] *Op. cit.,* p. 94. Notre traduction. Citation originale : "*I remember how quickly the three hours of his class passed, and we stayed on afterward and talked. No matter what you think of Chahine as a director, no one who experienced him as a teacher will ever forget what he instilled in us – the love of the cinema. Often silent film stars came to visit us, for example, Dawlat Abyad and Mary Queeny, and talked about the early years of the cinema industry. We were so taken by that spirit of those pioneers.*"

[1090] *Op. cit.,* p. 93. Notre traduction. Citation originale :"*I still clearly remember my four years as a student at the Film Institute. We had some outstanding teachers; some of them were well-known directors. They gave us an understanding of cinema that differed fundamentally from ours. Still, they gave us the feeling that cinema was something sacred. Youssef Chahine was one of my professors.*"

[1091] *Op. cit.,* p. 94. Notre traduction. Citation originale : "*I remember how quickly the three hours of his class passed, and we stayed on afterward and talked. No matter what you think of Chahine as a director, no one who experienced him as a teacher will ever forget what he instilled in us – the love of the cinema. Often silent film stars came to visit us, for example, Dawlat Abyad and Mary Queeny, and talked about the early years of the cinema industry. We were so taken by that spirit of those pioneers.*"

de mon esprit. Il y a, par exemple, des copies vraiment médiocres des nouveaux films vagues de la fin des années 1950 en France. »[1092]

« Je pense que c'est une coïncidence qui m'a poussée à faire des films documentaires. Je suis venue au cinéma à partir des arts, de la littérature. Et donc, quand je suis arrivée au cinéma, ce qui m'est venu à l'esprit n'était pas le cinéma lui-même, mais la traduction du cinéma comme moyen de représenter l'art. Pour transmettre la littérature. C'est pourquoi j'avais prévu dès le début de faire des longs-métrages, pas des documentaires. Le documentaire est plutôt ce qu'on appelle du cinéma pur. Avec le temps, j'ai appris que le documentaire n'est pas un support rigide, il laisse beaucoup de place à la créativité. J'apprends quelque chose de nouveau avec chaque film documentaire. Je travaille sans story-board ni script. Je crois que quiconque écrit un scénario pour un documentaire va déformer les faits. Ils verront ce qu'ils veulent voir. Bien sûr, vous avez des idées, mais ensuite vous allez rencontrer les gens, et ils sont dans un autre monde, et ils disent d'autres choses et sont différents. Vous apprenez beaucoup de choses que vous ne saviez pas auparavant. Mes films ne sont pas tant le produit de mon esprit que de mon intuition. C'est pourquoi je ne regrette pas de ne pas avoir terminé un film. J'ai deux ou trois films inachevés, mais je me fiche qu'ils ne soient pas finis parce que je pense : je les ai malmenés, je les ai enchantés, je les ai vécus. »[1093]

Être une femme au Moyen-Orient

« Ma famille était conservatrice, mais mon père était très libéral et tolérant. Nous avons toujours eu une maison très ouverte. Je me souviens que beaucoup de gens nous rendaient visite pour discuter de politique. Ils se disputaient, mais ils étaient toujours amis. Mon père n'a jamais fait pression sur

[1092] *Op. cit.,* p. 95. Notre traduction. Citation originale : "*For me cinema portrays an atmosphere and a way of life. Some people say they chose documentary because it is real life and the real thing (p.94). I didn't whose documentary films for that reason. I think feature films are very realistic: the emotions, the sensitivities, the ideas are real. There are psychological and sociological realities. You can portray these realities very well in a feature film. That's why, when I see a bad feature film, it hurts me more than a bad documentary. It hurts my feelings more than my artistic sensibility, because I feel people are meddling with my emotions, not only with my mind. There are, for example, some really mediocre copies of the nouvelle vague films from around the late 1950s in France.*"

[1093] *Op. cit.,* p. 96. Notre traduction. Citation originale : "*I think it was a coincidence that put me into documentary films. I came to cinema from the arts, from literature. And so when I came to cinema, what was in my mind was not the cinema itself but the translation of cinema as a means of portraying art. To convey literature. And that is why I was planning from the very beginning to do feature films, not documentaries. Documentary is more what we call pure cinema. Over time I learned that documentary is not an inflexible medium; it leaves much room for creativity. I learn something new with every documentary film. I work without a storyboard and script. I believe that anybody who writes a script for documentary is going to twist the facts. They'll see what they want to see. Of course, you have ideas, but then you go and meet the people and they are in another world and they say other things and are different. You learn a lot that you didn't know before. My films are not so much a product of my mind but of my intuition. That's why I don't regret if I don't finish a film. I have two or three unfinished films, but I don't care that they are not finished because I think: I have made them, I have enjoyed them, I have lived them.*"

nous. Même quand je me suis mariée, je ne me suis jamais sentie opprimée. Les problèmes des femmes n'étaient pas quelque chose que je ressentais en tant que femme. J'ai compris l'oppression dans mon esprit plus tard, grâce à mes observations. Ces dernières années, j'ai commencé à comprendre que les femmes portent un lourd fardeau. Cela ne m'était jamais vraiment venu à l'esprit auparavant ; j'étais toujours plus concernée par la lutte des classes. »[1094]

« Si être une femme a un effet sur ma manière de faire des films, je n'en suis pas consciente. Je regarde les choses d'un point de vue humain avec une vision très idéalisée. J'aime la vie, et je suis prête à me battre contre toute conception qui tente de limiter les chances de vivre des êtres humains. Dans cette optique, les femmes sont encore en train de se battre pour ces chances, et je me bats donc pour cela. »[1095]

« Au cours des dix dernières années, presque tous les films que j'ai réalisés ont été consacrés aux problèmes des femmes, à la fois dans le sens où ils revendiquent un traitement équitable pour les femmes et révèlent l'importance de leur rôle dans le développement, une fois qu'on leur en donne la possibilité. »[1096]

[1094] *Op. cit.,* p. 94. Notre traduction. Citation originale : "*My family was conservative, but my father was very liberal and tolerant. We always had very open home. I remember that many people would visit us to discuss politics. They quarreled, but were still friends. My father never pressured us. Even when I married, I never felt oppressed. Women's issues were not something that I felt as a woman. I understood oppression in my mind later, through my observations. In recent years, I started to comprehend that women carry quite a burden. This never really occurred to me before; I was always more concerned with class struggle.*"

[1095] Akram Zaatari, Myriam Sfeir, "Questionnaire for Women Film and Video Makers", in « Arab Women and Cinema », *Al-Raida*, n°86-87, *op. cit.,* p. 22. Notre traduction. Citation originale : "*If it has an effect, I am not aware of it. I look at things from a human perception with a very ide outlook. I love life, and I am willing to fight against any conception that tries to limit the chances of living for human beings. In that light women are still in the phase of fighting for these chances, so I fight for that.*"

[1096] *Ibid*. Notre traduction. Citation originale : "*In the last ten years nearly all the films I made were devoted to women's issues both in the sense of demanding a fair deal for women and revealing the importance of her role in development once given the chance.*"

Ateyyat El-Abnoudy (1939-2018)

Ateyyat El-Abnoudy est née en 1939 dans un village de la région du delta du Nil, de parents commerçants (épices et textile). Après avoir étudié le droit à l'Université du Caire, elle travaille comme actrice et assistante metteur en scène pour le théâtre. Elle entre à l'Institut Supérieur du Cinéma du Caire en 1970 et y reste deux ans, au cours desquels elle réalise Cheval de boue et La Triste chanson de Touha, ses premiers courts-métrages. Elle poursuit par la suite jusqu'en 1976 ses études à l'École Internationale de Film et de Télévision (International Film and Television School) à Londres. Elle est par ailleurs la première femme d'Égypte à monter sa propre boîte de production, « Abnoud Film ».

Bien que très critiqué en Égypte en raison de la précarité des campagnes égyptiennes qu'il illustrait, son premier film, Cheval de boue, remporte vingt-huit prix dans les festivals internationaux. Ce succès offre à Ateyyat El-Abnoudy l'opportunité de s'engager dans quelques coproductions internationales. Son indépendance financière vis-à-vis de l'État égyptien lui assurant également sa liberté de création, ces coproductions apparaissent comme de précieux atouts.

Ses premiers films s'inscrivent dans la lignée du cinéma ethnologique, bien que son travail tire sa particularité du caractère poétique des images qu'elle crée. Ses films plus tardifs, en revanche, sont souvent des commandes d'organisation internationales ou de la télévision d'État – pour lesquelles elle abandonna le 16 mm au profit de la vidéo et du numérique, à partir des années 1990.

Ateyyat El-Abnoudy est présentée comme « la cinéaste des pauvres gens » (« *poor people's filmmaker* ») dans un article sur la Conférence Mondiale sur les Femmes qui s'est tenue à Nairobi, au Kenya, en 1985 – un titre qu'elle assume.

Filmographie : *Cheval de boue / Husaan al-teen / Horse of Mud,* 1971 ; *La Triste chanson de Touha / Sad Song of Touha / Oghniet touha el-hazinah,* 1971 ; *Jumble Sale*, 1973 ; *London Views*, 1973 ; *Two festivals in Grenoble*, 1974 ; *Le Sandwich / Al-Sandwich / The Sandwich*, 1975 ; *To Move into Depth*, 1979 ; *Seas of Thirst / Bihar al-attash*, 1981 ; *Permissible Dreams / Al-Ahlam al-mumkina,* 1983 ; *Rolla Tree*, 1985 ; *Year of Maya,* 1989 ; *Le Rythme de la vie / Rhythm of Life / Iqa 'al-hayat,* 1989 ; *Interview in a room No8,* 1990 ; *Sellers and Buyers,* 1992 ; *Journal en exil / Diary in Exile / Mufakeret al-higra*, 1993 ; *Responsible Women / Nisa' Mas'ulat*, 1994 ; *Rawya*, 1995 ; *Girls Still Dream / Ahlam el-banat,* 1995 ; *Days of Democracy / Ayyam al-dimuqratiyya*, 1996 ; *Egyptian Heroines*, 1996 ; *The Nubian*

Train / Qatr al-noba, 2000 ; *Cairo 1000 Cairo 2000*, 2000 ; *L'Éthiopie à travers les yeux des Égyptiens / Ethiopia Through Egyptian Eyes*, 2004.

Nous n'avons pas pu rencontrer Ateyyat El-Abnuody, qui était déjà très malade lorsque nous étions au Caire en 2015-2016. Ces citations sont extraites de différents articles archivés par son ayant-droit Asmaa Yehia El-Taher. À notre grand regret, les références ne sont pas toutes complètes.

Raconter l'histoire des peuples

« L'histoire des peuples ne peut plus être simplement écrite par des mots dans un livre. Cette histoire doit être désormais enregistrée par tous les moyens dont dispose notre époque, les moyens les plus évolués, et particulièrement l'image cinématographique. C'est pourquoi j'ai choisi le cinéma documentaire, et c'est aussi pourquoi j'ai choisi de montrer ceux qui sont opprimés par leur travail dans notre société. Je pars toujours de la réalité du labeur des gens, parce que je crois fermement que le souci de l'artiste doit être le souci des gens de son époque, des gens qu'il connaît, dont il vit la vie, et dont il fait partie. »[1097]

« Je ne pense pas que je vais faire un long-métrage de fiction bientôt. J'ai encore un gros travail à faire pour documenter la vie égyptienne. Mais, vous savez, les Égyptiens sont de grands documentalistes. Nous documentons tout ; sur les puits des temples, tout est décrit. Donc la documentation n'est pas vraiment une chose nouvelle pour nous ; seuls les outils sont nouveaux. »[1098]

« Nos ancêtres avaient le souci de nous léguer le souvenir de l'époque, usant des moyens disponibles : la sculpture, la gravure, la peinture, les reliefs et les papyrus. Il ne manquait à leur présence dans les scènes sculptées dans les temples et les tombeaux que l'image et le son. »[1099]

« Il faut savoir révéler la réalité avec ses côtés sombres et lumineux, sans cacher une admiration pour l'engagement total des êtres dont la vie rencontre l'Histoire. »[1100]

[1097] Slaheddine, « Atiyat Al Abnoudi ou la voix de l'Égypte des humbles », *Le Temps culturel*, le 14 décembre 1983.
[1098] The Year of Maya, Cultural Exchange, "Great Documentalists. Attiat El Abnoudi, Documentary Film Maker", p. 33. Notre traduction. Citation originale : "*I don't think I'll make a feature film soon. I still have a big job to do documenting Egyptian life. But, you know, the Egyptians are great documentalists. We document everything; on temple wells, everything is described. So documentation is not really a new thing to us; only the tools are new*."
[1099] Amina Hassan, « Poésie du réel », *Al-Ahram*, 7-13 mars 2007.
[1100] *Ibid*.

« Je voulais vraiment décrire la vie du point de vue égyptien. Si je faisais un film ici en Finlande, je ne le ferais jamais comme les Finlandais. Bien sûr, je pourrais en faire un, mais je ne dirai pas que je connais les Finlandais. C'est toujours la langue, les mains des gens, le mouvement, je dois tout savoir, l'histoire de tout dans le pays. Je veux dire le rythme de la vie. »[1101]

Le cinéma documentaire

« Si j'ai opté pour le cinéma documentaire, qui est une expression cinématographique, c'est parce que je me suis fixé un rôle en tant que réalisatrice, intellectuelle et consciente. Ce rôle consiste en l'écriture de l'histoire des humbles. Les anciens écrivaient l'histoire par la plume, dans notre époque la meilleure façon de le faire est d'utiliser une caméra. »[1102]

« Le problème du film documentaire, c'est le manque, sinon l'absence, de toute diffusion. C'est qu'on n'a pas encore conscience du rôle social que peut jouer le cinéma documentaire. C'est une erreur répandue dans toutes les institutions de l'État, notamment la télévision qui doit prendre en charge le film documentaire qu'on traite comme on le fait avec un livre littéraire, c'est-à-dire sur lequel on réfléchit et on médite. C'est pourquoi on refuse de présenter mes films et on essaye de les étouffer. On considère qu'ils nuisent à la réputation de l'Égypte parce qu'effectivement ils montrent l'Égypte telle qu'elle est, sans retouches, ni maquillage. »[1103]

« Nous connaissons les Égyptiens d'il y a 7000 ans grâce aux documents qu'ils ont laissés derrière eux. Si vous voyez mes films dans quelques années, vous saurez tout sur le peuple égyptien, son apparence, sa façon de s'habiller, de manger, de plaisanter, son attitude quand il est triste. »[1104]

Le cinéma : un privilège

« J'étais la plus jeune, il y avait quatre filles et trois garçons dans ma famille. J'étais la seule fille à avoir terminé l'école. J'ai toujours réussi en classe, aussi. Quand Nasser est arrivé au pouvoir, j'avais

---

[1101] RS, "Attiat – The Egyptian", *Festivaaliuutiset / Festival News*, date non renseignée, p. 8. Notre traduction. Citation originale : "*I really wanted to describe life from the Egyptian point of view. If I made a film here in Finland, I would never do it like the Finns. Of course I could make one, but I would not say I know the Finnish people. The is still the language, the hands of people, the movement, I have to know everything, the history of everything in the country. I mean the rhythm of life*."

[1102] Slaheddine, « Atiyat Al Abnoudi ou la voix de l'Égypte des humbles », *Le Temps culturel*, *op. cit.*

[1103] *Ibid.*

[1104] Neil MacFarquhar, "Weaving Nile's Daily Life Into Dream of Change", *The New York Times*, le 22 juin 2002. Notre traduction. Citation originale : "We know about Egyptian from 7000 years ago by the documents they left behind. If you see my films years from now, you will know about the Egyptian people, how they look, how they dress, how they eat, how they joke, what they are like when they are sad."

environ 12 ans. Il a ouvert les portes au rêve, les pauvres ont été encouragés à entrer à l'université et à s'instruire. Sinon, je n'aurais pas pu aller à l'université. »[1105]

« Nous sommes un produit de ce régime. L'éducation gratuite. J'avais donc des rêves. Ma mère avait des rêves. J'ai rêvé d'aller à l'université et c'est arrivé. »[1106]

« J'ai décidé de travailler à 17 ans, j'ai travaillé à la gare, dans quelques bureaux, et en même temps j'ai terminé mes études à l'université. Je lisais beaucoup, même la politique. Ma mère était une femme très honnête et ambitieuse. Elle parlait toujours de moi comme de son espoir dans la vie. Je suis la plus jeune, quand j'aurai fini mes études, je ferai ceci pour elle, je ferai cela. Je me suis mariée très tôt. »[1107]

« L'artiste, par sa situation privilégiée dans la société, se doit de payer le prix de ce privilège, en produisant un art qui contribue à mettre à jour les réalités de l'existence qu'il mène. »[1108]

Être indépendant

« L'indépendance est très importante pour un réalisateur de documentaires. Cela signifie que je ne suis pas obligée de faire des films de propagande ; cela peut être moi-même. J'ai appris la signification du mot "cinéaste indépendant" à la National Film School (NPS) de Londres où j'ai étudié il y a dix ans, sous l'égide du British Council. Être indépendant signifie que vous devez posséder vos propres outils. »[1109]

« J'ai été mariée à un poète pendant 20 ans. J'ai travaillé dans un théâtre comme actrice dans quelques endroits, dans de petits rôles, et comme régisseuse et assistante de mise en scène. Je cherchais ce que je voulais vraiment faire. Je me suis retrouvée à faire des films, j'ai rejoint l'école de cinéma du Caire

---

[1105] RS, "Attiat – The Egyptian", *Festivaaliuutiset / Festival News*, date non renseignée, *op. cit.* : "*I was the youngest girl, there were four girls and three boys in my family. I was the only girl who finished school. I always succeeded at the classes, too. When Nasser came to power, I was about 12 years old. He opened the doors for dreams, the poor people were encouraged to join universities and get education. Otherwise I could not have gone to university*."

[1106] *Ibid*. Notre traduction. Citation originale : "*We are a product of this regime. Free education. So I had dreams. My mother had dreams. I dreamed about going to university and it happened.*"

[1107] *Ibid*. Notre traduction. Citation originale : "*I decided to work when I was 17, I worked at the railway station in some offices and in the same time I completed my studies at the university. I read a lot, even politics. My mother was a very decent and ambitious woman. She always talked about me as her hope in life. 'I am the youngest, when I finish my studies, I will do this for her, I will do that'. I married very early*."

[1108] Slaheddine, « Atiyat Al Abnoudi ou la voix de l'Égypte des humbles », *Le Temps culturel*, *op. cit.*

[1109] The Year of Maya, Cultural Exchange, "Great Documentalists. Attiat El Abnoudi, Documentary Film Maker", *op. cit*. Notre traduction. Citation originale : "*Independence is very important for a documentary filmmaker. It means that I am not obliged to make propaganda films; it can be myself. I learned the meaning of the word 'independent filmmaker' at the National Film School (NPS) in London where I studied 10 years ago, sponsored by the British Council. To be independent means you have to own your tools*."

pendant deux ans. Ils ont pris des post-diplômés pour étudier le cinéma. C'est là que j'ai fait mes premiers pas dans le cinéma. *Cheval de boue* a reçu 28 prix dans le monde entier bien que j'étais un amateur, ce n'est pas un film professionnel. »[1110]

« Malheureusement, notre télévision ne croit pas aux films culturels, et surtout pas aux documentaires. Mes films ne sont pas de la propagande, et je ne fais pas non plus de films touristiques. Je n'ai pas la possibilité de montrer mes films sur nos chaînes de télévision. C'est mon point faible.

On m'a reproché de ne faire des films que pour la télévision européenne, parce que mes films y ont été diffusés plus souvent que dans mon propre pays. Parfois, je ne sais pas comment répondre aux gens qui m'accusent de faire des films qui gâchent la réputation de l'Égypte en Europe. Pourquoi dois-je montrer les pauvres ? Certains interrogent ce manque d'intellectualité. Ils ne s'intéressent qu'aux films de propagande. Ils ne voient pas l'aspect humain de leur peuple.

En Égypte, j'ai la possibilité de montrer mes films dans des ciné-clubs, mais mon but est d'atteindre le grand public par le biais de la télévision. Comme ma production est en 16 mm, je n'ai aucune chance dans les grandes salles. Je veux que mes films soient montrés à mon peuple. Et ensuite, je veux être un grand nom du cinéma documentaire, au niveau international. »[1111]

Le film comme poésie

« J'ai été mariée pendant plus de 20 ans à un poète très célèbre en Égypte - cela fait seulement deux ou trois ans que nous sommes séparés. Je pense que les images dans les films peuvent être l'équivalent des vers dans la poésie. Beaucoup de choses se passent au premier plan et à l'arrière-plan de mes films. Je pense que la bande-son est très importante. Mes bandes sonores ne sont pas

---

[1110] RS, "Attiat – The Egyptian", *Festivaaliuutiset / Festival News*, *op. cit*. Notre traduction. Citation originale : "*I was married to a poet for 20 years. I worked in a theatre as an actress in a few places, small parts, and as a stage manager and assistant director. I was looking for what I really wanted to do. I found myself in making films, joined the Film School in Cairo for two years. They took post-graduates to study films. I made my first to films when studying there. Horse of Mud got 28 prizes all over the world although I was an amateur, it is not a professional film*."

[1111] *Ibid*. Notre traduction. Citation originale : "*Unfortunately, our television does not believe in culture films, especially not documentaries. My films are not propaganda and I do not make up tourist films either. I have no chance to show my films in our television. This is my weak point. I have been blamed making films only for European television, because my films have been shown there more often than in my own country. Sometimes I do not know how to answer people accusing me of making films that spoil Egypt's reputation in Europe. Why do I have to show poor people? Those who ask this lack intellectuality. They are only concerned about propaganda films. They don't see the human aspect of their people. I have a chance in Egypt to show my films in film-clubs, but my aim is to reach the deep audience through television. As my production is in 16 mm's, I have no chance in big theatres. I want my films to be shown for my people. And then I have wanted to be a big name in documentary films, internationally*."

seulement décoratives, mais elles ajoutent à la narration. J'ai fait mon premier film en tant qu'amatrice - je n'avais jamais utilisé de caméra de ma vie. Cela m'a appris ce que le documentaire pouvait être, et à aimer et à respecter les gens. Je n'ai jamais utilisé une caméra d'en haut ou d'en bas. »[1112]

« La poésie est un art très concis. En quelques mots, on peut mettre beaucoup de sentiments et beaucoup d'images. Je pense que même dans un cadre, un plan ou une séquence, on peut dire beaucoup de choses. La réalisation d'un film a besoin de poésie... Je n'aime pas les films plats que l'on voit une fois et que l'on ne veut pas revoir. Les poèmes sont très profonds et j'aimerais faire des films comme ça. »[1113]

Le rôle du cinéma

« Nous sommes civilisés et non modernisés. Que signifie civilisé, sinon être capable de discerner des problèmes et des souffrances, en repérer la source et suggérer des actions susceptibles d'en venir à bout ? Identifier le mal, c'est en dénoncer l'origine et annoncer les remèdes. »[1114]

« Nous rêvions de changer notre société. Nous pensions pouvoir changer le monde en montrant aux gens comment ils vivent, que le fait de les montrer les inciterait à faire une révolution. Au lieu de cela, ils nous détestaient parce qu'ils ne voulaient pas voir leur réalité. Bien sûr, je rêve encore de changer le monde, je suis encore jeune à l'intérieur, mais plus sage. »[1115]

« Que je meure ne m'inquiète pas. Je travaille pour que mon œuvre demeure comme une estafilade de lumière et de témoignage dans la mémoire des gens. J'aurai ainsi acquis la possibilité de continuer dans leur vie. Cela, c'est le paradis. »[1116]

[1112] Kevin Thomas, "Filmmaker Puts a Face on Poverty in Egypt", *Los Angeles Times,* 21 août 1993. Notre traduction. Citation originale : "*I was married for over 20 years to a poet very famous in Egypt – it's been only two or three years that we are separated. I think that images in film can be the equivalent of verses in poetry. Lots of things happen in both the foreground and background of my films. I think the soundtrack is very important. My soundtracks are not merely decorative but are adding to the narrative. I made my first film as an amateur – I had never used a camera before in my life. It taught me what documentary could be, and to love and respect people. I have never used a camera from above or from below.*"

[1113] Heba Saleh, "Attiat El Abnoudi, An Independent Film Maker", *Cairo Today,* mai 1986. Notre traduction. Citation originale : « Poetry is a very concise art. Into a few words you can put a lot of feelings and a lot of images. I think that also in one frame, one shot or one sequence you can say a great deal. Filmmaking needs a sense of poetry… I don't like flat films which you see once and don't want to see again. Poems are very deep and I would like to make films like that."

[1114] Amina Hassan, « Poésie du réel », *Al-Ahram*, 7-13 mars 2007.

[1115] Neil MacFarquhar, "Weaving Nile's Daily Life Into Dream of Change", *The New York Times*, *op. cit*. Notre traduction. Citation originale : "*We had a dream that we would change our society. We thought we could change the world by showing people how they live, that showing them would inspire them to make a revolution. Instead they hated us because they didn't want to see their reality. Of course I still dream about changing the world, I am still young inside, but wiser*."

[1116] Amina Hassan, « Poésie du réel », *Al-Ahram*, *op. cit*.

« Il faut savoir papoter, s'amuser, et être sérieux, ne jamais reculer car tout n'est pas gagné d'avance. Pourvoir combattre et rire à la fois, c'est ce qu'il y a de plus intéressant. »[1117]

[1117] *Ibid*.

Kalthoum Bornaz (1945-2016)

Kalthoum Bornaz est née à Tunis le 24 août 1945. Elle grandit dans une famille de cinéphiles laïcs. Elle commence d'abord à faire une licence de langue et de littérature anglaise à la Faculté des lettres de Tunis, avant de rejoindre Paris : elle est admise au concours de l'IDHEC. Elle y obtient en 1968 son diplôme de fin d'études en scripte et en montage, à la suite de quoi elle effectue un stage de scripte à la télévision française (O.R.T.F.) où elle travaille durant un an. Elle est ensuite employée comme stagiaire aux laboratoires LTC, où elle reste trois mois, avant de s'inscrire au Département d'Études Cinématographiques et Audiovisuelles (D.E.C.A.V) de l'Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle en écriture du scénario. Sa formation lui permet, à son retour à Tunis, de travailler comme scripte, monteuse, mais aussi assistante à la réalisation. Elle travaille ainsi sur plusieurs longs-métrages de réalisateurs tunisiens ou internationaux : elle est scripte ou assistante pour Claude Chabrol sur *Les Magiciens* (1976), Franco Zefirelli sur *Jésus de Nazareth* (1977) ou encore Nacer Khémir sur *Les Baliseurs du désert* (1984). Elle a travaillé sur le montage de *Vendredi ou la vie sauvage* de Gérard Vergès (1981), de *Pirates* de Roman Polanski (1986), ou de *La Barbare* de Mireille Darc (1988). À partir de 1984, elle commence à réaliser ses propres films, d'abord des courts-métrages documentaires ou de fiction (*Couleurs fertiles,* 1984, *Trois personnages en quête d'un théâtre,* 1988, *Regard de mouette*, 1992, *Un homme en or*, 1994) puis réalise pour Arte un documentaire sur la situation des danseuses orientales dans la société tunisienne des années 1990 (*Nuits de noce à Tunis*, 1996). Elle réalise en 1997 son premier long-métrage, *Keswa, le fil perdu*, fable onirique et fantaisiste qui critique le poids aliénant des traditions et l'archaïsme des mœurs et coutumes tunisiennes, tout en leur rendant hommage. Elle dût attendre dix ans avant de parvenir à financer et à réaliser son second et dernier long-métrage, *L'Autre moitié du ciel* (2008), qui présente les problèmes liés à la loi de l'héritage en vigueur en Tunisie : en raison d'une sourate du Coran précisant qu'il revient « au fils une part équivalente à celle de deux filles. S'il n'y a que des filles, même plus de deux, à elles alors deux tiers de ce que le défunt laisse. Et s'il n'y en a qu'une, à elle alors la moitié » (sourate 4, les femmes (An-Nisa), verset 11), les femmes héritent encore aujourd'hui deux fois moins que leurs frères. Le film de Kalthoum Bornaz présentait le problème en jouant le jeu de l'amour filial : « Est-ce que ça veut dire que tu ne m'aimes qu'à moitié ? », demande la jeune protagoniste à son père, l'interrogeant sur la question du legs. La réalisation du film fut difficile car semée d'embûche, le sujet demeurant un grand tabou dans la société tunisienne. Fatiguée par ces péripéties, desquelles résulta un film que la cinéaste juge « raté », Kalthoum Bornaz est hospitalisée et suit un traitement contre le cancer du sein. Opérée en 2010, elle est encore en convalescence lorsque la révolution éclate ;

engagée depuis le début de sa carrière contre la dictature de Ben Ali, elle rejoint les hordes de manifestants qui célèbrent la fuite du dictateur et de sa femme en Arabie Saoudite, le 14 janvier 2011. À partir de là, elle prend part au débat démocratique, et milite dans la société civile auprès du parti El-Massar (ou Voie démocratique et sociale, né le 1e avril 2012, de la fusion entre le mouvement Ettajdid, le Parti du travail tunisien, et les indépendants du Pôle démocratique moderniste). Elle réalise à cette occasion des portraits d'hommes politiques, comme *Fadhel Moussa, force et détermination* (2014), diffusés durant la campagne pour les élections législatives de 2014. À la fin de sa carrière, Kalthoum Bornaz enseigne durant deux ans l'écriture de scénario à l'université de Gammarth.

Kalthoum Bornaz est décédée le 3 septembre 2016 à son domicile, des suites de blessures provoquées par l'explosion d'une bouteille de gaz. Elle était en pleine écriture de son nouveau long-métrage, pour lequel elle venait de remporter une bourse à l'écriture du ministère tunisien de la Culture. Elle devait y questionner l'avenir d'une Tunisie post-révolutionnaire.

Filmographie : *Couleurs fertiles*, 1984 ; *Trois personnages en quête d'un théâtre,* 1988 ; *Regard de mouette*, 1992 ; *Nuit de noces à Tunis / Hochzeit Nacht in Tunis*, 1996 ; *Keswa, le fil perdu / Kiswa*, 1998 ; *La Forêt d'El-Medfoun*, 2000 ; *L'Autre moitié du ciel / Shtar M'haba*, 2008.

Nous avons rencontré Kalthoum Bornaz à plusieurs reprises à Tunis. Ces citations sont extraites d'un entretien réalisé en français le 6 janvier 2016.

Le cinéma comme vocation

« Je suis née dans la médina de Tunis. Mes parents étaient très cinéphiles et nous emmenaient beaucoup au cinéma, au théâtre. J'étais tellement petite qu'on m'asseyait sur le siège encore replié. Je devais avoir quatre ou cinq ans, et je ne comprenais pas pourquoi moi je voyais les personnages et je les entendais, alors qu'eux m'ignoraient. Je ne comprenais pas pourquoi ils ne m'écoutaient pas quand je leur annonçais le danger qu'ils couraient ; j'étais très vexée. Ça faisait beaucoup rire ma famille – mais je ne comprenais pas pourquoi. Un jour, mon père s'est entendu avec le projectionniste et nous sommes passés derrière l'écran. J'ai encore moins compris ce qu'il se passait. On voyait la même chose de l'autre côté ! Alors mon père m'a pincée et m'a expliqué que nous étions faits de chair

et de sang, mais que les personnages sur l'écran étaient, eux, faits de lumière. Cette histoire d'êtres de lumière m'a fascinée. Après cette révélation, j'attendais de chaque ampoule qu'un personnage surgisse – ça n'est, bien évidemment, jamais arrivé. Puis j'ai fini par comprendre. Un jour, j'ai entendu parler de l'IDHEC, et j'ai su que je ferai ça ou rien ».

« Le jour du 14 janvier [date du départ de Ben Ali pour l'Arabie Saoudite], j'étais encore avec mes pansements de l'opération du cancer du sein. Je suis quand même allée place de la Kasbah avec ma caméra, et j'ai filmé. J'étais tellement heureuse. C'était le plus beau jour de ma vie. On ne pouvait pas y croire. C'était incroyable ce qui arrivait. À partir de ce moment-là, j'ai filmé, filmé, filmé, même si je ne pouvais pas vraiment bouger. Je voulais absolument archiver ce moment, en avoir le plus possible en images. J'avais ma caméra partout où j'allais – dans les cafés, dans les rues, dans les cinémas, dans les manifestations. J'ai énormément de matière, que je voudrais utiliser dans un prochain long-métrage ».

Vivre et créer sous la dictature… et après

« Vivre sous Ben Ali était vraiment difficile. Ce n'est pas une plaisanterie lorsqu'on raconte qu'on ne pouvait rien dire ; si l'on apprenait que tu te permettais de critiquer le régime, tu risquais soit la prison, soit qu'on t'enlève tout – ton permis de conduire, ta carte d'identité, ton passeport… On se parlait donc par codes. La femme de celui qu'on appelait le "président bac moins trois" venait de la coiffure, donc pour parler des problèmes politiques on utilisait tous les termes possibles issus du domaine de la coiffure. Au téléphone, pour se donner rendez-vous en toute discrétion, nous devions jouer à des jeux – "J'ai acheté une nouvelle paire de chaussures, mais elles sont trop grandes pour moi, viens les essayer, si elles te plaisent tu les prends"… Les autorités s'étaient par ailleurs équipées d'un système pour filtrer les mails : si tu écrivais quelque chose comme "aujourd'hui je me suis achetée du camembert Président", ton mail n'arrivait jamais. Mais on trouvait des moyens de contourner ».

« Mon premier film était un court-métrage sur le cinéma, resté complètement inédit. J'avais réalisé un petit document sur l'inauguration d'un laboratoire couleur à Tunis, avec comme pivot un magnifique discours de Bourguiba sur le cinéma. J'avais retrouvé l'image en 16mm et le son en 35mm. Je les ai synchronisés et je les ai intégrés au film. Le montage a pris plus de temps que prévu, et il me restait à réaliser le mixage lorsque Ben Ali prit le pouvoir. Par excès de zèle, un petit employé au

ministère de la culture m'a demandé de retirer le discours de Bourguiba. J'ai refusé et le film n'est pas sorti ».

« Vingt-trois ans de Ben Ali a fait beaucoup de mal à la curiosité et à la culture générale des jeunes du pays ».

« J'aurais voulu continuer l'enseignement, mais avec la montée en puissance d'Ennahda [parti islamiste tunisien] et l'instauration de la troïka [2011-2014], le ministère de l'Enseignement supérieur a nommé à la tête du département de cinéma un directeur et une directrice adjointe nahdaouis. Sous prétexte que j'avais passé le baccalauréat français – pourtant à Tunis ! – et que j'avais un diplôme étranger (de l'IDHEC), ils refusaient de me faire le contrat que j'avais obtenu quelques années auparavant pour le même poste, et acceptaient tout juste de me prendre comme agent de technique. J'ai évidemment refusé et j'ai quitté l'université ».

« Aujourd'hui, on ne me laisse plus faire des films ».

Des films pour éveiller les consciences et les sensibilités

« À la fin des années 1980, j'ai fait mon moyen-métrage sur le théâtre municipal de Tunis [*Trois personnages en quête d'un théâtre,* 1988]. Ce grand théâtre à l'italienne construit au début du XX^e^ siècle devait être démoli. Je voulais sauver ce théâtre et son histoire, ne serait-ce qu'en images. Par chance, le film a mobilisé les spectateurs, et le théâtre a été sauvé[1118]. Une fois de plus, j'ai fait mon Don Quichotte : cette folle histoire a duré cinq longues années, mais elle a débouché sur un immense succès. C'était une sorte de docu-fiction qui retraçait l'histoire du monument et des artistes qu'il a accueilli tout au long du siècle. Lorsque je l'ai terminé, j'ai tout fait pour que la première soit organisée sur les lieux. La salle était comble jusqu'au poulailler et j'ai été portée en triomphe. Aujourd'hui, plus personne ne s'en souvient, mais c'était un moment magnifique de communion entre le patrimoine monumental et le film que j'en avais tiré ».

L'Autre moitié du ciel*, un film maudit*

« Je savais que ce serait un film difficile à faire. Ce fut même un film maudit, dont le résultat est raté. Je me suis documentée en profondeur. J'ai vu des théologiens, des sociologues, des juristes, de toutes

[1118] Le théâtre municipal de la ville de Tunis a été classé « monument historique » en 1992.

sortes – athées, croyants. Tous – c'est ce qui me semblait le plus bizarre – me demandaient de laisser tomber. C'est d'ailleurs la seule chose sur laquelle ils se sont tous entendus. Un réalisateur de la commission que je connaissais à peine est même venu chez moi pour me dire qu'il voulait m'emmener voir un grand imam. Pourtant, je suis musulmane, et je n'étais pas en train d'insulter le Coran. Je n'ai jamais compris pourquoi il s'était permis de venir ».

« J'ai quand même eu la subvention de l'État tunisien, parce que j'y suis allée doucement. Je ne suis pas folle. Je voulais toucher ce problème tabou, dont personne, ni en cinéma, ni en littérature, n'a jamais parlé, mais je prenais mes précautions. Le message de mon film, en définitive, était celui d'une famille qui pense à l'avenir de leur fille, ce n'était pas bien méchant. Le scénario était très bon ; l'ours était tout à fait réussi. Lorsque je suis allée le présenter au Festival de San Sebastian pour une aide à la production, j'ai gagné trois prix (production, post-production). Par la suite, c'est devenu un désastre. Je ne sais pas ce qui s'est passé ; c'est comme si tout d'un coup les gens s'étaient réveillés et voulaient à tout prix m'empêcher de finir ce film. Le sujet a commencé à s'ébruiter. Un nouveau ministre est entré en poste ; il m'a reçu, très en colère, pour me dire qu'il était hors de question que le ministère continue à financer ce film. Il a retiré l'aide qui m'avait été attribuée, et je n'ai reçu aucune des tranches destinées à financer la post-production ».

« C'était le début de la catastrophe. Je n'ai jamais eu un film aussi douloureux. Le message passe, heureusement, mais le résultat est raté. J'ai tellement souffert que j'ai fini par avoir un cancer du sein. Je suis très technicienne ; tous les films sont difficiles, mais j'ai toujours trouvé une solution. Là, j'étais complètement vaincue, et ça a donné un résultat que je regrette beaucoup. Il a été sélectionné dans beaucoup de festivals, justement peut-être en raison du message, mais pour moi il n'est pas réussi. Je suis chef monteuse, mais le montage numérique n'a jamais marché pour moi ; j'ai fait des stages, mais rien ne remplace le contact avec la pellicule, c'est physique. Tous mes autres films, c'est moi qui les ai montés. Pour *L'Autre moitié du ciel,* j'ai dû prendre une monteuse, dont je n'ai pas pu contrôler le travail ; on a dû tout recommencer ensemble alors qu'il ne nous restait que cinq jours de montage. J'étais effondrée, détruite par l'ensemble de cette aventure. J'en ai été malade ».

Selma Baccar (1945 ; -)

Selma Baccar est née à Tunis en 1945. Lorsqu'elle parle de son enfance, elle insiste beaucoup sur le fait qu'elle a grandi « comme fille unique parmi six garçons »[1119] ; cela explique, selon elle, son caractère et sa détermination a toujours vouloir gagner les enjeux. Ses parents déménagent alors qu'elle est encore enfant dans la banlieue Sud de la capitale, à Hammam-Lif. Située à quinze kilomètres de Tunis, cette banlieue aujourd'hui considérée comme populaire était alors à l'avant-garde de la modernité. « Dans les années 1960, en ce qui concerne la fédération des ciné-clubs et des cinéastes amateurs, on était l'une des seules fédérations où l'on trouvait des éléments féminins ». Elle y entre en 1965. C'est là qu'elle découvre les grands classiques – les films russes, en particulier. Après un an d'études de psychologie en Suisse, elle rejoint Paris en octobre 1968. Les mouvements de mai 68 ayant provoqué la fermeture de l'IDHEC, sur l'idée que tout le monde pouvait faire du cinéma sans avoir besoin d'école, Selma Baccar rejoint un petit institut privé où elle étudie le cinéma durant deux ans. De retour en Tunisie, elle travaille en tant qu'assistante pour la télévision tunisienne (ERTT). En 1975, l'Union des Femmes de Tunisie lui commande un film à l'occasion de l'Année Internationale de la Femme. Ce fut le premier film destiné au cinéma tourné par une femme en Tunisie. Achevé en 1976, il est censuré par le pouvoir en raison de sa non-conformité au discours officiel et reste inédit en Tunisie jusqu'en 2006.En 1990, elle devient la première productrice de Tunisie. En 1994, elle tourne son deuxième long-métrage, *Habiba M'sika*, sur une grande actrice et chanteuse, égérie tunisienne des années 1920, écartée de la mémoire nationale en raison de sa confession juive. Dans les années 1980, elle répond à de nombreuses commandes pour la télévision, pour laquelle elle réalise des documentaires sur le patrimoine tunisien, ainsi qu'une série de moyens-métrages de fiction, parmi lesquels *Princesses et concubines,* sur trois grandes figures de femmes musulmanes. En 2006, elle réalise son troisième long-métrage, *Fleur d'oubli,* qui questionne les problèmes de la drogue et de l'homosexualité dans la société tunisienne des années 1940. La révolution tunisienne de 2011 et la fin de la dictature de Ben Ali l'amènent à s'engager en politique, et elle est élue en 2013 députée à l'Assemblée Nationale Constituante pour le parti Al-Massar.

Filmographie : *L'Éveil*, 1968 ; *Fatma 75*, 1976 ; *Au pays de Tarayoun / Fi bilad al-tarayoun*, 1985 ; *De la toison au fil d'or*, 1985 ; *L'Histoire des coutumes*, 1985 ; *Habiba M'sika, La danse du feu / The Fire*

[1119] Entretien avec Salma Baccar, janvier 2016.

Dance, 1994 ; *Le Secret des métiers*, 1996 ; *Princesses et concubines ou Femmes dans notre mémoire*, 1998 ; *Joie d'une vie / Farhat amor*, 2002 ; *Raconte-moi le planning,* 2004 ; *Le Train,* 2004 ; *Le Mois de Chaabane au Ramadan / Chaâbane fi ramadan*, 2005 ; *Fleur d'oubli / Khochkhach,* 2006 ; *La Bataille de Dhibat*, 2011 ; *Solidarité à Tataouine,* 2011 ; *Réfugiés des deux rives*, 2011 ; *Ne me frappe pas / Matadhrabnich*, 2013 ; *El-Jaida*, 2017.

Nous avons rencontré Selma Baccar à Tunis. Les citations qui suivent sont extraites de l'entretien que nous avons mené en français le 2 janvier 2016.

Faire du cinéma politique, envers et contre tout

« Pour nous, l'image, c'était refaire le monde. On pensait vraiment refaire le monde grâce à nos films. Nos films parlaient des inégalités sociales, de toutes les injustices – ce n'était pas gai du tout, c'était très engagé. Pour cette raison, nous avons souvent réfuté l'expression de "cinéma amateur" pour qualifier nos films. Nous préférions parler de "cinéma d'intervention sociale et politique", comme ça pouvait s'appeler dans d'autres pays. On montrait nos réalisations au festival de Kélibia, qui, encore aujourd'hui, réunit des jeunes de tous les pays qui viennent présenter leurs films, sans aucune censure. Tous les films étaient faits en dehors des normes classiques de production. On travaillait avec de tout petits moyens. C'était amusant : on montait l'inversible parfois directement à la lumière de la bougie, on avait des projecteurs qui tenaient avec de la ficelle, etc. C'était très archaïque, mais on y mettait du cœur, et les sujets qu'on dénonçait étaient très importants. »

« Quand je suis revenue en Tunisie, j'ai travaillé pendant cinq ans en tant qu'assistante à la télévision tunisienne. J'y étais venue avec l'espoir de devenir rapidement réalisatrice, mais on m'a fait comprendre que je n'y avais pas ma place. À l'époque, ils avaient vingt-sept réalisateurs et une réalisatrice. Ils m'ont dit qu'ils n'avaient pas besoin d'une deuxième, le spécimen unique était là. »

Fatma 75, *film maudit ?*

« Mon premier projet de cinéma a débuté avec l'année internationale de la femme. *Fatma 75* a été un film maudit – il a été censuré parce qu'il ne suivait pas le discours officiel de l'époque, qui donnait à Bourguiba l'entière paternité des idées présentées dans le Code du Statut Personnel (CSP). C'est vrai qu'à l'époque ce texte était révolutionnaire, par rapport aux législations des autres pays arabes, et

même de certains pays occidentaux : les femmes tunisiennes ont eu le droit de vote avant les femmes suisses, et le droit à l'avortement fut acquis des années avant son adoption en France – les Françaises venaient se faire avorter en Tunisie. C'était très avant-gardiste, mais cela ne venait pas du néant, par la seule volonté de notre président. Je montre dans mon film l'évolution de la société tunisienne, qui fut prête à accepter le CSP parce que des penseurs, dans les années 1920-1930, s'étaient déjà risqués à discuter les normes établies. »

« Pour *Fatma 75*, j'avais une sorte de mentor moral, l'Union des Femmes de Tunisie (UFT). C'était un appendice du Parti Unique ; sa présidente, à cette époque-là, était la femme du Premier ministre. Dans les années 1930, la fille d'un cheikh, Bcherra Ben Mrad, avait créé l'Union des Femmes Musulmanes. L'argent qu'elle avait rassemblé grâce à cette institution avait servi à l'éducation des femmes qui ont fait par la suite l'élite de notre nation : la femme du premier ministre en faisait partie. Or, j'utilisais dans mon film des "témoignages d'anciennes militantes", tel que je l'avais mentionné dans mon scénario, et pour mon malheur, la plupart d'entre eux étaient ceux de Bcherra Ben Mrad. On m'a demandé de les retirer : son père et elle avaient été écartés de la scène politique au moment de l'indépendance – ils étaient considérés comme ne faisant pas partie du camp des modernistes. J'ai refusé.

Une autre archive m'a causé des problèmes. En 1952, une grande manifestation avait été organisée à Béjà et de nombreuses femmes ont été arrêtées. Selon la version officielle, la femme du président participait à cette manifestation. Ils sont parvenus à falsifier une photographie qu'ils ont diffusée dans la presse. Mes images prouvent qu'elle n'y était pas – on y voit en revanche sa sœur. Je suis allée chercher les procès-verbaux liés à cet événement au tribunal, mais je n'ai trouvé nulle trace de la femme du président. J'ai refusé de tricher.

On m'a également demandé de retirer une séquence au cours de laquelle je montre un cours d'éducation sexuelle que j'ai filmé avec l'autorisation de l'UFT. Cette fois encore, j'ai refusé. J'ai finalement fait mon film comme je l'entendais. Je suis allée les voir pour leur dire que j'étais consciente que le film leur appartenait, mais que je conservais les droits moraux et que je ne changerai pas une seule image. Ils ne m'ont pas permis de le mixer et de le sortir pour les Journées Cinématographiques de Carthage (JCC) de 1976. »

« Le film est sorti grâce à Guy Hennebelle. Il faisait partie du groupe des invités des JCC que j'ai convié en cachette pour leur permettre de voir le film, sur la table de montage. Il m'a consacré un article très élogieux, paru dans Le Monde, basé sur l'idée que le public tunisien n'avait pas eu la chance de voir le film le plus courageux et le plus novateur (la forme du docu-fiction n'était pas courante à ce

moment-là) du festival, mettant en cause la censure et l'État tunisien. Tout à coup, le film et moi sommes devenus célèbres. C'est pour cette raison que je dis toujours que la censure est la chose la plus bête qu'on ait pu inventer, puisqu'elle joue toujours à l'avantage de l'œuvre. Je pense que si le film était sorti au moment où il devait sortir, il serait aujourd'hui aux oubliettes ; or, ils ont essayé de l'étouffer et une copie a fini par être programmée dans un festival en Hollande, et à faire le tour du monde. »

La lutte comme moteur de création

« Dès qu'un sujet n'est plus tabou, au moins au niveau du débat, ça veut dire qu'à court ou moyen terme on va finir par gagner. Le cinéma est un outil pour continuer à se battre. »

« J'ai été pendant très longtemps productrice de courts-métrages à la télévision tunisienne. Dans ce travail aussi, j'ai toujours essayé de guider les réalisateurs et les auteurs vers cette vision où les hommes et les femmes pouvaient être libres dans leurs choix. La quête de liberté est un thème récurrent dans tous mes films. Il y a toujours un personnage en lutte contre l'injustice. »

Créer à l'avant-garde, parler d'hier, d'aujourd'hui et de demain

« *Fatma 75* n'a jamais autant circulé que depuis la Révolution. Il sert de témoin. Dans un premier temps, les gens ne comprennent pas comment, trente-cinq ans auparavant, j'ai pu discuter les problèmes qui étaient en 2011 l'enjeu de la constituante. Trente-cinq ans avant, déjà, je trouvais que la loi était trop faible, qu'il manquait des choses essentielles ; et alors que je trouvais à l'époque qu'il aurait fallu travailler à l'amélioration de cette loi, les islamistes tentaient en 2011 de la remettre en question. Le film a donc pris une grande importance. »

« J'ai toujours eu conscience que je me battais dans mes films pour imposer une idée, une idéologie. D'ailleurs, la plupart de mes films ont été des films à scandale. *Fatma 75* a été censuré, mais j'ai aussi eu des problèmes quand j'ai voulu réaliser *Habiba M'sika, la danse du feu* : le personnage principal est juif, donc personne ne voulait me le financer. Mais le sujet n'est pas qu'elle soit juive, elle est d'abord tunisienne, elle est artiste et elle est femme. C'est ce qui m'intéressait. Quand j'ai fait *Khochkhach*, j'ai parlé de drogue, mais j'ai surtout parlé d'homosexualité. Ce fut un scandale terrible. J'ai toujours été la femme par qui le scandale arrive. Mais ce fut à chaque fois des scandales très paisibles, je ne

renchérissais pas : si je veux faire, je fais, mais je n'ai pas besoin de déclarations tapageuses pour me défendre. »

Affirmer son égalité dans la création

« Ce qui était intéressant, c'est que j'ai fait tous les métiers interdits aux femmes : j'ai été la première assistante metteur en scène – j'étais vraiment la première à la télévision tunisienne –, j'ai été la première régisseuse générale, la première directrice de production. À chaque fois, je me lançais des défis comme ça. Je ne me lançais même pas des défis : j'avais envie de le faire, donc je le faisais. C'est comme ça que, petit à petit, je me suis fait une réputation au début de femme très dure. Le plus dur, toutefois, fut quand j'ai créé ma boîte de production. Il y a une très grande différence dans l'approche des mentalités : quand une femme veut être réalisatrice, c'est accepté parce que finalement ça correspond assez bien à l'image classique qu'on se fait de la femme – le réalisateur est un enfant chéri, pourri, gâté, à qui on doit passer tous les caprices. En revanche, être productrice est beaucoup plus difficile à affirmer. Les hommes n'admettent pas que le pouvoir, qui est le pouvoir de l'argent, soit détenu par une femme. Au début, ça grinçait ; mais c'est passé. »

« Je ne pratique plus maintenant[1120], mais même les dernières années où j'ai travaillé, j'étais à l'aise. Je n'ai jamais senti que j'avais plus de difficultés que les hommes à faire ce que je voulais faire. Au contraire : peut-être même que parfois j'ai même joui de certains privilèges par le fait que j'étais femme parce que j'avais une autre manière de demander les choses, de faire mon travail, par le fait que je suis très exigeante avec moi-même. Tout ça me facilitait la tâche, je pense que je suis toujours allée jusqu'au bout des choses, alors que certains producteurs ne sont jamais allés au bout de leurs projets. »

[1120] L'entretien a été réalisé en janvier 2016. En octobre de la même année, Salma Baccar s'attelait au tournage de son nouveau long-métrage, *Al-Jaida*, sorti dans les festivals internationaux à l'automne 2017.

Heiny Srour (1945 ; -)

Heiny Srour est née en 1945 à Beyrouth de parents juifs. Elle étudie la sociologie à l'Université Américaine de Beyrouth et travaille en parallèle comme journaliste et enseignante. Elle quitte ensuite le Liban pour Paris, où elle commence un doctorat en anthropologie sous la direction de Maxime Rodinson. Ce sont les cours dispensés par Jean Rouch sur les films ethnologiques qui font naître chez elle un désir de cinéma. Elle devient critique de cinéma et écrit pour différentes revues.

En se tournant vers le cinéma, Heiny Srour se confronte à la violence du patriarcat qui domine dans la société libanaise, et qui était très présent dans sa famille. Par ailleurs, au-delà des difficultés qu'elle a rencontrées dans le métier et dans la société en tant que femme, le fait d'être juive au Moyen-Orient depuis 1947 était une chose difficile dans les sociétés arabes. Suite à l'invasion israélienne du Liban en 1982, elle décide de quitter le Liban et n'y retourne pas avant de très nombreuses années. Elle vit entre temps à Londres et à Paris. Elle réside aujourd'hui à Paris.

Filmographie : *Le Pain de nos montagnes / Bread of Our Mountains*, 1968 ; *L'Heure de la libération a sonné / The Hour of Liberation Has Come / Sāʿaï āl-taḥrīr daqāt,* 1974 ; *Leila et les loups / Leila and the Wolves / Laīla w āl-ḏi'āb,* 1984 ; *The Singing Sheikh*, 1991 ; *Les Yeux du cœur / The Eyes of the Heart*, 1994 ; *Rising Above : Women of Vietnam*, 1996 ; *La Grève mondiale des femmes 2000 / Woman Global Strike 2000*, 2000.

Nous avons rencontré Heiny Srour à Paris. Ces citations sont extraites d'un entretien réalisé en français le 13 septembre 2016.

Histoires de peuples

« Dans *Les Femmes du Vietnam*, j'ai eu du mal à faire ce que je voulais en raison de la production qui a interféré. Je voulais faire quelque chose sur les héroïnes et les manipulateurs qui, derrière, les font bouger. Je voulais, comme dans *Leila et les loups*, créer un *leitmotiv* avec les hommes qui manipulent les combattantes, parce que les hommes ont beaucoup manipulé les femmes. C'était de toute façon dans l'idéologie des communistes, mais je voulais montrer que les communistes vietnamiens

interprètent le marxisme au prisme du confucianisme, c'est-à-dire l'obéissance à la hiérarchie : les femmes obéissent aux hommes, l'enfant à l'adulte et les hommes du parti obéissent aux militants qui sont au-dessus, etc. Le confucianisme est vraiment vertical. »

« Au Dhofar en revanche, malgré l'islam, toute l'éducation du front avait pour objectif d'enseigner aux enfants de ne pas être asservis à l'autorité. Il y a dans la discipline révolutionnaire la volonté d'aller vite, de construire vite, ils n'ont pas la conscience du temps. Ils veulent travailler vite pour leur pays. Toutefois, ils font tout ça en refusant la soumission aveugle, la servilité à l'autorité est toujours critiquée. J'ai trouvé ça formidable. Au Vietnam aussi, les femmes ont fait des choses extraordinaires. Géraldine, que j'interroge dans mon film, faisait partie de quelques fusils, et elle a vaincu des armées de dix mille hommes. C'est une paysanne à l'origine illettrée. Elle a fait ses classes au Parti Communiste. C'est un génie militaire. Elle a créé l'armée des femmes et elle a utilisé le sexisme à son avantage. Elle a libéré la première province du Vietnam avec quelques fusils en utilisant la ruse et des méthodes pacifiques. Malgré tout, la même femme a accepté, après la mort de son mari, d'épouser un homme qu'elle n'aimait pas sur ordre du parti, parce qu'une femme ne peut pas rester non mariée. Son amour est resté platonique. Quelque chose de la sorte aurait été impensable au Dhofar. Tout était pensé pour la rébellion. »

« J'ai essayé de comprendre l'intérêt des Dhofaris pour la libération des femmes par la structure tribale : ils ne veulent pas parler. Ils ont honte de ce passé tribal, ils s'entretuaient pour un peu d'eau, une vache, une chèvre, ils violaient les femmes. Ils ont été très stricts dans ces histoires et ils ne veulent pas en parler. Omar Amiralay a voulu faire un film de fiction (sur les qarmates, des communistes primitifs qui ont dominé du Bahreïn au Yémen 300 ans, qui étaient contre le mariage parce qu'il asservissait la femme. Il y a une conspiration du silence. Il y a à peine une ligne sur ce sujet dans les manuels arabes. Il y a une falsification incroyable de l'histoire. Ce n'est pas étonnant que Omar n'ait jamais pu faire son film. Ce n'est pas l'effet du hasard. Les grands maux de l'histoire se reflètent dans les petits incidents. »

« Une des raisons pour lesquelles le front était féministe est qu'ils sont radicaux. Plus on est radical, plus on veut libérer la femme. Plus on est communiste de façade mettant facilement les principes de côté, et plus on constate que les premières sacrifiées sont les femmes.

Ils sont vraiment radicaux. Il n'y a pas de chef. C'est un gouvernement collectif. On voit bien tout de même que quelqu'un se démarquait : celui qui a fondé le front a de l'ascendant sur les autres, on voit bien l'autorité qu'il a. Mais lorsque je leur ai demandé : "Qui est le numéro un ?", on m'a vertement répondu : "On n'a ni n°1, ni n°2, c'est une direction collective" ».

« Leur côté radical explique donc leur féminisme. Il s'agit d'émigrés, qui ont fondé le Front de Libération du Dhofar après être venus dans le Golfe pour trouver du travail. Ils y ont découvert la télévision, la presse, et ils sont revenus auprès de leurs femmes, qui de leur vie n'avaient vu que des arbres, des chèvres, des rochers, au mieux de vieux fusils, mais c'est tout. Il y avait un décalage de deux mille ans entre les femmes et les hommes. Aucune n'était lettrée, et le front était très inquiet à ce sujet-là. Je n'ai jamais vu des femmes aussi rebelles. Ça m'inquiétait : je restais abasourdie. Quand je suis venue, elles m'ont prise avec elles au secteur féminin, au camp de la révolution, à l'école des cadres, et ont demandé aux hommes de sortir. "On veut profiter de la journaliste", disaient-elles. Elles m'ont bombardé de questions, j'étais pétrifiée je ne savais pas quoi répondre. Elles voulaient tout savoir sur l'action des femmes au Vietnam, etc. C'était incroyable. Je me souviens de cette petite, qui était bergère à l'âge de quinze ans, l'autre à quatorze ans. Elles ont chassé des hommes de l'âge de leur père et m'ont prise – elles étaient très conscientes qu'elles étaient en retard.

Quand le front a fondé l'école des cadres, il y avait six femmes sur deux cent personnes. Dès qu'elles sont arrivées, ils ont immédiatement interdit la polygamie, le mariage arrangé, la dot : le front s'est trouvé dépassé. C'était dans leur programme, mais elles voulaient aller dix fois plus vite que le front. "S'il vous plaît, d'abord dans l'armée populaire, ensuite dans la milice, ensuite dans la population", disaient-ils. Moi, au début, pendant les repérages, j'étais avec les femmes et contre la sagesse du front. Mais quand je suis rentrée et que je suis allée jusqu'à la ligne rouge – plus on rentre et moins il y a de médicaments, moins il y a à manger, moins il y a à boire, ça devient très difficile – sur la ligne rouge, j'ai fait la connaissance d'un homme qui avait épousé trois femmes, et il a fait neuf enfants, et les neuf étaient morts, et j'ai compris pourquoi il était polygame. Ce n'est pas facile, il faut être très conscient, au sein de l'armée populaire et de la milice, pour ne pas pratiquer la polygamie. Elle a des raisons. »

« Au Dhofar, il y avait un problème démographique. Ils ne sont que 300 000, c'est pour ça qu'ils ont été écrasés si facilement. Ils auraient pu faire le choix des Palestiniens qui, parce qu'ils sont menacés d'extinction, font beaucoup d'enfants. Ils ont fait l'inverse. Ils ont été très radicaux sur la question, parce que la ligne générale était radicale. Il n'y a pas un mouvement de libération arabe où il y a une armée sans grade ni salaire, une gouvernance collective et anonyme. Ils ont été très loin dans la radicalité. »

« Chez les Dhofaris, l'économie de la société nomade fait que les femmes se mélangent à la société. La femme à la maison existe dans les villes mais il y a définitivement plus de mélange entre les femmes et les hommes. Il n'y a pas ce côté poison de la société orientale. Il y a aussi ce fait qu'ils ont

leur islam comme les berbères, on les voit prier ensemble sans ce poison de la ségrégation. Les Dhofaris sont plus évolués. »

Faire des films envers et contre tout

« J'étais journaliste et critique de cinéma au Liban. Quand je suis arrivée à Paris pour mes études, j'ai été critique de cinéma à Afrique Asia. C'est là que j'ai eu l'idée de *L'Heure de la libération a sonné*. J'étais en train de faire une thèse de doctorat sur la condition de la femme en comparant la condition des différents statuts de la femme avec la femme libanaise, tout en faisant des articles pour Afrique Asia. Un jour un bon ami me dit qu'il a une idée d'article pour moi pour Afrique Asia et que ce sont des gens sérieux. C'était en 1969, deux ans après la guerre de juin. »

« J'ai rencontré le type du front dans un café loin du centre de Beyrouth. Il a commencé à me parler des réformes sociales. Je ne l'ai pas cru parce que j'avais vu Nasser et les baathistes et j'avais mis un X sur les gauches arabes : c'était terminé, je n'y croyais plus. Il me racontait l'histoire de son pays. Deux ans auparavant, j'avais été l'élève de Nicolas Sarkis, spécialiste du pétrole, et comme nous n'avions jamais parlé du Sultanat d'Oman, à part qu'il s'y faisait de l'extraction de pétrole, j'ai pris ce type pour un menteur lorsqu'il m'a dit qu'ils extrayaient du pétrole mais que les Omanais n'avaient pas le droit d'y travailler parce qu'on s'en méfiait.

Tout ce qu'il m'a raconté paraissait tellement invraisemblable que je ne l'ai pas cru. Je me préparais – et je n'ai pas pris une seule note – pour prendre mes affaires. Je me demandais ce que j'allais dire à mon ami. Il était un journaliste intègre qui n'est pas acheté par les pays du Golfe, et c'était rare ! Mais soudain, cette voix qui était morne, mortelle et ennuyeuse – les Dhofaris ne savent pas parler aux médias – s'anime et il me parle de la libération de la femme.

Je pensais halluciner, dans cette chaleur. C'était la première fois qu'un homme prenait l'initiative d'ouvrir la question alors que ce qu'il est standard d'entendre en Occident et dans la gauche arabe est que les femmes sont plus conservatrices que les hommes et qu'elles aiment être opprimées. J'avais entendu ça pendant des années. Je n'en revenais pas. Je lui ai fait répéter les choses plusieurs fois. J'ai été très embarrassée, je lui ai fait tout répéter pour prendre des notes.

Rentrée à Paris, Jean Pierre Viennot a écrit un article dans le Monde à ce sujet. C'est là qu'on voit à quel point j'ai été colonisée : je n'ai cru complètement ce type du front que quand Jean Pierre Viennot me l'a confirmé. »

« Malgré toutes les difficultés que j'ai rencontrées après la sortie de *L'Heure de la libération a sonné,* j'ai fait *Leila et les loups*. Je ne me suis pas censurée je crois. En raison d'une date limite de dépôt, je n'avais que trois semaines pour écrire le scénario ; un scénario s'écrit usuellement entre six mois et deux ans. Je ne sais pas ce que j'ai écrit, j'ai écrit n'importe quoi et j'ai envoyé. Je ne me suis pas censurée. Ce sont les tripes et le cerveau qui ont parlé. Je suis contente d'avoir eu cette échéance, car sans elle, je me serais censurée : j'aurais écrit quelque chose de bien plus classique avec un début, un milieu, une fin. »

« J'ai tourné *La Danse des squelettes*, avant l'invasion israélienne. Les Juifs étaient trois chats et quatre souris et n'ont jamais eu de milice au Liban. Les Druzes non plus : même chef du pouvoir national, Walid Joumblatt n'avait pas de milice. Tout le monde m'a demandé ce que les Chiites, les Druzes, les Juifs et les Orthodoxes venaient faire dans mon film. Ils n'ont pas de milices ; la guerre est entre Maronites et Sunnites, pourquoi tu mets tout le monde ? Je n'ai pas su quoi répondre. J'ai seulement senti qu'il fallait faire ça. »

« La chance de ce film est d'avoir prédit l'avenir. J'ai eu de l'argent, le prestige du grand prix. Quand les Belges ont vu que le British Film Institute a dit oui, ils ont mis de l'argent. »

« La scène de mariage palestinien dans le village syrien de Maaloula est une scène prophétique parce que le village est aujourd'hui détruit. Ce lieu est mythique. Les femmes y passent avec des armes. Selon la légende, une sainte s'est convertie au christianisme et son père a voulu la brûler vive. Elle s'est enfuie et la montagne s'est ouverte. C'est un village extraordinaire. Je l'ai sauvé en le filmant, puisqu'aujourd'hui avec la guerre civile il est détruit. »

« Pendant le tournage du film, la production anglaise a pris peur et m'a lachée. J'ai dû terminer toute seule avec l'argent belge que j'ai trouvé. J'ai terminé le film avec de l'argent que j'ai trouvé en Belgique. J'ai fait 40 % du film avec cet argent. Ma minute de tournage utile est trois fois meilleur marché que leur minute de tournage utile. Quand vous prenez en considération que c'est moi qui ai tourné les séquences de foule qui sont les plus chères et qui sont des reconstitutions historiques, ma minute de tournage revient encore meilleur marché. »

« Durant le tournage de *Leila et les loups* en Syrie, j'ai été espionnée sur mes mœurs. Ce genre d'histoire montre le divorce total entre les intellectuels et la population. Je veux dire, vraiment, il y a une telle méconnaissance de la part du peuple de ce qui se passe, de la façon dont on doit faire les choses, que donner ma voix aux sans voix était au bout du compte quelque chose de très difficile.

Satyajit Ray a dit qu'il avait appris des choses sur son pays en tournant des films, je trouve que c'est très vrai. Le tournage vous fait découvrir plein de choses que vous n'auriez jamais découvertes. »

« Les acteurs à l'époque étaient essentiellement chrétiens. La plupart des acteurs chrétiens avaient refusé de jouer dans le film. Ceux qui avaient accepté finalement vivaient à Beyrouth Est. Quand les Phalangistes ont appris que ce film allait être fait, ils nous ont condamnés à mort, moi et tous les gens qui allaient travailler avec moi. Les actrices à la veille du tournage sont venues pour me montrer la condamnation à mort qu'elles ont reçu. Elles m'ont demandé de payer des dommages et intérêts et m'ont dit qu'elles ne pouvaient pas tourner parce que leur vie était en jeu. »

« *Leila et les loups* est malheureusement prémonitoire. Il a prédit l'avenir. Quand il y a eu l'invasion israélienne en 2006 une vague de Chrétiens patriotes ont voulu se convertir à l'islam. Une chanteuse patriote d'origine chrétienne avait un long habit noir et était très admirative du Hezbollah. Il y en a eu beaucoup comme elle, prêts à donner leur vie. D'autres ne sont pas prêts à ouvrir la bouche. J'aurais préféré ne pas avoir raison. »

Tahani Rached (1947 ; -)

Tahani Rached est née en Égypte en 1947, où elle a grandi. À dix-sept ans, elle part vivre un an au Liban, où réside son frère, puis part au Canada. Elle travaille quelques années avant de reprendre ses études. Poursuivant le rêve de devenir peintre, elle suit des études à l'école des Beaux-Arts de Montréal. Bousculée par les événements de 1968, elle décide toutefois de changer de voie et se lance dans le travail communautaire. Elle commence à faire des films sous l'impulsion de Robert Kramer et du groupe du Newsreel, qui l'embauchent sur le tournage d'un documentaire sur l'indépendance du Québec vis-à-vis des États-Unis. Elle termine elle-même seule le film.

Par la suite, elle réalise de nombreux courts-métrages documentaires à vocation sociale. Son premier long-métrage, *Les Voleurs de job* (1980), fait une sortie très remarquée.

Denys Arcand l'invite à participer à l'aventure collective de *Le Confort et l'indifférence* (1981), et elle est embauchée à l'Office National du Film du Canada, à Montréal. Elle y réalise plus de vingt films. En 2003, la transformation du système de l'Office, qui jusque-là avait des réalisateurs salariés, pousse Tahani Rached à partir : elle rentre en Égypte, et continue de réaliser des films, avec la collaboration de la société de production Studio Misr.

Tahani Rached anime aujourd'hui au Caire des ateliers de formation pour des jeunes qui veulent faire du documentaire.

Filmographie : *Pour faire changement,* 1973 ; *Augustine Neto,* 1974 ; *C'est pas un cadeau*, 1975 ; *Leur crise, on la paye pas*, 1976 ; *Les Mesures de contrôle et une nouvelle société*, 1976 ; *Les Frères ennemis*, 1979 ; *Autour du pain,* 1980 ; *Carte d'identité,* 1980 ; *Les Chrétiens du Moyen-Orient,* 1980 ; *De rude race*, 1980 ; *De sable et de neige,* 1980 ; *Je suis croyant*, 1980 ; *Les Voleurs de job/ Where Dollars Grow on Trees*, 1980 ; *La Maison de Aleya*, 1981 ; *La Phonie furieuse*, 1982 ; *Beyrouth ! À défaut d'être mort / Beirut ! Not Enough Death to Go Round*, 1983 ; *Haïti Québec*, 1985 ; *Bam Pay A ! Rends-moi mon pays !*, 1986 ; *Haiti, nous là ! Nou là !*, 1986 ; *Au chic resto pop*, 1990 ; *Médecins du cœur / Doctors With Heart*, 1993 ; *Quatre femmes d'Égypte*, 1997 ; *Urgence ! Deuxième souffle*, 1999 ; *À travers les chants*, 2001 ; *Soraida, une femme de Palestine*, 2003 ; *Ces filles-là / Those Girls / El-banate dol,* 2006 ; *Les Voisins / Neighbors / Geran*, 2009 ; *De longue haleine / Nafas taweel*, 2012.

Nous avons rencontré Tahani Rached au Caire. Ces citations sont extraites d'un entretien réalisé en français le 18 janvier 2016.

Faire des films au Caire après la révolution

« Je viens d'arrêter un tournage. Je voulais réaliser un film dans le quartier de la gare Ramsès. J'étais prête à tourner, mais il est devenu impossible de tourner dans les rues du Caire. Le film je l'avais en tête, j'avais les personnages, mais je ne suis pas parvenue à filmer dans les rues. J'ai arrêté le film au bout de deux jours de tournage. »

« La situation a beaucoup changé, ils ont décidé d'interdire les vendeurs ambulants. Avec la révolution, il n'y a plus eu de contrôle, donc aujourd'hui la politique à cet égard est devenue répressive. C'était agressif. J'ai connu ça quand j'ai tourné mon dernier film pendant la révolution. On s'était fait agresser dans le *midan*[1121]. Des Islamistes tenaient le contrôle des rues, et moi je tournais. J'avais tourné pendant quelques mois déjà ; ce jour-là, on y est allé un vendredi, et on s'est fait arrêter par des jeunes hommes qu'on n'avait jamais vus. Ils étaient très agressifs et ils m'ont demandé d'arrêter de tourner. Je lui ai demandé qui il était pour me demander d'arrêter de tourner, et tout d'un coup une bande de jeunes aux yeux injectés de sang demandent d'arrêter de tourner. Les coups partent, le cameraman et le preneur de son se font frapper. J'ai sauté sur la caméra pour la protéger. C'était violent.

À Ramsès, ça aurait pu se passer comme ça, on ne pouvait pas tourner. Voilà, c'est là que j'en suis. C'est un projet sur lequel on a beaucoup travaillé. Ce n'est pas facile le *midan* Ramsès. C'est un endroit bruyant, les conditions de vie des gens sont dures, les rapports sont durs, ce n'est pas un endroit joyeux et tranquille. Malgré tout, j'avais réussi à trouver des gens formidables, des situations de tournages, des histoires à raconter, de beaux personnages, mais je n'ai pas pu. C'est la première fois que ça m'arrive. J'ai déjà arrêté des idées parce qu'avec mes recherches je n'y arrivais pas, mais je n'ai jamais arrêté un film de cette façon-là. »

« Pendant la révolution c'était extraordinaire. Pendant deux ans, on tournait dans la rue, et personne ne vous demandait ce que vous faisiez.

Autrement, il faut une autorisation spécifiant les lieux où on peut tourner et circuler. C'est juste que les gens s'en mêlent. Il y a toujours eu une fascination pour la caméra mais maintenant il y a des

[1121] « *midan* » signifie « place » en dialecte égyptien. Dans ce cas précis, elle désigne la place Tahrir, au cœur du Caire.

méfiances, on nous demande si on travaille pour Al-Jazeera, qui a mauvaise presse parce qu'ils salissent la réputation de l'Égypte, on nous demande si on est des étrangers. Pendant que j'étais au *midan*, on n'arrêtait pas de prétendre que je n'étais pas égyptienne, à tel point que j'ai fini par imprimer ma carte d'identité égyptienne sur mon t-shirt pour qu'on arrête de me questionner.

Le preneur de son aussi, il passait pour un étranger, parce qu'il avait les cheveux longs et rasta. Ça n'allait pas du tout. »

« Les conditions d'exercice du métier deviennent aussi plus difficiles, d'un point de vue économique. Les conditions de travail des gens dans le milieu sont dures. La situation n'est pas joyeuse et pas rose, tout le monde se demande jusqu'où on ira. Daesh n'est pas loin, on est dans une situation de menace réelle, dont la réponse est seulement sécuritaire. On sait bien que ce n'est pas la seule réponse à avoir mais on ne peut pas faire sans.

Là avec le 25 janvier qui approche, il y a des gens qui se font arrêter… La chose la plus terrible est qu'il a des gens qui sont morts pour ça. »

« J'ai filmé la révolution. Je me disais depuis un certain temps que les longs-métrages documentaires coûtent cher, qu'ils sont très difficiles à financer et que personne ne les regarde. C'est une équation dure à tenir. J'ai donc pensé faire une série télévisée documentaire. Je me lance avec des amis. On a un petit concept, je fais trois pilotes que je vais montrer comme une imbécile à la télévision ici. J'apprends alors que les responsables des programmes sont aussi responsables de la publicité. Ils regardent votre produit pour voir si on va pouvoir vendre du savon ou du chocolat. Et dans mon film, ni scène d'amour torride, ni course poursuite, rien ! Alors évidemment, ça n'a pas marché. »

Le monde arabe

« J'ai préparé le film que j'ai réalisé sur Beyrouth parce que mon frère vivait là-bas, et que ma tante et ma sœur n'étaient pas loin. J'étais déjà à l'O.N.F. J'avais fait un court-métrage avant ça, et pour ce film, l'U.N.I.C.E.F. a choisi de mettre de l'argent, donc j'ai eu cette possibilité. On est partis et on l'a fait. Ce film fait vraiment partie de moi.

Je n'ai vécu à Beyrouth qu'une année, avant la guerre. »

« La guerre de 1967 a été le grand choc. À partir de là est né mon intérêt pour la Palestine, ça fait partie des questions qui m'ont toujours touchées, interrogées, que j'ai suivies. J'ai eu envie de faire un film là-bas – que j'ai fait, en 2003. »

Images de femmes

« Je trouve le rapport aux femmes plus facile. Je trouve qu'elles ont une grande capacité de passer du personnel au collectif : elles n'ont jamais de partis pris déconnectés de leur vie, de leur expérience. Il y a toujours – en tout cas très souvent – cet aller-retour entre le personnel et le collectif, et j'aime beaucoup cela. Il y a aussi l'aléatoire des recherches qui joue dans les choix que l'on fait au moment de tourner un film. On rencontre beaucoup de gens, mais finalement, les personnes que l'on retient avec lesquelles on souhaite faire des films sont souvent des femmes. Malgré tout, à part pour les filles des rues avec qui je souhaitais vraiment travailler – c'était elles, et pas d'autres – je n'ai généralement pas de choix préconçus. Je me suis interrogée un moment sur ce fait. Je pense qu'il y a aussi le fait que je crée plus facilement des affinités avec les femmes du fait d'être une femme moi-même. »

« *Quatre femmes d'Égypte* était une recherche qui avait pour base l'Égypte. J'avais trouvé une famille où l'on trouvait un communiste, une sœur musulmane, etc. C'était des gens qui tenaient des rôles dans la société. Je me suis dit que je devais faire un film sur cette famille. Malheureusement, l'un d'entre eux est mort, tout a été compliqué. Et une amie me dit : « La famille, ce sont des gens qu'on ne choisit pas. Pourquoi tu ne choisirais pas des gens qui ont vécu des choses ensemble et qui soient des choix, des amitiés ? » Je suis donc partie sur cette idée. Je rencontre des hommes. Affreux. Je me suis dit que je me fourvoyais, que je n'avais pas de film. Je connaissais Amina. Un jour, elle m'a dit : « Laisse-moi te faire rencontrer les copines », et je suis tombée sur ces quatre femmes.

C'est la recherche. On part d'une intuition, un intérêt qui nous habite. Et puis je pense qu'on se répète, on répète les même quelques choses que l'on module de diverses façons. Il y a des choses qui nous intéressent, et on tourne autour. Je me suis rendue compte aussi que quand on fait des rencontres et qu'on y voit des personnages, ça fait partie de la personne.

Mais peut-être aussi que – je ne veux pas généraliser, mais – il y a quelque chose de l'expérience de la vie que font les femmes qui m'intéresse, le point de vue des femmes me touche, m'intéresse, je me sens plus proche. Et puis ça m'interpelle, je ne sais pas comment dire… elles sont fortes les femmes en général. »

Faire des films pour une institution

« J'ai été embauchée à l'O.N.F. parce qu'ils avaient des postes. Le cameraman avec qui j'avais fait mon film m'avait prévenue, mais je n'osais pas. J'avais soumis, avant, un premier film à l'O.N.F., qui avait été refusé. Au moment de vous engager, ils vous demandaient de montrer un film. Ce film, je l'avais fait dans le privé, et je l'avais envoyé comme le travail que j'avais fait. Lorsque je suis arrivée à l'entrevue, je ne me souvenais plus de ce que j'avais écrit dans ma lettre. Je me souviens très bien de ce jour-là. J'étais en auto je me demandais ce que je leur avais écrit. Bref, je rentre dans la salle. Autour de la table il y avait quatre ou cinq personnes. Trois d'entre elles avaient été dans le jury qui avait refusé mon film. Il n'était pas mal. Je leur dis : « Bonjour, vous vous souvenez de ce film que vous avez refusé » ? Ils me disent que oui, je leur demande comment ils l'ont trouvé, ils me disent très bien. J'étais alors d'accord pour discuter.

Voilà c'est comme ça que j'avais été engagée. Des concours de circonstances particuliers. Après ça, le directeur du programme français (il y a deux programmes, un francophone et un anglophone) m'a pris dans son bureau et il me dit : "Je ne suis pas d'accord avec le fait qu'on vous a engagée". Je lui ai répondu : "Moi, je suis très contente d'avoir été engagée !"». Ce n'était pas très chaleureux.

Quand j'ai travaillé à l'O.N.F., les réalisateurs avaient une place dans l'institution. »

« L'institution a été créée pour faire connaître le Canada aux Canadiens. Il y avait une institution indépendante, qui était financée par l'État, et qui faisait des films. Il y a au Québec une école documentaire, qui a sa manière de raconter, d'écrire. On raconte le pays d'où viennent nos concitoyens. Il y avait une certaine générosité à l'époque.

Malheureusement, ce temps est révolu. À l'époque, il y avait des collectifs de cinéastes, de monteurs, de preneurs de son, et on travaillait ensemble. Les premières années, on regardait les premiers montages des uns et des autres… c'était fantastique. Les temps ont changé. »

« J'ai travaillé à l'O.N.F. Je ne me considère pas propriétaire de mes films. Je n'ai pas le sens de la propriété, alors que ça peut se discuter pour des gens qui n'ont pas fonctionné comme moi et qui ont gagné leur vie avec leur travail sur le budget d'un film. Moi, j'étais salariée, ce n'est pas pareil. Si j'avais été obligée de travailler dans le privé, je n'aurais pas continué. J'avais commencé comme ça, en privé, et je faisais des films de façon indépendante, mais je n'aurai pas pu en vivre. Aujourd'hui je vis sur ma retraite.

Je ne suis pas bonne à la caméra, je n'ai pas l'œil alors. Je ne peux donc pas faire la caméra et être là avec mes personnages. Il y a des gens qui savent, moi je ne peux pas. Alors ils travaillent, ils savent tourner, ils ont un preneur de son, mais moi j'ai toujours préféré travailler avec le meilleur cameraman au monde et le meilleur preneur de son : j'allais apprendre, mais au moins j'étais sûre qu'à côté d'eux, le travail allait être impeccable. Aujourd'hui pour filmer, il faut avoir sa propre caméra, sinon il faut faire des demandes de subventions et attendre, et ne rien obtenir pour travailler. Moi, je peux me le permettre, mais lorsque je vois les jeunes réalisateurs, je m'inquiète pour eux… il faut payer le loyer, mettre les enfants à l'école, la vie est chère. Mais il y a toujours cette flamme qui habite les gens, la passion de faire des films – parce qu'il faut en faire plusieurs. Je n'ai pas fait d'école de cinéma, j'ai appris en faisant. Alors on apprend ! Il faut en faire deux, trois, quatre, cinq, dix, quinze, vingt ! Mais il est très difficile aujourd'hui de faire financer un film. »

« J'ai vraiment été privilégiée. Je me dis que si j'avais dû travailler dans le privé, je ne suis pas sûre que j'aurais réussi. Je ne sais pas me vendre, je suis nulle là-dedans. Je n'aurais pas tenu. Si je n'avais pas été à l'O.N.F. je n'aurais pas persévéré, je n'aurais pas pu. Je connais beaucoup de gens qui étaient dans la même situation que moi et qui n'ont pas été à l'O.N.F., qui ont ramé pour faire deux, trois, quatre films. Je les admirais. Moi je n'aurais pas pu. »

Distribuer des films indépendants

« *El banate-dol* avait fait polémique. C'est pour ça qu'on en a parlé. Parce qu'il est passé à Cannes. On nous reprochait de parler de ces sujets à l'étranger.

Ça a fait tellement de bruit qu'on a fait des projections aux studios où la presse est venue. Donc, c'est sorti de nulle part, la demande était là. Mais si vous n'avez pas ça, vous circulez dans un petit milieu qui voit vos films. Vous le faites par passion, parce que vous y croyez, parce que vous pensez que vous avez quelque chose à raconter avec les gens.

Quand on était à Montréal, les films qu'on faisait on les sortait en salle et on les sortait à la télévision. En salle pour le plaisir (ça en fait parler par la presse aussi, contrairement à la télévision) et ça permettait un bouche-à-oreille qui rejoignait un public à la télévision. Le film avait une vraie vie s'il avait quelque chose à raconter. On pouvait joindre les gens qu'on voulait joindre. Ça avait du sens. Ici, ça a un peu moins de sens.

Cela dit, même au Québec, la situation change, et ça devient de plus en plus difficile. Il y a moins d'argent consacré au documentaire, moins de films qui se font. Mais désormais on peut faire un film avec sa caméra. Ça, c'est formidable. Ça n'est jamais ou noir ou blanc. »

Passer au numérique

« Quand on filmait, quand on travaillait en 16 mm, on pensait 7 pour 1, 8 pour 1. C'est-à-dire qu'on tournait 8 h on avait une heure de film monté. Quand on était très vieux cinéaste et qu'on était gâté c'était du 12 pour 1. Aujourd'hui, c'est du 50 pour 1, voire du 100 pour 1…

Ça a permis à certains films de se faire. J'ai fait un film dans un service d'urgence à l'hôpital. On attend. Il y a des situations de tournages qui tout d'un coup sont devenus accessibles, des choses qu'on n'imaginait pas pouvoir tourner avant.

Mais ça induit aussi une grande paresse. Le 16 mm obligeait à une préparation précise : quand je commençais à tourner, je savais ce que je voulais aborder avec chaque personne, je les connaissais et je les avais fréquentées. Ça nous obligeait à une discipline qu'il n'y a plus maintenant.

C'est pour ça que l'échec de mon dernier tournage m'enrage. Je savais ce que je voulais, tout était découpé et prêt dans ma tête et j'avais dix jours de tournage. Ce n'était pas possible.

Alors je ne sais pas. Le numérique a changé les habitudes. Le numérique a aussi quelque chose de maudit : autrefois, acheter une caméra était un investissement de trente ans. Aujourd'hui, les caméras sont obsolètes deux ans après leur sortie. Je m'étais équipée pour avoir une salle de montage, avec laquelle j'ai monté mon dernier film avec une monteuse ici, et lorsqu'on l'a faite examiner pour voir si on pouvait la réutiliser pour monter le nouveau projet, elle était déjà obsolète. Les nouveaux logiciels prennent plus d'espace, etc.

Au bout d'un moment, je me suis dit qu'il y avait tellement d'images partout que ce n'était pas nécessaire que j'en rajoute encore. On est stimulés en permanence. »

« Avant, beaucoup moins de gens voulaient faire des films. On travaillait, on vivait dans le milieu. On n'avait pas d'école, on apprenait sur le tas. C'était beaucoup moins compétitif.

Aujourd'hui, la peur de la caméra est cassée. Autrefois, avant de commencer à tourner, je venais avec une petite caméra vidéo pour les habituer à être filmés, à ce qu'ils jouent avec la caméra. Maintenant, on n'a plus besoin de faire ça. Ça change. Ça a des côtés positifs. Et puis au fond, faire des films, c'est

raconter des histoires. Si on a un point de vue, des choses à dire et qu'on sait bien raconter les histoires, on fait des films.

De toute façon on radote toujours les mêmes choses. On a tout dit sur l'amour, mais nous, on va le dire autrement. Il faut cette espèce d'urgence que vous avez à l'intérieur de vous qui vous pousse à dire quelque chose ou à raconter quelque chose qui vous fait peur. Vous le faites, d'abord et avant tout, et c'est ça qui vous tient. »

Jocelyne Saab (1948-2019)

Jocelyne Saab est née en 1948 à Beyrouth. Elle grandit dans une famille chrétienne maronite de la haute bourgeoisie. Durant son enfance, son père était entrepreneur et voyageait à travers toute l'Asie. Elle grandit dans une grande maison d'architecture traditionnelle libanaise, dans un quartier cosmopolite à l'ouest de la ville, et est scolarisée chez les sœurs de Nazareth, à l'est de la ville. À 18 ans, elle est poussée par son père à faire des études d'économie. Elle s'inscrit à l'Université Saint-Joseph et découvre les groupes militants de gauche. Elle rencontre de grandes figures, comme Elias Sanbar ou Samir Frangié, et commence à s'intéresser à la cause des Palestiniens. Elle découvre les camps de réfugiés palestiniens du Liban et de la Syrie. Elle termine ses études à Paris où elle se passionne pour le cinéma.

Elle anime, en 1970, à la radio libanaise, une émission de musique intitulée « Les Marsupilamis ont les yeux bleus » au cours de laquelle elle propose une brève de faits-divers étranges. Cette chronique dérange, et elle est renvoyée. La même année, elle réalise ses premiers reportages pour la télévision libanaise, *La Maison libanaise,* et un reportage coréalisé sur les camps de réfugiés palestiniens.

Intéressée par le journalisme, elle écrit ses premiers articles pour le journal libanais *Al-Safa* en 1972 grâce à Etel Adnan. Elle obtient ensuite un stage au *Monde* à Paris. Davantage intéressée par les images que par le journalisme écrit, elle entre à France 3 à l'émission « Magazine 52 » de Jean-François Chauvel, qui l'envoie dès 1973 en Libye comme traductrice sur un portrait d'une heure consacré à Muammar Kadhafi. Le journaliste réalisateur n'ayant pas obtenu de visa, c'est Jocelyne Saab qui conduit le reportage. C'est sa première expérience de réalisatrice.

Pour le Magazine 52, elle retourne en Libye documenter les suites de la marche des Libyens sur l'Égypte en 1973, couvre la guerre d'Octobre en Égypte, en Israël et en Syrie, documente la résistance palestinienne en Syrie et au Liban, celle des Kurdes en Irak. En 1974, elle propose un sujet sur les femmes palestiniennes, qui est rejeté par France 3 : elle décide de réaliser désormais ses films à titre indépendant. Alors qu'elle s'apprête à partir au Vietnam documenter la fin de la guerre en avril 1975, les événements du 13 avril 1975 (première borne chronologique officielle de la guerre du Liban) la poussent à se rendre à Beyrouth documenter l'état d'esprit des Libanais à la veille d'une guerre civile de quinze ans. *Le Liban dans la tourmente* est son premier long-métrage, et est sorti à l'Entrepôt à Paris. Elle réalise par la suite plus d'une dizaine de films au Liban, qu'elle vend aux

télévisions et qu'elle fait circuler en festival. Parallèlement, elle continue de voyager dans la région pour rendre compte de la lutte d'autres peuples : elle part en Égypte en 1977 pour documenter la société après les émeutes du pain de janvier 1977, puis se rend dans le Sahara occidental, où elle tente de comprendre les enjeux de la lutte du Front Polisario, et en Iran en 1981, pour rendre compte de la situation politique et sociale, deux ans après la révolution.

Participant aux tournages de *Nahla* de Farouk Beloufa en 1979 et du *Faussaire* de Volker Schlöndorff, pour lequel elle est assistante réalisatrice, en 1981, Jocelyne Saab gagne en assurance, et tourne en 1984 son premier long-métrage de fiction au cœur de la guerre, *Une vie suspendue*. Il est sélectionné à la Quinzaine des Réalisateurs de Cannes en 1985, et sort en salles en France en 1988. Elle quitte ensuite le Liban pour s'installer à Paris. Elle réalise une série de documentaires sur l'Égypte, puis *La Dame de Saïgon* (1997) sur le Vietnam, tout en continuant à développer des projets de longs-métrages de fiction ainsi que des projets plus larges, notamment la création d'une cinémathèque libanaise au sortir de la guerre. Le projet ne vit pas le jour.

Suite aux difficultés rencontrées sur le tournage et la réception de son film *Dunia* (2005) en Égypte, Jocelyne Saab tente de trouver d'autres moyens d'expression pour traduire l'urgence de témoigner, et se tourne vers l'art contemporain. Son dernier film de fiction, *What's Going On ?*, est réalisé dans cette veine poétique et déconstruite qu'elle a développé après 2005. Elle réalise des séries de photographies et des installations mix-médias jusqu'en 2018.

Jocelyne Saab est décédée le 7 janvier 2019 des suites d'une longue maladie.

Filmographie : *La Maison libanaise,* 1970 ; *Kadhafi : l'Islam en marche (ou La Marche Verte)*, 1973, *Portrait de Kadhafi,* 1973 ; *Spécial Proche-Orient : Israël,* 1973 ; *La Guerre d'Octobre (ou La Guerre en Orient)*, 1973 ; *Proche-Orient : Égypte*, 1973 ; *La Guerre en Orient : Égypte,* 1973 ; *Les Palestiniens continuent*, 1973 ; *Le Refus syrien (ou Le Golan, ligne de front)*, 1974 ; *Irak, la guerre au Kurdistan*, 1974 ; *Les Femmes palestiniennes,* 1974 ; *Le Front du Refus (ou Les Commandos-suicides)*, 1975 ; *Les Nouveaux Croisés d'Orient (ou Portrait d'un mercenaire français) / Rams shak li-murtaziq*, 1975 ; *Le Liban dans la Tourmente / Lubnan fil-dawama*, 1975 ; *Les Enfants de la guerre / Atfal al-harb*, 1976 ; *Sud-Liban : histoire d'un village assiégé,* 1976 ; *Beyrouth, jamais plus*, 1976 ; *Pour quelques vies,* 1976 ; *Le Sahara n'est pas à vendre*, 1977 ; *Égypte, cité des morts (ou « Chaque année en janvier ») / Madinat al-mawta*, 1977 ; *Lettre de Beyrouth,* 1978 ; *Making-of du film* Nahla *par Farouk Beloufa,* 1979 ; *Iran, l'utopie en marche*, 1980 ; *Le Bateau de l'exil*, 1982 ; *Les Libanais, otages de leur ville (ou Bilan de la*

guerre : destructions au Liban), 1982 ; *Le Liban : état de choc*, 1982 ; *Beyrouth, ma ville / Beirut, madinati*, 1982 ; *Une vie suspendue Adolescente, sucre d'amour / Ghazl al-banat*, 1985 ; *L'Architecte de Louxor,* 1986 ; *Les Fantômes d'Alexandrie,* 1986 ; *Les Coptes : La Croix des Pharaons,* 1986 ; *L'Amour d'Allah (ou La Montée de l'intégrisme),* 1986 ; *La Tueuse*, 1988 ; *Les Almées, danseuses orientales / Al-alma'*, 1989 ; *Fécondation in video*, 1991 ; *Il était une fois Beyrouth, histoire d'une star / Kan ya makan Beirut / Once Upon A Time In Beirut,* 1994 ; *La Dame de Saïgon,* 1998 ; *Dunia, Kiss Me Not On The Eyes / Dunia: Balash tibosni fi 'einayya*, 2005 ; *What's Going On ?/ Shou 'amm Beysseer ?*, 2009 ; *Café du genre,* 2013 ; *Un dollar par jour / One Dollar A Day,* 2016 ; *Imaginary Postcard,* 2016 ; *My Name is Mei Shigenobu*, 2018.

Jocelyne Saab et moi-même nous sommes entretenues le 30 novembre 2018. Ces citations sélectionnées sont à propos des expériences de tournage des films qu'elle a réalisés en Égypte, au Sahara et en Iran, qui sont au cœur de notre corpus.

L'Égypte

« De l'Égypte, j'ai mon enfance, j'ai le rêve qui reste, la mort de Nasser. Après, bien sûr, l'Égypte m'intriguait. Ils ont renvoyé toute la bourgeoisie, mon oncle faisait partie de ces exilés. Plus tard, j'ai découvert de plus près ce que ça voulait dire, être réfugié. Et puis il y a eu la guerre d'octobre, puis le film sur la Cité des morts en 1978. »

« Entre temps, l'Égypte s'est transformée. En 1973, le nationalisme était à son maximum. On ne trouvait pas un chat dans les rues du Caire. Je travaillais alors pour France 3 comme reporter de guerre. Comme j'étais sur place, je lisais aussi mon texte à la radio en arabe. J'ai arrêté parce que je n'en pouvais plus. La guerre, c'est épuisant. Non seulement c'est épuisant d'être reporter de guerre, mais en plus il fallait qu'on lutte : on ne laissait pas les femmes aller au front. C'était compliqué, on allait filmer la nuit chez les miliciens et les miliciennes. J'ai encore des photos de Rosie Rouleau, la femme d'Éric Rouleau qui écrivait pour Le Monde. »

« En 1973, mes textes étaient enflammés. Je m'opposais à cette alliance tripartite qui nous fait la guerre. Après, quand je reviens en 1978, je suis presque entrée en fraude, je n'ai pas été déclarée. Je me suis fait attraper. Ils m'ont toujours surveillée : dans les années 1980, ils essayaient de

m'empêcher de faire mon film sur les danseuses. Après, avec *Dunia*, la censure a bloqué mon scénario pendant deux ans. C'était de la torture. »

L'Iran

« À l'époque, j'étais assez inconsciente de l'opposition Iran chiite / mondes musulmans sunnites. J'avais une certaine connaissance de l'Iran, j'avais une sorte de familiarité avec ce pays. Mon oncle y a vécu pour y travailler. Un cousin avait ouvert une usine de papier qui a prospéré, qui n'a pas arrêté dans les années 1980. Cette famille, qui vivait en Iran, venait tous les ans chez nous, avec cinq cousins. L'Iran, c'est le pays d'à côté, où a immigré une partie de ma famille. »

« Quand je pars en Iran, avec Rafic Boustani, en 1981, c'est la grande découverte. Je ne connaissais pas les mollahs, je ne connaissais pas le système. À l'origine, ce film était une commande de la télévision japonaise, et je ne voulais pas y aller. J'avais dit à Rafic : "Ça suffit, je traite partout des pauvres et miséreux, je ne veux pas aller faire ça encore en Iran. Ça me déprime, je ne vois plus rien". Il me dit : "on doit aller voir ce que ça devient ! Ce que va devenir notre pays, on va le trouver là-bas." Et ça a été passionnant. Passionnant de découvrir ce système qui fonctionnait avec le clergé, et qui allait prendre tout le pays. »

« Quand tu es prise dans un mouvement révolutionnaire, ça change tes connexions neuronales. Tu es enthousiaste, tu es critique, tu es ci, tu es ça, tu perçois très bien, tu vois les choses, les gens.

« J'ai découvert l'Égypte pendant le repérage et la préparation qui a pris beaucoup de temps. Nous n'avons pas eu ce temps-là pour le sujet sur l'Iran. On l'a découvert au jour le jour. C'était très excitant. Nous avons vécu la révolution. Pour Rafic, nous allions découvrir ce que nous allions devenir, puisque leur révolution avait un lien avec notre pays, avec les mollahs que tu commençais à voir dans les rues. Nous étions très scientifiques. D'une part on était très proches de ce supposé nouveau pouvoir, qui nous emmenait partout. D'autre part, on savait qu'on était venus pour comprendre ce système qui venait chez nous. Nous voulions comprendre ce rapport à l'autre monde. »

Le Sahara

« Le Sahara était un sujet qui était loin de moi. Mais comme j'allais souvent à Alger, j'en entendais parler. J'entendais parler de Boumediene et de sa façon de fonctionner. Je voyais des banderoles qui indiquaient : "Marche de tous les jeunes ou de tous les étudiants des universités d'Alger sur le

Sahara". Ça ne me plaisait pas trop. Puis, petit à petit, j'ai commencé à en lire plus. J'ai été encouragée par l'enthousiasme des jeunes autour de moi. Une fois la production montée, je me suis dit : "Allez, on va y aller", et je suis partie dans l'aventure du Sahara. Je n'aimais pas trop les Marocains, = mais sans conviction. Mais une fois sur place, j'ai été réellement soufflée. Une fois de plus je me suis dit qu'il se passait là un véritable drame, que je sous-estimais. En arrivant, je vois les femmes, la misère. Je filme. On sortait du Liban, qui était un échec complet. Là-bas, j'ai vu des types sans réelle éducation, les derniers chevaliers du désert, qui faisaient la révolution. Je me suis laissée emporter par la beauté de leurs mouvements. J'avais lu beaucoup de choses sur le désert qui questionnait cette immobilité : il ne recule pas, il n'avance pas. Tout le monde est statique, rien ne bouge. J'avais pris ces concepts comme référence de tournage. J'ai vu comment ils vivaient, j'ai dormi en plein air. Tout à coup, je me suis laissée prendre par la nostalgie. On parlait tous de nostalgie à l'époque. Maintenant, je peux parler de romantisme. Je suis devenue progressivement plus critique envers l'armée marocaine. Ils m'ont expliqué combien il y en avait là, ou là, les mensonges qui circulaient. On a attaqué les champs de phosphate, et j'étais dedans. J'ai vu le train sauter, l'aviation a réagi. Mon chef opérateur, Arnaud Hamelin, a été blessé. Mais nous n'avions pas fini. J'ai embauché un autre opérateur et nous sommes repartis. J'ai demandé une nouvelle autorisation aux Algériens, et je suis retournée dans le désert. Terminer mon sujet comme une professionnelle, pour faire tenir mon sujet. Je me suis attachée à toute cette équipée d'hommes avec laquelle j'étais. »

« Tout juste sortie du Liban et de l'échec de sa guerre, je ne pensais pas encore à l'échec de la guerre du Sahara. La vie du Sahara m'a plu, c'est très romantique. Tu es là, avec les chevaliers du désert, tu dors dans la nature. Tu bois l'eau ensablée des puits. Tu roules des heures et des heures la nuit sans raison dans ce désert. Tu dors sous les buissons. Les autres te protègent. C'était une belle aventure aussi pour moi. Je n'étais pas là-bas seulement comme une journaliste ou pleine de convictions nationalistes. Je voulais profiter de ce voyage extraordinaire après l'échec de Beyrouth. J'étais aussi, bien sûr, consciente de leurs valeurs, et je les partageais. »

Le nationalisme arabe

« Je suis sortie petit à petit de cette communauté chrétienne très fermée, par les amis, par les gens, par les idées, par admiration pour Nasser. Je le voyais comme un grand homme. Un homme qui gère ces 80 millions d'habitants, qui arrivait après le Roi. Oui, c'était un dictateur, bien sûr. Mais on l'admirait. Il voulait donner le pouvoir au peuple. Nous ne voyions pas le coté problématique de ce qu'il faisait. Puis peu à peu les gens sont venus nous dire qu'il était terrible. En fait, il était entouré

d'une équipe terrible. Mais on ne voyait pas cette image, on voyait la révolution. Je connaissais le Caire à l'époque, j'adorais le fait qu'on soit dans un autre monde.

« Pourtant, c'était la misère. On venait au Caire avec en cadeau du riz, du Nescafé et de l'huile. Il n'y avait rien. C'est l'Égypte que lui avait laissé le Roi. Elle te prenait à la gorge. On se rendait compte qu'il y avait mille choses à faire. Comme partout évidemment, c'est une dictature qui a survécu. Étrangement, ce n'est pas Nasser qu'on a nommé le dictateur, puisqu'il avait été le héros qui avait sauvé l'Égypte – sauf évidemment pour la grande bourgeoisie qui se sentait écrasée. Ce qui est très étonnant, c'est que certains de mes amis de gauche mais de la bourgeoisie étaient tout de même avec Nasser, avec la redistribution des terres. Il fascinait. C'était comme aller à Cuba. Tout ça ne plaisait pas à la haute bourgeoisie évidemment. »

« Le nationalisme, pour moi, était une belle chose. Les choses ont vite changé, les mêmes gens de gauche que j'évoquais ont changé de discours dès qu'ils ont eu quarante ans. Les révolutionnaires ont fini avec des hôtels cinq étoiles, et lorsqu'ils parlaient de Nasser c'était pour dire qu'il nous avait fait perdre dix ans. »

« Pendant la guerre de 1973, j'ai vu ce qu'était le nationalisme, la solidarité : c'est le peuple égyptien lui-même. On n'entendait pas un mot au Caire, même pas un commentaire la nuit. Des consignes circulaient intimant de pas faire ci, ni ça, tout le monde obéissait. Il y avait une sorte de nation. Et puis y avait le problème de la Palestine, que tout le monde soutenait. J'ai vu ça. J'étais correspondante à cette époque. Il paraît que j'ai écrit des choses très nationalistes. C'était ici pour RTL. Une sorte d'esprit t'habite. La cause palestinienne a décliné. Puis ils ont eu tous leurs conflits entre eux. La résistance palestinienne était entre Beyrouth et le Caire, qui l'avaient hébergée. Les grands chefs étaient souvent au Caire. C'était au centre de tous nos engagements. »

La révolution de 2011

« Je n'ai jamais cru à la révolution de 2011. Je n'y ai vraiment pas cru, j'ai toute de suite pensé qu'il s'agissait de mouvements manipulés. Ce n'était pas faux. J'avais vu la révolution autrement, et ça m'intéressait beaucoup plus. Dans les années 1970-1971, le peuple se levait comme une seule arme. Par exemple, quand Sadate a augmenté le prix de la viande et le prix du pain au Caire, on a cru qu'ils allaient tout brûler. C'était assez étonnant. J'étais là-bas, j'ai été dans les campagnes. Ils étaient vraiment comme un seul homme, ils étaient prêts à tout brûler. Il y avait un enjeu. Je sentais une sorte d'état d'âme révolutionnaire. Sous Nasser aussi, malgré tous les défauts. Maintenant, ce que j'en

pense… Ces manifestations étaient émouvantes, mais ils allaient où ? C'est vrai qu'ils étaient révolutionnaires parce qu'ils voulaient renverser le chef. Ils ont réussi à renverser le chef. Mais après tu te demandes : « Qui voulait renverser le chef » ? Et tu découvres que c'est peut-être l'armée, qui est en train de travailler la population. Elle avait devant elle les islamistes. Je savais qu'ils gagnaient du terrain. D'un autre côté, l'armée ne voulait pas que la succession aille au fils Moubarak. Qui a mené tout ça ? Qui a agité le peuple ? C'est vrai, ils voulaient tout balayer. Ils ont tout balayé, mais tout ce qu'ils ont balayé s'est remis en place. C'est terrible, l'échec. »

« Il y a eu dans la population, entraînée par ce mouvement, un désir profond de changement ; mais on a l'impression qu'ils ne savaient pas où ils allaient. Ils fêtaient avant d'avoir réussi. La répression a été terrible. »

« Beaucoup de questionnements, de doutes. Est-ce que la révolution c'est ça ? Les gens qui descendent de tous les côtés, qui, d'un seul homme, agissent. C'est peut-être ça aussi… qu'ils soient ou non manipulés. »

Néjia Ben Mabrouk (1949 -)

Néjia Ben Mabrouk est née le 1e juillet 1949 à El Oudiane, dans le gouvernorat de Tozeur, en Tunisie. Elle fréquente un pensionnat à Sfax, et se familiarise avec le cinéma européen en rejoignant un ciné-club local. Elle commence à l'université de Tunis des études de littérature française, qu'elle doit interrompre au bout de quelques semestres pour des raisons financières. Elle entre à l'INSAS (Bruxelles) en 1972, où elle étudie principalement le film documentaire critique. Diplômée en 1976, elle travaille en tant que stagiaire à la RTBF. Elle souhaite continuer à travailler comme assistante ou deuxième assistante à la télévision, mais ne parvient pas à trouver un emploi. Après un bref passage en Tunisie, elle rentre en Belgique, où elle fait de petits métiers lui laissant du temps à consacrer à ses projets personnels. Elle commence en 1979 l'écriture du scénario de son premier long-métrage, *La Trace*. Intime et inspiré par de nombreux éléments autobiographiques, il propose une image de la société tunisienne aux antipodes de celle que diffuse internationalement Bourguiba – elle y expose les limites d'une société patriarcale et traditionnaliste peu soucieuse de ses campagnes et de l'évolution des milieux ouvriers. Néjia Ben Mabrouk obtient alors une coproduction allemande, belge et tunisienne, et le film est tourné en 1982. Le film était audacieux, le tournage difficile : le budget alloué n'était pas suffisant pour le projet trop ambitieux de la cinéaste. Il ne put être achevé qu'en 1988 : comme elle l'explique, « Le groupe qui gérait l'argent a décidé, en plein milieu des travaux de laboratoire, qu'il n'y avait plus d'argent, et a tout arrêté »[1122]. Suite à un procès gagné, la cinéaste put obtenir une « copie projetable » et présenter son film au public. Il sort officiellement en 1988 et remporte le Prix Caligari à la Berlinale en 1989. Deux ans plus tard, elle réalise un court-métrage documentaire pour le film collectif *La Guerre du Golfe… Et après !* produit en 1992 sous l'égide du producteur tunisien Ahmed Attia. Il rassemble cinq regards de cinéastes arabes sur la guerre du Golfe tout juste achevée. Aux côtés de Nouri Bouzid, Borhane Alaouié, Elia Suleyman, et Mostafa Daroui, Néjia Ben Mabrouk tourne donc *À la recherche de Shaïma,* lui aussi remarqué.

En 2017, elle revient avec un film documentaire sur la situation à Gafsa intitulé *Gafsa, année zéro*. Le film est sélectionné aux Journées Cinématographique de Carthage.

Filmographie : *Pour vous servir*, 1976 ; *La Trace / Al-sâma*, 1988 (1982) ; *À la recherche de Shaïma / Fi Al Bahti'an Shaïma*, 1991 ; *Gafsa année zéro*, 2017.

[1122]Françoise Wera, « Entretien avec Nejia Ben Mabrouk », Ciné-Bulles, volume 8, numéro 3, Avril-Mai 1989, p. 20.

Nous n'avons pas rencontré Néjia Ben Mabrouk au cours de nos recherches. Rares et éclairants, son travail et ses mots méritent toutefois d'être présentés ; nous reprenons ici un entretien qu'elle réalisa à la sortie de son film avec Françoise Wera, publié dans Ciné-Bulles en avril 1989[1123].

Éclairer les marges, déboulonner l'image officielle

« Je suis une femme du Sud, je viens de ce milieu, mon père était mineur […] J'ai vu qu'il était temps de parler des gens qui partaient, pas seulement pour se trouver un travail, mais aussi pour trouver un peu de liberté pour s'exprimer, vivre, voir d'autres horizons et se chercher aussi. Parce qu'ici on est acculé à vivre d'après le regard des autres, conformément au regard des autres. Je voulais un personnage non-conformiste, qui voulait prendre en main son destin, choisir, imposer son image, même si elle est un peu contestée, un peu en dehors des normes. J'ai voulu prendre le risque de parler de cela. »

Rendre justice aux femmes

« J'ai vu beaucoup de films, pas ceux des femmes parce qu'il y a très peu de femmes arabes qui en font, et je me suis rendue compte en voyant ces films que la femme arabe était à la mode, tous les hommes faisaient des films sur elles, et qu'il y avait toujours un manque. C'est-à-dire qu'ils nous utilisaient, ils utilisaient notre image pour faire des films à leur goût. C'était toujours un regard d'homme qui prétend découvrir notre intériorité. Et cela ne me satisfaisait pas. Il y avait un silence terrible de notre côté, et je me suis dit qu'il y avait une petite place à prendre, que j'allais la prendre, j'allais l'arracher. Je savais que ce ne serait pas facile, qu'on ne me la donnerait pas comme cela, mais que si j'arrivais à faire un film comme je le voulais ce serait de toute façon gagné.

J'ai essayé d'écrire un peu le contraire de ce que j'ai vu. C'est-à-dire partir de l'intérieur des maisons, de l'intérieur des femmes, de mettre dans leur bouche un langage de femmes, de les faire parler de leurs problèmes. Je savais qu'à un moment donné, on allait me reprocher par exemple la *futilité* de ces petites histoires sur les règles, sur les rites d'initiation, sur les superstitions, en invoquant des

[1123] *Op. cit.*, p. 20-23.

problèmes plus importants, comme le chômage, les jeunes, la politique. […] Je trouve d'ailleurs que mon film est politique quelque part, c'est l'analyse de toute une société. »

« En sortant de la salle, les femmes sont […] venues me féliciter. J'ai cependant entendu certaines d'entre elles m'accuser de trahison parce que je parle de certaines pratiques secrètes des femmes. Ce sont des choses que les femmes se font entre elles mais contre les hommes. J'avais bien sûr beaucoup réfléchi à ce problème de trahison en écrivant le scénario, mais je m'étais dit qu'on commençait à dépasser ces choses, que la nouvelle génération y prêtait moins d'attention et qu'on pouvait en parler. Parce que ces superstitions sont un poids. On s'y accroche, mais les jeunes ont envie d'autre chose […] J'avais écrit ce film pour provoquer la discussion, et cela se fait. À partir du moment où l'on commence à discuter, les choses s'arrangent un peu mieux. C'est déjà un pas. »

Femme cinéaste dans les années 1980, une vie de lutte

« Le problème s'est doublé parce que je suis une femme. Il y a eu tout le long du tournage, du montage et du procès une question de pouvoir. Je pense que si j'étais un homme, le problème serait résolu depuis longtemps. Le film serait sorti un an ou deux après au maximum. On accepte qu'un homme puisse refuser certaines conditions, il est sur un plan d'égalité, on se dispute puis on finit par se mettre d'accord. Moi je suis arrivée toute nouvelle, on ne me connaissait pas, je suis petite, polie, et on a voulu se servir de moi. […] Lors de la seule réunion de production où on a parlé d'argent, on m'a fait sortir, parce qu'en tant que réalisatrice je n'avais aucun regard sur le budget. On m'a reproché de ne pas avoir fait de concession. Mais il y a des concessions que je n'accepterai jamais, parce que cela toucherait à mon film, à mon sujet, à ma personnalité de femme. Je crois que c'est ce qui a choqué. J'étais venue avec des idées très précises et j'ai refusé de les sacrifier. »

« On doit se battre pour faire accepter ses projets, pour tourner, pour diffuser les films. »

« Je connais des femmes cinéastes, certaines pires que moi… Par exemple Heiny Srour, une Libanaise. Elle est très militante par rapport aux autres femmes. On peut être d'accord ou pas avec ce qu'elle fait, mais elle a fait de beaux films ; elle a mis dix ans pour faire son deuxième ! Vous imaginez : passer sa vie à faire un documentaire, puis courir pendant dix ans pour faire un premier long-métrage, c'est terrorisant ! »

« Nous sommes une génération un peu sacrifiée, parce que nous sommes les premières, mais j'espère que les toutes jeunes pourront très vite accrocher, et revendiquer cette manière de prendre la parole

et de s'exprimer. Pour le moment, nous sommes considérées comme des marginales, des femmes qui ont trop de problèmes. Il y en a même certains en Tunisie qui, pour justifier les salles pleines lors de la présentation de *La Trace* ont dit : "La pauvre, le public a eu peur qu'elle soit déçue et qu'elle soit malade, alors il est allé voir le film pour l'encourager !" On en est là. »

Randa Chahal Sabbag (1953-2008)

Randa Chahal Sabbag est née en 1953 à Beyrouth, d'une mère chrétienne d'Irak et d'un père musulman libanais. Elle étudia le cinéma en France, d'abord à l'université de Vincennes, puis à l'École de Vaugirard (actuelle École Nationale Supérieure Louis Lumière). Au moment où la guerre éclate au Liban en 1975, elle prend la décision de rentrer plus régulièrement pour documenter, caméra à la main, l'effondrement de son pays. Son premier film, *Khuṭwa khuṭwa (Pas à pas*) est achevé en 1979. Elle y interroge le rôle des puissances étrangères dans la guerre civile libanaise.

Elle réalise sa première expérience de fiction sur le tournage au Liban de *Die Falschung* (*Le Faussaire)* de Volker Schlöndorff, en 1981. Elle réalise par la suite principalement des documentaires, format imposé par l'état de guerre[1124]. Elle travaille un temps pour la télévision libanaise, puis décide de quitter le pays. Elle s'installe dans les années 1980 à Paris, où elle écrit pour les pages culturelles du journal libanais *Al-Safir.* La guerre terminée, elle réalise son premier film de fiction, *Écrans de sable,* qui sort en 1992. Il est suivi du téléfilm *Les Infidèles* (1997), de *Civilisées* (2000) puis de *Cerf-Volant* (200), qui lui valut de remporter l'Ours d'Argent au festival international du film de Venise et d'être décorée Officier de l'Ordre National du Cèdre.

Leil Productions est sa propre boîte de production. Elle décède en 2008 des suites d'un cancer. Son patrimoine a été pris en charge par sa fille.

Filmographie : *Pas à pas / Khuṭwa khuṭwa / Step By Step,*1979 ; *Liban d'autrefois / Lubnān ayyām zamān,* 1981 ; *9 heures 30,* 1982 ; *Shaykh Imam*, 1984 ; *Écrans de sable / Sand Screens*, 1992 ; *Nos guerres imprudentes / Our Heedless Wars,* 1995 ; *Les Infidèles / The Infidels*, 1997 ; *Civilisées/ Civilized People*, 2000 ; *Souha, survivre à l'enfer / Souha, Surviving Hell*, 2001 ; *Le Cerf-volant / The Kite,* 2003.

Nous n'avons pas rencontré Randa Chahal Sabbag, mais sa sœur, Nahla Chahal, nous a accordé un entretien pour parler de sa sœur et de son cinéma. Les citations présentées ici sont extraites de cet entretien réalisé à Beyrouth en français le 5 août 2015.

[1124] Voir la biographie de Randa Chahal Sabbag sur le site qui lui est consacré : https://www.randachahal.com/about.

Un héritage politique

« Mes deux parents étaient militants communistes de très bonne heure. Mon père est devenu communiste en 1940 en allant à l'université. Il avait étudié médecine. Il devait aller à l'université à Lyon, il avait été accepté, mais la deuxième guerre mondiale a éclaté. Ses parents l'ont envoyé à l'université de Damas, qui dépendait de Lyon.

Ma mère est irakienne. Elle est arrivée à Bagdad de Bassora, d'où elle vient. Elle est chrétienne de classe moyenne. Elle voulait absolument faire des études. Elle était la petite d'une fratrie. Elle venait d'une famille traditionnelle. Elle avait un cousin qui était syndicaliste, et qui l'impressionnait beaucoup lorsqu'elle était très jeune. Et puis ils ont commencé à former des groupes de gauche. À quinze ans, à Bassora, avant d'aller au lycée et l'université à Bagdad, elle a intégré un de ces groupes qui luttaient contre la faim, l'ignorance, l'analphabétisme etc. Ces groupes ont fini par constituer deux courants : le parti communiste, qui était déjà là, et la gauche démocratique, qui n'est pas forcément communiste. Ma mère est allée à Bagdad en 1940. Elle a étudié le droit. Ma mère est l'une des premières dans le monde arabe à avoir un diplôme de droit, qu'elle a obtenu en 1943. Elle a vécu seule à Bagdad à cette époque. Ses parents l'avaient envoyée vivre chez sa sœur. Elle a effectivement vécu chez sa sœur mariée durant les trois années de lycée, puis elle a cherché du travail, elle était à l'université, et elle a choisi de vivre seule.

Cela est quelque chose qui, pour moi, était très important pour notre histoire. C'est très formateur spour les enfants que nous étions d'avoir deux parents tellement intègre. Pour eux le communisme était une utopie à laquelle ils croyaient.

Mon père était un rebelle – ils l'aimaient beaucoup dans le parti parce qu'il était quand même de la bourgeoisie sunnite de Tripoli, mais il était aux abords de l'existentialisme, et il était rebelle.

Ma mère était une stalinienne. À la fin de sa vie, quand j'ai commencé à écrire, elle m'appelait pour me dire « S'il te plait, ne critique pas Staline ». Elle était stalinienne, c'est-à-dire qu'elle croyait en l'organisation du parti, contrairement à mon père. Tous les deux étaient des intellectuels, des militants sincères qui ont de la conviction. Ça crée un système de valeurs qui nous a beaucoup influencé, et a beaucoup influencé celle qui allait montrer ça avec des images, sans aucun calcul de savoir qui allait être content, qui ça allait fâcher, elle s'en moquait.

Elle a fait le choix d'aller étudier à Paris a 18 ans, dès qu'elle a eu son baccalauréat. Mon père a accepté qu'elle aille faire cinéma en 1972-73, alors qu'en général, si elles allaient à Paris, il fallait que les filles étudient médecine, génie, droit s'il le faut – mais cinéma ?

Elle a été à Vincennes, la fameuse Vincennes qui existait encore, et elle a été à Louis Lumière où elle a étudié le cinéma. Elle était – c'est son caractère depuis son enfance – très ironique. Elle savait – je pense – que l'ironie est très cinématographique aussi. Je me souviens que pour le concours d'entrée de l'école, elle racontait des scènes qui se passaient dans la cour de l'école et que je ne voyais pas – nous avions un an de différence. Je pense qu'elle avait une imagination débordante, par exemple un jour un mendiant est monté dans le bus des jeunes filles de l'école des sœurs, qui nous amenait chez nous, et il a essayé de mendier dans le bus avant qu'on descende. Randa avait une façon de décrire le mendiant absolument si rocambolesque, que je voyais cela, quand j'étais petite, comme du mensonge. Car je ne savais pas que c'était une imagination qui se foutait des faits tels qu'ils sont. Ce n'est pas étonnant qu'elle soit devenue cinéaste.

Elle n'a jamais été engagée politiquement dans un parti organisé – un peu : elle a été à l'Organisation de l'Action Communiste au Liban (O.A.C.L.). J'y étais moi aussi. Elle a rendu des services, parce qu'elle était très occidentalisée d'apparence. Quand il fallait passer par des barrages un peu critiques, qu'ils soient syriens ou Phalange, elle passait bien. Elle était courageuse pour ça. Au moment de la guerre civile, elle venait. À chaque fois qu'il y avait quelque chose de très grave, elle venait. En 1982, elle était en vacances au moment du siège. Elle n'a pas supporté de rester en Europe, je ne sais pas comment elle a trouvé le moyen d'arriver jusqu'ici mais un jour, je la vois devant moi. C'est ça que moi j'appelle un engagement. Pour moi, un engagement, ce n'est pas être encarté dans un parti et animer des discussions stériles. Elle avait ses valeurs, qu'elle portait. »

Une filmographie ambitieuse

« Elle a tourné beaucoup. Elle a des rushes de tous les immeubles qui ont été dynamités. Elle a été très courageuse. Elle faisait un mètre soixante, frêle, mais elle filmait à 5h du matin (ça se faisait souvent à l'aube, ils mettaient les explosifs et ils implosaient les immeubles). Elle a été l'assistance de Schlöndorff sur Le Faussaire, et elle a filmé au même moment ce centre-ville qui était devenu une brousse. Elle dit qu'ils ont arrêté la guerre pendant une semaine pour faire plaisir à monsieur Schlöndorff. Elle le dit dans *Nos Guerres imprudentes*, qui est un film autobiographique sur la famille.

Soha, survivre à l'enfer est un film qui approche la personne, aussi en tant que militante, mais de façon très humaine. Moi, je suis très émue. C'est un film très beau. Elle a aussi fait un tout petit film à partir de cartes postales anciennes du Liban avec un poème. Il ne dure que dix minutes, je ne sais pas à quelle occasion elle l'avait fait à l'époque. »

« Pour moi, *Les Infidèles* est un film qui touche à l'ignorance du sujet auquel elle se confrontait, et qui laisse croire que c'est de l'orientalisme. À part ce film, elle détestait à mort, elle disait « Moi je ne veux pas montrer des enfants sales pieds nus avec des mouches qui viennent sur leur visage pour faire plaisir aux Occidentaux ». Je pense honnêtement qu'elle n'a fait, ni n'a voulu faire dans le divertissement orientaliste – en montrant la culture, les habitudes – ni non plus voulu tomber dans le misérabilisme. Au contraire. Elle pensait qu'elle était une cinéaste internationale et qu'elle pouvait montrer des choses qu'elle avait envie de montrer, à sa façon. Mais ce n'était pas du tout un souci de plaire, à qui que ce soit. Au contraire, elle était plutôt provocatrice. Moi je la critiquais parfois parce qu'en tant que bonne femme politique, je considérais qu'il y avait des priorités, et qu'on pouvait parfois éviter d'être dans la provocation pour faire passer des choses. Sans se trahir. Mais elle, tout ce qui lui passait par la tête, elle le disait et elle le faisait.

Personnellement, je pense qu'elle était très ambitieuse. Malheureusement, il lui a fallu du temps pour mûrir. Elle a mûri au moment où elle est tombée malade. Le film qu'elle n'a pas fait est un film très drôle qui lui ressemble beaucoup, sans les choses qu'on peut laisser tomber. »

Une quête d'identité arabe ?

« Une quête, non, parce que l'identité est là. On n'a pas besoin de faire cette quête. Sans doute que Randa n'était pas une libanaise. C'est-à-dire qu'elle n'était pas de ceux ou de celles qui disent que le Liban c'est génial, c'est supérieur etc. Elle aimait beaucoup le Liban. Elle trouvait ce mélange, cette facilité, cette légèreté géniale. Bon, elle n'y vivait plus depuis qu'elle avait 18 ans, mais elle revenait vraiment souvent. Mais elle respectait beaucoup le monde arabe. Je pense qu'elle avait une affection particulière pour l'Irak, ce qui est normal parce que c'est la patrie de ma mère, où elle n'a plus remis les pieds jusqu'à sa mort. Elle a visité le monde arabe, par exemple, beaucoup plus que moi. Elle bougeait, elle a été plus libre, elle a été en Tunisie, en Algérie, elle avait de très bons amis cinéastes dans tout le monde arabe, comme Merzak Allouache, etc. Je pense que ce n'est pas une quête ; on cherche ce qu'on n'a pas ou ce qu'on doit récupérer. À la maison, on connaissait l'importance et les limites du Liban. Et pour nous, même enfants, c'était une évidence. Et surtout, la ville de Tripoli était un peu comme ça. C'était une ville arabisante et très arabiste. Randa avait un rapport que je dirais naturel au monde arabe. Elle écrivait et lisait l'arabe, même si plus difficilement avec les années, ce qui est normal puisqu'elle vivait en France. »

Arab Loutfi (1953, -)

Arab Loutfi est née le 26 juin 1953 à Saïda, dans le Sud du Liban, dans une famille musulmane issue de la classe-moyenne. Elle est la sœur de Nabiha Lotfy. Très jeune, elle s'intéresse à la politique : elle avait treize ans en 1967, au moment de la guerre des Six Jours et de la mort de Che Guevara. Le Sud du Liban connaissant, depuis 1948, puis de nouveau après le Septembre noir de 1970, les vagues de migration des Palestiniens, le politique faisait partie de son quotidien.

Arab Loutfi entretenait une relation très forte au Caire depuis son enfance. Sa sœur Nabiha Lotfy, de dix-sept ans son aînée, était déjà partie étudier le cinéma à l'Institut Supérieur du Cinéma du Caire. Arab Loutfi lui rendait souvent visite, et passait beaucoup de temps à regarder sa sœur et ses collègues travailler, filmer, monter.

Les années qui ont suivi furent marquées par de nombreux allers-retours entre Beyrouth et le Caire. Très engagée politiquement depuis ses quatorze ans, dans la mouvance très politisée des années 1970 au Liban, elle milite avec des camarades pour défendre les droits des Palestiniens. Avant le début des conflits civils au Liban, Arab Loutfi part étudier en Égypte. Elle s'inscrit d'abord en droit à l'université du Caire, puis intègre l'Institut Supérieur du Film du Caire dans le département de montage. Elle obtient son diplôme en 1976. Elle revient alors au Liban, quatre ans après son premier départ, pour participer à la lutte, alors que la guerre battait son plein. En raison de cet engagement, elle se retrouve rapidement dans l'incapacité de rentrer au Caire. Elle n'a pu retourner en Égypte qu'en se rendant en Angleterre, pour épouser un Égyptien de confession chrétienne.

Elle s'installe en 1981 dans la capitale égyptienne, où elle vit encore aujourd'hui : un an après son arrivée, l'invasion du Liban par Israël en 1982 a conforté son installation définitive en Égypte. Elle poursuit toutefois son engagement au Liban durant plus de huit ans, multipliant les allers-retours pour participer à la lutte. Elle travaille à cette époque comme assistante-réalisatrice et comme monteuse, puis réalise ses propres documentaires à titre indépendant à partir de 1991. Elle exerce en parallèle en qualité de journaliste indépendant pour des médias égyptiens et arabe. Elle dirige également le centre de recherche sur les femmes *Ma'an* (« ensemble »), qu'elle a cofondé en 1992 avec Amal Ramsis. Elle réalise plusieurs films pour le Centre National du Cinéma. Son travail témoigne d'un fort engagement politique, marxiste et féministe : elle se définit elle-même volontiers comme une « activiste politique », et défend une position nationaliste arabe, se définissant tant comme Libanaise que comme Égyptienne et Palestinienne.

Elle enseigne le cinéma à l'université américaine du Caire, et propose de nombreux ateliers de réalisation à de jeunes cinéastes, tout en continuant à réaliser des films de manière indépendante.

Filmographie : *The Upper Gate / Bawabat al-fawqa,* 1991 ; *Jamila's Mirror,* 1993 ; *Seven Nights and One Morning / Saba' layali wa subhiya,* 1997 ; *Rango,* 1998 ; *Egyptian Wedding / al-Farah misri*, 1999 ; *A Short Visit / Ziyara qasira,* 1999 ; *Stories From Gaza / Hekayat min Ghaza*, 2001 ; *Bird of Prudence / Tayr Al-Hathar*, 2003 ; *Al-hajj madbouly*, 2004 ; *Ahmad Gaber,* 2004 ; *Playing With Democracy / Al-lo'b bi al-demokratiyya,* 2005 ; *Dark Room Radiant Life / Gorfa mothlema, hayat mode'a*, 2006 ; *Tell Your Tale, Little Bird,* 2007 ; *Over Their Dead Bodies / Ala ajsadehim,* 2008 ; *A Fighter Even When She's Preparing the Morning Tea / Mokatila hatta waheya to'ed shay alsabah,* 2014.

Nous avons rencontré Arab Loutfi au Caire à plusieurs reprises. Ces citations sont issues d'un entretien que nous avons réalisé avec elle en anglais au Caire le 21 Janvier 2016.

Faire des films pour continuer à lutter

« Quand j'étais au Liban pendant la guerre, je faisais surtout de la politique, ça nous prenait beaucoup de temps. Nous croyions que nous pouvions changer le monde. Mais j'entretenais ma relation au cinéma comme une activité annexe, on tournait quelques documentaires. Pour moi, ce n'était pas mon métier. Quand je suis revenue au Caire en 1981, c'est là que j'ai compris qu'il fallait que je reprenne le cinéma.

J'ai commencé à travailler. J'ai travaillé pendant sept ans comme assistante pour des films de fiction, principalement les films de Mohamad Khan. C'était un bon travail, et ils faisaient attention à moi. J'ai ensuite commencé à préparer mon premier film, qui était sur ma ville au Liban, Saida.

L'idée était de capter la mémoire de la ville. Après l'invasion, j'ai vraiment senti une volonté de la part des Israéliens de nous voler notre mémoire. Les endroits ont changé, etc. C'est devenu une obsession. J'avais d'abord prévu de l'enseigner, puis je me suis dit que c'était plus important d'en faire un documentaire. Ce film était pour moi une psychothérapie pour reconstruire tout ce qui se passe en soi à un certain moment. J'ai senti que je devais exprimer mes sentiments, rencontrer les gens que je voulais voir. C'était une expérience importante pour moi. »

Rester une réalisatrice indépendante

« J'ai fait beaucoup d'autres films. Mais j'étais plutôt dans le domaine du cinéma indépendant, je ne voulais pas travailler avec les institutions, donc je n'ai pas fait de films qui ne sont pas mes films. J'ai essayé d'avoir des productions, et si je n'avais pas de production, j'essayais de travailler sur quelque chose d'indépendant – de vraiment indépendant. Parfois seule, parfois en travail collectif.

Mon deuxième gros projet est *Tell Your Tale Little Bird*. J'ai tourné ce film d'abord avec Chanel 4, mais il y avait un grand débat à propos du thème. Comme j'avais beaucoup de matériel, on a décidé que je ferai sans eux une sorte de film d'art, qui est très bien, *Jamila's mirror*, à propos d'une femme qui rejoint la révolution, mais qui ne se lance pas dans les opérations. L'autre film est plutôt sur le rôle des femmes dans la révolution. Il était distribué par Channel 4. Notre contrat disait que tout ce que je filmais était à moi, donc j'ai pu faire l'autre film, mais j'ai dû le faire en dix ans, le temps que je trouve l'argent nécessaire pour le terminer. J'ai peut-être eu plus de soutien en production pour le premier film, mais pour le second film, j'ai eu très peu de moyens, et il est néanmoins mon préféré. Les femmes étaient très fortes, il y a eu un vrai débat et aucun compromis. »

« J'ai essayé deux fois de réaliser des films de fiction. Mais nous avons un problème avec les fictions. Il est très difficile dans cette région de faire un film dans lequel on peut expérimenter et discuter des idées sans interférence. C'est moins le cas dans le documentaire. La fiction nécessite tellement de moyens qu'on travaille forcément avec une production qui interfère. Cela oblige à beaucoup lutter et à faire beaucoup de compromis. Je ne sais pas faire des compromis. Je ne peux pas penser quelque chose et faire autre chose. Je ne sais pas vraiment négocier – et quand je négocie, j'obtiens ce que je veux parce que j'essaie toujours de convaincre l'autre personne avec mes idées.

Les fictions que j'avais commencé à écrire laissaient une grande place à l'improvisation de la vie réelle. Il était donc très difficile de trouver une production. Mais c'est aussi le cas avec les documentaires : il y a beaucoup de films que je voudrais faire et que je n'ai toujours pas fait. »

« Il n'est pas toujours facile pour moi de distribuer mes films. C'est pour ça qu'une partie de mon travail aujourd'hui est d'enseigner le cinéma. Pendant un moment, j'écrivais. Cela me permettait de faire des films, même si je ne gagne pas d'argent sur ces films. Ce n'est pas facile de faire de l'argent avec ses films, mais ce n'est pas très important pour moi. Pour faire de l'argent avec des films, il faut faire des films très commerciaux. Je préfère être libre.

Enseigner donne de l'énergie pour écrire ses idées et avoir une vision. »

S'approcher du peuple

« Depuis notre enfance, nous vivons avec le drame palestinien. Après la guerre de 1967, nous n'étions plus jamais en paix.

Pour moi, la politique, c'est la vie. Je suis plus intéressée par la politique que par le cinéma. Parce que pour moi ce n'est pas de la politique, c'est ma propre vie. Quand je parle d'un sujet, je parle en fait de choses qui sont vraiment importantes pour moi. Je vis avec certains traumas, et il est important pour moi de les exprimer. Cela concerne même ma relation à la culture populaire, parce que je crois vraiment que cette région doit vraiment sentir qu'elle est en vie. Je crois en cette idée que les gens ordinaires doivent pouvoir s'exprimer dans ces sociétés très oppressives dans lesquelles nous vivons. Penser, raconter des histoires, partager des contes populaires, danser… cela fait partie du processus de construire son propre monde dans un monde qui t'oppresses, qui te repousse dans les marges. »

« J'étais très intéressée par la culture populaire. Je crois que la culture populaire n'est pas fermée : c'est la vie ! C'est très dynamique, et ça brise toutes les règles que pose l'État national. La culture populaire s'exprime, et les gens la suivent. Ce qui est intéressant avec la culture populaire, c'est qu'elle est à la jonction de plusieurs cultures. Elle n'est pas institutionnalisée. On est en face des gens, du peuple. »

« Ce qui m'intéresse au cinéma, c'est de saisir la sincérité des gens, leur humanité. C'est ce qui m'a menée à faire des films. Ce n'est pas la question de savoir si c'est bien ou non : c'est la question de savoir comment on se représente en tant qu'être humain. Les gens que je filme sont des gens ordinaires, mais ils sont mis dans certaines situations qui les poussent à prendre certaines décisions. Ce moment est un nœud, qui crée de la discussion : qu'est-ce qui pousse les gens à changer d'existence ? »

Filmer des femmes ?

« Je suis très fière d'être une femme, et de parler de choses qui concernent les femmes. Mais ce n'est pas ce que je cherche. Quand je fais un film, je recherche de l'authenticité. Dans *7 nights…* que l'on a montré à l'Institut du Monde Arabe à Paris, le film est sur Port Saïd, et il présente principalement des hommes, qui travaillent comme pêcheurs, ou au port. L'un d'entre eux m'a posé la question de savoir

pourquoi je réalisais un film sur des hommes. J'ai répondu que dans la trajectoire de mon film, je n'ai croisé que des hommes. J'ai trouvé cette question intéressante, comme si le public estimait qu'une femme qui fait du cinéma doit faire des films sur des femmes.

Toutes les femmes fortes pensent comme ça : elles voient d'abord l'être humain. C'est comme ça qu'il y a des cinéastes très importantes, des femmes, qui ont fait des films qui ne parlent pas que des femmes. Les femmes sont là, dans le drame, mais le film ne tourne pas autour de ces questions. En même temps, lorsqu'elles parlent des femmes, elles sont vraiment capables de très bien exprimer ce qu'elles ressentent. Quand on est très engagé dans quelque chose, on ne réfléchit pas à ces questions de représentations. Si on essaie de soutenir directement une cause, sans authenticité, on ne fait pas un bon film. C'est vite exagéré. C'est le problème, souvent, du cinéma militant, qui se bat pour les ouvriers par exemple, ou pour les femmes. C'est un problème qui s'est beaucoup posé ces quinze dernières années, où l'on a vu surgir des écoles avec des agendas, qui font faire des films très superficiels, qui discutent de tous les problèmes du monde. C'est dangereux. La vie est plus complexe que ça, et c'est en étant authentique qu'on arrive à saisir cette complexité. »

Nadia El-Fani (1960 ; -)

Nadia El-Fani est née en 1960 à Paris d'un père tunisien et d'une mère française. Son père Béchir El Fani est l'un des dirigeants du Parti communiste tunisien après l'indépendance. Nadia El-Fani rentre très tôt en Tunisie, où elle souhaite réaliser des films. Elle a commencé le cinéma en autodidacte grâce à son père, et travaille d'abord comme stagiaire en 1982, sur le film *Besoin d'amour* de Jerry Schatzberg, tourné en Tunisie. Elle devient ensuite assistante à la réalisation et travaille notamment avec Roman Polanski, Nouri Bouzid, Romain Goupil et Franco Zeffirelli.

À partir de 1990, elle réalise ses premiers courts métrages et crée sa propre société de production en Tunisie : Z'Yeux Noirs Movies, pour produire et réaliser ses films depuis ce pays. Proche des groupes militants, elle réalise pour une association le film *Du côté des femmes leader* où elle rend compte d'un colloque organisé sur des femmes engagées en politique au Maghreb, et continue de réaliser des documentaires en Tunisie. Elle développe son premier long-métrage, *Bedwin Hacker*, au tournant des années 2000 et se réinstalle à Paris au moment du montage du film en 2002.

Son film *Laïcité Inch'Allah !* (2011) lui vaut en Tunisie de nombreuses menaces de mort et un procès pour hérésie. Elle est interdite de territoire jusqu'en 2017.

Filmographie : *Pour le plaisir*, 1990 ; *Fifty-fifty, mon amour / Fifty-Fifty My Love*, 1992 ; *Tanitez-moi / Give Me An Award*, 1992 ; *Du côté des femmes leader*, 1993 ; *Bedwin Hacker*, 2002 ; *Unissez-vous, il n'est jamais trop tard !,* 2007 ; *Ouled Lenine. Histoire d'un engagement / Ouled Lenin. The Story of a Militant / Awled linin*, 2008 ; *Laïcité Inch'Allah ! / Neither Allah, Nor Master! / La'ikia incha' allah,* 2011 ; *Même pas mal / No Harm Done,* 2012 ; *Nos seins nos armes*, 2013 ; *Avec ou sans,* 2016.

Nous avons rencontré Nadia El-Fani à plusieurs reprises. Ces citations sont extraites d'un entretien réalisé à Paris en français le 10 août 2016.

Faire des films indépendants

« Quand je suis rentrée en Tunisie, j'ai monté ma boîte, et j'ai continué à faire des films. Je faisais des publicités, des films institutionnels, pour gagner ma vie.

Fifty-fifty, mon amour m'a vraiment lancée dans le cinéma. À partir de là, les producteurs ont commencé un peu à me faire la guerre, parce que je me produisais moi-même, et que j'étais trop jeune. C'était la grande époque de Ahmed Attia, qui m'avait produit un court-métrage, et qui avait de grandes vues sur moi, mais qui du coup m'a mené une guerre interminable parce que je ne voulais pas être entre ses mains. Ça a été très dur. C'était déjà très dur d'être une femme, de vouloir être indépendante, et d'avoir une mentalité très en marge de la mentalité tunisienne, même si je me sentais profondément tunisienne. Pour moi, mes films étaient tunisiens. Tous mes films se passaient en Tunisie, et étaient profondément ancrés dans la société tunisienne. Je pense que la subversion est quelque chose qui était mal supporté, surtout venant d'une femme. »

« Je ne me suis jamais engagée en politique. J'ai toujours fait des films engagés, mais je n'ai jamais été encartée à un parti. J'ai seulement participé à l'Association des cinéastes tunisiens. C'est mon métier. je pense que je suis beaucoup plus anarchiste que communiste, même si j'ai beaucoup de tendresse pour les communistes à cause de mes parents, évidemment, et que je sais que parmi les militants communistes, il y a tellement de gens sincères, honnêtes, intègres, qui ne sont pas ce que les partis en ont fait. Aujourd'hui, je suis quand même dégoûtée par les hommes et les femmes politiques. Vraiment. J'aime bien quand on me dit que je suis engagée, mais quand on me dit que je suis militante, je réponds toujours que non, je ne suis pas militante. Pour moi, ce n'est pas ça être militant. Quand j'étais plus jeune, oui, évidemment ! Ma mère a voulu qu'on soit aux Jeunesses Communistes, parce que quand elle a divorcé de mon père on était en France. Mais je ne suis pas restée, ce n'est pas mon truc. Je ne supporte pas l'embrigadement. »

Faire des films contre la dictature

« Il y a eu un moment où je suis partie de Tunisie parce que je sentais que même moi, je n'arrivais plus à penser librement. La dictature te bouffe de l'intérieur. Et je pense que jamais je n'aurais eu l'idée de faire *Bedwin Hacker* si j'étais restée en Tunisie. Ce n'est pas une question de courage, c'est vraiment une question de capacité à penser. Comment je me laisse libre de penser que je pourrais faire un film comme ça. Quand tu es sous dictature, tu penses à plein de choses, mais en même temps, tu penses à comment faire pour continuer à faire des films ! Ce n'est pas de l'autocensure, mais je veux trouver la brèche, et je pense que quand même, si on m'a empêché de faire *Bedwin Hacker* pendant cinq ans, c'est parce qu'on sentait que c'était un film qui parlait de liberté. Pourtant, je trouve que c'est quand même un film très doux, pas si radical. Mais c'est tout ce que je pouvais faire à l'époque. À un moment, je n'ai plus supporté d'être prise par ça. »

« *Bedwin Hacker* est né de la dictature, de cette volonté de prise de parole, et de parler de liberté dans un pays où on ne pouvait pas, d'une revendication de liberté avec l'étranger. Et aussi une volonté de faire un film populaire, qui parle à tout le monde, qui soit accessible, et non pas un truc élitiste. Mais je'ai totalement échoué par rapport à cette volonté en Tunisie. Je n'avais en fait pas du tout compris à quel point il est difficile d'aborder certains sujets. Avec *Pour le plaisir*, avec *Fifty-fifty mon amour*, même avec *Tanitez-moi*, j'étais à cette époque devenue un peu l'égérie dans les facultés. J'étais vue comme quelqu'un qui ose dire et montrer des choses. Mais avec *Bedwin Hacker*, seulement dix ou quinze ans plus tard, d'un seul coup, j'ai pu constater une coupure totale avec la jeunesse. La jeunesse était devenue conservatrice, elle n'a pas supporté cette image de cette jeune fille… les images de nu, je ne te raconte pas ! Ils ne supportaient pas les scènes de nu. Et la bisexualité, on n'en parlait même pas ! Alors, les filles qui boivent de l'alcool et qui se saoulent, ce n'était pas possible ! Alors que tout ça existait déjà dans mon cinéma avant. Ce n'était pas la même génération. Les gens de ma génération ont adoré le film. J'ai eu des articles, en Tunisie, vraiment élogieux ! Alors que le cinéma tunisien, à l'époque, était sans arrêt descendu par les journalistes, *Bedwin Hacker* a été encensé. Pas par le pouvoir, évidemment, qui voulait censurer le film, qui m'a empêchée d'être sélectionnée aux JCC, et qui a réussi… »

« J'ai fait *Ouled Lenine* en 2006-2008, parce que je trouvais dramatique de mesurer à quel point Ben Ali avait réussi à faire croire qu'il n'y avait rien, jamais rien eu dans ce pays. Je trouvais aussi qu'il était important de faire ce film pour l'Histoire de la Tunisie. J'étais terrifiée de voir que la génération de ma fille – ma fille, comme mes neveux, avaient 16 ans en 2006 – ne connaissait plus l'histoire. Ma fille et mes neveux ne savaient pas ce qu'avait été leur grand-père. J'ai pensé : "si eux ne savent pas ce qu'a été leur grand-père, comment croire que la jeunesse tunisienne savait ce qu'a été la Tunisie !". C'est cette nécessité de raconter qui m'a poussée à faire ce film. »

« La sortie de *Ouled Lenine* a été sabotée. Il n'a été montré en Tunisie que trois fois, par des gens courageux. À chaque fois pourtant, la salle était comble, et des jeunes encore aujourd'hui me demandent comment voir le film. »

« Faire *Du côté des femmes leader* en 1993, c'était très culotté, déjà, à l'époque. Je me souviens, c'était avec la Fondation Friedrich-Naumann, qui avait financé un colloque de femmes leaders du Maghreb. C'était très intéressant. C'est intéressant aussi de le regarder aujourd'hui, parce qu'on se rend compte de la mentalité de l'époque. Dedans, il y a des femmes que tu retrouves maintenant, qui sont militantes de la société civile tunisienne. C'est intéressant d'avoir cette parole de femmes sur le pouvoir. L'une d'entre elles, une communiste marocaine, dit à un moment donné : "Moi, je dis

toujours aux copains : le jour où on sera au pouvoir, moi, Ciao ! Ça ne m'intéresse pas !". C'était vraiment une réflexion sur ce que signifiait "prendre le pouvoir", et montrant comment les femmes, finalement, ne sont pas intéressées à prendre le pouvoir. C'est drôle ! Elles se battent, mais elles ne sont pas animées par le désir de prendre le pouvoir. »

« J'ai eu très peu de soutien à la sortie controversée de *Laïcité Inch'Allah.* J'ai été très déçue, et je me suis coupée de beaucoup de monde. J'ai six plaintes au pénal – dont une qui requiert sept ans et demi d'emprisonnement – qui m'attendent là-bas pour "insulte à Dieu". Je sais que je peux rentrer en Tunisie, mais je n'ai pas envie de courir le risque de ces procès ! Maintenant, ma lutte est de faire retirer ces plaintes. Je crierai victoire lorsqu'elles seront levées. Pour l'instant, et ça fait maintenant cinq ans, l'affaire n'est toujours pas classée. »

« Pour moi, en Tunisie, la situation est pire aujourd'hui que sous la dictature. Sous la dictature, j'avais un jeu et je parvenais à mes fins. Je les menaçais un peu. Pour *Ouled Lenine,* par exemple, je leur ai dit : "Si vous ne me donnez pas l'autorisation de tournage, je vais vous dénoncer en disant qu'en Tunisie, on ne me laisse pas faire un film sur un parti autorisé, avec de vieux papys ayant dépassé 80 ans !" Et ils m'ont donné l'autorisation de tournage. Ils savaient qu'après, ils ne permettraient pas à plus de deux mille personnes de voir le film. C'est le jeu de la dictature. »

« Pour moi, la gauche est *laïque.* Si elle ne l'est pas, elle ne peut se différencier en rien de l'extrême. En Tunisie, la gauche s'est alliée avec les islamistes. Elle a perdu pour cinquante ans. Moi je ne suis pas d'accord pour que les islamistes aient un parti politique. En Tunisie, il y avait une loi qui disait qu'on n'avait pas le droit d'avoir un parti politique au nom de la religion. C'était dans la Constitution. C'était très bien ! C'était une forme de laïcité. »

Rania Stephan (1960 ; -)

Née en 1960 à Beit Merri au Liban, Rania Stephan grandit aux alentours de Beyrouth. Quand elle était petite, elle allait seule au cinéma. Après avoir passé son baccalauréat, elle rejoint sa sœur en Australie, où elle a de la famille. Elle entre à l'université à Melbourne pour étudier le cinéma, et commence à se spécialiser en réalisation. Elle rentre au Liban après 1982. Elle perd sa mère, et décide de quitter à nouveau le Liban. Elle se marie, se rend à Paris, et s'inscrit à l'IDHEC et à l'université Paris VIII. Elle travaille à côté pour pouvoir réaliser ses films. Puis elle divorce en 1990 et se consacre au cinéma. Elle réalise en 1992 un film intitulé *Al-qabila* (« La tribu ») en hommage aux gens qui l'entourent à Paris. Ce film est accueilli dans de nombreux festivals.

Rania Stephan vit en France de 1983 à 1995, puis s'installe en Palestine jusqu'en 1998. Elle réalise *Baal ou la mort* en Palestine, et une série de films reprenant la mythologie classique. Elle se tourne davantage vers l'art vidéo que vers le cinéma classique pour des raisons d'indépendance économique et esthétique. Elle réalise au Liban plusieurs films expérimentaux, qui interrogent l'histoire et le passé du pays, après le cessez-le-feu des années 1990. Après être retournée travailler à l'étranger, Rania Stephan se réinstalle définitivement au Liban en 2005, après le départ des troupes d'occupation syrienne. Elle travaille comme monteuse et vidéaste. Son long-métrage *Les Trois disparitions de Soad Hosni* sort en 2011. Elle réalise aussi des expositions de photographie au Liban.

Filmographie : *Ya Leil, ya 'ain*, 1989 ; *Le Miracle de la Manekine*, 1986 ; *Adonis,* 1991 ; *Al-qabila / The Tribe,* 1992 ; *Tentative de jalousie*, 1995 ; *Baal et la mort / Ba'l wa al-mawt,* 1997 ; *Wayn essekeh ? / Trains-trains 1 : où est la voie ? / Where's the Track ?,* 1999 ; *Arrestation à Manara / Arrest at Manara,* 2003 ; *Terrains vagues / Wastelands,* 2005 ; *Liban/Guerre*, 2006 ; *Fumée sur l'eau, 7 x El Hermel / Smoke On The Water, 7x El Hermel,* 2007 ; *DOMAGE, pour Gaza (La terre des oranges tristes) / Damage : For Gaza, the Land of Sad Oranges,* 2009 ; *Les Trois disparitions de Souad Hosni / The Three Disppearances of Suad Hosni,* 2011 ; *Mémoires pour un Privé / Dhakara limaftish wahid*, 2015 ; *Train-Trains 2 : une dérivation*, 2017.

Nous avons rencontré Rania Stephan à Beyrouth. Ces passages sont extraits d'un entretien réalisé en français le 11 juillet 2016.

Le peuple, l'histoire

« Être un peuple, je crois que c'est un peu ce qu'on a ressenti, l'année dernière, pendant les manifestations. Cela rejoint ce que mes amis Tunisiens, Égyptiens et Syriens ont dit : c'est ce moment où on sent la volonté collective, et que ce pouvoir de la volonté collective existe. C'est un sentiment fugitif, je crois, qui ne dure pas. Mais je crois que c'est à ce moment-là qu'on peut vraiment sentir le peuple, et sentir qu'on en fait partie. Je crois que c'est ce moment qui est fondateur des révolutions, bien qu'il soit très fugace, en réalité. En Égypte, ça a duré trois semaines. Au Liban, en 2005, quand il y a eu l'assassinat de Hariri, on a aussi eu ce sentiment collectif. Il peut exister, et être partagé à un même moment avec une grande quantité de gens, qui regardent vers le même but. Je crois que c'est à cet instant-là, lorsqu'on saisit ce sentiment-là, qu'on peut s'appeler le peuple. En-dehors de cela, je pense que ce sont des catégories socio-économiques et anthropologiques très diverses. Je ne sais pas s'il y a *le peuple*. Pourtant, ce moment-là de collectif, je suis sûre qu'il existe. Parce que mes amis me l'ont raconté. On l'a vécu très brièvement, ici. C'est très fugitif. Je ne sais pas pourquoi ce sentiment ne dure pas. Parce que même avec les manifestations – qui n'ont pas duré très longtemps, entre août et novembre – très vite, ce sentiment-là s'est effrité. Après, il y a eu des groupes. Chacun voulait être, lui, le chef, et tout s'est ainsi délité. Mais ce moment fondateur de cette conscience-là, qui est très éphémère, je crois que tous les gens qui l'ont vécu trouvent que c'est une expérience incontournable, extraordinaire, exceptionnelle. Mes amis égyptiens ont dit : "On n'avait pas espéré, dans toute notre vie, le ressentir". Donc je crois que c'est une grande chance de l'avoir vécu, même minimalement. »

« En 2005, l'assassinat de Hariri fut un moment déclencheur dans l'histoire du Liban. Même aujourd'hui, quand on regarde rétrospectivement, je crois que ce fut un tournant dans l'histoire de la région. Cet assassinat a vraiment déclenché une série d'événements qui ont fait boule de neige. Il y a eu ces manifestations gigantesques :c'est la première fois que j'ai vu les Libanais – qui étaient pourtant encore divisés en deux camps – s'accorder sur quelque chose. C'est ça qui m'a complètement fascinée. J'ai été attirée de manière magnétique. Je suis revenue ici pour comprendre comment il a été possible, pour une fois, qu'on ait tous été rassemblés. Je suis revenue pour ça. J'ai fait ce film, et j'ai commencé à travailler ici, et puis je m'y suis réinstallée. C'était vraiment une nécessité très, très forte, à ce moment-là. »

« Avant 2005, c'était plus compliqué de tourner, parce qu'il y avait la présence armée, le régime syrien qui était ici, et c'était vraiment un obstacle. J'ai fait *Train-trains* dans ces conditions-là. Il y a des

endroits où on ne pouvait pas filmer. On a filmé en cachette. Et il y avait des endroits où on ne pouvait pas aller, ce qui était plus difficile. »

Filmer le peuple

« Chaque fois qu'il y a une crise collective, ou un événement collectif qu'on partage tous, je dois descendre dans la rue avec ma caméra, et comprendre à travers la caméra. La caméra m'aide à réfléchir à cet événement politique, ou à la guerre, comme en 2006, ou ce qui s'est passé en 2005 après l'assassinat de Hariri, ou bien les manifs. La caméra m'aide à réfléchir, parce que quand je suis dans l'espace public, et que j'essaie de voir, comme j'essaie de cadrer, à ce moment-là ce cadre me renseigne sur une dynamique entre l'individu et la foule, comment se comporte la foule, et c'est très révélateur de mille choses. C'est justement une manière personnelle de voir ce qu'il se passe. Voir à travers la caméra. Dans ce processus-là, quand je suis dans cette situation-là, je m'intéresse beaucoup à cette nécessité vraiment vitale de comprendre, aux rencontres avec des gens au hasard, qui sont des gens qui m'interpellent, soit pour leur silhouette, soit pour leur manière de se déplacer, soit par la façon avec laquelle, tout d'un coup, ils se détachent, comme ça, et deviennent une voix. J'aime voir comment ils se comportent ou bien la manière qu'ils ont de se raconter, si leur parole est intelligente ou drôle, ou étonnée… Je m'intéresse à ces différentes manières d'être. Leur rapport au corps me fascine complètement. Ils sont captés par ma caméra. Je suis entraînée par eux, et je m'arrête sur eux. Et c'est toujours un croisement entre hasard et nécessité. La nécessité de vouloir comprendre, le hasard de la rencontre, mais aussi, un peu, le miracle de la survenue quelque chose lors de cette rencontre. C'est complètement aléatoire : j'ai rencontré beaucoup de gens, que j'ai filmés partiellement, avec qui je n'ai pas entièrement fait des films, parce que la rencontre n'a pas créé d'histoire qui se tienne en elle-même. Les petits films que j'ai faits pendant la guerre de juillet avaient aussi pour but d'essayer de mettre un peu d'ordre dans le chaos, d'extraire une histoire cohérente du désordre, grâce à la rencontre. Il fallait que cette rencontre de hasard se tienne en elle-même, comme si elle était ordonnée par le hasard. Ces trois éléments-là devaient se croiser pour pouvoir faire un petit film.

Après, la démarche a évolué. En tout cas, j'étais davantage consciente du processus. Et maintenant, c'est aussi devenu une revendication : quand les manifestations ont commencé l'année dernière, qu'il fallait prendre peur parce que la situation était intenable, et qu'il fallait se démarquer, et dire "Non" à la dérive, alors il fallait prendre la caméra, et observer cette chose-là, voir ce qui se passe, etc. Je n'ai pas fait beaucoup de rencontres, mais il y a eu des moments très forts, des moments où les personnes

se détachent de la foule et deviennent des individus et commencent à exister, avant de se fondre à nouveau dans la foule. C'est ce que je retrouve dans ces nouvelles images.

Telle est ma démarche. Ce qui m'intéresse, bien sûr, c'est la façon dont les gens se racontent. Ce discours-là n'est en général pas véhiculé par les médias – si l'on met de côté les micro-trottoirs, qui ne servent que l'information, et qui ne m'intéressent pas. Je suis complètement fascinée par le déroulé du discours, c'est-à-dire la façon dont les gens construisent un discours, comment ils se construisent dans l'histoire qu'ils me racontent. Je les laisse parler, je les laisse dérouler le récit. Ce processus-là me fascine.

La troisième chose, c'est que pour un film comme *Le Liban/Guerre,* par exemple, il ne fallait pas trop intervenir. J'ai laissé l'ensemble un peu brut, j'ai presque laissé l'ordre du tournage devenir l'ordre du montage, même dans les séquences. Je n'ai pas inversé de plans, je n'ai pas mélangé des sons et des images, alors que je peux être assez sophistiquée dans mon montage habituellement. Pour ce film, c'était très brut, parce que je me disais que la réalité de cette violence-là était intraduisible, à part par la restitution un peu sèche de cette réalité brutale. Je ne pouvais pas *affiner* cette réalité. Je ne pouvais pas la *travailler*. Il fallait la restituer dans sa *rudesse*, dans sa crudité.

Plus tard, je suis devenue réellement consciente que c'est la parole qui m'intéresse : Celui-là, je n'arrive pas à l'entendre, parce qu'il a le masque. L'autre ne parle pas. Les enfants parlent pendant huit minutes, et je ne dis rien. C'est un plan séquence. Je n'interviens pas. Je pose une question et puis ils parlent. »

« En 2005, j'ai tourné juste au moment du départ des Syriens, quinze jours après qu'ils soient partis. Les gens étaient encore en train de dire : « Ah bon, tu parles à ces gens ? » derrière moi. Ou encore : "Est-ce que je peux parler ?". Ils n'hésitaient pas à dire ça devant la caméra. C'était fascinant, parce qu'ils n'avaient pas encore intégré le fait qu'ils puissent parler. Dans *Liban/Guerre,* c'était absolument le contraire. Il y a des moments, qui ne sont pas dans le film, où une femme m'a pris par le bras, m'a fait rentrer chez elle : elle voulait parler devant la caméra, me montrer des choses. Elle m'a dit : "Fais porter ma voix à l'extérieur, c'est grâce à toi que je peux parler etc.". En fait, en une année, la langue s'était déliée. La violence infernale que le Liban a subie pendant 2006 était incroyable. Ça a fait que les gens voulaient s'exprimer. C'était hallucinant ! Je crois qu'en Syrie, c'est comme ça, maintenant. C'est tellement hallucinant, que tu te dis : "Comment est-ce que je peux traduire ce truc incroyable, comment je puis-je passer mon histoire… ?" »

« J'ai donc une fascination pour les gens de hasard. Les gens qui sont délaissés par les médias etc. Au mieux, on leur accorde une sorte de micro-trottoir… Mais ce ne sont pas des individus qui sont interrogés dans ces cas-là. Ce qui m'intéresse, c'est leur façon de poser leur corps… On apprend beaucoup de choses d'un travailleur syrien par exemple. C'était intéressant d'essayer de rétablir un contact avec lui. On se regardait, comme ça, en chiens de faïence, on ne savait pas comment commencer la parole, et c'est passionnant : comment arriver à parler avec lui, malgré les événements et les idées reçues. C'est ça, l'histoire. L'histoire de savoir comment se parler. »

« Je ne cache jamais ma caméra, je suis toujours très frontale. Je ne filme jamais quelqu'un qui ne veut pas être filmé. Tous ces trucs de caméra cachée me font horreur… C'est justement ça, qui m'intéresse : comment les protagonistes se construisent devant la caméra. En d'autres termes, je n'essaie pas de trouver une vérité en-dehors de ce dispositif. Eux, se construisent avec moi, devant la caméra. On est trois ! La donne est claire. »

« Je crois qu'il y a plusieurs raisons au manque d'engagement de la jeunesse aujourd'hui. Il y a un amalgame entre le régime et la population. Il y a l'histoire passée, qui n'a pas été revue et digérée. Il y a des gens qui ont subi l'occupation syrienne dans leur chair. Une partie de leur famille a été massacrée, ou enlevée, ou a disparu. L'occupation syrienne n'a pas laissé les gens indemnes. Également, la moitié des Libanais collaborait à l'occupation syrienne au Liban, d'une certaine manière. C'était une occupation très *toxique.* Ils ont essayé de démanteler les institutions, divisé les syndicats. Les Libanais ont participé de cette chose-là. C'est pour ça qu'on voit maintenant cette situation au Liban, qui atteint le summum de la corruption et de la déliquescence de toutes les institutions. C'est toute cette histoire-là qui a mené à ça. »

« La question des poubelles a révélé de manière très graphique et très odorante et sensorielle le niveau imbattable de la dérive des politiciens, de la défaite de l'État, et l'incurie, l'incapacité, la corruption. Ils en sont encore à préserver leurs petits acquis, et à tenter de préserver cet équilibre confessionnel, alors qu'on nage dans les poubelles ! »

« J'étais au Liban au début des Printemps Arabes, j'étais en train de finir de monter *Soad Hosni*. Le jour de la révolution, c'était presque la fin du montage pour moi. Or, moi, j'adore l'Égypte, j'y suis très liée, j'y vais très régulièrement. J'ai été scotchée. Mais les Libanais, eux, n'étaient pas très impliqués. Mais quand il y a eu la crise des poubelles, ce fut très intéressant, parce qu'ils ont repris les slogans, presque comme des refrains de chansons, sans comprendre vraiment le sens de ces paroles pour les Égyptiens qui les clamaient en 2011 ! »

Témoigner

« Je n'ai pas de démarche systématique d'archivage. Sinon, j'aurais tourné tous les jours. C'est un truc très viscéral qui fait qu'on descend dans la rue, en tout cas pour moi. À une autre époque, j'aurais voulu archiver. Mais maintenant, tout est tellement trop documenté, je suis submergée. Il y a des gens sur Facebook, qui nous disent ce qu'ils ont mangé, ce qu'ils ont vu, je me sens submergée par l'archive ! Donc non ! Les images pour les images, non. Quand c'est une nécessité, je filme, mais il faut travailler l'image. La restituer sans réflexion est le travail que font les réseaux sociaux. Donc non. J'essaie de la construire, de lui faire dire quelque chose. J'essaie de réfléchir sur le rapport de l'image. C'est un exercice quotidien que je fais sur Facebook. Je montre toujours, je ne parle pas, parce que je trouve qu'il y a trop de palabres – mais j'essaie de montrer des images, deux images, et s'il y a un rapport entre elles, de créer un troisième sens, de construire une image, quoi. Je veux construire les images, c'est un exercice presque quotidien. Quand je lis les journaux, j'essaie de comprendre ce qu'il se passe, et je restitue ce questionnement en alignant deux images, qui vont ouvrir une autre fenêtre qui ne parle pas, mais qui parle autrement. C'est ma contribution dans ce grand flux. Je ne veux pas juste accumuler. Je ne suis pas dans cette démarche-là. J'ai du mal, même, à filmer. »

La cause palestinienne

« Quand les Palestiniens sont sortis de Liban, la gauche libanaise s'est retrouvée orpheline d'une cause. Elle avait presque complètement mobilisé sa réflexion et ses efforts sur la cause palestinienne, parfois au détriment de ce qui s'est passé localement. Les Libanais étaient très impliqués parce que la résistance palestinienne était là. Donc, à un moment donné, la résistance palestinienne a pris part à la guerre. C'était aussi un point un peu compliqué dans l'histoire palestino-libanaise. Quand les Palestiniens sont sortis, la gauche libanaise s'est donc retrouvée orpheline, d'une certaine manière. Elle était ahurie, tu vois ? Tout ce temps-là, elle s'était focalisée sur la question palestinienne, et d'ailleurs, à partir de ce moment-là à mon avis, la guerre a complètement dégénéré en un conflit qui n'avait plus de sens. Pour moi, la question palestinienne est centrale. Après, seuls les chefs de guerre se sont entre-tués à tour de rôle, et ils n'arrivaient plus à arrêter la guerre. Ce qui n'était que des intérêts régionaux, et s'est internationalisé, régional-local, régional et international. On sentait, en tant que Libanais que la guerre n'avait plus de sens, mais on ne pouvait pas l'arrêter. C'est un peu comme la Syrie maintenant. Ça a duré toutes ces années, jusqu'à ce qu'il y ait une sorte de décision

internationale, qui a décidé d'arrêter la guerre du jour au lendemain, avec les Accords de Paris. La veille, on était en guerre, le lendemain on ne l'était plus. Rangez vos armes, c'est bon.

Il y a donc eu une sorte d'ahurissement, pendant très longtemps. Après, il y a eu la chute de l'Union Soviétique, et la débâcle des idées. Puis l'islamisation. Beaucoup de communistes sont devenus islamistes. Le Hezbollah entre autres. Alors, toutes les prises de position politiques ont changé. La résistance islamique a pris le relai contre Israël. À partir de là, il a fallu se positionner par rapport à ça. Et après, ça a aussi dégénéré en autre chose. C'est devenu une cause en soi. Maintenant, ce n'est plus *contre Israël*, c'est un état de fait. C'est compliqué.

Maintenant, on est dans une autre phase politique. Ce qu'on appelle le Printemps Arabe a complètement marginalisé la cause palestinienne. C'est dû au fait que chaque société était elle-même en ébullition. Mais c'est également dû pour beaucoup à ce que les Palestiniens ont fait, à leur propre cause, c'est-à-dire cette déliquescence de l'Autorité palestinienne en Palestine. Tu ne pouvais plus t'identifier. L'alignement de Habbas avec le Fatah, c'est insensé. La cause palestinienne est devenue presque invisible. Mais reste que, si c'est refoulé aujourd'hui, ça ne passera pas comme ça, je ne crois pas. Ça ne passera pas comme ça, même si pour le moment, il n'y a aucun espoir. Même si en Palestine et dans les pays arabes, cette cause est marginalisée, je ne crois pas que ça va passer. Et pour moi, il faut absolument. Et même si maintenant je suis très concernée par ce qui se passe dans la région, par la Syrie, par le Liban, je garde un œil très vigilant sur la Palestine. Il faut qu'ils se ressaisissent, *eux.* Mais il ne faut surtout pas oublier ça. Je crois que si on oublie, c'est une erreur morale. »

Nadia Kamel (1961 ; -)

Nadia Kamel est née en 1961 au Caire, de deux parents journalistes forts d'une longue histoire d'activisme politique. Elle étudie la microbiologie et la chimie jusqu'en 1990 puis décide de se consacrer au cinéma. Elle travaille d'abord comme assistante réalisation pour Yousry Nasrallah, puis travaille dix ans durant pour Youssef Chahine au studio Misr International Films. Elle travaille également sur certains films documentaires d'Ateyyat El-Abnoudy.

Elle développe *Salata Baladi,* son premier film, de façon indépendante. Elle n'est rejointe par des coproducteurs qu'après cinq ans de tournage.

Suite à ce film, elle s'est attelée à l'écriture de la biographie de sa mère. « *Née : l'histoire de Naela Kamel, née Marie Elie Rosenthal* » (2017) a été écrit intégralement en arabe vernaculaire égyptien.

Filmographie : *Salade Maison / An Egyptian Salad / Salata Baladi,* 2007 ; *Green Mirage / Mirages verts*, 2012.

Nous avons rencontré Nadia Kamel à plusieurs reprises. Ces citations sont extraites d'un entretien réalisé en français, au Caire, le 6 juin 2016.

Le cinéma malgré tout

« Je voulais faire du cinéma. J'ai eu la bêtise de vouloir faire un peu de sciences avant – ce n'est pas une bêtise, mais ça m'a coûté très cher. J'aime la science, je pensais que c'était important, même philosophiquement ; j'ai été prise par l'histoire de Marie Curie, et sa passion. Et j'aime beaucoup le concept d'*absorption,* que ce soit dans l'art, dans la science. J'aime beaucoup cette idée de se trouver complètement.

Mes parents passaient par un stade de dépression et de désillusion, et donc ils avaient peur. Ils voulaient me protéger, et ils ne voulaient pas que je fasse du cinéma. Que je fasse ça en loisirs d'accord, mais il fallait que je sois enseignante à l'université, ou que je fasse un doctorat en sciences. Ça les rassurait. Ils voulaient que je me marie, alors qu'ils ont agi complètement différemment

pendant leur jeunesse. Même leur projet de vie, c'était un projet de rebelles. Et donc, au moment où moi, je faisais des plans impossibles, eux se sont durcis. Alors ça m'a coûté beaucoup, parce que je n'arrivais pas à faire le passage de la science au cinéma. En faisant de la science, j'ai vu aussi la fac égyptienne, qui a été une expérience extraordinaire. Je n'arrivais pas à en sortir. Et finalement, j'ai rencontré des gens qui m'ont fait travailler. C'était huit ans après. J'ai travaillé avec Youssef Chahine, comme assistante. J'ai fait du script de la lumière. Ce qui était en fait très intéressant pour moi, parce que ça m'approchait finalement beaucoup de la caméra et de ce qu'il se passe, beaucoup plus que les autres, qui couraient partout, et qui n'avaient pas le droit d'être au premier rang. Moi, j'étais comme la scripte, j'étais là pour garder les lampes. »

« J'ai travaillé pour Youssef Chahine durant dix ans. Après Chahine, je n'ai pas pu réaliser facilement mes propres films. Il ne m'a pas aidée beaucoup. Il m'a appris. Mais il ne voulait pas m'aider à m'exprimer. »

« Après, j'ai quitté Chahine, et j'ai commencé à faire mes propres projets. Sans le numérique, je n'aurais jamais pu m'exprimer. Je n'aurais même pas pu faire le peu que j'ai fait, ç'aurait été impossible. À la fin de mon expérience avec Chahine, j'étais prête à partir, et le numérique m'a donné l'impulsion. »

« J'ai écrit un scénario de fiction, parce que je suis une férue de fiction. Je regarde des films depuis l'âge de 12 ans. Jusqu'à un premier film à l'âge de 45 ans, j'ai regardé de la fiction. J'ai donc écrit un film de fiction, et puis j'ai constaté que si je voulais faire de la fiction, comme ça, je me confrontais aux mêmes problèmes économiques. Le numérique ne pouvait pas m'aider. Pour faire une fiction, il faut passer par tous les barrages du cinéma : je devrais trouver un producteur. Et moi, je voulais m'exprimer ! Je voulais sortir de tout ça. J'ai commencé à penser "documentaire". J'aime le documentaire, j'ai travaillé avec Ateyyat El-Abnoudy sur plusieurs films, et j'ai travaillé avec Yousry [Nasrallah], sur son documentaire sur le voile.

J'ai décidé de faire un des films que j'avais en tête, et j'ai choisi celui qui est le plus proche de moi et donc les obstacles seraient moins difficiles à surmonter. J'étais fatiguée de dire qu'il y a toujours des obstacles ! Il y a des obstacles. La solution est de choisir les films qui ont le moindre nombre d'obstacles, comme ça j'ai plus de chances de les faire. J'ai donc commencé ce film. J'ai appris à tourner, à monter… Ça a été dur à concevoir. Je commençais par raconter des histoires d'amour, juste pour dire que les gens avaient la possibilité de s'aimer, et qu'ils ne l'ont plus. Et puis il m'a semblé que même ça, c'était trop gentil, en regard de la méchanceté qu'il y a dans le monde. Je n'acceptais pas ce petit roman, même s'il était documentaire. Et ça m'étouffait beaucoup, de ne parler que du

passé. Du beau passé. D'abord, parce que je sais que le passé n'est pas *seulement* beau. Donc il faut compliquer la chose. Et comment compliquer, avec seulement des histoires, racontées, par des séries d'entretiens ? Comment raconter avec juste des entretiens et peut-être quelques photographies ? Ce que j'avais à raconter est beaucoup plus riche. Et puis je *suis* dans le cinéma, je ne suis pas juste une archiviste voulant montrer son stock de photos.

C'est alors que ma mère m'a donné cet incroyable entretien. Elle m'a ouvert la possibilité d'aller plus loin. Elle ne m'a pas donné de petites histoires. Elle a décidé de me donner l'histoire de sa vie, pour que je puisse la transmettre à Nabil, puisqu'elle avait l'impression qu'elle n'allait pas pouvoir l'écrire. Elle s'est donnée complètement, et ça a été un vrai parcours. Ça n'a pas été un choix, de faire un film. Une décision, de nous raconter. Une décision, de laisser ma mère parler, de ne pas essayer de la faire parler juste pour le film. On était toutes les deux *pleines* de cette chose. On avait envie, chacune, de s'exprimer. Je me suis dit : "Plus elle raconte, plus je pourrai savoir comment raconter, et quoi raconter". Et puis elle, en racontant, a elle-même changé. Au cours de nos échanges, elle a fait des découvertes sur elle-même. Elle n'a pas eu peur. Quand elle a réalisé que ses idées étaient en train d'aller dans une direction un peu plus difficile, malgré tout, jour après jour, elle s'est ouverte. Et la caméra a suivi le changement dans la famille. »

Le numérique

« À mon avis, le numérique a permis de se libérer de la pression du coût du tournage, puisqu'il est possible de filmer durant des heures sans s'inquiéter de gâcher de la bobine. Il a aussi libéré le discours, tant artistiquement que philosophiquement. Je crois que les films documentaires se font sur la table de montage, et ils ne se font pas d'un seul coup. Avec le numérique, à cause du nombre d'heures de travail de tournage, et à cause du fait qu'ils sont tous sans budget, on ne peut pas travailler tout en même temps, on doit travailler en fonction des disponibilités de chacun. Cela permet de donner au film la réflexion dont il a besoin. C'est une amélioration qualitative, ce n'est pas uniquement que ces films sont faits un peu plus lentement. »

« Il ne faut pas être trop dur avec les cinéastes qui passent du temps à faire leurs films. Ils se jettent dedans, et ce n'est pas de leur faute ! Ils ne savent pas comment faire autrement. Moi, une des raisons pour lesquelles je n'arrive pas à faire d'autres documentaires, c'est que je n'ai pas assez d'années, dans ma vie, pour me lancer dans un autre projet comme celui-là. Ce n'est pas le nombre d'années qu'il faut pour faire un film dont je parle, c'est le nombre d'années qu'il faut s'en sortir. »

« Il faut faire des documentaires, il faut aller dormir dans les bidonvilles, filmer les gens, leur donner la parole, s'impliquer complètement. Mais il faut aussi trouver un moyen de retraite, un code. Le numérique offre une telle liberté d'expression, ainsi que le potentiel de s'approfondir, et de vraiment toucher à la réalité. Toutefois, quand on tourne en numérique, on se laisse emporter par son sujet, et cela peut être difficile d'en sortir. »

Salata Baladi, *un film controversé*

« Je l'ai fait parce que je sais que ce n'est pas acceptable, et que je crois qu'on n'a pas le droit de ne pas accepter mon histoire. Je parle de gens qui sont pour la justice, et qui ont des rapports avec des Juifs, et qui pensent qu'il y a quelque chose qui ne marche pas dans la façon dont on parle du boycott. On peut être en désaccord, mais on ne peut pas refuser cette histoire, elle existe. Ce qui s'est passé, c'est que les gens qui auraient aimé lyncher le film pour, comme d'habitude, lyncher tout ce qui remet en cause ou met un peu de choix individuel sur comment faire la chose, n'ont pas pu. »

Des films de femmes

« En Égypte, je crois qu'il faut considérer que les femmes qui font du cinéma sont a priori des femmes conscientes de la lutte qu'elles doivent mener, et qui, donc, *nient* leur féminité dans des films, *nient* leur féminisme, et essaient de parler des choses *comme si elles étaient des hommes.* Aujourd'hui, les réalisatrices peuvent être des femmes jeunes. Les films que je vois sont spécifiquement féminins, par leur sensibilité féminine. Elles ne filment pas la même chose. Elles ont confiance en l'idée que ce qu'elles voient est individuel, mais aussi féminin, et elles foncent. »

« D'autre part, pour compliquer encore la chose : le fait de faire une catégorie « femmes » plutôt que de simplement programmer des films faits par des femmes vient du fait que la programmation est masculine. Il faut donc créer l'événement, une soirée, un festival pour femmes, parce que sinon elles ne sont jamais valorisées. On ne peut pas juste dire qu'il faut les programmer normalement ». Si on les programme normalement, elles seront enterrées, marginalisées. »

Ateyyat El-Abnoudy

« Ateyyat El-Abnoudy était dans la modernité. Elle a travaillé ce film comme des gens travaillent le numérique aujourd'hui : elle a beaucoup tourné, donc elle peut couper, elle connaissait suffisamment bien les personnes qu'elle a filmées pour qu'elles puissent parler de leurs problèmes. Elle a tourné, puis elle a monté ce qu'elle avait. Il y a de la poésie dans cette démarche, il y a de l'anthropologie. C'est sans doute pour ça que ses films parlent aux jeunes générations. »

« Comme elle ne pouvait plus monter les films comme elle le faisait jusque-là, elle a commencé à marier ses projets à des commissions possibles. Elle a trouvé une association activiste, et a passé un accord avec eux : ils ont besoin d'un film, et elle a envie de faire un film. Mais ça la liait terriblement à eux. Ça a parfois posé de gros problèmes. Ça a été le cas, par exemple, de *Days of democracy,* où ils sont allés jusqu'à la Cour. C'était terrible. L'organisation pour laquelle Ateyyat travaillait voulait lui demander l'argent qu'elle a dépensé sur le film. Les commanditaires prétendaient qu'elle n'avait pas fait ce qu'on lui avait demandé. On lui a reproché de n'avoir fait que ce qu'elle voulait. À la fin, ils ont voulu des choses très particulières, elle a refusé. Elle a dit : "Vous voulez un film sur la démocratie, je fais mon film sur la démocratie". Je crois qu'il y a eu confrontation entre deux caractères, deux personnalités incompatibles. Mais finalement elle a dû continuer à travailler comme ça. Elle a fait des films de plus en plus commissionnés. Ce n'est pas mauvais en soi, mais ça fait des films qui sont différents de ce qu'elle faisait en tant que cinéaste indépendante. »

« Je crois qu'elle a un projet de description de l'Égypte dans sa tête. Un projet fascinant : parcourir le pays, et de le décrire. C'est un grand thème, la description de l'Égypte**.** »

Hala Galal (1966 ; -)

Née en 1966 au Caire, Hala Galal vient d'une famille libérale, avec deux parents journalistes qui l'ont encouragé quand elle a annoncé son désir de faire du cinéma. Ses parents, très engagés politiquement, ont pris des risques et sa mère a été emprisonnées quelques années pour avoir contesté le pouvoir. Elle suit d'abord des études de médias à l'université du Caire pour devenir journaliste. Elle en sort diplômée en 1988. Elle travaille comme traductrice pour payer ses étudeset est embauchée dans un journal francophone, le Progrès Égyptien. Ses envies de cinéma la conduisent à travailler quelques temps pour la chaîne de télévision Channel 3, où elle réalise des clips vidéo, des programmes et des reportages. Elle entre ensuite à l'Institut Supérieur du cinéma du Caire dont elle sort diplômée en 1994. Elle travaille comme assistante réalisateur pour plusieurs productions de films. L'industrie du film ne l'intéresse pas et elle commence à réaliser ses films en indépendante ou dans le cadre d'actions collectives. En 2003, elle cofonde Semat Production and Distribution et travaille comme réalisatrice, scénariste et productrice.

Elle a été durant trois and la directrice du programme de l'Union Européenne, la Caravane d'Euro Arab cinema. Elle se bat pour une éducation indépendance et engage à partir de 2002 de nombreux ateliers en Égypte, au Bahrein et au Soudan. Elle travaille aussi comme tutrice du projet « Accès au marché international » pour les jeunes producteurs arabes.

Filmographie : *Time Out / Waqt mustasa'*, 1993 ; *Les Villes choisissent leurs morts / Al-mudum takhtar mawtaha*, 1994 ; *Un jardin pas comme les autres / Unusual Garden / Fi hadiqa ghayr 'adiya*, 1999 ; *Journey / Rihla*, 2000 ; *The Thorn / Al-shawk*, 2000 ; *Official Papers / Awraq rasmiya*, 2001 ; *Abla se rappelle / Abla taḏaker,* 2001 ; *Adam Henein… de loin / Adam ḥanīn man baʿīd*, 2001 ; *Adam Henein… de loin / Adam ḥanīn man baʿīd*, 2001 ; *Entre femmes / Women Chitchat / Dardasha nisa'iyat*, 2004 ; *People's Affair* / *Ahoual al-nas*, 2006 ; *Closed Circle*, 2008 ; *Egyptian Women in the Parliament / Ālmaraẗ āl-maṣrya fī āl-barlamān*, 2008 ; *Mediterranean Women : Making Life Choices / Nisāʾ āl-baḥr āl-abīḍ āl-mutaūsṭ*, 2008.

Nous avons rencontré Hala Galal au Caire. Ces extraits sont issus d'un entretien réalisé en français le 26 mars 2016.

Le cinéma

« J'ai fait quelques courts-métrages de fiction, et ensuite j'ai aussi aimé faire du documentaire. Mais j'ai été incapable de travailler dans les longs-métrages de fiction industriels. Ce n'est pas que je ne voulais pas : j'ai essayé de travailler en tant qu'assistante-réalisateur, mais j'ai compris, après deux ou trois années, que ça ne me correspondait pas. La question n'était pas que je n'avais pas une chance – il y a de la chance pour tout le monde dans l'industrie, mais il faut accepter de faire partie du système. Personnellement, je n'ai pas pu accepter ça. Ce n'est pas que je cherche à détruire le système – le cinéma existe partout, je ne veux pas que ça s'arrête – mais je n'arrive pas à faire des films stéréotypés, même si ça me rend riche ou célèbre. Je n'y vois aucun intérêt. Faire des films parce que tu veux vraiment les faire, et pour lesquels tu dois persuader des gens de les regarder, ou négocier avec tout l'univers même sur ce que tu crois, ce sont deux métiers différents. Dans le documentaire, tu peux faire le film que tu veux. Dans le court-métrage aussi, parfois. Il y a la possibilité d'avoir de l'argent, et des chances de le projeter. »

« Ce qui m'intéresse dans le cinéma documentaire, c'est que ce sont de vrais gens qui sont les héros. Tu parles des gens. On ne peut pas les traiter comme des acteurs, mais ils deviennent vraiment, devant la caméra, les héros de leur vie. C'est très inspirant pour moi de connaître les gens jusqu'au point où je peux connaitre la douleur et les rêves. Peut-être que ça me permet parfois de vivre mieux, de savoir qu'il y a des douleurs partout dans le monde et que tout le monde peut soutenir tout le monde et qu'il y a des choses qui font rire. Le documentaire est un univers très inspirant pour moi. »

Le cinéma des studios

« Je donne des cours dans des ateliers, je fais quatre ou cinq boulots différents, liés au cinéma, pour être indépendante financièrement. Mais ce n'est pas grave. C'est un choix libre que j'ai fait. Des gens disent que les femmes n'ont aucune chance dans le cinéma qu'on dit "commercial". Ce n'est pas vraiment la réalité. Si une femme accepte les termes du système, elle pourra y travailler. On ne peut pas dire que « c'est le système ». Le système n'est ni contre les femmes, ni contre les jeunes, ni contre les coptes. Non. Nous parlons du néolibéralisme des cercles qui produisent des films.

Je ne suis pas contre gagner l'argent de l'industrie, mais je suis contre tous les stéréotypes qu'elle produit et reproduit pour calmer les nerfs des gens. Je suis aussi contre le mariage qu'ils ont fait avec la sécurité et la censure. Je ne peux pas l'accepter. Même si je ne le fais pas moi-même

personnellement, je ne peux pas l'accepter. Les producteurs ont de fortes relations avec la sécurité pour avoir les permissions, et travaillent avec la censure… Comment peut-on accepter cette distance entre ce qu'on fait et ce qu'on dit ? Bien sûr, tout le monde a cette distance, je l'ai moi-même aussi, mais on travaille à la diminuer, pas à l'élargir. »

« La plupart des femmes qui écrivent surtout et qui réalisent sont très masculines, même si elles racontent les histoires des femmes. Je parle du cinéma industriel. C'est ce que veut le système, elles n'ont pas le choix, elles en font partie. Pas toutes toutefois, il y en a certaines qui ont su faire passer des idées. »

« C'est l'histoire de l'argent au cinéma. L'argent te libère de tes besoins. C'est un sujet compliqué, mais, au risque de passer pour une romantique, je pense que dans les temps modernes il est possible de faire des films avec peu d'argent. Par ailleurs, il y a une autre difficulté, liée aux standards artistiques et techniques. Il s'agit de trouver des gens qui t'aident à un tarif moindre, qui filment et montent bien. On a effectivement eu beaucoup de problèmes techniques lorsqu'on a voulu faire des films de cette façon, avec peu d'argent. Mais d'autre part on était libres, et c'est pour moi quelque chose d'important. Je ne prétends pas être Fellini – je ne suis pas Fellini. Je peux faire 200 films moyens, mais dans chaque film je dis quelque chose que je veux dire : c'est pour moi plus important que de gagner de l'argent. J'espère que je ne vais pas me plier à l'industrie ou à la télévision parce que j'aurai besoin d'argent – on ne sait jamais ; j'ai peur des expériences, et je n'aime pas les examens de la vie. Jusqu'à aujourd'hui en tout cas, j'ai réussi à éviter ces compromis. »

« Avec la boîte de production de Youssef Chahine, Misr International Film, c'est un peu différent. Je n'ai pas trouvé de problème de censure avec Marianne Khoury. Le sujet était déjà léger. Il n'y avait pas de risques à tacler la bourgeoisie égyptienne. »

« Marianne Khoury est la seule à aider des films indépendants. C'est pour cela qu'à chaque fois que j'ai quelque chose à dire contre ce qu'elle fait, je me rappelle qu'elle défend seule quelque chose que personne ne fait. Elle a fait passer des idées de cinéma européen, de documentaire, elle filme des femmes – et ce n'est pas facile. »

Être indépendant : produire, diffuser ses films

« J'ai fait partie d'une communauté rassemblant des féministes qui étaient des chercheurs, avocats, écrivains. J'étais la seule cinéaste dans le temps – aujourd'hui il y en a plus. Hommes et femmes, nous

travaillions pour faire des ateliers à Minya, en Haute-Égypte. On avait un atelier d'écriture, qui parfois m'amenait à faire des vidéos. Je trouvais ça très intéressant. J'ai fait ça pendant dix ans. En dix ans, on a eu beaucoup d'idées. Je proposais mes films. Par exemple, on a vu qu'il y avait un problème avec les papiers officiels, donc pourquoi ne pas faire un film dessus ? Ce n'était pas des commandes officielles. Je n'en ai jamais fait.

J'ai toujours essayé de diminuer cette distance qui existe entre tout ce que j'aime bien faire et ce que je peux faire. C'est la lutte de la vie. Je n'arrive pas à gagner mais l'essentiel est d'essayer de bien jouer, d'avoir un plan. »

« *Women's Affair* est un film qui est passé dans des conférences, sur Internet, dans des lieux universitaires – des universités de blancs malheureusement, pas en Égypte. Il a été produit par une organisation féministe. *Women Chitchat* avait une autre production, une production de cinéma. Il a eu plus de chance. Il est passé à la télévision, dans des festivals en Europe, il a été vendu à l'université aux États-Unis, et a été davantage projeté. »

« *People's Affair* a été censuré. Il n'aura jamais la chance de passer à la télévision, je n'ai jamais osé demander le permis de censure, je ne peux pas. C'était avant la révolution. »

« Je n'ai jamais distribué mes films de la façon traditionnelle. J'ai trouvé très désagréable de travailler dans tous les cercles de la grande industrie, je suis une personne très *underground*. Je préfère faire des films à très petit budget avec des gens réels, sur des sujets qui se passent aujourd'hui. Sinon, j'ai aussi eu des fonds pour faire des films, et dans ces cas-là, la distribution m'était égale, parce que j'ai touché un peu d'argent au moment de le faire, et je les ai mis sur Internet. »

Produire d'autres films

« Je ne suis pas une vraie productrice. Je ne travaille dans le circuit commercial. J'apporte et je trouve les fonds pour produire les films et j'agis avec les réalisateurs comme une vraie productrice techniquement mais pas financièrement. Et ça je dois le dire pour être franche, honnête. Je n'ai jamais apporté d'argent, sauf pour écrire un projet pour une association publique ou non (l'Union Européenne ou la *Ford Foundation* par exemple) même si je préfère travailler avec des fonds indépendants. Je ne veux pas non plus d'argent des gouvernements (sauf l'Union Européenne, qui rassemble plusieurs gouvernements, je me suis dit que le mélange était moins politique). J'ai toujours essayé de travailler avec de très jeunes réalisateurs, surtout des femmes, pour les encourager à faire leurs films, ou à travailler à la caméra ou comme monteurs. J'ai toujours essayé de trouver des sujets

qui poussent les gens à réviser tout ce dont ils sont sûrs. J'aime ce jeu-là. À chaque fois que j'ai eu affaire à une histoire qui est loin des récits stéréotypés de l'industrie, je suis prête à le faire. »

« Il est plus difficile, en tant que femme, de trouver sa place dans les milieux du cinéma. Même être très riche ne résout pas le problème – tu perds le respect. »

Sonia Chamkhi (1968 ; -)

Sonia Chamkhi est née en 1968 à la Marsa, où elle a grandi. Diplômée en design image, réalisation film et scénario, elle suit des études de cinéma à la Sorbonne à Paris, et fait un doctorat en « Cinéma, audiovisuel et télévision » sur le nouveau cinéma tunisien. Elle en tire son premier livre, *Le Cinéma tunisien nouveau,* publié à Tunis en 2002. Parallèlement à son activité d'écrivaine, elle enseigne en études supérieures en qualité de maître de conférence à l'ESAC, et donne des cours de cinéma et de design de l'image aux Beaux-Arts de Tunis. Elle réalise ses films de façon indépendante.

Elle est également écrivaine et a publié deux romans. Elle est membre du Parlement des écrivaines francophones (Tunisie).

Filmographie : *Normal / Nesma wa rih,* 2002 ; *Douz, la porte du Sahara / Douz : The Door of the Sahara*, 2003 ; *Borderline / Wara al-blayek,* 2008 ; *Making-of de La Vie est un songe de Hacen Mouathan*, 2009 ; *L'Art du Mezoued*, 2011 ; *Militantes…/ Mounadhalat,* 2012 ; *Narcisse / Aziz rouhou*, 2015.

Nous avons rencontré Sonia Chamkhi à plusieurs reprises. Les citations présentées sont extraites d'un entretien réalisé en français à Tunis le 7 janvier 2016.

Faire des films indépendants

« Un film comme *L'Art du Mezoued* n'aurait jamais vu le jour par le parcours classique. Le producteur de mon court-métrage de fiction *Wara al-Blayek* n'a pas voulu dépenser de l'argent pour ce film sans solliciter la commission d'aide à la production du ministère de la Culture et de la Sauvegarde du Patrimoine. Nous avons donc envoyé un dossier, et il a été très bien reçu ; toutefois, le directeur du service cinéma du ministère m'a appelée pour me dire que la commission craignait que le film échoue lors de son exploitation en salles. Je n'ai donc pas eu l'argent. »

Réévaluer la culture populaire, bousculer la société

« J'ai baigné dans une culture arabe. Ma famille est par ailleurs très liée à l'Orient, donc j'ai beaucoup baigné dans la culture égyptienne, libanaise, les poètes, les chanteurs. On écoutait Oum Kalthoum, Abdelwahab. Mais au cœur de cette culture très arabe, il y avait bien sûr une réelle ouverture sur la culture francophone, puisqu'ici nous apprenons le français dès les deux premières années de scolarité, quand nous sommes enfants. J'ai commencé à écrire très tôt ; mais j'écrivais d'abord en arabe. C'est mon amour de la littérature et de la chanson française qui m'a poussé à écrire, finalement, en français. Adulte, je me suis mis à lire davantage en arabe qu'en français. Par ailleurs, il y a aussi ici toute cette question du rapport à la langue dialectale, à la réalité d'une langue vécue finalement ; mes sentiments, je pouvais les transcrire dans ma langue maternelle, en dialecte tunisien donc, qui ne s'écrit pas vraiment, mais l'arabe classique était finalement plus loin de mes émotions que le français. »

« Bien que tous les Tunisiens connaissent le répertoire *mezouedia* par cœur, c'est un sujet qui est très marginalisé, c'est d'ailleurs pour ça que j'ai senti qu'il fallait faire un film. Le *mezoued* est partout dans les fêtes populaires, mais il est très méprisé, il est vu comme un genre musical de deuxième classe alors qu'il y a de véritables artistes, qui vivent d'ailleurs dans la misère, qui en jouent dans les fêtes populaires, lors des mariages, etc.

Historiquement, le *mezoued* a été occulté parce que l'élite tunisienne, pendant les premières années de l'indépendance, mais aussi dans les années 1970-80, a cherché à imposer une culture d'en haut, qui a exclu une partie de la population, d'ailleurs. Elle a été dans un processus volontaire et assez arbitraire, par moments agressif, pour définir ce que devait être la culture de tout le monde. Cette élite a fait ce travail avec la complicité du régime en place. Pourtant, Bourguiba, qui a fait interdire le *mezoued*, aimait énormément la musique populaire. Mais il se laissait influencer par cette élite tunisoise – ottomane même, puisque souvent d'origine beylicale – qui l'ont convaincu de la nécessité d'une culture plus élégante pour la Tunisie. Cette élite est responsable de l'impasse dans laquelle se trouve la musique tunisienne aujourd'hui. Nous sommes au bout de ce que peut nous offrir l'influence orientale, la musique égyptienne étant elle-même en décadence, alors que la musique populaire ici est extrêmement appréciée. Elle est même écoutée par les jeunes. On interdit pourtant, jusqu'à aujourd'hui, d'enseigner le *mezoued* dans les écoles de musique et au Conservatoire des musiques populaires.

J'ai fait plus de deux années de recherches sur ce sujet, j'ai beaucoup travaillé. J'ai rencontré des gens qui travaillent sur le *mezoued* – et qui, eux aussi, sont marginalisés, parce que le travail qu'ils font sur

cet art n'est pas assez reconnu. J'ai aussi eu recours aux archives de coupures de presse de journaux tunisiens pour mes recherches. Évidemment, je n'ai pas pu exploiter tout ce que j'aurais voulu, il a fallu que je fasse des choix. Je voudrais en faire un livre. C'est un art banni, qui mérite une reconnaissance, une mémoire. J'ai déjà un manuscrit d'une centaine de pages, qui compose les bases d'une histoire anthropologique et sociale du *mezoued* hier et aujourd'hui. »

« C'était pour moi une expérience de travailler avec ces instrumentistes et ces chanteurs de *mezoued* – ce sont tous des hommes, comme tu peux le voir dans le film. Ce sont de grands artistes, que j'admire beaucoup, qui jouent malgré l'exclusion et la misère que leur profession leur impose. On voit bien ça dans le film. On sent une grande souffrance. »

« Je pense que c'est le rôle de l'artiste que de bousculer les préjugés, de parler de minorités. Pour mon dernier film qui va sortir bientôt – c'est une fiction – je continue à interroger ces sujets qui restent dans le secret, et à donner de la visibilité aux minorités pour bousculer les idées arrêtées. Je parle notamment dans ce film d'homosexualité, qui est encore un sujet vraiment tabou en Tunisie. »

Le rôle du cinéaste en Tunisie

« Notre cinéma est encore jeune. Nous n'avons pas encore de vraies structures de production et de distribution dignes de ce que vous pouvez avoir en Europe. Tu sais que dans toute la Tunisie, nous n'avons que douze salles de cinéma ? Plus de la moitié d'ailleurs sont à Tunis. Nous n'avons même pas une salle par grande ville ! Il n'y a pas en Tunisie une cinéphilie aussi développée qu'en Europe, parce que les politiques ne vont pas dans ce sens. Les Tunisiens ne vont d'ailleurs pas beaucoup au cinéma – comme nous sommes dans une société très moralisatrice, les salles sombres sont choisies par les jeunes amoureux pour se rencontrer, mais ils ne vont pas vraiment voir les films ! La seule période de l'année où les salles sont pleines, c'est pendant les Journées Cinématographiques de Carthage. À ce moment-là, les salles sont combles, il y a même des gens qui restent en dehors de la salle.

Les films sont donc peu diffusés. Tout est très cloisonné. Même d'un pays arabe à l'autre, ou d'un pays africain à l'autre, il n'y a pas vraiment de circulation. Les J.C.C. ont été pour ça un projet formidable, mais c'est encore donner une visibilité très faible aux films. D'ailleurs, les films qui sont le mieux diffusés sont des coproductions avec la France ; des films proprement locaux, on en voit très peu. Je suis d'ailleurs très contente d'avoir réussi à négocier une sortie simultanée dans dix salles en Tunisie pour mon film de fiction *Narcisse* qui va sortir le mois prochain. C'est une victoire pour un film qui

n'a pas de production internationale. Notre condition, en tant que cinéastes indépendants, est très dure. À chaque nouveau projet, il faut tout reprendre de zéro. Il faut beaucoup de persévérance. »

À propos de Militantes*…*

« Le film est né d'un constat : pour les élections pour les constituantes du 23 octobre 2011, nous avions eu pour la première fois des femmes candidates. C'était une première en soi. On ne connaissait pas les femmes militantes tunisiennes avant ça. C'était une première d'avoir des élections démocratiques libres, mais c'est aussi la première fois qu'on voit des femmes tunisiennes se présenter. J'y ai vu un événement historique. Je me suis dit qu'il fallait le documenter.

J'ai donc commencé à m'intéresser au parcours de ces femmes, à les rencontrer, à les suivre. Je me suis interrogée sur le projet, le curriculum de ces femmes en têtes de listes. Certaines appartiennent à des partis, d'autres sont indépendantes. J'ai rencontré des femmes de tous les mouvements, dans un spectre le plus large possible. J'ai vraiment essayé de rencontrer un maximum de femmes, qui représentent un maximum de partis différents.

Je savais, par ailleurs – parce que je m'intéresse beaucoup à la politique, je lis beaucoup la presse – qu'il n'y avait pas seulement ces femmes qui militaient pour la représentation politique des femmes et qui avaient des projets dans la Tunisie. Il y avait aussi des femmes de la société civile qui militaient. J'ai donc décidé de les inclure dans mon film, puisqu'elles participent aussi au mouvement démocratique. C'est un film que j'ai fait spontanément. »

Reine Mitri (1970 ; -)

Née à Beyrouth en 1970, Reine Mitri a grandi à Jounieh. Elle fait d'abord des études en administration des affaires, avant de participer à des ateliers pour apprendre la réalisation et la production de documentaires. Entre 1999 et 2002, elle a rejoint un collectif de militants de gauche issus de diverses universités de Beyrouth, qui organisait tous les vendredis à 19h à ZicoHouse, à Beyrouth, le ciné-club *Al-khat al-moubachar* (« Ligne directe »). Le collectif a programmé plus de cent films. Elle continue par la suite à travailler dans le milieu de la programmation jusqu'en 2006, notamment pour le festival DocuDays. Elle a également travaillé en tant que coordinatrice de projets à la Fondation Liban Cinéma et au Screen Institute Beirut.

Elle réalise ses premiers films au tournant des années 2000. Elle effectue un stage de réalisation à la FÉMIS en 2001, où elle réalise *À propos de la poire*. Tous ses autres films ont été réalisés au Liban. Reine Mitri travaille principalement sur des questions de mémoire, collective comme personnelle. En 2015, son film *En cette terre reposent les miens*, est intégralement interdit par la censure de la Sûreté Générale du Liban pour incitation à la haine.

Filmographie : *À propos de la poire,* 2001 ; *Cher / Dearest / Querido*, 2003 ; *Le Son des pas sur le pavé / The Sound of Footsteps on the Pavement / Waq'o akdamin aala hijarat al rassif*, 2004 ; *Vulnérable,* 2009 ; *En cette terre reposent les miens / In This Land Lay Graves of Mine / Li koubouron fi hazihi al ard,* 2014 ; *Paradis perdu / Lost Paradise / Al-feradous al-mafqoud*, 2017.

Nous avons rencontré Reine Mitri à plusieurs reprises. Ces citations sont extraites d'un entretien réalisé en français à Beyrouth le 8 juillet 2016.

Le Liban, son peuple

« Au risque que ça paraisse un cliché, je pense – et on est plusieurs à le dire – qu'on n'est pas *un seul peuple,* ici, au Liban. Il ne s'agit pas d'*un peuple* uni, homogène, ou d'une société homogène. Et du coup, comme on est plusieurs sociétés, plusieurs peuples, il y a davantage de divisions à l'intérieur du peuple. Et du coup, je n'ai pas filmé. Ni en 2005, ni en 2011, quand il y a eu le mouvement contre

le régime sectaire, ni là, l'été passé [en 2015]. Je ne suis allée dans aucune des manifestations, et je n'ai pas filmé, parce que je ne sens pas que c'est le peuple qui se mobilise. Il y a certainement quelques voix, des contestataires, des gens en colère, une minorité. Ce sont des activistes qui descendent dans la rue. Ils sont en colère, ils s'indignent. Mais je ne pense pas qu'on trouve au Liban un mouvement vraiment activiste, qui puisse aboutir à quelque chose ou parler de la colère d'un peuple, comme en Égypte, et en Tunisie. Il ne faut pas surestimer le mouvement citadin. Il y a eu un mouvement citoyen, mais il a été avorté par la classe politique d'abord, avant même les schismes à l'intérieur du mouvement. Du coup, moi, je n'ai pas filmé. J'ai patienté. »

« Il y a quelque chose de fort qui me lie à cette terre, à cette région, qui fait que je ne peux pas partir. Il y a vraiment quelque chose, peut-être de maladif, qui me lie à ici. Et c'est surtout à partir de ce qui s'est passé, la révolution tunisienne, et après, ce qui se passe en Syrie, etc. Toute cette quantité de sang qui est déversée fait que je suis maintenant trop attachée à cette région, et que je comprends maintenant pourquoi j'y suis attachée. Je comprends pourquoi, par exemple, un môme, en Palestine, qui est tué par un soldat israélien, me fait plus mal que si je vois quelqu'un qui est tué au Népal ou ailleurs. Il y a ça qui me lie. Il y a cette histoire en commun que nous avons, dans cette région, qui fait que je ne peux pas ne pas faire partie de cette histoire. Parce que c'est cette histoire que je cherche tout le temps. La continuité dans le passé, qui fait que je ne peux pas partir. »

« Il y a une légèreté chez les jeunes qui fait qu'ils n'ont pas envie de se compliquer la vie. Ils ont déjà leurs études, leurs problèmes de jeunes, de couple, je ne sais pas… Ils n'ont pas envie de se confronter à ça. Il y a une très petite minorité d'activistes qui sont venus vers moi. C'est un petit îlot, à Beyrouth, multicommunautaire, de gauche. Ils me rappellent moi jeune : je me suis retrouvée attirée par cette région-là par le cinéma, par le ciné-club, par le fait de travailler, de faire des activités avec des gens, dont vraiment je ne connaissais pas leur secte, car ça ne m'intéressait pas. Une des filles que j'ai filmées dans *En cette terre*, la fille qui tourne autour de la maison, et qui dit que ça lui a fait de la peine de quitter la maison, quand les propriétaires sont revenus : c'est une fille que je connaissais depuis 1999, elle est druze. On n'a jamais parlé de ça. Je n'aurais même jamais pensé qu'elle était druze. Pour moi, elle est athée. Comme moi. Et du coup, elle n'est pas druze, elle est athée. Donc, comme si elle n'avait pas d'histoire. J'ai vraiment pensé qu'elle, elle était détachée de l'histoire, de sa famille et de sa communauté. En y pensant, après, j'ai réalisé que je n'ai jamais pensé à ce qu'elle a vécu, à ce qu'elle a senti pendant la guerre. »

« Au Liban, les divisions sectaires me causent, vraiment, une nausée permanente, tout le temps, parce que ça rentre dans tous les aspects de la vie du Liban. Tu l'entends dans le taxi, dans la rue… Des gens

qui se détestent. Ils se détestent ! Et comment tu peux vivre une vie saine dans une société où quasi tout le monde se déteste ? »

« Au Liban, il y a plusieurs dictateurs. La classe politique est plus vicieuse qu'ailleurs, car ce n'est pas un seul dictateur avec plein de soutiens autour de lui. C'est comme ça que se protègent les chefs de guerre, les chefs de communautés. Ils se protègent en nourrissant la peur chez l'autre. Ainsi, c'est très facile de faire avorter tout mouvement de contestation. Il suffit juste de dire : "Voilà, ce sont les autres qui veulent nous faire quitter le pouvoir". C'est pour ça que je pense qu'il n'y a plus d'espoir avec cette classe politique. Vraiment aucun espoir. Moi, je ne vois rien, pour les cinquante années à venir. Ils sont là depuis tant d'années… 23 ans ? »

La censure

« Quand ils ont interdit mon film en salles, je suis allée faire une demande pour le sortir en DVD. Le même jour, je suis allée à la censure avec deux demandes : une demande de permission de tournage pour un nouveau film, et une demande pour sortir *En cette terre reposent les miens* en DVD. Le type n'a pas compris ce que je venais faire. J'ai dit : "Oui, je veux tourner un nouveau film. Et je veux sortir ce film en DVD". Pour le DVD : "Vous m'avez bien dit que la télé, c'est en privé, et que la copie DVD c'est en privé aussi ? Donc si les gens regardent le film, le pire qui puisse arriver, c'est qu'ils se mettent en colère tout seuls dans leur salon ?". Ils ont refusé. Mais ils m'ont donné le permis de tournage pour le nouveau film. Ils n'ont pas osé refuser. Ils me l'ont donné, parce qu'ils savent qu'après, si je veux le projeter, je vais devoir revenir chez eux. »

Le film comme expression personnelle

« Avec *Vulnérable*, je ne sais pas si j'avais voulu filmer la parole des autres, vraiment, ou bien ma parole à moi à travers la voix des autres. Du coup, c'était moi… La différence entre *Vulnérable*, *En cette terre reposent les miens* et le film que je fais maintenant [*Paradis perdu*], c'est que je prends de plus en plus la parole moi-même, plutôt que de prendre la parole à travers les autres. En général, c'était d'abord moi qui sentait l'angoisse, qui avais peur, peur de sortir dans la rue et de ne pas pouvoir revenir chez moi parce qu'il y avait des attentats. Et c'est moi qui avais toute cette hésitation de partir ou rester. Du coup, c'est un peu moi que je raconte, à travers la parole des autres. Je ne peux

donc pas prétendre avoir filmé la parole d'autrui de façon représentative. Vraiment, je ne peux pas prétendre à ça. Pour moi, c'est très intime ce que je filme en général.

Dans le film précédent, sur le quartier qui s'armait, et dans *Cette terre*, c'est mon malaise que j'exprime, en exprimant le malaise du pays. C'est ça que je filme. Dans tout ce que je vois, il y a tout le temps mon malaise qui est omniprésent, et qui augmente de plus en plus. C'est un film très intime, où le malaise est encore plus présent : je me sens aliénée de vivre dans la ville. J'ai du mal, je suis triste. J'ai du mal à vivre dans ce pays, dans cette ville, mais je ne peux pas ne pas y être. Il y a tout le temps cette tension, entre vouloir y être, et ne pouvant pas vraiment m'intégrer dans cette société, dans ce nouveau monde en général. C'était fort, je pense. Je ne sais pas si ça ressort dans mon film. Mais c'est ce qui me motive, moi, en fait. C'est ma première motivation. »

Hinde Boujemaa (1971 ; -)

Hinde Boujemaa est née en 1971 à Carthage, d'une mère belge et d'un père tunisien. Elle a grandi en Tunisie, avant de partir faire ses études en Belgique.

Suite à des études de marketing à Bruxelles, elle commence à travailler sur des tournages de films tunisiens, notamment comme maquilleuse, mue par la curiosité de découvrir les effets spéciaux. Bien qu'ayant développé un intérêt particulier pour le cinéma, le manque de travail l'a poussée à réaliser également des maquillages pour le théâtre et pour l'opéra. Sa carrière de maquilleuse lui a permis d'apprendre de tous les métiers du cinéma, et d'approcher la mise en scène au théâtre.

Elle se rapproche de la création en autodidacte, et réalise un premier court-métrage amateur. Son premier film, *C'était mieux demain*, a été réalisé dans l'urgence de la révolution, alors qu'elle développait le projet de son premier court-métrage de fiction, *Et Roméo a épousé Juliette,* avec son producteur, qu'elle devait filmer en janvier 2011. Elle obtient, pour *C'était mieux demain,* des financements pour la post-production, notamment de la part du ministère de la culture tunisien et du fonds libanais AFAC. Elle réalise ensuite son court-métrage de fiction.

Elle réalise en 2019 son premier long-métrage de fiction, *Noura rêve.*

Filmographie : *1144,* 2008 ; *C'était mieux demain / It Was Better Tomorrow / Ya man 'aach*, 2012 ; *Et Roméo épousa Juliette / And Romeo and Juliet Married Each Other / Jouliet Romio fatazawaj,* 2015 ; *Noura rêve / Nūra taḥlam,* 2019.

Nous avons rencontré Hinde Boujemaa à Tunis. Ces citations sont extraites d'un entretien réalisé en français le 12 janvier 2016.

Une urgence de cinéma

« Quand la révolution a éclaté en janvier 2011, je me suis dit que je devais filmer. Contrairement à la fiction, on peut partir faire du documentaire pratiquement sans financement. Et là, vues les circonstances, il fallait filmer. Avec l'agitation, plus personne ne nous demandait d'autorisations de tournage. On était libres.

Mon producteur m'a laissé prendre une caméra. J'ai commencé à filmer les manifestations, un peu partout. J'ai rencontré des gens, notamment Aïda. Elle n'était pas la seule que je suivais à ce moment-là. J'essayais encore de trouver mon film. Même quand j'ai su que c'était elle que je devais suivre, je me suis forcée à me rendre dans les manifestations avec ma caméra, pour filmer ce qui se passait. Ça a duré plusieurs mois.

Aïda m'intéressait comme personnage symptomatique de ce qui se passait en Tunisie, et qui expliquait pourquoi la révolution avait éclaté. Elle ne m'intéressait pas en tant que personne, à l'origine. Mais en comprenant sa vie, je me suis demandé ce qu'elle allait devenir, en deux, trois ans. J'ai décidé de la suivre sur le long terme, mais je continuais à suivre d'autres personnages, pour ne pas risquer de perdre mon film. C'est son caractère fort qui l'a imposée comme seul personnage du film. Pour moi, Aïda raconte l'histoire du pays. »

Raconter un autre peuple, offrir un micro pour l'espoir

« On dit des gens comme Aïda qu'ils sont des « marginaux ». Mais tout le peuple tunisien est comme ça, il y a des millions de gens en Tunisie qui ont été déscolarisés très tôt, et qui se débattent pour survivre.

En faisant ce film, je voulais aussi réhabiliter des histoires de femmes, pour apporter un regard différent. Mais je ne dissimule rien : on la voit violente avec son fils, injuste ; c'est aussi l'imperfection qui fait notre humanité. Je ne veux pas condamner les imperfections. Pour moi ce serait à nouveau nourrir les clichés de la femme-maman, la Vierge Marie, etc. »

« Aïda prenait le film au sérieux. Elle espérait qu'il l'aiderait à sortir de sa situation. Elle s'était mis à croire en la révolution, aussi, elle espérait que le changement de régime allait changer sa vie. Elle disait que ce film et sa parole pouvaient donner à voir la réalité de ce que vivent beaucoup de femmes dans ce pays. Elle me confiait tout. Ceux qui ont honte de dire ou de montrer certaines choses, ce sont des gens qui ont encore quelque chose à perdre. Aïda est tellement blessée qu'avec ou sans la caméra, son attitude ne change pas – elle n'a plus rien à perdre, vraiment. Avec moi, elle pouvait reconstruire son image à travers mes yeux, ma caméra, mon film.

Les tournages étaient assez intimes ; nous n'étions jamais plus de quatre. Il y a même un moment où j'allais la filmer tous les jours. Ma caméra, c'était moi. Parfois, Aïda me parlait à travers la caméra, mais je ne répondais pas – je ne voulais pas transformer le cours des choses en intervenant. Je l'ai

filmée pendant un an et demi. On a donc eu vraiment de l'espace pour se rencontrer. Je crois qu'elle s'identifiait un peu à moi ; pour moi, sa vie représentait tout ce dans quoi je n'aurais pas voulu voir ma vie sombrer. »

« J'avais filmé beaucoup plus. Aïda avait parfois des réflexions politiques, on avait d'ailleurs beaucoup parlé du rôle des islamistes dans les quartiers populaires, de l'influence de Ennahdha, qui faisait du porte à porte… Mais au montage, j'ai préféré rester au plus proche de mon personnage, je ne voulais pas faire un film formaté pour la télévision, qui aurait posé tous les enjeux politiques. »

« Avec Aïda, c'était une immersion totale. C'était presque de l'anthropologie ! C'était très éprouvant, mais ça s'est normalisé spontanément. Elle m'appelait souvent quand elle avait un problème pour que je l'aide, parfois je prenais la caméra pour la filmer si je sentais que ça pouvait constituer une séquence, sinon j'allais l'aider quand même. Mais souvent, la caméra l'aidait dans des situations délicates, comme dans la séquence devant le commissariat notamment, qui est dans mon film. Je partais avec mon cadreur, seulement. On ne préparait pas les tournages, c'était très spontané. J'ai voulu rendre cette spontanéité dans le film : je n'ai pas monté les entretiens que j'avais faits avec les gardiens de la prison, par exemple, que j'ai pourtant interrogés. Je voulais raconter une histoire, son histoire. Parfois durant le tournage, j'en oubliais la révolution. Nous étions dans quelque chose de vraiment intime. »

Amal Ramsis (1972 ; -)

Née en Alexandrie en 1972, Amal Ramsis grandit en Égypte. Elle s'intéresse très tôt à la question des femmes, et crée en 1992 au Caire avec des collègues (et notamment Arab Loutfi) un centre d'études féminines appelé « Ma'an ».

Elle a d'abord suivi des études de droit à l'université de Ain-Shams, au Caire pour devenir avocate en 1993. Elle pratique le droit pendant trois ans, et puis postule à une bourse pour partir faire des études de cinéma en Espagne. Elle part vivre à Madrid à partir de 2002. Elle étudie à l'École de cinéma et de télévision « Septima Ars », et écrit parallèlement des articles de politique engagée dans des magazines, principalement sur le monde arabe. Elle vit plusieurs années en Espagne, et obtient la nationalité espagnole.

À partir de 2008, elle organise une caravane « entre cinéastes » qui rassemble des films de femmes arabes et ibéro-américaines pour créer un dialogue entre les cultures. En montrant des films de femmes arabes, Amal Ramsis cherche alors à combattre les clichés qu'elle voit partout dans les médias occidentaux. Puis elle rentre en Égypte, où elle développe, dans la continuité de la caravane, le Festival International du film de femmes du Caire (*Mahrǧān āl-qāhira āl-dawly li-sīnimā āl-mara*). Dans le cadre de ce festival, Amal Ramsis développe un atelier de réalisation, dans lequel elle enseigne à des amatrices égyptiennes souhaitant faire un film les bases pour réaliser un court-métrage.

En 2010, elle se lance dans la réalisation de son premier long-métrage documentaire, *Mamnūʿ.* Elle en achève le montage quelques jours après que la révolution ait éclaté. Elle a réalisé par la suite deux documentaires, *La Trace du Papillon* and *You Come From Far Away.*

Filmographie : *Silence* (N/A) ; *Plateau* (N/A) ; *Beirut Is On The Seaside* (N/A) ; *Solo sueños / And Only Dreams*, 2005; *Life* (N/A) ; *Forbidden / Prohibido / Mamnūʿ,* 2011 ; *The Trace of the Butterfly / Athar Al Farasha* (*Aṯar āl-farāša* / « L'effet papillon »), 2015 ; *You Come From Far Away*, 2018.

Nous avons rencontré Amal Ramsis au Caire. Ces citations sont extraites d'un entretien réalisé en anglais le 25 janvier 2016.

Mamnūʿ*: un film dans l'air du temps*

« *Mamnūʿ* n'est pas à propos de la révolution. Comme il est sorti après, beaucoup de gens pensent qu'il est sur la révolution, mais c'est un hasard qui a fait qu'il est sorti après janvier 2011. J'ai tourné ces images quelques mois avant les premiers événements. Je faisais ce film en guise de protestation. La pression devenait terrible en Égypte. On avait déjà eu plusieurs mouvements de protestation contre la misère dans le pays. Mais on ne s'attendait pas à une révolution comme celle-là. *Mamnūʿ* est devenu un témoignage de l'Égypte d'avant la révolution.

J'avais fait venir d'Amérique latine le monteur Octavio Iturbe ; nous n'avions pas de budget, je lui avais proposé de lui payer le billet jusqu'ici pour venir et d'organiser après la fin du montage une petite semaine de vacances sur la mer rouge, parce que je n'avais pas d'argent à lui offrir… Il a accepté. On a commencé à monter le film, et sur la dernière semaine, les manifestations ont commencé. Nous sommes devenus fous. J'étais sur la place tous les jours, nous discutions de l'avenir du pays avec des gens que nous rencontrions place Tahrir. J'ai filmé quelques images, qui sont là pour clôturer le film. Mais le montage touchait à sa fin quand les manifestations ont éclaté dans tout le pays. C'était un moment incroyable. On a dû changer la fin du film.

Quand on a projeté le film, après la révolution, le public était très enthousiaste. On avait l'impression d'avoir retrouvé une liberté. Tout le monde était encore très optimiste et le film, d'une certaine façon, était un témoignage de ce qu'on avait réussi à faire tomber. Aujourd'hui, avec la répression du régime d'al-Sissi, j'ai l'impression qu'on revient à un état de l'Égypte qui est encore plus terrible que celui qu'on connaissait sous Moubarak. C'est très dur à vivre. Tu as vu les chars dehors, et les barrages ? C'est parce que la semaine prochaine, c'est l'anniversaire de la révolution. Ça fait déjà cinq ans. Et ils arrêtent encore dans leur maison les jeunes qui s'étaient mobilisés dans les manifestations, qui avaient pris des images, qui avaient cru à un monde meilleur. Ce sont des fous.

L'idée du film est née six mois avant. Avec des amis, nous avions discuté du fait qu'on ne pouvait rien faire en Égypte : tout était interdit ! Cela devenait intenable. J'ai décidé d'en faire un sujet, et de commencer par lister tout ce qui était interdit dans notre quotidien, quel que soit notre quotidien. J'ai interrogé des amis proches, ou des gens que je connaissais bien, pour pouvoir parler librement. On voit beaucoup Arab Lotfy, dont je suis très proche dans la vie. C'est une amie très chère. Elle aussi est très engagée ; elle fait ses films contre vents et marées, mais elle les fait librement, comme elle veut. »

« Participer à tous ces événements m'a aidée à concevoir la révolution autrement. Je pense que c'est le cas pour nous tous. La révolution nous a rendus plus matures. »

« J'ai fait *Aṭar āl-farāša* sans financements. J'ai tout payé moi-même, comme pour *Mamnūʿ*. Je suis descendue dans la rue avec ma caméra, et j'ai rencontré la sœur de Mina Daniel, qui a accepté que je la filme. J'ai été touchée par la force de cette femme, qui m'a ouvert sa maison, et m'a laissé entrer dans sa vie. C'est à la télévision que je l'ai vue pour la première fois. Sa colère m'a vraiment marquée. Je ressentais la pression sociale qui l'écrasait, et sa colère contre l'armée, qu'elle accusait d'avoir tué son frère, lui faisait dire des choses fortes avec une grande liberté. Je l'ai suivie pendant deux ans. »

« J'ai filmé les manifestations. Avec une caméra dans les mains, on ne ressent pas la peur. Tout ce qu'on voit est dans l'écran de la caméra. Ça devient la réalité de l'événement. Il faut l'enregistrer à tout prix. »

Les femmes et l'image

« Il y a beaucoup de femmes dans *Mamnūʿ*, mais ça n'a pas été un choix. J'ai filmé les personnes qui acceptaient de parler devant la caméra. Les gens, sous Moubarak, avaient peur des représailles. Ce n'est pas facile ici de parler librement. Il fallait du courage pour parler de son engagement politique, et les femmes ici sont fortes et déterminées. C'est pour ça que j'ai surtout filmé des femmes. C'est une réalité du terrain. »

« Ce sont les femmes qui ont inventé le cinéma en Égypte. Il y a encore aujourd'hui beaucoup de femmes réalisatrices en Égypte – il y en a aussi beaucoup au Liban, au Maroc. »

« Malheureusement les femmes dans l'industrie, reproduisent les stéréotypes qui dominent dans la société. La société est très conservatrice. Le cinéma indépendant émerge difficilement parce qu'il n'est pas aidé, il faut courir les fonds, et ce n'est pas facile ensuite de le commercialiser. Personnellement, une fois que mes films ont fait le tour des festivals, je les mets en accès gratuit sur Vimeo. Je pense que c'est une chance d'avoir Internet, des gens du monde entier peuvent avoir accès à des films qui ne bénéficient pas d'une vraie visibilité et qui ont été tournés dans des situations de contraintes terribles. C'est ce que j'ai voulu montrer avec mon film *Mamnūʿ*. Pour faire un film, il faut défier les interdictions de façon incessante. »

« Je m'intéresse aux gens qui ne sont pas montrés comme des héros dans les médias, mais qui sont pour moi des héros du quotidien – ces gens-là ont souvent beaucoup de chose à raconter, et le cinéma

est une belle manière de conserver leur mémoire, de la problématiser aussi. Des gens comme Mary, la protagoniste que je suis dans *The Trace of the Butterfly,* croient au changement. Sa parole, dans une ère comme celle que nous traversons, est importante. »

« En créant le Cairo International Women Films Festival, j'ai voulu donner de la place à d'autres regards sur le monde, qui dépassent la vision stéréotypée des médias et des films commerciaux. J'ai senti qu'il y avait un besoin véritable de montrer en Égypte des films faits par des femmes – notamment des femmes arabes. Il fallait montrer des femmes qui ne sont pas systématiquement des victimes, comme on a l'habitude de les voir dans les images dominantes. Le festival permet aussi aux réalisatrices de se rencontrer, c'est une plateforme que je trouve importante, qui permet du débat, culturellement et politiquement. »

Hala Lotfy (1973 ; -)

Hala Lotfy est née en Égypte en 1973 dans une famille modeste, politiquement de gauche et très libérale. Son père travaillait comme employé du gouvernement. Elle a grandi à Ismailia, une petite ville du delta du Nil à deux cent kilomètres du Caire. Elle arrive au Caire à 17 ans pour suivre des études en sciences politiques. Elle découvre le monde culturel de la capitale, et parvient à faire éditer sa poésie dans une revue littéraire. Elle passe la plupart de son temps dans les salles de cinéma et commence à travailler comme critique de films. Encouragée par les gens du milieu, elle entre à l'Institut Supérieur du cinéma, dont elle sort diplômée en 1991. Elle travaille alors durant trois ans comme assistante réalisatrice au sein de l'industrie. Le milieu lui déplaît. Parallèlement, elle réalise ses propres films, notamment *Feeling cold* (2005), un long-métrage dans lequel elle interroge des femmes sur leurs conditions de vie en Égypte. L'année suivante, elle s'engage avec Al-Jezeera sur une série documentaire sur les Arabes d'Amérique Latine.

La révolution a éclaté alors qu'elle tournait son premier long-métrage de fiction, *Coming Forth By Day*. Le tournage a repris cinq mois plus tard et le film a été achevé en 2012, et remporte plus d'une douzaine de prix dans des festivals internationaux.

En 2010, elle cofonde la boîte de productions Hassala au Caire. Elle soutient aujourd'hui la création contemporaine indépendante égyptienne.

Filmographie : *Une si belle voix ! / That Beautiul Voice,* 1998 ; *A Rehearsal*, 1998 ; *No Waiting Please*, 1999 ; *Four Scenes*, 1999 ; *Greeting Pattern,* 2000 ; *Images d'eau et de terre / Images of Water and Earth,* 2001 ; *La Sensation du froid / To Feel Cold,* 2004 ; *Arab of Latin America,* 2005-2006 ; *Sortir au jour / Coming Forth by Day / Al-khouj al-nahar,* 2012.

Nous avons rencontré Hala Lotfy au Caire. Ces citations sont extraites d'un entretien réalisé en anglais le 30 mars 2016.

Faire des films indépendants

« Au sein de l'industrie, j'ai travaillé avec les plus grands noms, des réalisateurs que j'admirais. Pourtant, à chaque fois que quelqu'un me demandait ce que j'avais appris de ces gens-là, je leur répondais : ne surtout pas faire comme eux. Je ne m'attendais pas du tout à ça, notamment au fait qu'ils acceptent tout des stars. J'ai détesté le système et ses méthodes. En même temps, quand j'ai eu mon diplôme, je faisais des documentaires. »

« Je suis rentrée un an après avoir voyagé en Amérique latine, et j'y suis restée huit mois. À mon retour en Égypte, bien sûr, j'avais une certaine somme d'argent à économiser pour faire mon film, mais j'avais beaucoup d'idées. Toutes étaient des documentaires. J'avais beaucoup d'histoires à raconter dans des documentaires. Mais quand j'ai été payée, j'ai réalisé que mon père avait eu une attaque et qu'il ne m'avait pas reconnue. C'était tellement douloureux. À cette époque, j'étais témoin d'une certaine forme d'effondrement dans toute l'Égypte. Je suis revenue en 2006, et mes repères se sont effondrés : la première agression de femmes par des hommes dans les rues a eu lieu en 2006 par exemple. Ces histoires devaient être racontées un jour, et j'avais prévu de les raconter dans un film. Ça a changé beaucoup de choses dans mon esprit. »

« Hassala n'est pas une maison de production. Nous l'appelons un collectif, parce que nous ne possédons pas vraiment d'élément de production, comme des moyens financiers. Ce que nous possédons, ce sont les équipements, que nous utilisons pour nos films. Cela a commencé parce que pour faire mon film en 2010, j'ai passé tout ce temps à rassembler des choses pour le produire. J'ai donc eu de la chance, parce que personne ne voulait produire le film, et j'ai dû passer par tout le processus pour trouver comment obtenir une autorisation de tournage, comment obtenir un formulaire d'autorisation de chaque syndicat, comment avoir l'autorisation de huit ministères - le ministère de la culture, celui d'Al Qaf pour la mosquée – parce que si vous voulez tourner dans une mosquée, vous devez obtenir l'autorisation de ces ministères, et bien sûr vous devez payer, etc. Pour chaque endroit où vous alliez, vous deviez obtenir une autorisation et bien sûr payer de l'argent, au ministère des affaires, au gouvernorat, partout où vous alliez. J'ai eu la chance de découvrir comment fonctionne le système. Je pensais qu'il était beaucoup plus simple, il ne l'est pas. C'est un bon début pour changer cela, car pour cela, nous devons avoir une bonne connaissance des rouages.

Quand je cherchais un producteur pour produire le film - pas un producteur comme un étranger le comprendrait, je voulais juste un producteur exécutif, que vous allez voir et qui vous donne les approbations – je lui ai dit que j'avais l'équivalent de 40 000 dollars. Il m'a dit d'accord, ce sont mes honoraires. S'il en est ainsi, de quel argent pouvons-nous disposer pour produire le film ? J'ai dit :

« Quoi, vos honoraires ? Ok, pouvons-nous produire le film avec cet argent, et vos honoraires seront considérés comme faisant partie de la production et vous serez considéré comme un coproducteur ? » Je ne pouvais pas garantir que le film sortirait de toute façon, ni que je retrouverais mon argent, parce que c'était très risqué : je n'avais pas de star de cinéma. Je me suis dit qu'ils ne facturent que parce qu'ils savent comment cela se passe, parce que l'information est précieuse. Nous devons donner ces rôles à tout le monde. C'est pourquoi nous avons décidé de faire ce collectif, pour donner à chacun la possibilité de connaître la procédure, et pour faire en sorte qu'il ne paie pas pour ces sociétés de production qui prennent tout en charge. Et bien sûr, nous avons du matériel parce que j'ai fait mes films (nous avons des caméras, nous avons des tables de montage) et c'était un moyen formidable pour aider les autres à faire leurs films. J'ai commencé avec mes deux assistants, et puis nous avons ouvert notre collectif pour d'autres cinéastes qui acceptent d'utiliser le nom – vous ne pouvez pas faire un film en tant qu'individu, ce n'est pas autorisé. C'est bien, d'avoir une société enregistrée, qui peut aider les autres à travailler en son nom, et c'est ce que nous faisons pour tout le monde.

À partir de Hassala, notre collectif, nous avons créé un syndicat, parce que nous pensions avoir besoin d'un syndicat parallèle à celui qui existe déjà. Celui-ci est également géré par l'État, contrôlé par la succession, et ne nous permet pas de travailler parce qu'il demande beaucoup d'argent. Par ailleurs, on ne permet plus rien aux cinéastes aujourd'hui. Une loi a été promulguée par le ministère de la justice - vous pouvez le croire, elle n'est pas constitutionnelle, mais elle a été promulguée par le ministère de la justice en septembre 2015, pour accorder au chef du syndicat le droit d'enquêter pour voir si quelqu'un fabrique un produit culturel sans être membre du syndicat. Faire un concert sans être membre du syndicat peut conduire à trois ans de prison. Bien sûr, ce n'est pas autorisé, car la constitution permet à quiconque de s'exprimer sans être menacé d'aller en prison, parce que les formes d'expression artistique sont accordées par la loi. Mais là encore, l'État veut que tout le monde prenne de l'argent à tout le monde, alors il a délivré ce décret. Nous avons fait le nécessaire pour nous mobiliser ; le dernier verdict devrait être annoncé le 17 avril.

C'est ainsi que l'État essaie de contrôler ces domaines. C'est hilarant, parce que l'école de cinéma a été créée en 1964, et jusqu'à l'ère du numérique, nous n'avions pas d'autre endroit où aller pour être cinéaste que cette institution. Toutefois, aujourd'hui, un grand nombre d'initiatives nous donnent la possibilité de devenir cinéaste. Évidemment, les cinéastes qui sortent de ces formations alternatives n'ont pas du tout le droit d'être membres d'un syndicat, donc ils sont tous illégaux. Pourtant, ils représentent l'Égypte dans les festivals internationaux. Même pas dans les festivals égyptiens. La

plupart des films qui représentent l'Égypte sont réalisés par des cinéastes qui ne sont pas membres du syndicat. Pourtant ils osent les poursuivre en justice et les emprisonner, c'est tellement ironique. »

« Je n'aime pas le terme "indépendant" quand on veut parler de cinéma. Je n'aime pas l'idée que parce qu'on fait des films nous-mêmes, on ne peut pas les projeter dans les grandes salles de cinéma pour toucher un public plus large. On devrait pouvoir produire nos films à notre manière et les projeter dans les salles dans lesquelles tout le monde peut voir des films. Nous faisons tous des films pour qu'ils soient vus par les Égyptiens dans leur ensemble, pas seulement par une élite. »

« Je n'aurais jamais imaginé qu'Al Jezeera ne m'autorise pas à avoir des copies des sept films que j'ai faits pour la chaîne en Amérique Latine. Si je l'avais su, au moment du montage, j'aurais gardé une copie en douce. Mais je n'en ai pas, parce que je n'en ai pas eu le droit. »

« Les films de Kamla Abou Zekri et de Hala Khalil sont très importants. Toutes deux sont d'une génération plus âgée, et tentent de faire un pont entre le cinéma conventionnel et un cinéma très ambitieux, qui s'intéresse aux problèmes des femmes sous plusieurs aspects, d'une façon très acceptable et très accessible pour une large audience. Je pense que ce qu'elles font est important pour nous. Elles sont dans l'industrie, et elles nous permettent d'être présentes. Autrement, on aurait toujours été marginalisées. C'est formidable qu'elles soient là où elles sont. »

La politique

« Je négligeais volontairement la politique quand j'ai commencé l'université, parce que j'ai compris que ceux qui dirigeaient le pays étaient diplômés de cette même université. On se moquait de notre doyen parce qu'il voulait être ministre. Nous le méprisions pour cette raison. Nous savions qu'il n'avait aucune morale. Je n'aime donc pas tellement la politique. Je l'ai évitée totalement jusqu'en 2006, et je dois à nouveau la pratiquer. Je faisais des vidéos. Je me suis portée volontaire pour faire des vidéos pour des groupes sociaux qui surveillent la corruption et tout le reste. »

« Tout peut être politique en un sens, même si cela n'a aucun rapport avec la politique. Pourtant, je ne me considère pas comme une cinéaste politique, parce que c'est la dernière chose qui m'importe. Le régime, ou le système politique, ou quoi que ce soit d'autre est quelque chose dont je ne discuterai pas du tout, et j'aime à penser que je parle des humains, et que je ne considère pas les humains comme des partis politiques. »

La fiction et le documentaire

« Dans la fiction, vous pouvez exprimer toutes vos pensées sans être accusé d'utiliser vos personnages pour dire autre chose. Et c'est quelque chose de très précieux. Ça m'importe parce que je n'aimerais pas utiliser mes personnages pour faire quelque chose qui soit en rapport avec ma pensée ou ma réflexion sur des histoires ou quoi que ce soit d'autre ; je veux suivre le sujet. C'est généralement ce que je faisais dans le documentaire : j'utilise le sujet jusqu'à ce que le sujet m'utilise. Il faut suivre le sujet jusqu'à ce que le sujet me change. Je pense que c'est comme ça que ça devrait être : il faut prendre le documentaire aussi humblement que possible, et se représenter aussi humblement que possible, parce que c'est une façon ou un angle différent de définir son histoire. »

« Je vous disais que dans un documentaire, je suis mon sujet jusqu'à ce qu'il me change. Je ne savais pas, ou en tout cas je ne réalisais pas, comment cela se passait mais à un moment donné, j'ai eu de la peine pendant le tournage. Ceux que je filmais étaient si honnêtes et me faisaient si incroyablement confiance que j'ai dû omettre certaines choses qu'ils m'ont dites. J'ai coupé beaucoup de choses dansce qu'ils disaient pour les protéger de la société, parce que je ne pouvais pas les faire passer pour de mauvaises filles ou quelque chose comme ça. J'étais très jeune quand j'ai monté le film, et j'ai eu de la peine. Je n'avais même pas trente ans et je ne comprenais pas pourquoi je souhaitais une fin heureuse. J'ai compris cela très tard. Après avoir achevé le film, en fait. Je n'ai pas dû faire cela souvent ou je ne devais pas le faire du tout, mais à l'époque, je souhaitais vraiment une fin heureuse pour tous. Et je pense que vos questions portaient sur le fait de savoir si c'est politique ou non. Vous ne pouvez pas éviter de parler de toutes les questions qui engagent vos personnages. Ainsi, même si votre personnage est engagé avec le *hijab*, ou relativement à la situation politique dans la société, vous n'en parlerez pas. Vous allez essayer de montrer qu'il représente malgré tout quelques aspects de la rue. »

Les femmes et le cinéma

« Je ne pense pas du tout que le métier du cinéma soit plus difficile pour une femme. Pour moi, c'est un champ libéré, et d'une certaine manière, personne ne se dispute. Ce n'est pas un gâteau dont tout le monde voudrait d'une bouchée. Ce n'est pas comme le cinéma commercial. Si vous avez un projet, une histoire, la façon de la faire en film, c'est facile de commencer. Je suis heureuse et fière de vous dire que durant les cinq ou six dernières années, vingt jeunes femmes talentueuses ont commencé à faire des projets de longs-métrages, qu'ils soient documentaires ou de fiction. Et c'est incroyable de s'asseoir avec elles et de parler. Elles sont très engagées dans leur sujet. C'est quelque chose qui me

rend féministe, car j’ai l’impression que seules les femmes ont ce genre de mots émouvants pour décrire les histoires qu’elles racontent et leurs personnages. Des mots plus forts que les hommes. Par exemple, elles s'engagent à faire ce qu'elles font jusqu'à ce qu'elles aient terminé et oui, il y a de très bons noms qui sont apparus récemment, et je pense que nous avons encore beaucoup de bons noms qui vont apparaître. »

« Les femmes ont enfin découvert que le cinéma n'est pas une profession. C'est une façon de s'exprimer, de s'engager avec la parole. C'est qu’il faut prendre le cinéma très au sérieux, pas seulement comme une profession dans laquelle on est bon. Je pense que c'est la principale différence entre les hommes et les femmes ici, parce qu'en Égypte - bien sûr, c'est injuste mais c'est ainsi - la société demande aux hommes d'avoir une profession et de s'engager dans un salaire mensuel et elle les pousse tous à accepter de mauvaises offres d'emploi juste pour assurer ce statut. Ce n'est pas la même chose pour les femmes. Vous pouvez être une femme et dire que vous voulez être cinéaste. Les attentes à votre égard sont très minimes, vous n'êtes pas obligée d'aller sur le marché commercial pour faire vos preuves ou quoi que ce soit. »

May Kassem (1975 ; -)

Née à Beyrouth en 1975 de parents travaillant pour les nations unies, May Kassem doit quitter le Liban à l'âge de neuf ans, pour rejoindre ses deux parents qui ont dû s'installer à Bagdad après que le bureau des nations unies a quitté Beyrouth en guerre. À partir de 1984, elle vit à Bagdad, y suit les enseignements de l'école française, et grandit dans un environnement très international. Les tensions politiques de la fin des années 1980 poussant tous les étrangers à quitter le territoire, l'école ferme. Après un an d'enseignement à distance, ses parents déménagent aux États-Unis en 1990 et inscrivent May Kassem dans un pensionnat dans le Connecticut. Confrontée à la contemporanéité des Jeux Olympiques d'Albertville et de la Guerre du Golfe, May Kassem se réfugie dans l'art pour exprimer son décalage et son malaise. Elle s'inscrit en études des relations internationales à l'université Brown à Providence, et découvre durant l'été, à l'Institut Français de New York, un cycle sur les femmes et le cinéma qui réveille son envie de créer des images. Elle s'inscrit en sémiologie de l'art, où elle réalise ses premiers films. Elle part ensuite à Paris, travaille durant trois mois à Photo Service, où elle approche les techniques de développement pellicule. Parallèlement, elle milite avec l'association Socialisme International, et suit la lutte des sans-papiers à Saint-Bernard. À Paris, elle rencontre également Ghassan Salhab, qui l'embauche comme photographe sur son prochain tournage. Elle part à Beyrouth et reste au Liban. Elle réalise son premier moyen-métrage, *Joker* (1997), et commence à travailler pour Radio Liban, tout en travaillant sur le film qu'elle veut réaliser sur sa grand-mère. En 2013, elle reprend des cours de cinéma à l'IESAV de Beyrouth, et réalise quelques courts-métrages avant de sortir le long-métrage documentaire *Nourhane, le rêve d'une enfance* en 2016, qui raconte la carrière de chanteuse de sa grand-mère. *Winter Ballad,* son premier long-métrage de fiction, est achevé en 2019.

Filmographie : *Le Rêve de Pierrot / Pierrot's Dream*, 1994 ; *Organized Freedom is Compulsory*, 1994 ; *Pre-Revolutionary Art is the Art of the Revolution*, 1996 ; *Qui écrira l'histoire : 10 minutes de la lutte des sans-papiers de Saint-Bernard*,1996 ; *Joker*, 1998 ; *Surveyed Liberty*, 2004 ; *Open Seas / Closed World*, 2012 ; *96.2.1,* 2014 ; *96.2.2,* 2015 ; *Nourhane : le rêve d'une enfance / Nourhane, A Child's Dream*, 2016 ; *Reverse-Shot : Diary of a Struggle*, 2016 ; *Free Waves*, 2017 ; *Winter Ballad*, 2019.

Nous avons rencontré May Kassem à plusieurs reprises. Ces citations sont tirées d'un entretien réalisé à Beyrouth en français le 3 juillet 2016.

Créer pour contester

« Je ne voulais pas faire du journalisme dans ma vie. Je ne voulais pas être politicienne. Je ne voulais pas faire de la politique, parce que ça ne va rien changer. J'avais décidé ça, comme ça, à 16 ans, 17 ans, j'avais déjà tiré mes conclusions. Je voulais pouvoir faire ça à travers l'art. »

« Pour moi, c'est en tant que militante que je fais des films. Ce n'est pas en tant que journaliste, ni en tant que quelqu'un d'extérieur. »

« J'ai fait *Joker* à Beyrouth, six ou sept ans après la fin de la guerre civile, pour m'opposer au racisme envers les travailleurs syriens. Ce qui m'intéresse, c'est un monde sans frontière, donc nécessairement, pour moi, ils sont inclus ; je ne comprends pas qu'ils soient exclus. Dans les journaux, on lisait qu'il y avait des ouvriers qui tombaient des bâtiments, qu'il y avait des ascenseurs qui chutaient, que 25 ouvriers étaient morts… La violence, à ce niveau-là, était vraiment physique. Je voyais la violence des gens par rapport aux Syriens, la façon dont les gens parlaient d'eux. Du racisme, du vrai ! Qui parle d'odeurs, qui parle de couleur. Il y avait encore la présence militaire syrienne au Liban. Pour moi, le peuple libanais ne sait pas comment régler ses problèmes. Au lieu de s'en prendre à son propre gouvernement par rapport à la présence militaire au Liban, il s'en prend aux faibles, comme bouc émissaire, tout ce qui est syrien, qui est faible, qui en fait est là pour gagner son pain, rien de plus, qui gagne moins que les libanais. C'est par rapport à ce racisme qu'il fallait que je fasse ce film, pour essayer de démontrer des choses, pour dire que non, ces travailleurs travaillaient au Liban *avant* la présence militaire syrienne. Il y a tout une histoire. Il n'y a pas de réelle différence entre le peuple libanais et le peuple syrien, toutes les familles libanaises ont de la famille syrienne. Les maronites les premiers, bien sûr, parce qu'ils viennent de Syrie. Voilà ce que je voulais exposer pour faire en sorte que la violence s'arrête. »

« J'ai fait un premier montage de *Reverse-Shot,* que j'ai mis en ligne immédiatement. C'était un film de 16 minutes que j'avais fait *pour que* les gens descendent dans la rue. L'idée, c'était un film de propagande. J'étais très claire là-dessus, très heureuse de faire un film de propagande ! C'était le but. Que je m'exprime, qu'on entende les gens, qu'on encourage d'autres à descendre.

Le deuxième montage est né lorsque j'ai réalisé que la lutte était plus ou moins terminée. Il fallait tirer des conclusions, des leçons, et m'exprimer sur ce que je ressentais – parce qu'à un moment, je ne savais plus ce que je ressentais. J'étais tellement énervée, par rapport à tout ! Et je ne voulais pas devenir amère, de ne plus vouloir redescendre dans la rue. Parce qu'il y a des gens qui étaient comme ça, dès le début. Il y avait des gens qui hésitaient à descendre, parce qu'en 2011, ça s'était terminé, en 2009 aussi. Seulement, l'idée n'est pas qu'on va obtenir un prix ! Il n'y a pas de fin concrète, en fait. Si on peut apprendre quelque chose de l'Histoire, c'est qu'on doit continuer à descendre dans la rue. C'est la seule garantie pour un système plus ou moins démocratique. C'est de savoir garder cette pression. Tout le reste se fige, et est ensuite manipulé. Je voulais au moins montrer ça. »

Le peuple

« Je crois que pendant les manifestations de l'été 2015, et sûrement pendant les autres auxquelles je n'ai pas participé, qui ont eu lieu avant – parce qu'il y a eu des mouvements en 2011, en 2009, il y a eu évidemment les mouvements en 2005, mais ça c'est autre chose –, je commençais à sentir une identité se former. Une identité qui me plaisait. Elle était une identité qui incluait les femmes, où l'on faisait vraiment partie du mouvement. Pour moi, c'est un fait crucial, c'est-à-dire que les moments où je ne sens pas que *j'appartiens* sont des moments où les espaces que je suis en train de traverser sont tellement masculins, et peu *inclusifs* pour les femmes. Là, je sentais qu'on était en train de faire ça ensemble. Puisqu'on était tous inclus, avec toutes nos différences, on pouvait commencer à avancer vers autre chose. En fait, c'était la diversité qui faisait sentir une sorte d'unité. »

« Dans *Reverse-Shot*, les personnages principaux, c'est tout le monde. On est tous personnage principal, parce qu'on entend tout le monde, mais c'est mon point de vue. C'est pour ça que j'ai décidé de filmer les arbres, la ville. J'ai réalisé que si je filmais une ou deux personnes, j'étais en train de choisir. Ce qui m'intéressait, c'était l'unité. C'était l'unique de tous. Cette solidarité. On l'avait à la voix, on l'avait au son. On entendait tout le monde, au son. Ça m'intéressait de filmer les arbres, parce qu'ils sont des témoins, physiques, de la transformation de cette ville. Ce sont des arbres qui sont là depuis un petit bout de temps. Il y en a qui sont assez récents, d'autres qui sont très vieux. Mais ils sont là, ils restent. »

« À un moment, j'ai eu besoin de montrer, et là, ce que j'ai montré, c'est comment on était tous ensemble, cette grande manif où on descend la rue, et puis cette image, où ils sont tous là, où ils se tiennent la main. On est là dans toute notre diversité, vraiment. J'ai vu des gens qui ont l'air tellement

différents, qui se rassemblent et qui disent : “Camarades, restons ensemble” ! J’avais besoin de montrer cette solidarité – et de dos. Je ne les montre pas de face, parce que je ne suis pas là pour faire des caméras de surveillance, ou pour faire un travail de journaliste. Ce n’est pas ce qui m’intéresse. Le nombre m’intéresse, la solidarité, les couleurs, le fait qu’on soit tous en train de crier ensemble. »

Travailler seul

« Il y a toujours eu des gens qui travaillaient entièrement seuls. Ça a commencé avec l’Éclair. J’aime ce modèle. Chris Marker est le cinéaste qui m’inspire le plus, et que je respecte le plus dans la démarche, parce qu’il est resté très indépendant, et qu’il a toujours su se renouveler. Il est toujours en train de rechercher quelque chose qui l’interpelle. Ça, ça m’intéresse – que ce soit toujours un nouveau défi, et donc l’idée de rester indépendant, de travailler seul. Je crois que c’est la chose la plus importante. Parce qu’en fait, le seul but de l’art, c’est d’exprimer son point de vue. L’essentiel, c’est de s’exprimer, c’est d’apprendre. »

Feriel Ben Mahmoud (1976 ; -)

Feriel Ben Mahmoud est née à Tunis en 1976, d'un père tunisien et d'une mère française. Elle y est restée jusqu'au baccalauréat. Elle vit désormais à Paris. Elle a d'abord étudié les sciences politiques à Sciences Po Paris, où elle s'est spécialisée sur l'histoire coloniale. Elle est titulaire d'un diplôme d'Études Approfondies. Un premier mémoire sur la Libye l'a lancée sur la route du documentaire : Feriel Ben Mahmoud réalise son premier film, *Gadamès, la perle du Sahara,* sur les peintures rupestres dans le Sud de la Libye, alors qu'elle entame avec Gilles Kepel des recherches doctorales, qu'elle a interrompues pour réaliser des films. *Gadamès* a été acheté par la chaîne de télévision française France 5, ce qui a permis à Feriel Ben Mahmoud de réaliser en Algérie, pour le compte de France 5, un second film tiré de ses recherches doctorales, *Foum Tatouine*, ainsi qu'un livre, *Bat d'Af, la légende des mauvais garçons* (Paris, éditions Menges, 2005).

Feriel Ben Mahmoud suit ensuite une formation en documentaire aux Ateliers Varan, et a commencé à travailler pour la télévision. Elle travaille principalement sur la période coloniale en Tunisie, à travers l'image, notamment la photographie. Elle a publié plusieurs livres illustrés.

Elle réalise avec Nicolas Daniel un film sur les enfants atteints de la « maladie des enfants de la lune », le Xeroderma pigmentosum, qui se traduit par une intolérance totale aux UV. Le film suit le voyage d'une jeune tunisienne en France dans un camp de vacances pour enfants atteints de cette maladie, et a été diffusé sur France 5. Elle réalise également avec Nicolas Daniel un portrait d'Oum Kalthoum, *Oum Kalthoum, l'astre de l'Orient.*

La révolution tunisienne de 2011 devient un sujet de premier plan dans la filmographie de Feriel Ben Mahmoud. Elle réalise plusieurs films sur le sujet, et particulièrement sur la place des femmes dans la révolution et dans le monde arabe. Ils sont tous diffusés à la télévision. *Révolution des femmes, un siècle de féminisme arabe* (2014) a longtemps circulé dans les festivals internationaux.

Filmographie : *Ghadamès, la perle du Sahara*, 2000 ; *Foum Tataouine*, 2003 ; *Tunisie, histoire de femmes*, 2005 ; *Oum Kalthoum, l'astre de l'Orient*, 2008 ; *Les Enfants de la lune*, 2008 ; *Ayyem Zamem, les jours lointains,* 2008 ; *Tunisie, année zéro*, 2011 ; *Tunisiennes, sur la ligne de front*, 2013 ; *Révolution des femmes, un siècle de féminisme arabe*, 2014.

Nous avons rencontré Feriel Ben Mahmoud à Paris. Les citations qui suivent sont extraites d'un entretien que nous avons réalisé en français le 20 septembre 2016.

Le féminisme en Tunisie

« Réécrire cette histoire du féminisme était intéressant, parce que ça rappelle que le problème n'est pas la religion, mais la société patriarcale, qui est présente dans les trois religions monothéistes. Le "féminisme" tunisien n'était d'ailleurs pas vraiment un féminisme : c'était une série de mesures qui entraient dans le cadre de la modernisation du pays, qui était une grande politique prônée par Bourguiba, qui a lancé notamment le planning familial pour permettre l'avortement aux femmes qui, souvent, mouraient en couche. »

« Ce n'est pas un hasard si les femmes sont sorties dans la rue en 2011 pour crier des slogans féministes qu'on entendait déjà il y a plus d'un siècle. Dans les manifestations à Tunis en 2012, j'ai vu une jeune manifestante qui criait des slogans féministes, pour que les femmes acquièrent plus de droits à l'occasion de la révolution, et elle portait un t-shirt à l'effigie de Tahar Haddad, qui était ce penseur tunisien qui a beaucoup écrit en faveur du droit des femmes. Ça m'a choquée de voir que cent ans plus tard, les femmes portaient encore les mêmes revendications et que ça n'avait pas été gagné, même en Tunisie. »

La Révolution et l'Histoire

« La guerre de 1967, c'est la défaite de la modernité. C'est l'échec de régimes comme celui de Nasser ou de Bourguiba, ou des régimes baathistes, qui ont voulu moderniser leurs sociétés. Ils ont échoué lamentablement, et ça a conduit au retour du conservatisme. Aujourd'hui, l'islam du Golfe a transformé le rapport à l'islam. »

« Je m'intéresse beaucoup aux mouvements sociaux et politiques dans le monde arabe. Je pense aussi qu'un retour sur l'histoire permet toujours de mieux comprendre les enjeux de ce qui se passe aujourd'hui, surtout après 2011. »

« Il est important de noter que le rapport à l'Histoire a véritablement changé avec la révolution. Les gens aujourd'hui recherchent les archives, ils veulent comprendre ; on voit fleurir sur Facebook les groupes où les gens partagent des archives, des pans d'histoires racontées par des images. Il est clair

pour ces gens aujourd'hui que l'histoire explique l'actualité ; elle permet de mieux comprendre ce qui se passe. »

« Avec la démocratie, il y a l'existence d'une notion des droits individuels. Ça permet de revendiquer. Tant qu'on n'a pas une véritable démocratie – et tant qu'on n'a pas de laïcité – on ne peut pas revendiquer une égalité. Au Liban, qui est un pays sectaire, les droits de la famille sont régis par les religieux, et dépendent des confessions. Ça n'apporte pas non plus l'égalité. Mais pour les femmes, comme pour le peuple, les choses ne peuvent changer que si c'est conduit par les mouvements qui viennent de l'intérieur. Ça ne marche pas si ça vient de l'extérieur. »

Tunisie année zéro *: une manière de participer à la révolution ?*

« Tunisie année zéro a été produit par la chaîne Public Sénat. On a travaillé dans l'urgence pour ce film, puisqu'on l'a monté dans la foulée du tournage (on a monté à Paris), et qu'il fallait le rendre pour qu'il soit diffusé juste après les résultats des élections.

Cette révolution était importante pour moi, évidemment, et ce film a été le moyen pour moi de vivre au jour le jour ce bouleversement avec les Tunisiens. La Tunisie était devenue un endroit où je me rendais pour les vacances, et ça m'a beaucoup émue d'avoir pu y passer plus de temps. J'aurais eu l'impression de rater des choses essentielles si j'étais restée à Paris pour voir tous ces slogans de liberté criés et inscrits partout à travers la télévision.

Je travaille souvent avec le même cameraman, avec qui j'entretiens une réelle complicité. Il s'appelle Thierry Redon. En général, on ne part que tous les deux – on a parfois un ingénieur du son, mais en général on est une équipe très réduite. On n'a pas toujours beaucoup de moyens. Quand j'étais seule en Tunisie et qu'il fallait filmer des choses, j'ai parfois pris la caméra. Mais je travaille bien en tandem.

C'est confortable de travailler pour la télévision parce qu'on a une certaine liberté. C'est moi qui propose mes sujets, et s'ils acceptent de les financer (mais ce n'est pas toujours facile de trouver des financements), je voyage pour faire des recherches, puis je prépare le tournage et on vient tourner avec mon chef opérateur. Ça me permet de garder un pied en Tunisie. »

Filmer le peuple : pratiques classiques du documentaire

« Je ne fais pas du documentaire expérimental, et je ne suis pas les codes qui prétendent que le commentaire est une hérésie. Je travaille principalement pour la télévision, et cela m'intéresse car c'est une diffusion qui permet de toucher plus de monde ; le format, lui aussi, est plus facile d'accès et parle à plus de gens.

J'ai fait les Ateliers Varan, au moment de mon film sur Belleville. Je viens de l'école de Jean Rouch ; je réalise mes films en suivant son idée, selon laquelle il faut mettre en situation pour voir ce qui va en ressortir. Je pense que cela permet de faire percevoir de nombreuses petites réalités qui se transmettent par le documentaire.

Pour représenter le peuple que je veux mettre en lumière dans mes films, je cherche des portraits représentatifs ; pour le film sur les cinquante ans du Code du Statut Personnel par exemple, j'avais choisi une ouvrière – elle était célibataire à 30 ans – et une femme rurale, dont les vies présentaient des difficultés spécifiques, inhérentes à leur condition sociale et à leur condition de femme, une divorcée et une femme bourgeoise active ; j'espérais voir son mari – il était important d'entendre aussi parler les hommes dans le film ! – mais j'ai malheureusement appris au moment du tournage qu'ils étaient en instance de divorce. Le mari de la femme rurale était là, mais toujours avachi, hors-champ, inactif : à la campagne, ce sont les femmes qui font tout, les hommes ne font rien. Comme je voulais présenter un échantillon de la société, je suis allée interroger un jeune homme dans un café, pour avoir aussi son point de vue, pour avoir une idée de la perception masculine de ce Code du Statut Personnel, qui fait de la Tunisie un pays à part dans le monde arabe. Il y a des gens qui aiment bien cette séquence avec le jeune homme, d'autres qui la détestent, qui la trouvent superficielle ; moi je l'aime bien. J'avais ainsi un prisme qui me satisfaisait. »

« Pendant les manifestations, le peuple apparaissait différemment. Les hommes et les femmes étaient mélangés, même si on a vu émerger assez tôt, dès janvier ou février, des manifestations non-mixtes de femmes pour ne pas oublier, dans la lutte, celle du droit des femmes. Mais le peuple semblait là plus homogène, il se représentait lui-même. Les groupes de manifestants s'entrecroisaient tout au long de l'avenue Bourguiba, je n'avais jamais vu ça en Tunisie : tout le monde était dans la rue. C'était très impressionnant, et je ne pouvais rien faire d'autre que de parcourir l'avenue d'un bout à l'autre avec ma caméra, en filmant tous les groupes, pour rendre compte de tous les combats. »

Moufida Fedhila (1977 ; -)

Moufida Fedhila est née en 1977 et a grandi en Tunisie jusqu'au baccalauréat. Elle fait ensuite des études de philosophie en France, et suit des cours de théâtre à l'université. Par la suite, elle entre aux Beaux-Arts de Caen, puis de Rennes. Suite à son diplôme de master, elle part étudier le cinéma à Paris.

Elle a travaillé en tant qu'assistante à la réalisation sur plusieurs projets français et internationaux, tels la série documentaire *Les Juifs d'Égypte*. Elle participe également à l'écriture du scénario du court-métrage de Mehdi Hmili, *Li-La,* en 2011. Elle est membre de l'académie francophone du cinéma.

Avant *Hors-je*, elle travaille surtout dans le domaine de la vidéo expérimentale, puis réalise et co-écrit des courts-métrages de fiction. Durant la révolution tunisienne, elle crée et interprète le personnage de « Super-Tunisian », et déambule dans Tunis en tenue de super-héroïne pour réintroduire l'art dans l'espace public. Ce personnage est le sujet du documentaire de Ruth Zylberman intitulé *La Force des femmes.*

Filmographie : *Hors-je* (2014), *Aya* (2017).

Nous avons réalisé un entretien téléphonique avec Moufida Fedhila le 15 septembre 2016, dont nous tirons quelques citations.

Renouvellement révolutionnaire

« Je suis rentrée à Tunis pendant la révolution parce que j'ai vu ce qui se passait au niveau artistique. La performance s'est imposée à moi, comme ça, naturellement. Je considérais que l'espace manquait considérablement pour l'art, surtout l'espace public, dans la rue… Je voulais que les gens y aient accès, parce que souvent, on ne va pas dans une galerie d'art, c'est plutôt élitiste, en quelque sorte. Et ça varie beaucoup entre les régions. Je viens d'une région défavorisée. Je me rappelle que quand j'étais petite, on n'avait même pas de cinéma. Et c'était réservé plutôt aux hommes. Donc je voulais vraiment que dans ce mouvement social, politique, la culture et l'art aient leur place dans la rue, et qu'on en

discute. C'est par ce mouvement-là que les mentalités vont évoluer et pouvoir participer à une nouvelle société. Ça prend du temps, mais pour moi c'était nécessaire.

Les quartiers populaires

« J'ai un intérêt particulier pour les classes populaires. C'est dû notamment à mes origines. J'ai toujours pensé que c'est à travers ces vies-là, assez particulières, qu'on arrive à glisser certaines choses dans la société. Ça m'intéresse plus que la Marsa, c'est sûr ! Tout ce qu'il y a à raconter, c'est tellement ennuyeux ! Alors que le peuple ! La vie, c'est dans cette vie-là qu'on la trouve, et qu'il y a tant d'histoires à raconter ! Et moi aussi je viens de là, ça m'inspire, et j'ai envie de parler de ces gens, qui sont invisibles, aussi. Ils participent à la société, de manière micro, mais ça me touche plus, tout simplement, parce qu'il y a des choses à raconter. »

« C'est la vie tout court qui fait peuple. Avec ses hauts et ses bas, avec ses valeurs et ses voleurs. Pour parler du peuple, il faut sortir de l'image du piédestal et cesser de prétendre que tout le reste n'existe pas. »

« Les enfants ont leur monde, ils n'ont pas encore la notion de la vérité, ce qui est aussi très palpable. Il y a beaucoup de césures, de différences. Mais c'est aussi l'imagination des enfants qui m'intéresse. Et c'est aussi ma propre histoire, d'abord quand j'étais enfant, et puis en tant que femme. Qu'est-ce qui me reste comme forme de liberté, comme choix en vivant dans une société pareille ? Et c'est tout le problème, parce qu'il y a des choses qui sont imposées, dès l'enfance, et qui conditionnent tout une vie. Et ça, ça me touche beaucoup, parce qu'on est quand même en Tunisie dans un milieu assez traditionnel, malgré son ouverture. Le pays connaît une certaine évolution. Tout ça, ça conditionne la vie de chacun. Ce n'est pas comme dans une société où l'on a la liberté de choix de culte. L'éducation est différente, à ce niveau-là. Elle est très colorée. »

« Je trouve que la nouvelle génération est plus libre. Les parents se comportent autrement. Pour l'instant oui, c'est vrai qu'il y a un peu d'espoir, pour tous ces jeunes, dans leur manière de s'exprimer. Mais n'empêche qu'il y a beaucoup de difficultés, parce que ce sont des enfants, des jeunes qui n'ont encore pas la vue très claire, parce qu'on ne leur donne pas de perspective. Et ça, ça ne va pas forcément avec cette nouvelle liberté qui pour eux est provisoire. Ils ne la vivent peut-être pas pleinement. Ils n'ont pas vécu Ben Ali, ils n'ont pas vécu Bourguiba. Il y a quelque chose de nouveau, ils rêvent de construire. »

May El Hossamy (1980 ; -)

May El Hossamy est née au Caire en 1980. Elle y étudie les Beaux-Arts, dont elle sort diplômée en 2003, puis fait un master en Lettres et arts à l'université d'Aix-Marseille, sur le symbolisme dans l'Égypte ancienne, qu'elle obtient en 2005. De retour au Caire, elle participe à de nombreuses expositions collectives avec ses photographies. Sans avoir fait d'études de cinéma, elle réalise un premier film sur la Cité des Morts du Caire, puis postule pour la session égyptienne des Ateliers Varan. Dans ce cadre, elle réalise *Liberté suspendue*. Elle participe ensuite à un atelier au Goethe Institut où elle apprend à développer et à écrire une idée documentaire.

Elle travaille quelques temps à la réalisation d'émissions en direct sur plateau pour la télévision égyptienne.

Filmographie : *Kan ya… makan souq el-gom'a / Once Upon a Place, Souq El Gomaa,* 2010 ; *The Square People / Insan fi el-midan,* 2011 ; *Liberté suspendue / Suspended Freedom / Ašǧāl šaqa,* 2011 ; *Défense d'aimer / Forbidden Love / Mamnou' al-hob,* 2012 ; *In the Name of the Tradition,* 2014 ; *Roots of a Memory,* 2016.

Nous avons rencontré May El Hossamy au Caire. Ces citations sont extraites d'un entretien réalisé en français le 28 mars 2016.

Le cinéma documentaire

« Le documentaire continuait l'histoire de la photographie que je faisais. J'aimais faire des photos de la nature au début. J'ai d'abord fait des voyages dans le désert, puis je suis passée à la ville. Les gens sont très photogéniques, j'aime photographier l'humain. Je ne vois que ça de photographiable en fait. Je vois aussi tellement de laideur ici. Il ne reste que les gens, dans leur créativité. Les gens simples et modestes en Égypte sont très créatifs, tellement que l'image est faite par eux : tu as juste besoin d'accéder et d'aller voir ces gens-là. À travers les photos, tu parles aussi avec les gens. Tu ne peux pas prendre des photos sans te connecter avec les gens. Il y a une histoire derrière chaque image. On ne la connaît pas : elle est celle qui existe entre le photographe et l'endroit où il a été accueilli. J'ai

toujours été attirée par cette réalité. Les gens voulaient me parler. J'ai fait des photographies au « *sūq āl-ǧumʿa* », le marché aux puces, pendant deux ans. Un jour il a brulé. Je venais d'acheter une caméra 5D qui prend le son. J'y suis retournée. Je ne savais pas ce que je faisais, mais j'écoutais les gens. Dans ce cas-là beaucoup de gens veulent te parler. La police était très présente pour vérifier qu'il n'y avait pas de journalistes. Comme cette caméra-là n'avait pas l'air professionnelle, je leur disais que je faisais des photos et ils me laissaient. J'ai hésité à faire quelque chose de ce film. J'ai essayé de le vendre à une chaîne de télévision, mais ça n'a pas marché. »

« Je voulais faire ce film pour les gens. Ils voulaient passer un message, et il n'y avait pas de télé qui pouvaient filmer. Ils disaient que c'était le gouvernement qui avait lancé ce feu pour les faire partir. Aujourd'hui, je suis saturée de toutes ces histoires. C'était la même chose pour le film de la femme de ménage qui vient travailler chez nous. Elle me parle comme ça tous les jours. Grâce à la caméra, j'ai pu la laisser parler. En tant que réalisatrice, tu es tout le temps dans la vie de ces gens-là en train d'écouter. C'est très dur d'être quelqu'un qui veut faire du documentaire, de ne pas faire quelque chose sur ce qui se passe autour de soi. C'est en rencontrant ces gens-là et en ayant cette sensibilité que je me suis trouvée à faire directement du documentaire, ce n'est pas vraiment un choix. Je me suis rendue compte que je veux faire des films qui peuvent changer quelque chose un jour. C'est juste une espérance, mais que faire d'autre à part espérer ? »

« J'aime bien les festivals, ils sont faits pour les gens comme nous qui aiment bien le cinéma et qui veulent faire des films. Mais ils sont fréquentés par des gens éduqués et qui y vont pour l'être encore plus. Et les autres ? J'ai envie qu'on fasse des documentaires qui passent à la télé. Je pense que c'est pour ça, aussi, qu'Arte a ce succès. Parce qu'il n'y a vraiment pas beaucoup de documentaires, personne ne met assez d'argent dans le documentaire. Maintenant, c'est mieux, beaucoup mieux. Si on donne un peu plus d'argent dans le documentaire que dans la fiction, on pourra faire beaucoup de choses. Et puis, des chaînes de télé peuvent mettre ces films-là : qu'on voie quelque chose à la fin ! En Égypte, la télévision ne diffuse aucun documentaire. »

« Ce qui est beau, avec le documentaire, c'est que tu peux faire des films sur toi-même, en te filmant toi-même. Le confort devant la caméra doit être là, de toute façon, que ce soit quelqu'un que tu connais ou quelqu'un avec qui tu as parlé beaucoup derrière la caméra avant, ou quelqu'un avec qui tu te sens à l'aise tout de suite… Si cette personne que tu filmes n'a pas ce confort, elle ne parlera pas. C'est différent pour chaque personne, bien sûr. Mais avec le documentaire, il y a beaucoup de gens qui font aussi des films sur ce qui est autour d'eux. Des choses qu'ils connaissent déjà, des idées qui les obsèdent depuis des années, sur leur mère… »

Les femmes

« En vivant en Égypte ou en Orient, tu vois tellement que la femme est en manque de ses droits, tu ne peux pas ne pas être un peu féministe. Même un homme doit être féministe. Et ce n'est même pas un féminisme, c'est un humanisme, parce que la femme souffre, en Égypte. Donc si tu peux faire un film sur la femme, tu le fais, tu n'as pas besoin d'être féministe. Tu le fais juste avec l'idée qu'elle n'a pas ce qui lui faut. Sa place. Tu sais, quand tu vois ces histoires-là, tu ne peux pas ne pas ne pas réagir. Quand tu vois comment ça a été manipulé, jusqu'à maintenant. En fait, *Liberté suspendue* devait être sur quatre femmes. Je pense souvent le continuer, mais c'est tellement dur qu'une histoire suffit. »

La révolution

« Je suis une des personnes qui sont sorties à la révolution le premier jour. Je suivais l'événement, je suis descendue : je voulais un changement pour ce pays. On était tous prêts à mourir, tous ceux qui descendaient dans la rue. Au moment des Frères musulmans, par exemple, on marchait dans la rue, dans la manifestation, sans savoir s'il y aura une voiture… même de loin. On était tous prêts à mourir pour nos droits. C'était tellement fort ! Mais ce n'est pas aussi simple, même si tu donnes ta vie, ce n'est pas assez pour eux. Le jour où j'ai compris cela, j'ai complètement arrêté de descendre. Je me suis dit que je pouvais faire autre chose : des films. Je n'ai pas besoin de descendre dans la rue et mourir… Mourir : qu'est-ce que ça va changer ? Il y en a plein qui sont morts. Plein ! Ça n'a rien changé. Il vaut mieux survivre et leur faire la guerre en étant vivant ! »

« Toute la politique est presque pareille. Tous à la même école. En fait, tous les politiciens apprennent la politique à l'université. Peut-être que c'est cette politique-là qu'il faut qu'on change. Pour eux, les peuples sont stupides, et ils fondent tous leurs plans sur ça. Or, ce qu'est pas que les peuples sont stupides, c'est juste qu'ils n'ont pas le pouvoir ! Leur seul pouvoir, c'est d'être ensemble, mais c'est très difficile de se réunir, parce qu'on est tous très différents aussi. Pourtant, on veut tous la même chose. Si le pouvoir nous donnait ce dont on a besoin, on le laisserait en paix ! Et chacun serait en paix, à faire ce qu'il veut faire ! Pour bouger tout un peuple ensemble avec les mêmes motivations, c'est vraiment difficile. Et puis, ce peuple-là sera manipulé, comme nous. Tu peux le bouger, mais tu ne sauras jamais s'il bouge dans la bonne direction. De fait, ils disent que cette révolution a été faite pour l'armée, c'est l'armée qui l'avait préméditée parce qu'ils voulaient faire sauter Hosni : il y a une défiance permanente. »

Chantal Partamian (1984 ; -)

Chantal Partamian est née en 1984 à Beyrouth et a grandi au nord de la capitale, dans une région chrétienne, à Jounieh. Son père a créé en 1962 les Studios Partamian, situé dans la région de Nahr El-Mot et Zalka au Liban.

Chantal Partamian a suivi des études en Art du spectacle à Lyon, à l'issue desquelles elle rentre au Liban et commence à s'engager dans les réseaux militants anarchistes et LGBT au Liban. Elle travaille comme productrice, réalisatrice, chef opératrice sur plusieurs longs-métrages, notamment documentaires, et comme monteuse. Elle vit au Canada, à Montréal, depuis 2017, où elle continue à produire des vidéos expérimentales. Elle travaille principalement en Super 8.

Filmographie : *In Memoriam April 24*, 2005 ; *Fragments of a first encounter*, 2006 ; *Chère N.,* 2006 ; *Epistemic Space / Andaradzoutyou*, 2016 ; *Tekrar*, 2017 ; *Houbout,* 2020.

Nous avons rencontré Chantal Partamian à Beyrouth. Ces citations sont extraites d'un entretien réalisé en français le 2 juillet 2016.

Langue, histoire et identité culturelle

« Mon rapport à la langue est compliqué. Cette question m'intéresse beaucoup. Je considère les dialectes égyptien, libanais, tunisien – pour reprendre ton sujet – comme des langues en soi, même si c'est aussi une question politique. Le dialecte égyptien m'est très familier, parce qu'on a grandi avec les séries télévisées produites en Égypte. Ce n'est pas le cas du dialecte tunisien, dont on a, d'ici, une compréhension approximative ; c'est de plus en plus compliqué plus tu vas vers le Maroc. Ce qui nous est le plus proche sont les dialectes syrien et palestinien. La télévision syrienne, qui a beaucoup produit, a eu un impact aussi sur nous. Aujourd'hui, beaucoup d'artistes syriens vivent au Liban et travaillent dans l'industrie. Ça a poussé l'industrie vers le meilleur. Peu de gens l'admettent, mais l'arrivée des Syriens a changé des choses concernant l'écriture et l'actorat.

Concernant la langue arménienne, c'est une autre histoire. Ma mère est Libanaise, mon père est Arménien – entre autres nationalités. Ethniquement parlant, j'ai des connexions avec la Syrie,

l'Arménie, la Grèce et la Turquie. Du côté des ancêtres de mon père, on trouve des racines à Istanbul, dans presque toute l'Anatolie, à Alep, Kessas, Damas, Zahlé, Beyrouth. »

« J'ai vécu dans beaucoup d'endroits quand j'étais petite. J'ai ensuite fait mes études en France. J'ai décidé de revenir parce qu'on avait commencé à s'organiser en tant que communauté *queer,* et c'était important pour moi. On a monté des associations, et je faisais partie des fondatrices, c'était excitant. Aujourd'hui, je suis complètement désillusionnée, et je pense partir. J'ai déjà plus de trente ans, et j'ai vraiment envie de vivre en couple sans que ce soit un problème pour personne. Le problème n'est pas que je sois *queer* ou que je veuille vivre avec une femme. Le problème vient vraiment d'une question économique et sociale, et des papiers d'immigration. Moi, avec mes parents et ma sœur, je suis tranquille ; grâce à mes amis, je ne me sens jamais discriminée ou agressée – et si je l'ai été, ça n'a pas été plus que mes amis hétéros. Il est de plus en plus difficile de vivre à Beyrouth en couple. Non seulement la vie y est très chère, mais la question de l'immigration s'impose comme un obstacle. Ma compagne est nord-africaine, et est donc considérée comme une citoyenne de classe C. La fraternité arabe fonctionne très bien – quand on est tous Arabes, on est tous égaux, sauf dans les papiers. »

Penser les bases d'une nouvelle conception de la société

« Mon père est devenu producteur de cinéma. Pendant la guerre, son studio a été bombardé deux fois, il a perdu toute sa vie. Il a alors décidé qu'on partirait à Chypre. On est ensuite partis au Canada, puis on est revenus au Liban. J'ai ensuite fait mes études en France. C'est pour ça que les questions de migration et de frontière m'obsèdent. Je suis particulièrement troublée par le fait que ta propre communauté questionne sans cesse ton appartenance à un lieu, lorsque tu es issue d'un couple mixte. Je pense que mon parcours filmique a été une recherche identitaire qui passait par le film, et une volonté de montrer les similarités entre les communautés : bien qu'elle soit exprimée dans des langues différentes, c'est une même politique de division qui provoque cette intolérance. Ces questions de capital, de politique, de misogynie, de frontière sont toutes similaires. Je pense par exemple à un groupe d'anarchistes à Istanbul, qui viennent tous de minorités ethniques, et qui ont récupéré un orphelinat qui appartenaient aux Arméniens et dans lequel ils ont fait un squat, et qui me rappelle beaucoup nos luttes ici, au Liban, pour récupérer nos espaces publics arrachés au peuple par Solidere, qui les ont privatisés. De même, si tu vas t'asseoir avec quelqu'un qui fait partie de la société civile en Tunisie, en Égypte, au Liban, en Turquie ou en Syrie, il y a des choses qui se ressemblent. Les priorités peuvent changer, surtout aujourd'hui, alors que les situations politiques

sont de plus en plus extrêmes ; mais au fond, on trouve des similarités énormes, liées au fait que l'on se bat tous contre les mêmes systèmes d'oppression. Je ne pense pas, d'ailleurs, que ce soit différent en France. Je crois que si tu grattes un peu, tu trouves les mêmes structures. Seulement, en France, vous avez su vous adapter et créer des outils qui vous aident à surmonter tout ça, ou bien que vous avez su établir des communautés. Je ne sais pas si vos outils fonctionnent ici aussi ; je crois que l'histoire prouve que non. Il faut donc en créer d'autres.

Le problème est que quand tu crées quelque chose au Liban qui fonctionne ici, les autres pays arabes s'imaginent que ça peut marcher chez eux, alors que non – ça devient vite catastrophique. Ce problème vient du fait qu'on a grandi dans l'idée qu'on est tous pareils. Même si on a les mêmes problèmes, les structures sont différentes et il faut s'adapter aux particularités de chaque structure. Personnellement, je trouve ça fascinant. »

« Je suis aussi obsédée par les questions de nationalisme. On est tous un seul peuple, mais un seul peuple de quoi ? Je comprends les problèmes d'impérialisme et de colonisation. Mais pourquoi ne parle-t-on que du mandat français et de la colonisation britannique ? C'est vrai que pour la Tunisie et l'Égypte, l'impact a été plus fort que chez nous ; pour la Palestine aussi. Mais pourquoi ne parle-t-on pas de quatre cent ans d'impérialisme ottoman ? Si on veut parler d'impérialisme, nous, en tant que « gens de gauche », artistes, etc., prenons l'Histoire dès le début. Il y a des choses qui se sont passées qui ont facilité toute cette machine qui fonctionne jusqu'à aujourd'hui. On ne peut pas décider de ne remonter dans l'Histoire que jusqu'à 1900, il faut remonter un peu plus en arrière, et plus encore si l'on a vraiment envie d'être critique. La première chose que m'a apprise mon grand-père maternel, qui est de la montagne au Liban, est que la guerre civile entre les druzes et les chrétiens n'était pas une guerre civile entre les druzes et les chrétiens. Il y avait les paysans chrétiens en bas, les féodaux druzes en haut, et la taxation de l'empire ottoman qui a tenté de brouiller les lignes et de faire en sorte que les gens se battent entre eux pour diviser et conquérir le territoire – d'autant plus que l'empire, en 1860, était en déclin. C'est une question de politique. Si on veut en parler de ces questions-là, parlons-en vraiment ; sans nier l'impact de la colonisation de l'Ouest, il est malgré tout important de reconnaître que les difficultés de nos systèmes ne commencent pas en 1920 ou en 1940. »

« Du point de vue de la gouvernance, le Liban est dans une moins bonne posture que la Tunisie. Il est difficile, au Liban, de changer les lois. Si dans les autres pays, en faisant les démarches à suivre tu peux essayer d'arriver quelque part, au Liban, il n'y a même pas de démarche à faire. Nous n'avons pas de parlement, pas de président. On a déjà essayé de descendre dans la rue pour changer les lois,

on a essayé en vain : le lien est coupé. C'est vrai que ce lien n'existe pas du tout dans certains pays, mais au moins ces pays n'ont pas cette image qui prétend que c'est différent. Une dictature est une dictature, ce n'est pas comme le Liban qui prétend être en démocratie alors qu'on ne peut pas voter. »

La communauté, le peuple

« Une communauté, c'est un groupe de gens qui ont le même intérêt à un certain moment. Ce n'est pas nécessairement un continu. En même temps, si je veux parler de la communauté arménienne, je dois dire que je sens que j'y appartiens, tout en sachant que pour beaucoup de gens de la communauté arménienne je n'y appartiens pas, à cause de ma mère, qui est Libanaise, ou parce que je suis homosexuelle – même si je n'aime pas l'idée de se définir en fonction de quelqu'un qu'on aime…

Je ne sais pas définir la communauté, parce que beaucoup de communautés t'acceptent pour quelque chose et te rejettent pour autre chose. De cette façon, il m'est difficile de comprendre comment tu pourrais être acceptée en tant qu'être complet, avec toutes tes complications, dans toutes ces communautés. Personnellement, je parle de communauté pour me permettre de définir un peu de qui je parle. Pas plus. »

« Mes parents sont agnostiques donc on a Noël, Pâques, des traditions comme ça mais ma mère est tellement contre l'institution de l'église que ça devient rigolo. Pour mon père, c'est un peu différent. L'église arménienne, c'est la communauté, il a donc une connexion différente à la religion. L'église est vue comme un centre culturel. Je suis issue de ce mix. Je ne sais pas si c'est bien. Ça permet d'avoir de l'ouverture d'esprit, ce qui est important, mais en même temps c'est bien aussi d'être étiqueté et de se trouver une place. »

« Ce sont juste des coalitions temporaires ; c'est ce qui complique tout, parce qu'avec cette temporalité, c'est impossible d'avancer. On n'a pas vraiment un mouvement, une révolution. De plus, comme chacun a quelque chose à perdre, tout s'arrête très vite : c'est comme les petits-bourgeois qui veulent vraiment faire partie de quelque chose d'immense, et qui en fin de compte s'arrêtent parce qu'ils se rendent compte que ce sont eux qui ont le plus à perdre. Personne ne veut sacrifier sa zone de confort. Voir tout ce qui se passe autour du Liban est effrayant. Les gens se disent que se révolter est un risque trop grand, et qu'il est préférable de rester dans le *statu quo*. »

Nationalisme et racisme

« On peut en effet tout à fait parler de nationalisme ; quand tu vois, par rapport aux incendies qui se sont déclarésdans la Bekaa, que des gens disent que ce sont des Syriens qui sont derrière tout ça, tu mesures l'ampleur du racisme qui sévit dans nos pays. C'est incompréhensible. En même temps, il y a de la peur. Ici, on grandit toute notre vie avec l'idée qu'il y a un étranger – et là je ne parle pas des Syriens, je parle plutôt des Palestiniens. Il y aussi ici le même rapport aux Africains – et finalement, même les Sri-Lankais se retrouvent dans ce bain-là. Il n'y a aucune conscience ni connaissance de ce qui se passe en réalité. On a tendance à penser que ceux qui viennent d'Asie, d'Afrique, et qui viennent travailler au Liban dans les maisons pour faire le ménage et la cuisine, notamment, représentent toute la population et le mode de vie du pays dont ils sont originaires. Personne n'est allé au Sri Lanka pour voir qu'il y a des gens qui y vivent comme toi et moi. Personne n'est allé au Ghana pour voir qu'il y a des gens qui migrent pour différentes raisons. On généralise et on fait de ces personnes des « moins que nous », et on prétend qu'on mérite mieux qu'eux. Pourtant, quand on se retrouve dans un aéroport européen, on est dans la même file des visa étrangers… Les Libanais sont fascinants parce qu'ils ne se voient jamais comme ça, comme des gens du « Tiers monde ». Ils se voient comme l'exception, alors que tout montre que cette distinction n'a pas lieu d'être. »

« La culture arabe est une culture qui s'est beaucoup enrichie au contact des autres cultures des pays où elle a été propagée. C'est pour cette raison que beaucoup de gens d'Afrique du Nord sont en train de redécouvrir leurs origines amazighes. Ce n'est pas une coïncidence de vouloir s'extirper de cette culture arabe qui est aussi une culture qui a été forcée et qui a copié beaucoup de choses. La culture arabe n'est singulière que par ses inspirations diverses, mais elle peut être décortiquée. Pourtant elle a imposé forme d'hégémonie dont parlent très peu de gens. Avec mon groupe d'activistes, pour contrer les remarques racistes, on avait fait des fiches – des « *facts sheets* » – sur les pays contre lesquels les Libanais sont racistes, comme par exemple « Sais-tu qu'au Sri Lanka il y a de l'électricité 24h/24 ? ». C'était pour remettre les gens un peu à leur place. Il y a aussi des Libanais qui travaillent comme ouvriers dans d'autres pays ; c'est comme ça que commencent les migrations. Les gens vont dans un autre pays pour essayer d'avoir leur chance. »

Histoire, mémoire

« Les gens ne parlent pas de la guerre civile, ou bien nous en parlent de manière très politisée. Personne ne parle vraiment de ce que les gens ont vécu dans les abris, de ce que les mères, les filles,

les pères, les enfants, les vieillards ont vécu dans ces endroits-là, qu'est-ce qu'ils faisaient pour manger, etc. Le fait qu'on ait encore aujourd'hui cette culture des armes, que les gens tirent en l'air à toutes les occasions, me fait comprendre combien nous sommes violents au Liban. Ce n'est pas une violence qui est extériorisée, mais dès que survient la possibilité de la déclencher, les gens se saisissent des opportunités et sortent tout ce qu'ils ont en eux de violent. Ça me fait très peur. Je me sens comme si je déjeunais avec un psychopathe très gentil, et que mon comportement pouvait le transformer en un instant en sadique. Je trouve qu'il y a beaucoup de gens comme ça et ça peut surgir à n'importe quel moment.

Dans d'autres pays de la région, aussi, on voit la violence qui est faite aux animaux. Ça dit des choses aussi. Tuer des chiens, des chats ne semble pas si grave, qu'est-ce que ça vaut ? Il y a vingt ans ils tuaient aussi des hommes. Tu ne sais même pas qui était l'homme qui conduit ton service [taxi, ndla]. Contre qui il s'est retourné. Il y a dix ans, vingt ans, on s'attaquait aux Palestiniens, après on a mis les immigrants dans la même catégorie, aujourd'hui ce sont les Syriens…

Le voile est de plus en plus présent dans la région. Ce n'est pas seulement du nationalisme, c'est la volonté de faire partie de quelque chose, d'un mouvement. C'est visible ici aussi, de plus en plus. Il y a de plus en plus de fondamentalisme ici aussi. »

La Palestine

« Je crois que la question de la Palestine est devenue compliquée parce que les gens ont commencé à réaliser par exemple que l'Arabie Saoudite a un poids énorme, et tout le monde se demande pourquoi elle ne bouge pas, pourquoi elle passe des accords avec Israël, avec la Turquie. De même, on essaie de comprendre ce qu'il se passe en Syrie : pourquoi le Hezbollah se bat en Syrie ? Pourquoi il tue des gens ? Il est supposé ne pas le faire, puisqu'il est censé être celui qui sauve des gens. Tout cela participe au fait que les gens sont plus ou moins désillusionnés, ou beaucoup plus radicaux, dans le sens où ils s'accrochent à une idéologie spécifique que rien ni personne ne peut briser, et ils ne la questionnent plus. Dans ce sens, je pense que les gens deviennent beaucoup plus rigides et que les jeunes sont complètement désillusionnés. Ce qui se passe aujourd'hui en Syrie joue un grand rôle. Lorsqu'on voit tous ces gens qui y ont mis la main, et qui sont en train de tuer des civils, des gens de gauche qui croient encore que Assad est quelqu'un de bien, qui pensent que tout cela n'est qu'un complot… Chez nous, on aime le complot. Tout est complot. »

La pellicule

« Je ne suis pas quelqu'un de patient dans la vie, mais quand il s'agit d'un film en celluloïd, je prends un tel plaisir à tourner, à monter, que je sais que ça m'aurait intéressé de réaliser ainsi. Avec ce matériel, le copier-coller prend tout son sens. Ce n'est pas le numérique.

Quand je tourne en numérique, j'ai un ratio qui est très petit. Quand je tourne dans les manifestations, que je filme des gens, que j'ai déjà un montage en tête, pour un montage de 3 minutes je ne tourne pas plus de 45 minutes. Je ne tourne que le nécessaire. C'est pour ça que je gagne beaucoup de temps sur mon téléphone. Je trouve nécessaire de monter pendant que je tourne, d'avoir une idée. Certains pensent que ça te détache du documentaire, mais je ne suis pas d'accord avec cette idée : quand tu as l'histoire, tu n'as pas besoin de filmer pour filmer. Je crois que filmer en film t'apprend énormément de discipline. Je pense que ça t'apprend aussi où tu dois pousser ton étude. Je pense vraiment que c'est Kodachrome qui m'a appris cela. J'aurais aimé être là dans les années 1960. »

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1. Capture d'écran du film *Une vie suspendue* de Jocelyne Saab. Les deux personnages adoptent une gestuelle et un dialecte hérité des films égyptiens. 171

Figure 2. Capture d'écran du film *Les Trois disparitions de Soad Hosni* de Rania Stephan. Le visage de Soad Hosni est abîmé par la qualité du support analogique (VHS) à partir duquel l'image a été numérisée pour le film. 174

Figure 3. Capture d'écran du film *Dunia* de Jocelyne Saab. Le décor et la scène rappellent les grandes comédies que l'industrie égyptienne produit depuis les années 1940. Les trois actrices (de gauche à droite : Sawsan Badr, Hanan Turk et Ayda Reyad) sont d'ailleurs des vedettes de l'industrie du cinéma égyptien contemporain. 176

Figure 4. Capture d'écran du film *The Singing Sheikh* de Heiny Srour. L'image montre Cheikh Imam chantant l'une de ses compositions. Texte du parolier et poète Ahmad Fouad Nagm. 179

Figure 5. Capture d'écran du film *Pas à pas* de Randa Chahal Sabbag. La cinéaste archive une réalité de Beyourh aux premières heures de la guerre. 252

Figure 6. Captures d'écran du début du film *Les Ménagères de l'Agriculture* de Sophie Ferchiou. Les femmes, aux champs, sont cantonnées aux travaux près du sol. 262

Figure 7. Capture d'écran du film *Satin rouge* de Raja Amari. Premier soir où Lilia se rend au cabaret pour danser et se libérer par la performance. 295

Figure 8. Capture d'écran du film *La Saison des hommes* de Moufida Tlatli. Les femmes se préparent à l'approche de l'arrivée des hommes sur l'île. 297

Figure 9. Capture d'écran du film *Les Secrets* de Raja Amari. Le personnage principal, Aïcha, surprend dans son intimité le couple qui habite la maison dont elle et sa famille squattent dans le secret le sous-sol. 299

Figure 10. Capture d'écran du film *Mendiants et orgueilleux* d'Asma El-Bakry. Le décor de son film donne des images du Caire populaire du milieu du XX^{e} siècle. 306

Figure 11. Capture d'écran du film *Il était une fois Beyrouth : histoire d'une star* de Jocelyne Saab. Yasmine et Leila intègrent l'archive filmique pour invoquer la cinéphilie comme écriture de l'histoire. 315

Figure 12. Capture d'écran du film *Le Gang de la liberté* de Layla Assaf. La jeune Sheikha dirige une bande d'enfants qui vivent sur les plages de Berouth pour échapper à la violence de leurs parents. 316

Figure 13. Captures d'écran du film *Seule avec la guerre* de Danielle Arbid. Danielle Arbid (à gauche) se rend sur les lieux du massacre perpétré dans le camp palestinien de Tel al-Zaatar le 12 août 1976,

aujourd'hui une région chrétienne de Beyrouth, et demande aux habitants s'il s'agit bien du lieu du massacre. Les habitants qu'elle interroge nient tous avoir la moindre information sur cet événement historique. 320

Figure 14. Captures d'écran du film *Joker* de May Kassem. May Kassem interroge, sur les chantiers, des travailleurs syriens pour qu'ils lui parlent de leurs conditions de travail. Ils sont filmés en plan rapproché : ils ne sont plus seulement les silhouettes aperçues depuis la rue travaillant en haut des chantiers de construction conduits dans toute la ville mais sont individualisés par la caméra de la réalisatrice. 324

Figure 15. Captures d'écran du film *Souha, survivre à l'enfer* de Randa Chahal Sabbag. Sur la première image, Souha Becharra (à gauche) raconte le détail de l'opération qui l'a conduite à la prison de Khiam. Sur la seconde, dans sa cellule de prison à Khiam, elle montre comment elle grimapait aux murs de sa cellule pour observer ce qu'elle pouvait voir à travers la lucarne qui dispensait de la lumière dans sa cellule. 329

Figure 16. Captures d'écran du film *Mer'aï jamila* d'Arab Loutfi. À gauche (1), Leila Khaled qui raconte la condition des réfugiés au Liban au début des années 1970. À droite (2), Leila Khaled sert les gateaux du thé pendant que Aisha Ouda raconte les conséquences de l'occupation israélienne des territoires palestiniens suite à la guerre de 1967. 330

Figure 17. Captures d'écran du film *Nos guerres imprudentes* de Randa Chahal Sabbag. À gauche (1), la sœur de Randa Chahal Nahla Chahal raconte en détail le déroulé des opérations auquel elle a participé en tant que combattantes au parti communiste libanais. À droite (2), leur frère Tamime explique comment il s'est retrouvé à combattre sous l'influence de sa sœur Nahla. 331

Figure 18. Captures d'écran du film *Quatre femmes d'Égypte* de Tahani Rached. À gauche (1) : Amina raconte son retour en Égypte et sa difficile adaptation. À droite (2), de gauche à droite : Amina, Shahenda, Wedad et Safinaz. Shahenda raconte sa première arrestation en 1975. 336

Figure 19. Capture d'écran du film *Les Silences du Palais* de Moufida Tlatli. À la fin du film, Alya chante devant l'assemblée baylicale l'hymne patriotique tunisien, acte de résistance symbolique qui marque son refus de suivre le destin qu'a subi sa mère et qui en fait une icône cinématographique de la libération du peuple de la domination des beys et de leurs alliés français. 341

Figure 20. Captures d'écran du film *L'Art du mezoued* de Sonia Chamkhi. Musiciens de mezoued. 351

Figure 21. Capture d'écran du film *La Trace* de Néjia Ben Mabrouk. Sabra tente de s'extirper du système patriarcal et traditionaliste du milieu dans lequel elle a grandi pour faire des études. 353

Figure 22. Captures d'écran du film *Keswa, le fil perdu* de Kalthoum Bornaz. À gauche (1) : Saga s'acharne en sanglotant sur sa chaussure qui la blesse pou la retirer, alors que sa famille est malencontreusement partie sans elle à la fête. À droite (2) : Saga dans le taxi d'un homme qui l'a prise en pitié et qui va tenter de trouver avec elle le lieu du mariage. Il la compare à Oum Kalthoum, une grande figure symbolique des traditions arabes contemporaines. 354

Figure 23. Captures d'écran du film *Salade maison* de Nadia Kamel. La mère de Nadia Kamel explique à son petit-fils la complexité identitaire et ethnique avec laquelle leur famille s'est construite, génération après génération. 379

Figure 24. Capture d'écran du film *Bedwin Hacker* de Nadia El-Fani. Le film met en scène à la fois un renversement du rapport de force entre les immigrés maghrébins et les autorités françaises et une relation amoureuse entre deux femmes. 385

Figure 25. Captures d'écran du film *Prêt-à-porter (Imm Ali)* de Dima El-Horr. À gauche (1), la foule court derrière la voiture qui apporte au nom du Parti un néon pour l'enseigne de Imm Ali. À droite (2), le village se réunitautour de l'enseigne, cassée peu de temps après avoir été installée. 406

Figure 26. Captures d'écran de la série de vidéos *Liban / Guerre* de Rania Stephan. À gauche (1) : un travailleur sur les chantiers de Beyrouth résidant à Tripoli, au Nord du Liban, explique que les bombardements l'ont détruit la route qui lui permettait de rentrer chez lui. À droite (2) : trois enfants racontent leur expérience de la guerre. 410

Figure 27. Captures d'écran du film *Laïcité Inch'Allah* de Nadia El-Fani. À gauche (1) : rassemblement à Tunis durant les manifestations révolutionnaires de groupes islamistes favorables à l'islamisation de la société. À droite (2) : Nadia El-Fani prend part au débat démocratique en faveur d'une société tunisienne laïque. 415

Figure 28. Captures d'écran du film *C'est ça le Liban !* d'Éliane Raheb. Dans un lent fondu enchaîné, Éliane Raheb laisse entendre la réaction gênée des amies maronites de sa mère, qui regrettent la sincérité de leur réponse quand Éliane Raheb leur a demandé ce qu'elles pensaient de la situation des musulmans dans le pays. Ces images traduisent le rejet de l'autre, mais également la paranoïa qui règne entre les communautés au Liban. 428

Figure 29. Captures d'écran du film *C'est ça le Liban !* d'Éliane Raheb. À gauche (1), Zeina Sfeir lance un regard sarcastique à Éliane Raheb qui filme le père de Zeina, qui bien que son frère ait été tué par des milices maronites, continue à défendre l'identité d'un Liban chrétien et la légitimité de conflits passés menés au nom de la défense des minorités chrétiennes au Liban. À droite (2), Éliane Raheb interroge Zeina Sfeir sur l'histoire de sa famille (à l'image). 429

Figure 30. Capture d'écran du film *Āl-midān* de Jehane Noujaim. À l'image au premier plan : Ramy Essam, surnommé « le chanteur de la révolution ». Le film construit de cette façon des icônes pour la révolution. 435

Figure 31. Capture d'écran du film *Yūmīāt bayrūt* de Maï Masri. Nadine représente une jeunesse qui refuse de construire la société future sur les bases communautaristes instaurées après la guerre civile. 437

Figure 32. Capture d'écran du film *Aṭar āl-farāša* d'Amal Ramsis. Pochoirs représentant Mina Daniel, peints sur la porte de la chambre de Mina Daniel par lui-même avant sa mort. Ce pochoir témoigne d'une icônisation des figures militantes de la révolution. 439

Figure 33. Nora, dans *Printemps tunisien* de Raja Amari (1), suit constamment l'évolution des révoltes sur YouTube. Farah, dans *À peine j'ouvre les yeux* de Leyla Bouzid (2), aspire à plus de liberté dans

une tunisie encore dominée par le régime de Ben Ali. Dina, dans *Āl-midān* de Jehan Noujaim (3), milite dans la société civile. Sherry, dans *Aṭar āl-farāša* d'Amal Ramsis (4), se bat pour l'honneur de son frère tué dans les manifestations au Caire. 440

Figure 34. À gauche (1) : Capture d'écran du film *Āl-midān* de Jehane Noujaim. Magdy milite avec les Frères Musulmans pour une Égypte régie sous les règles de la chariaa' islamique. À droite (2) : Capture d'écran du film *Aṭar* āil-*farāša* d'Amal Ramsis. Tariq Tayeb est un ancien salafiste transformé par l'engagement révolutionnaire du chrétien Mina Daniel, icône de la révolution. 441

Figure 35. Capture d'écran du film *Hors-je* de Moufida Fedhila. Les enfants écrivent à la craie les rêves que la révolution leur inspire. 446

Figure 36. Capture d'écran du film *Peau de colle* de Kaouther Ben Hania. Le personnage principal du film (à gauche) refuse de jouer le jeu de la leçon dispensée par le professeur d'études coranique. 449

Figure 37. Capture d'écran de *Narcisse* de Sonia Chamkhi. Mehdi (à droite) est un chanteur de mezoued, menacé dans son intégrité physique en raison de son homosexualité. 465

Figure 38. Captures d'écran du film *Sortir au jour* d'Hala Lotfy. À gauche (1) : Souad et sa mère se reposent en silence après s'être occupé du père de famille, malade. À droite (2) : Souad prend le bus pour marcher dans le Caire et discute avec sa voisine de trajet. 466

Figure 39. Captures d'écran du film *Arij* de Viola Shafik. À gauche (1) : un manifestant égyptien tente d'échapper à une police meurtrière durant une manifestation en 2011. À droite (2) : foules massées par million au Caire en 1970 au moment des funérailles de Gamal Abdel Nasser. 469

Figure 40. Captures d'écran du film *Lettre de Beyrouth* de Jocelyne Saab. Des Libanais de toutes les confessions se rencontrent dans le bus remis en marche par Jocelyne Saab, traversant la ville d'est en ouest. 492

Figure 41. Captures d'écran du film *Lettre de Beyrouth* de Jocelyne Saab. Jocelyne Saab trinque avec des casques bleus (1) alors qu'elle parcourt son pays morcelé (2). 493

Figure 42. Captures d'écran du film *Lettre de Beyrouth* de Jocelyne Saab. Fête organisée en l'honneur de Yasser Arafat (1). Celui-ci, la main blessée, incite une jeune fille à manger avec lui (2). 494

Figure 43. Captures d'écran du film *Lettre de Beyrouth* de Jocelyne Saab. À gauche (1), les barbelés marquent la frontière avec Israël au sud du Liban. Les soldats israéliens ont quitté la zone occupée mais sont encore là quand Jocelyne Saab vient filmer. À droite (2), des combattants palestiniens se glissent dans la forêt pour préparer une attaque. 495

Figure 44. Captures d'écran du film *Le Sahara n'est pas à vendre* de Jocelyne Saab. Ville d'El Aiun, ancienne capitale du Sahara espagnol revendiquée par le Front Polisario. Alors que les marques de la colonisation sont encore omniprésentes (1), les soldats marocains patrouillent partout dans les rues (2). 497

Figure 45. Captures d'écran du film *Le Sahara n'est pas à vendre* de Jocelyne Saab. Les Sahraouis habitent le désert : ils installent des campements (1) et traversent ces larges espaces en Jeep (2). 498

Figure 46. Captures d'écran du film *Le Sahara n'est pas à vendre* de Jocelyne Saab. Le territoire du Sahara occidental est intégralement dominé par les États marocain et mauritanien avoisinants... 499

Figure 47. Captures d'écran du film *Le Sahara n'est pas à vendre* de Jocelyne Saab. Les Saharouis se déplacent à travers tout le désert (1) pour rejoindre leurs bases (2). 500

Figure 48. Captures d'écran du film *Le Sahara n'est pas à vendre* de Jocelyne Saab. Attaque du champ de phossphate de Zoueirat. Jocelyne Saab filme les combats de l'intérieur, du côté des Sahraouis.501

Figure 49. Captures d'écran du film *Le Sahara n'est pas à vendre* de Jocelyne Saab. La réalisatrice représente les Sahraouis dans une légèreté contre-intuitive par rapport aux combats qu'ils mènent au quotidien. Sur l'air d'un hymne de guerre, ils arrivent, le sourire aux lèvres, au bord de l'océan (1), et se rassemblent plus tard au camp où ils se détendent paisiblement (2). 502

Figure 50. Capture d'écran du film *Aux frontières* de Danielle Arbid. À gauche (1) : au sud du Liban, panneau commémorant la libération du territoire occupé par l'armée israélienne. À droite (2) : Danielle Arbid dessine le tracé de son territoire. 505

Figure 51. Capture d'écran du film *Aux frontières* de Danielle Arbid. Sur une enseigne de boutique clignote la carte de la Palestine et l'étoile du drapeau israélien barrée, en signe de négation. 507

Figure 52. Captures d'écran du film *Aux frontières* de Danielle Arbid. À gauche (1) : sur la route que parcourt Danielle Arbid, qui longe Israël et les Territoires palestiniens, apparaît en surpimpression la carte d'Israël / Palestine. À droite (2) : depuis la Jordanie, point de vue sur les remparts de Jérusalem, commentés par une visiteuse qui dialogue avec la réalisatrice avant qu'un soldat n'empêche le tournage. 509

Figure 53. Capture d'écran du film *Cheval de boue* d'Ateyyat El-Abnoudy. Les femmes transportent l'argile sèche que les chevaux travaillent. 514

Figure 54. Capture d'écran du film *Cheval de boue* d'Ateyyat El-Abnoudy. À gauche (1) : les chevaux galopent dans l'argile humide pour la pétrir. À droite (2) : un homme transporte la boue vers les ouvriers en charge des briques..... 515

Figure 55. Capture d'écran du film *Cheval de boue* d'Ateyyat El-Abnoudy. Les ouvriers et ouvrières s'assurent du séchage des briques et les transportent vers le bateau pour la vente. 515

Figure 56. Capture d'écran du film *Le Sandwich* d'Ateyyat El-Abnoudy. La mère confectionne le pain. 516

Figure 57. Capture d'écran du film *Le Sandwich* d'Ateyyat El-Abnoudy. Les enfants s'amusent en faisant rentrer les animaux au bercail. Ils courent dans les ruelles du village avec les moutons (1), ou tentent de les guider au milieu des champs (2). Sur le photogramme 3, un jeune garçon humidifie son pain avec du lait de chèvre : c'est son sandwich..... 516

Figure 58. Capture d'écran du film *Le Sandwich* d'Ateyyat El-Abnoudy. À gauche (1), les enfants maîtrisent l'environnement naturel et montent dans les arbres pour se reposer. À droite (2) : à l'approche des trains touristiques, les enfants se précipitent sur les barrières de sécurité pour les regarder passer. 517

Figure 59. Captures d'écran du film *Égypte, la cité des morts* de Jocelyne Saab. Il est difficile de différencier l'espace du cimetière de celui d'une ville : les tombeaux semblent des habitats, séparés entre eux par des routes. 519

Figure 60. Captures d'écran du film *Égypte, la cité des morts* de Jocelyne Saab. La Cité des morts a instauré sa propre économie : elle a ses places publiques où les gens se réunissent (1) et son artisanat (2). 520

Figure 61. Captures d'écran du film *Égypte, la cité des morts* de Jocelyne Saab. À El Waraq, les ouvriers travaillent à la chaîne dans les carrière d'argile (1) pour faire des briques (2). 521

Figure 62. Captures d'écran du film *Égypte, la cité des morts* de Jocelyne Saab. Dernier plan du film. Il rassemble la plupart des individus qu'elle a croisés durant son passage dans la Cité des morts. ... 522

Figure 63. Captures d'écran du film *Ces filles-là* de Tahani Rached. Les filles des rues adoptent le territoire de la rue et le font leur, circulant et l'habitant avec autant de liberté que possible. 523

Figure 64. Captures d'écran du film *Ces filles-là* de Tahani Rached. Dans la rue, les filles sont vulnérables et sont seules pour se défendre. 523

Figure 65. Captures d'écran du film *Um ġāyib* de Nadine Salib. À gauche (1) : le Nil, avec le sous-titre de la voix off du peronnange principal, Hanan, que l'on voit en (2) arroser des plates au milieu d'une terre aride. Les séquences, en introduction du film, se suivent au montage. Elles symbolisent l'infertilité de Hanan, et pose le contexte géographique du territoire de Haute-Égypte, à la fois fertile et très précaire. 525

Figure 66. Captures d'écran du film *Um ġāyib* de Nadine Salib. À gauche (1) : Hanan (à gauche) rend visite à Um Mansour (à droite) qui tente de l'aider à avoir un enfant en ayant recours aux croyances ancestrales. À droite (2), une voisine de Oum Ghayeb témoigne à propos de son mariage. 526

Figure 67. Capture d'écran du film *Āl-ǧāmaʿya* de Reem Saleh. Le quartier de Rod el-Farag est derrière cette voie ferrée, enclavée, à l'écart. 528

Figure 68. Capture d'écran du film *Āl-ǧāmaʿya* de Reem Saleh. À l'étroitesse des rues du quartier répond l'exiguité des logements. 529

Figure 69. Captures d'écran du film *Āl-ǧāmaʿya* de Reem Saleh. La communauté organise la collecte pour permettre aux gens du village de mener à bien des projets malgré leur précarité. 530

Figure 70. Captures d'écran du film *Beyrouth, jamais plus* de Jocelyne Saab. Jocelyne Saab filme les murs de sa ville qui s'effondrent (1) et cherche dans les détails de la beauté malgré tout. Elle les cherche notamment dans l'explosion des éclats de verre où Etel Adnan voit se refléter des « millions de petits soleils » (2). 533

Figure 71. Capture d'écran du film *Beyrouth, ma ville* de Jocelyne Saab. Jocelyne Saab témoigne en pesonne devant sa maison détruite. 534

Figure 72. Captures d'écran du film *Beyrouth, ma ville* de Jocelyne Saab. Les Libanais reconquièrent leur territoire malgré le siège, à l'image de ce vieil homme qui entretient son jardin sous les bombes (1) et ce jeune garçon qui circule en vélo, souriant, le long de la corniche (2). 535

Figure 73. Captures d'écran du film *Beyrouth ! À défaut d'être mort* de Tahani Rached. Ces cartes ouvrent le documentaire et permettent de situer tant historiquement que géographiquement les espaces que Tahani Rached va filmer. 537

Figure 74. Captures d'écran du film *Beyrouth ! À défaut d'être mort* de Tahani Rached. La vieille femme dit son malheur et pleure un monde perdu et une jeunesse morte au combat. 537

Figure 75. Captures d'écran du film *Beyrouth ! À défaut d'être mort* de Tahani Rached. Camp de réfugiés libanais sur la plage de Saint-Michel, à Beyrouth-Ouest. État du camp après le bombardement israélien pendant le siège de la ville (juin-août 1982). 538

Figure 76. Captures d'écran du film *Beyrouth ! À défaut d'être mort* de Tahani Rached. Portraits icônisant les personnes avec lesquelles Tahani Rached a le plus dialogué pour son film, qui marque la déchirure interne subie par ces victimes civiles d'une guerre imposée. 540

Figure 77. Captures d'écran du film *Beyrouth ! À défaut d'être mort* de Tahani Rached. Dernière séquencedu film. Un jeune homme chante la renaissance de Beyrouth, par-delà les guerres. 541

Figure 78. Captures d'écran du film *En cette terre reposent les miens* de Reine Mitri. En exposant ces photographies, Reine Mitri (à l'image, 1) se replace dans le contexte de son enfance, lorsqu'elle passait ses vacances à Aïn el-Mirr avant que la guerre ne rende la zone insécurisée. Sur l'image 2, on voit Reine Mitri à un an et demi soulevant une arme. 542

Figure 79. Captures d'écran du film *En cette terre reposent les miens* de Reine Mitri. À gauche (1) : paysage du sud du Liban, à Aïn el-Mirr. À droite (2) : parole d'un habitant du village de la même génération que Reine Mitri. 542

Figure 80. Captures d'écran du film *En cette terre reposent les miens* de Reine Mitri. À gauche (1) : le sud du Liban, avec la parole d'un habitant du village de la même génération que Reine Mitri. À droite (2) : Reine Mitri sur le toit de sa maison de famille. 544

Figure 81. Captures d'écran du film *En cette terre reposent les miens* de Reine Mitri. Dans le village chrétien de Damour, qui a subi en 1976 un massacre perpétré par les milices palestino-progressistes, Reine Mitri rencontre des rescapés. Certains sont rentrés vivre à Damour (1), d'autres restent dans le traumatisme de l'événement terrible qu'ils ont vécu (2). 546

Figure 82. Captures d'écran du film *En cette terre reposent les miens* de Reine Mitri. À gauche (1), un ancien déplacé revenu vivre à Damour après la guerre civile. Il explique que les collines avoisinantes voient se construire des immeubles par dizaines (2). Les constructions sont financées par des compagnies saoudiennes. Il craint un bouleversement démographique dans une région historiquement chrétienne. 549

Figure 83. Captures d'écran du film *Free Waves* de May Kassem. Sur la plage de Ramlet el-Bayda (1), la dernière plage publique de la ville, un groupe d'activiste ramasse les blocs de ciment laissés par les compagnies de constructions qui préparent l'installation d'un resort privé (2). 552

Figure 84. Captures d'écran du film *Free Waves* de May Kassem. La manifestation, démarrée en fin de journée, s'éternise dans la nuit. La police charge les manifestants. 553

Figure 85. Captures d'écran du film *Free Waves* de May Kassem. La journée, la plage est fréquentée par tout types de gens. À nouveau, May Kassem ne montre que des corps sans visage. Ces corps représentent tous les Libanais. 554

Figure 86. Captures d'écran du film *Free Waves* de May Kassem. Dans la nuit, un drapeau libanais a été planté dans une butte de sable, et ploie. 554

Figure 87. Captures d'écran du film *L'Heure de la libération a sonné* de Heiny Srour. Archives de la présence britannique en Oman. Le commentaire en off est très partisan et emploie un vocabulaire très militant. 558

Figure 88. Captures d'écran du film *L'Heure de la libération a sonné* de Heiny Srour. Slogans qui marquent les différents chapitres du film. 558

Figure 89. Captures d'écran du film *L'Heure de la libération a sonné* de Heiny Srour. Les guérilleros s'entraînent dans le maquis. 559

Figure 90. Captures d'écran du film *L'Heure de la libération a sonné* de Heiny Srour. Les femmes s'engagent dans la révolution parce que l'organisation leur donne des droits qu'elles n'ont jamais eus dans la société. Mona (3) a quinze ans, Khiar (4) a quatorze ans. 560

Figure 91. Captures d'écran du film *Mamnūʿ* d'Amal Ramsis. À gauche (1), Amal Ramsis filme sans permission Le Caire et adresse aux censeurs une lettre dans laquelle elle annonce assumer le risque qu'elle prend en faisant ces images en toute illégalité. À droite (2), Amal Ramsis continue de filmer en secret les rues du Caire depuis une voiture. Les images défilent sur le témoignage d'une femme qui explique que la société fait pression sur les individus, les poussant à faire des choses en secret. 562

Figure 92. Captures d'écran du film *Mamnūʿ* d'Amal Ramsis. Dans le bus qui les mènent aux portes de Gaza, Amal Ramsis interroge ses camarades : vont-ils pouvoir passer la frontière comme promis ? Arab Loutfi (1), comme d'autres passagers (2) sont d'avis que oui. 564

Figure 93. Captures d'écran du film *Mamnūʿ* d'Amal Ramsis. À la frontière de Rafah, les drapeaux dansent et les voix chantent en chœur : « Pour libérer Jérusalem, nous devons libérer l'Égypte ». 565

Figure 94. Captures d'écran du film *Mamnūʿ* d'Amal Ramsis. Images des premières manifestations de la révolution égyptienne, le 25 janvier 2011. 567

Figure 95. Capture d'écran du film *Pousses de printemps* d'Intissar Belaid. La réalisatrice projette sur le visage des enfants des images d'actualités enregistrées pendant les manifestations en 2011. 568

Figure 96. Captures d'écran du film *Pousses de printemps* d'Intissar Belaid. La réalisatrice interroge les enfants sur ce qu'ils savent de la révolution. 569

Figure 97. Captures d'écran du film *Pousses de printemps* d'Intissar Belaid. Comme les révolutionnaires pendant les manifestations, les enfants, rassemblés, chantent en chœur l'hymne national tunisien. 570

Figure 98. Capture d'écran du film *Pousses de printemps* d'Intissar Belaid. La réalisatrice passe par la pâte à modeler pour reconstituer les scènes de la révolution tunisienne. 571

Figure 99. Captures d'écran du film *Iran, l'utopie en marche* de Jocelyne Saab. Jocelyne Saab filme les foules en prière, les hommes (1) et les femmes (2) qui se réunissent par milliers devant des cheikhs dont les prêches sont retransmis par des hauts-parleurs. 576

Figure 100. Captures d'écran du film *Iran, l'utopie en marche* de Jocelyne Saab. Foule mixte devant l'Organisation des moudjahiddines du peuple iranien. 577

Figure 101. Captures d'écran du film *Iran, l'utopie en marche* de Jocelyne Saab. La jeunesse reprend possession de la rue et s'exprime politiquement à grand renfort de slogans. 579

Figure 102. Captures d'écran du film *Iran, l'utopie en marche* de Jocelyne Saab. À gauche (1), l'armée iranienne des « vingt millions ». À droite (2), l'armée kurde en résistance. 581

Figure 103. Capture d'écran du film *Reverse-Shot* de May Kassem. L'arbre qu'elle filme a été endommagéen raison des flammes qui montaient du feu que les habitants du quartier, excédés, ont mis aux poubelles qui entouraient son tronc. 584

Figure 104. Capture d'écran du film *Reverse-Shot* de May Kassem. Les habitants brûlent les poubelles. 585

Figure 105. Capture d'écran du film *Reverse-Shot* de May Kassem. Un groupe de manifestants clament des slogans depuis le Dôme. 586

Figure 106. Captures d'écran du film *Reverse-Shot* de May Kassem. May Kassem filme des corps et des voix, jamais des visages. Les slogans résonnent dans la foule. 586

Figure 107. Capture d'écran du film *Reverse-Shot* de May Kassem. Le jeune garçon au keffieh symbolise une jeunesse engagée prête à se mobiliser pour le changement, portant, toujours, les mêmes symboles d'une lutte éternelle : la libération de la Palestine. Images tournées en Super 8. 587

Figure 108. Captures d'écran du film *Reverse-Shot* de May Kassem. Plans de la plage de Ramlet al-Bayda, filmés en Super 8. 588

Figure 109. Capture d'écran du film *Reverse-Shot* de May Kassem. Traînée de déchets jetés à la mer. 589

Figure 110. Capture d'écran du film *Aḥlām mumkina* d'Ateyyat El-Abnoudy. La femme raconte, assise devant sa maison, le déroulé de sa vie. 592

Figure 111. Capture d'écran du film *Aḥlām mumkina* d'Ateyyat El-Abnoudy. L'image 1 est une fête qui célèbre une naissance dans le village. En 2 et 3, on voit Om Said tamiser la farine pour faire le pain et attraper un pigeon pour préparer un repas. 594

Figure 112. Capture d'écran du film *Aḥlām mumkina* d'Ateyyat El-Abnoudy. Om Said raconte le sentiment qu'elle a ressenti lorsque l'armée israélienne a marché sur Suez. 595

Figure 113. Capture d'écran du film *Aḥlām mumkina* d'Ateyyat El-Abnoudy. Les filles d'Om Said aident leur mère dans les tâches ménagères. 597

Figure 114. Capture d'écran du film *Vulnérable* de Reine Mitri. La réalisatrice interroge le réalisateur palestinien Christian Ghazi (1), Dania (2), Raed (3) et Rami (4). 599

Figure 115. Capture d'écran du film *Vulnérable* de Reine Mitri. Rushes du documentaire tourné par Reine Mitri dans le sud du Liban après les bombardements. 600

Figure 116. Capture d'écran du film *Vulnérable* de Reine Mitri. Reine Mitri filme sa télévision qui parle de l'affrontement civil qui, en 2008, a opposé les deux grandes tendances politiques au pouvoir au Liban. 601

Figure 117. Captures d'écran du film *C'était mieux demain* de Hinde Boujemaa. À gauche (1), Aïda s'adresse aux pouvoirs publics pour tenter d'améliorer sa situation, en vain. À droite (2), on aperçoit de loin les manifestations qui se poursuivent dans les rues de Tunis. 603

Figure 118. Capture d'écran du film *C'était mieux demain* de Hinde Boujemaa. Aïda ne comprend pas qu'il y ait à Tunis tant de logements inhabités et tant de gens contraints à dormir dans la rue. 604

Figure 119. Capture d'écran du film *C'était mieux demain* de Hinde Boujemaa. À distance, la caméra d'Hinde Boujemaa filme Aïda et son fils qui, sans pudeur, entrent dans un domicile par effraction avec l'intention d'y vivre un temps. 605

Figure 120. Captures d'écran du film *C'était mieux demain* de Hinde Boujemaa. À Tunis, une haie de potraits des « martyrs de la révolution » a été érigée le long d'une avenue dans laquelle défilent les manifestants. Derrière, relégués à la marge, Aïda et ses enfants observent le défilé sans y participer. 606

Figure 121. Capture d'écran du film *C'était mieux demain* de Hinde Boujemaa. La mère, qui reproche à Aïda de mal s'occuper de son fils Fawzi, lui tourne le dos et ne la regarde pas. 608

Figure 122. Captures d'écran du film *Nihāyāt saʿīda* de Nada Riyadh. À gauche (1), les rushes du projet de Nada sur les couples à distance. À droite (2) Nada fait face à Ayman, qui s'interroge sur le sens de ce projet. 609

Figure 123. Captures d'écran du film *Nihāyāt saʿīda* de Nada Riyadh. La réalisatrice monte en parallèle des images légères de son quotidien et des archives des manifestations. Elle énonce en voix off une lettre qu'elle destine à Ayman pour lui expliquer qu'elle ne peut pas quitter l'Égypte alors que le pays est enfin en train de changer. 612

Figure 124. Captures d'écran du film *Nihāyāt saʿīda* de Nada Riyadh. La réalisatrice accuse la génération de ses parents d'avoir laissé la dictature s'insaller. En 1 et 2, sa mère lui répond que la jeune génération devrait apprendre des erreurs du passé, plutôt que de rejeter tout l'engagement de leurs aînés. 613

Figure 125. Captures d'écran du film *Nihāyāt saʿīda* de Nada Riyadh. Ces images de manifestations closent le film. Le ratio et la qualité de l'image nous laisse penser que ce ne sont pas des archives tirées d'Internet mais des images que Nada Riyadh a faites elle-même. La nature de ces images constraste avec les autres images de manifestations du film, mises à distance du fait qu'elles soient archives, ce qui donne à ces images finales une dimension plus dramatique. 615

Figure 126. Captures d'écran du film *Parce que les racines ne meurent pas* de Nabiha Lotfy. Images du camp de Tel al-Zaatar avant le siège de 1976. 618

Figure 127. Captures d'écran du film *Parce que les racines ne meurent pas* de Nabiha Lotfy. Images de la vie au camp de Tel al-Zaatar avant le siège de 1976. 619

Figure 128. Captures d'écran du film *Parce que les racines ne meurent pas* de Nabiha Lotfy. Coupures de presse annonçant l'évolution du siège du camp de réfugiés palestiniens de Tel al-Zaatar par les milices chrétiennes, avec le soutien de l'armée syrienne. 620

Figure 129. Capture d'écran du film *Parce que les racines ne meurent pas* de Nabiha Lotfy. Rassemblées, les femmes du village racontent à la cinéaste les conditions intolérables dans lesquelles elles ont vécu le siège et parlent de leurs inquiétudes sur l'avenir, pour leur communauté, pour leurs enfants. 621

Figure 130. Capture d'écran du film *Parce que les racines ne meurent pas* de Nabiha Lotfy. Les enfants tentent de comprendre ce qu'il leur arrive, où ils sont emmenés, où sont leurs parents. 622

Figure 131. Captures d'écran du film *Chère N.* de Chantal Partamian. À la beauté naïve du coucher de soleil filmé en Super 8 par la réalisatrice (1) succèdent les débuts d'une guerre qui va durer 33 jours, qui rugissent dans les écrans de télévision comme un déchirement du simple quotidien estival (2). 624

Figure 132. Captures d'écran du film *Chère N*. de Chantal Partamian. Un porte-avion (1) et des hélicoptères (2) et des avions de guerre (3) obstruent la vue sur le coucher de soleil. 625

Figure 133. Captures d'écran du film *Chère N.* de Chantal Partamian. Devant les destructions (1), les Libanais se rassemblent, affirmant leur identité nationale en arborant le drapeau (2), et en reconstruisant symboliquement les ponts détruits par l'armée israélienne par un long tissu représentant une série de drapeaux libanais (3). 627

Figure 134. Capture d'écran du film *Terrains vagues* de Rania Stephan. Au centre-ville de Beyrouth, un groupe de chauffeurs de taxi en train de faire une pause rencontrent Rania Stephan et se confient à elle sur leurs attentes au sujet d'un Liban libéré de la présence des troupes syriennes. 628

Figure 135. Capture d'écran du film *Terrains vagues* de Rania Stephan. Rania Staphan discute avec un travailleur syrien de ses conditions de vie au Liban. Au moment de partir, il répond que c'est la

première fois qu'il parle à une Libanaise, ce qui permet de mesurer le racisme dont étaient victimes les travailleurs syriens, réaction due au ressentiment des Libanais vis-à-vis des troupes d'occupation syriennes. 630

Figure 136. Capture d'écran du film *Terrains vagues* de Rania Stephan. Cette commerçante, qui se revendique de confession chrétienne, explique son regard sur la révolution du Cèdre. 631

Figure 137. Capture d'écran du film *Géographies* de Chaghig Arzoumanian. La cartogrpahie de l'Anatolie se dissout en fondu enchaîné dans l'image du creux d'un ruisseau. 633

Figure 138. Captures d'écran du film *Géographies* de Chaghig Arzoumanian. Son voyage part d'Anatolie, de Burunkişla (1) et des montagnes rocheuses de la région (2). 633

Figure 139. Capture d'écran du film *Géographies* de Chaghig Arzoumanian. Route en Turquie, sur la trajectoire qui a mené ses ancêtres pour certains jusqu'à Beyrouth, au Liban, et pour d'autres ailleurs. 635

Figure 140. Captures d'écran du film *Géographies* de Chaghig Arzoumanian. Les figures humaines sont rares dans le film. Ces deux séquences singulières participent de la transmission d'une histoire généalogique..... 635

Figure 141. Capture d'écran du film *Géographies* de Chaghig Arzoumanian. Autrefois, ces quartiers de Bourj Hammoud et Daura étaient des champs de culture..... 636

Figure 142. Captures d'écran du film *Géographies* de Chaghig Arzoumanian. Quelques images reviennent cycliquement. Le voyage en mer, symbole de l'exil, conduit ici à Beyrouth (2). L'image du feu, elle aussi, comme symbole de la catastrophe, revient de façon récurrente au départ des voyages. 637

Figure 143. Captures d'écran du film *Šuʿūr akbar min āl-ḥub* de Mary Jirmanus Saba. La réalisatrice reprend des images de films de l'épose des grèves : le film militant communiste *Poor Golden Leaves* (1), *Cent visages pour un seul jour* de Christian Ghazi (2), *Beyrouth, la rencontre* de Borhane Alaouié (3) et *Armée Rouge / F.P.L.P. : Déclaration de guerre mondiale* de Masao Adachi et Kôji Wakamatsu (4). 639

Figure 144. Captures d'écran du film *Šuʿūr akbar min āl-ḥub* de Mary Jirmanus Saba. À gauche (1) : reconstitution de l'appel à la grève de 1973 dans les villages du sud du Liban. À droite (2) : manifestations organisées en 2011 contre le régime communautaire..... 640

Figure 145. Captures d'écran du film *Šuʿūr akbar min āl-ḥub* de Mary Jirmanus Saba. Le montage enchaîne le mouvement des ouvrières du tabac dans les années 1970 (1) et les images actuelles du même métier, filmées par Mary Jirmanus Saba (2)..... 641

Figure 146. Captures d'écran du film *Šuʿūr akbar min āl-ḥub* de Mary Jirmanus Saba. À gauche (1) : la réalisatrice rythme son film par des cartons qui questionnent sa démarche de cinéaste. À droite (2) : images de la manifestation de Ghandour en 1972, qui font écho dans le montage aux images des manifestations organisées en 2011 qui les suivent immédiatement..... 643

Figure 147. Captures d'écran du film *Šuʿūr akbar min āl-ḥub* de Mary Jirmanus Saba. Réunion des militants communistes (1), en présence de Nadine Acoury (2). 644

Figure 148. Captures d'écran de *Fatma 75* de Selma Baccar. En ouverture du film, Selma Baccar fait parler quatre femmes de l'histoire de la Tunisie : Sophonisbe (1) ; la Kahéna (2) ; Jalajil (3) ; Aziza Othmana (4). 647

Figure 149. Captures d'écran de *Fatma 75* de Selma Baccar. À gauche (1) : carton indiquant le lieu (Tunis) et la date à laquelle se passe la scène. Ces cartons rythment l'ensemble du film. À droite (2) : Fatma est mise en scène en 1932. Le personnage qu'elle représente a participé à la manifestation en l'honneur de Tahar Haddad contre l'avis de sa famille. 649

Figure 150. Captures d'écran de *Fatma 75* de Selma Baccar. À gauche (1), Fatma interroge une militante à l'origine, aux côtés de Bchirra Ben Mrad, de l'Union des Femmes Musulmanes. À droite (2), le document réclamant la reconnaissance officielle de la création de l'Union. Il date de 1936, mais les autorités ne donnent l'autorisation qu'en1951. 650

Figure 151. Captures d'écran de *Fatma 75* de Selma Baccar. Cours d'éducation sexuelle, avec des intervenants scientifiques (2) et les questions des étudiants (1). 652

Figure 152. Capture d'écran du film *Leila et les loups* de Heiny Srour. Reconstitution d'une révolte palestinienne contre les Britanniques. Heiny Srour montre l'importance de la participation des femmes dans ces révoltes. 654

Figure 153. Capture d'écran du film *Leila et les loups* de Heiny Srour. Les femmes cachent des armes dans la semoule pour soutenir la résistance. 655

Figure 154. Capture d'écran du film *Leila et les loups* de Heiny Srour. Vue sur le village de Maaloula en Syrie, aujorud'hui disparu. 656

Figure 155. Captures d'écran du film *Leila et les loups* de Heiny Srour. À gauche (1), Leila contemple dans l'exposition le portrait de la Fiancée noire de Deir Yassin. Cet insert conduit dans le montage à la reconstitution du massacre du village palestinien de Deir Yassin par l'armée israélienne en 1948 (2). 657

Figure 156. Captures d'écran du film *Leila et les loups* de Heiny Srour. La dernière séquence du film se déploie le temps d'une danse macabre (2), dans laquelle Leila se retrouve à valser (4). Des inserts d'archives entrecoupent la danse. Aux drapeaux nazis (1) succèdent les drapeaux israéliens (3). 658

Figure 157. Capture d'écran du film *74', la reconstitution d'une lutte* de Rania et Raed Rafei. Cette photographie d'archive ouvre le film et présente les étudiants en grève en 1974 devant l'Université Américaine de Beyrouth. 660

Figure 158. Captures d'écran du film *74', la reconstitution d'une lutte* de Rania et Raed Rafei. Les étudiants prennent possession des lieux, en mettant leur grève sous la protection d'un portrait de Che Guevara (1) et en s'installant dans les espaces des bureaux pour discuter les modalités de la lutte (2). 661

Figure 159. Capture d'écran du film *74', la reconstitution d'une lutte* de Rania et Raed Rafei. Parmi les dispositifs expérimentés dans le film, les cinéastes ont choisi d'interroger en tête à tête chacun des protagonistes pour qu'ils déclinent leur identité. Ici, Alia, qui vient de quitter le groupe pour divergence idéologique. 662

Figure 160. Capture d'écran du film *74', la reconstitution d'une lutte* de Rania et Raed Rafei. Dernier plan du film. 663