

UNIVERSITÉ SAINT- JOSEPH  
Institut d'Études Scéniques, Audiovisuelles et Cinématographiques  
IESAV

*ENFER DES VILLES OU VILLES DE CINÉMA*

LA VILLE DANS LE CINÉMA DE  
*ELIA SULEIMAN* et *GHASSAN SALHAB*

Mémoire de Master  
Présenté par Carine Doumit  
Sous la direction de Professeur Katia Haddad

Master de Recherche, option Cinéma

Juin 2007

## Remerciements

*Ici :*

Professeur Katia Haddad, pour m'avoir dit, par un matin agité :

« Calme-toi, Carine. À vingt-cinq ans, on n'est pas à six mois près ! »

Arlette et Elias Doumit, pour leur générosité infinie.

Myriam Sassine, pour avoir su rendre mon *ici* plus vivable.

Michèle Wardé-Fawaz, pour avoir confirmé mon envie d'enseigner.

*Ailleurs :*

Aline Gemayel, pour m'avoir donnée le goût de beaucoup de choses,  
celui du cinéma entre autres.

Fadi Shaker, qui sait qu'il est toujours dans un petit coin de ma tête.

## **Introduction**

### **I. Le rapport au réel**

1. Ghassan Salhab ou le cinéma témoin de la ville
2. Elia Suleiman ou le cinéma trace de la ville

### **II. La ville, univers infernal**

1. Espaces tragiques
2. Espaces abyssaux
3. Espaces labyrinthiques

### **III. Le cinéma, issue à l'enfer urbain**

1. Etre. C'est la réponse.
2. Vérité et verticalité
3. Voyages imaginés et espaces recomposés

## **Conclusion**

## **Bibliographie et filmographie**

# Introduction

---

Elia Suleiman note, dans son journal politique, deuxième volet de *Chronique d'une disparition*, cette phrase notoire de William Shakespeare : « Etre ou ne pas être... » Telle est, il nous semble, la question qui hante Elia Suleiman et Ghassan Salhab, les deux cinéastes dont les œuvres font l'objet de notre étude. *Être ou ne pas être* Libanais et, dilemme ultime, *être ou ne pas être* Palestinien, dans le sens où être l'un ou l'autre engendre bien des états d'âmes. Bien que nous ne prétendions pas confondre les deux identités libanaise et palestinienne, il nous semble pertinent de noter un malaise similaire chez Suleiman et Salhab, malaise sans doute lié aux interminables cycles de violence qui secouent les deux territoires, si bien que le Liban a du mal à *devenir* un pays doté d'un état vigoureux, alors que la Palestine se trouve devant l'impossibilité d'en *rester* un, confrontée à l'hégémonie de l'état d'Israël. Devant l'*impossibilité d'être* de ces deux entités donc, le cinéma s'offre comme une possibilité, tantôt se pliant à la réalité, tantôt la contournant, tantôt la manipulant, afin de transformer cet impossible en possibilité, cet invisible en visible car, comme le note Darina el Joundi dans le premier film de Salhab, *les fantômes n'apparaissent pas sur les images...*

Subséquentement, et en partant du principe que les œuvres d'art sont des univers en soi et non des miroirs du monde réel, l'étude suivante porte sur la représentation de la ville dans le cinéma arabe, en particulier sur les œuvres de fiction qui mettent en scène Beyrouth, capitale du Liban, et celles qui mettent en scène les villes des territoires palestiniens occupés. Le mémoire portera sur l'ensemble des longs métrages de fiction de Ghassan Salhab : *Beyrouth Fantôme*, 1998, *Terra Incognita*, 2002, *Le Dernier homme* ou *Atlal*, 2006, ainsi que l'ensemble des longs métrages de fiction d'Elia Suleiman : *Chronique d'une disparition*, 1996 et *Intervention Divine*, *Une Chronique d'amour et de douleur*,

2002. À travers ces œuvres, nous avancerons l'hypothèse que les villes représentées par les deux cinéastes renvoient à des univers infernaux, présentant par la suite la possibilité du cinéma comme issue à l'enfer urbain.

L'approche adoptée sera thématique, basée sur diverses théories qui ont accompagné la relation entre la ville et le cinéma, ainsi que sur certaines théories concernant l'imaginaire et son fonctionnement. Aussi, avant d'entamer une démonstration qui mettra en évidence la manière dont Ghassan Salhab et Elia Suleiman *représentent* les espaces urbains que sont les villes de Beyrouth, Jérusalem, Ramallah et Nazareth, nous développerons la manière dont les cinéastes *présentent* la ville, le rapport qu'ils entretiennent avec le réel donc. Par la suite, nous nous étendrons sur les différents choix cinématographiques qui vont dans le sens de la cité infernale et qui témoignent d'une angoisse commune des deux artistes concernant les situations aléatoires des villes en question. Cependant, il nous semble que c'est le cinéma lui-même qui offre une issue, à l'intérieur même de ces espaces chtoniens, et c'est justement cette idée qui sera exposée dans la dernière partie de notre démonstration, rendant compte de la puissance du médium, justement dans son rapport avec le réel, alors que Kracaueur se demande : « What's left of the city after cinema's passage ? »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> REEH, Henrik, « The Street. Repressed or Redeemed ? Siegfried Kracaueur on Cities and Cinema » in *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma. Du cinéma et des restes urbains*, Edition L'harmattan, Paris, octobre 2003, p.65

« Moi aussi j'ai pensé à un modèle de ville duquel je déduis toutes les autres, répondit Marco. C'est une ville qui n'est faite que d'exceptions, d'impossibilités, de contradictions, d'incongruités, de contresens. Si une ville ainsi faite est tout ce qu'il y a de plus improbable, en abaissant le nombre des éléments anormaux la probabilité grandit que la ville existe véritablement. Par conséquent, il suffit que je soustraie de mon modèle des exceptions, et de quelque manière que je procède j'arriverai devant l'une des villes qui, quoique toujours par exception, existent. Mais je ne peux pas pousser mon opération plus loin qu'une certaine limite : j'obtiendrais des villes trop vraisemblables pour être vraies. »<sup>2</sup>

---

---

<sup>2</sup> CALVINO, Italo, *Les Villes invisibles*, Edition du Seuil, Paris, 1996, p.84

## Chapitre I

---

### Le rapport au réel



La première partie de notre mémoire pose la question du réel, démontrant que l'intention présumée de Ghassan Salhab et d'Elia Suleiman est d'explorer la ville par le biais du cinéma. Ainsi, nous étudierons ces œuvres à la fois comme témoignages de la ville, donc révélatrices de sa réalité sociale, économique et politique, et comme traces, donc tentatives de préserver des marques de la ville dans l'Histoire. S'il s'agit là de cerner une part de la dialectique entre espace filmique et espace réel, il est sans doute utile de préciser que la distinction entre ces deux espaces n'est pas venue de soi. En effet, quand en 1895, avec *Entrée du train en gare de La Ciotat*, les frères Lumière tournent délibérément leur cinématographe vers la rue, les spectateurs, pris de panique, sortent de la salle, effrayés par cet engin infernal qui déferle droit sur eux. Ainsi, le premier contact avec une projection cinématographique témoignera du pouvoir extraordinaire de ce nouvel art, de la difficulté des premiers spectateurs à saisir la séparation entre l'espace de l'univers diégétique et celui de leur propre réalité, leur présence dans une salle de cinéma donc. Néanmoins, l'importance de l'image en mouvement ne tardera pas à s'établir et le cinéma, au lieu de se détacher de la réalité urbaine, fera corps avec elle en s'efforçant d'enregistrer jusqu'à ces plus infimes mutations, d'autant plus que 80% des films se situent dans un milieu urbain<sup>3</sup>.

Si l'œuvre de Ghassan Salhab se concentre essentiellement autour de Beyrouth, elle pose d'emblée la question première du rapport à la réalité de la ville. En effet, tous les quatre ans, et cela depuis 1998, Salhab sort un long métrage sur Beyrouth qui, paradoxalement, ne sort jamais très longtemps à Beyrouth. Pour ce cinéaste libanais né à Dakar, le retour dans cette ville se fait progressivement, en parallèle avec celui des personnages de ses

---

<sup>3</sup> MARIE, Michel, « La Thématique urbaine dans les films » in *Le Cinéma dans la cité*, Editions du Félin, Paris, 2001, p.51

films, incontestablement rongés par la question du *départ*. Dans *Beyrouth Fantôme*, sorti en 1998, Khalil Shams rentre tout juste à Beyrouth, après s'être fait passer pour mort pendant 10 ans. Dans *Terra incognita*, sorti en 2002, les personnages qui évoluent dans Beyrouth, sont entre ici et ailleurs, *suspendus dans le présent*<sup>4</sup>. Dans *Le Dernier Homme*, sorti en 2006, Khalil Shams réapparaît, vampire au sein d'une ville qui le dévore à son tour, sans lui laisser la moindre issue possible. Le rythme du processus de création est régulier, l'évolution de la thématique urbaine est cohérente, celle du langage cinématographique est évidente. En effet, il nous semble que si Salhab s'engouffre, au fil des œuvres, dans Beyrouth, celle-ci pénètre de plus en plus dans l'univers de la fiction. De même, alors que Salhab plonge, au fil des œuvres, dans un mutisme éloquent, il met en scène une ville de plus en plus éloignée des illusions que pourraient porter son mythe initial, dès lors que l'intérêt vient justement dans cette démystification. Par exemple, si Hassan Farhat déclare dans *Beyrouth fantôme* que « Beyrouth est une femme », Salhab ne manquera pas de jongler, le long de son œuvre, avec ce mythe, modifiant ainsi la perception qu'il nous présente de l'espace urbain, notamment à travers les personnages féminins qui viendront faire voler en éclat toute idée préconçue de *La Femme* que le spectateur pourrait avoir. Que ce soit Soraya ou Zeina donc, la femme s'offre aux hommes comme la ville s'offre à la prise de vue, sans artifices, sans supercherie, sans idéalisation superflue de l'acte sexuel en lui-même, ni de l'acte filmique donc.

Par ailleurs, alors que perdure, à travers les trois longs métrages du réalisateur, un langage que Millet désigne par « l'art benjaminien du fragment »<sup>5</sup>, il serait difficile de ne

---

<sup>4</sup> Terme employé par Ghassan Salhab, lors d'une conversation à battons rompus avec le cinéaste.

<sup>5</sup> MILLET, Raphaël, *Cinéma de la Méditerranée, Cinémas de la mélancolie*, Edition L'harmattan, Paris, 2002, p.64

pas saisir la correspondance entre ce cinéma fragmenté et les infinies divisions qui rongent le Liban, le plongeant, depuis sa création, dans des conflits récurrents. « Créer un pays est une chose, créer une nationalité en est une autre »<sup>6</sup> affirme Kamal Salibi pour qui le problème posé est, de prime abord, lié à la création. Paradoxalement, ce sont justement ces asthénies qui seront source de création alors que ce sont *des traces du drame* dans la ville que Salhab recherche à travers ses films. « Qu'est-ce qui fait que la paix ne suscite pas d'inspiration durable et qu'elle est pratiquement impossible à conter? », se demande le vieux conteur allemand dans *Les Ailes du Désir*<sup>7</sup>, lui qui n'a quitté Berlin que par le biais des livres et des globes terrestres rassemblés dans la bibliothèque autour de lui. Salhab, quant à lui, a quitté sa ville et a justement décidé d'y revenir, de s'y immerger pour émerger à nouveau et exorciser ses démons en mettant en scène une ville à l'aspect infernal et en résumant toutes les affirmations possibles sur Beyrouth en une seule et unique question : « Qu'est-ce que Beyrouth ? ». Ainsi, il semblerait que l'enregistrement des mutations urbaines chez Salhab se ferait dans le cadre de cette réflexion existentielle, posant l'hypothèse d'une *impossibilité d'être* au sein de la ville.

Elia Suleiman semble avancer, quant à lui, l'hypothèse d'une impossibilité de *ne pas être*. Il nous semble effectivement que, dans le cas de la *Palestine*, la question serait d'une tout autre nature. Évincer une population est une chose, anéantir une identité en est une autre, pourrait-on se risquer à ajouter au postulat de Salibi. Dès lors, le problème posé est, de prime abord, lié à la *disparition*. De ce fait, il est possible qu'une certaine forme de résistance à cette disparition s'opère à travers les deux *chroniques* qui valent le retour de

---

<sup>6</sup> SALIBI, Kamal, *Une maison aux nombreuses demeures*, Edition Naufal, Paris, 1989, p.22

<sup>7</sup> WENDERS, Wim, 1987

Suleiman dans les Territoires Occupés pour y faire du cinéma.<sup>8</sup> Comme chez Salhab, la problématique du départ, ou plutôt du *retour*, est un élément essentiel chez le cinéaste, dès lors que les films prennent un aspect autobiographique et relatent, à deux reprises, l'arrivée du personnage interprété par Suleiman en territoires occupés. Ce retour n'est cependant pas celui, triomphal, du légendaire héros dans sa terre natale, mais celui, fataliste, de l'antihéros dans un lieu qui impose dès le départ sa décomposition. En effet, ce qui caractérise ces films, mis à part le fait qu'ils mettent tous deux en scène des Arabes d'Israël, c'est leur structure en vignettes qui, à l'instar du cinéma de Salhab, renvoie à la situation dans laquelle sont plongées ces villes. D'un côté donc, la fragmentation met en évidence le démantèlement des territoires occupés, les divisions de l'entité palestinienne, aussi bien celle du territoire que celle de ses habitants. De l'autre, la structure cyclique met en œuvre une infinie répétition de scènes dont l'aboutissement, perpétuellement lié à une certaine forme de violence, n'est pas sans rappeler l'enfer quotidien engendré par le conflit israélo-palestinien.

---

<sup>8</sup> Suleiman avait auparavant tourné en dehors des territoires occupés : *Introduction à la fin d'un argument* (1991), film de 45 minutes sur la représentation des arabes à la télévision et au cinéma hollywoodien et *L'hommage par assassinat* (1992) racontant une nuit à New York pendant la guerre du Golfe.

## 1. Ghassan Salhab ou le cinéma témoin de la ville

---

« Il existe une mémoire collective, qui garde l'empreinte de ses événements fondateurs et de ses tragédies. Le drame, c'est que La Ville se souvient, les habitants se souviennent, mais les politiques [...] sont amnésiques ou mythifiantes ce qui revient au même. »<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Programme européen MCX "Modélisation de la CompleXité", 1999, [www.mcxapc.org](http://www.mcxapc.org)

Qu'elle soit en plein essor ou victime de destruction, chaque ville génère, par les mutations qui s'y opèrent, une représentation cinématographique spécifique. Cependant, il ne faudrait pas confondre représentation réaliste et représentation du réel car l'une n'est pas nécessairement la conséquence de l'autre. Ainsi, la défaite allemande suite à la Première Guerre Mondiale engendrera une représentation gothique, tourmentée<sup>10</sup>, et la ville-monstre mise en scène par Fritz Lang dans *Metropolis* par exemple nous semble révélatrice de la misère, de la corruption, des mutations industrielles qui ont lieu alors. En ce sens, ce cinéma « expressionniste » est autant un témoin de son époque que le cinéma des années quarante, lorsque le néo-réalisme italien décide d'en finir avec les décors de la ville, de descendre dans la rue et de redonner sa place à l'urbanité.

Ces deux exemples sont utiles à notre démonstration dans le sens où ils illustrent deux manières différentes de représenter les mutations au sein d'une ville. Ghassan Salhab, quant à lui, s'inspirera de l'une et de l'autre. En effet, son premier film, *Beyrouth fantôme*, pousse le réalisme jusqu'à mêler à la partie fictive de son film, située dans les dernières années du conflit, des témoignages réels. Ainsi, à l'instar du cinéma de la Nouvelle Vague, « laissant éclater les carcans du temps, de l'espace, du jeu des acteurs, du récit filmique, du mode de production »<sup>11</sup>, il filme en vidéo, avec un mur blanc pour unique décor, des aveux singulièrement révélateurs de l'espace mental de trentenaires désillusionnés, victimes d'un conflit sanglant qui aura absorbé plus de quinze années de leur vie. Parallèlement, il opère un retour en arrière pour mettre en scène la ville, ses rues, ses habitants, durant les dernières années de combats. Ainsi, dans une scène notoire de

---

<sup>10</sup> PUAUX, Françoise, « Une héroïne parfaite » in Revue Urbanisme, numéro 328, janvier- février 2003, p.45

<sup>11</sup> Id., p.49

*Beyrouth fantôme*, Khalil Shams, le personnage central du film, visite un petit snack en plein cœur de la ville, dans la zone où celle-ci se divise, où des sacs de sable délimitent la partie Est de la partie Ouest. « Etrange, on dirait que la ville s'arrête là. Comme si on nous avait mis en quarantaine. C'est une machination contre l'art culinaire d'Abou Nassib, pour priver les gens du meilleur *foul* du pays ! », philosophe un client. Dans cette scène, c'est la situation politique entière qui est résumée alors que, dans d'autres scènes similaires, divers portraits des habitants de Beyrouth seront dessinés. En effet, il nous semble que ce premier film est une descente dans les rues de la ville, une mise en valeur de sa topographie, d'une réalité singulière, entrevue à travers les vitres d'une voiture ou les fenêtres d'un appartement. C'est effectivement une ville morcelée que Salhab met en scène, dans une absence délibérée de plans panoramiques qui met en évidence l'incohérence de Beyrouth, alors que « l'homogénéité du mouvement n'abolit évidemment pas les variations et cassures du chaos urbain, mais elle les lisse, mais elle nous dit que ce chaos est celui d'une même ville. D'un ensemble cohérent. »<sup>12</sup> Ainsi, l'aspect fragmenté du film représente la ville dans une volonté de se rapprocher de la réalité sociopolitique qui fait de Beyrouth un espace non cohérent, un espace de conflits sans fin.

Par ailleurs, la sortie en salle de *Beyrouth Fantôme* en 1998 coïncide avec celle de *West Beirut*, premier long métrage de Ziad Doueiry. Une opposition entre les deux œuvres est sans doute utile dans le sens où elle permet de mieux cerner l'approche du réel adoptée par Salhab. En effet, l'une, *West Beirut*, situe son histoire au début de la guerre, l'autre, *Beyrouth Fantôme*, dans les dernières années du conflit. Dans l'une, la cinématographie

---

<sup>12</sup> COMOLLI, Jean-Louis, « La Ville filmée » in *Regards sur la ville*, Edition Centre Georges Pompidou, Paris, 1994, p.37

est esthétisante, dans l'autre, délibérément crue. Dans l'une, le point de vue adopté sous-entend un recours aux souvenirs d'enfance, aux émotions générées par la perte d'un être cher, dans l'autre, les propos de Darina el Joundi, Hassan Farhat et les autres révèlent une réalité différente. En effet, ces derniers regrettent la guerre, ou plutôt le sens que la guerre donne au quotidien, les relations humaines qu'elle engendre. Cette renonciation au statut de personnage, ce recours à l'expérience personnelle des acteurs atteste, il nous semble, d'un véritable désir de cerner une certaine réalité, alors que la guerre fait éclater, dans son absurde violence, toutes les certitudes. Cependant, ce qui rapproche les deux films, c'est sans doute un désir commun de mémoire, une résistance contre *les politiques amnésiques et mythifiantes*.<sup>13</sup>

Or, si Salhab cherche la meilleure manière de témoigner de cette ville avec laquelle il entretient un *lien organique*<sup>14</sup>, il n'adoptera pas le même langage dans tous ces films. Après avoir choisi, dans son premier film, de mêler le documentaire (tourné en vidéo) et la fiction (tournée en pellicule), il aboutira, avec *Atlal*, à un film de genre, à une plongée dans un univers fantastique qui atteste d'une vision délibérément subjective, proche en cela de l'expressionnisme allemand. En plus de témoigner des contradictions au sein de la ville de Beyrouth, de sa situation politique critique (surtout concernant le conflit avec Israël), il nous semble que le film, à travers la thématique du vampire, est une métaphore des rapports passionnels, dévorants, des Libanais entre eux, Comme le note Yves Florenne dans sa préface à une réédition de l'œuvre de Shakespeare<sup>15</sup>, la thématique commune des œuvres (*Hamlet*, *Othello*, *Macbeth*) met en évidence un pouvoir qu'il

---

<sup>13</sup> Programme européen MCX "Modélisation de la CompleXité", 1999, [www.mcxapc.org](http://www.mcxapc.org)

<sup>14</sup> Information obtenue lors d'une conversation à battons rompus avec le cinéaste.

<sup>15</sup> SHAKESPEARE, William, *Hamlet, Othello, Macbeth*, Paris, Edition Librairie Générale Française, 1972, p.XII



qualifie d'exorbitant, « celui que possède l'imaginaire d'engendrer la réalité, d'être la seule réalité ». Il cite Shakespeare : « Rien n'est, que cela qui n'est pas ». Ainsi, cette *impossibilité d'être*, que nous avons mentionnée dans notre introduction, apparaît évidente à travers la métaphore du vampire adoptée par Salhab, dès lors que nous tenterons de démontrer que le choix du cinéaste de s'éloigner de certaines formes de réalisme ne signifie pas nécessairement un écart de la réalité. En effet, il nous semble que le cinéma libanais a prouvé, à travers les années qui ont précédé les débuts de conflits de 1975, combien la réalité pouvait être parfaitement ignorée, notamment quand on prétend la filmer sous toutes ses coutures.

Dans sa thèse sur la reconstruction de la capitale libanaise, *Beyrouth: reconstruire la ville, reconstruire la vie*, Chadi Romanos cite l'architecte et critique Jad Tabet : « Ce qui a toujours constitué la vitalité d'une ville comme Beyrouth, c'est qu'elle n'a jamais été conçue et planifiée comme une ville idéale, mais qu'elle a toujours été une ville imaginée, dont les représentations se sont fondées, d'une part sur la mémoire collective d'un passé modelé par la multiplicité de ses strates temporelles, et d'autre part sur les perspectives d'un avenir qu'il fallait constamment inventer. »<sup>16</sup> Effectivement, le cinéma d'avant 1975 nous présente une ville mystérieuse et frivole à la fois, ville de tous les rêves et de toutes les possibilités. Paradoxalement, la réalité est tout autre. En effet, à la fin des années 60, Beyrouth ressemble à ce qui suit : un centre-ville saturé entouré d'une ceinture de misère où affluent des communautés de tout le Moyen-Orient : Arméniens à Bourj Hammoud, Kurdes à Maslakh, Palestiniens dans les camps, etc. Ces communautés n'existent que par la négative, par un rejet à la fois par l'état qui en arrive à élever des murs autour des

---

<sup>16</sup> Cité in ROMANOS, Chadi, « Beyrouth: reconstruire la ville, reconstruire la vie ? » [www.mapage.noos.fr](http://www.mapage.noos.fr)

bidonvilles pour les cacher aux yeux des touristes et par la population beyrouthine, grandes familles sunnites et orthodoxes, contrôlant le centre de la ville. Les communautés migrantes qui amènent, avec les nouvelles activités économiques, une perte d'identité propre à la ville, sont décrites par Samir Kassir : « Il n'y avait pas de logique communautaire, si visibles que fussent ses expressions, à agir sur la répartition de la population citadine. Comme le veut une règle sociologique universelle, l'établissement des migrants ruraux obéissait à des réflexes de regroupement qui tendaient à transposer l'univers d'origine dans le lieu d'adoption. »<sup>17</sup>

Il y a donc trop-plein dans une cité qui s'efforce de maintenir une image de modernité. Cependant, de tous ces évènements, ce n'est que l'image de prospérité qui persiste. Pour le monde entier, cette crise de la citadinité que vit Beyrouth est inexistante. Seules se dégagent des images d'un paradis occidental au milieu d'un monde arabe depuis quelques années déjà en guerre contre Israël. Farés, homme du Sud projeté à Beyrouth en 1972, témoigne dans la syntaxe française mais si orientale de Ghassan Fawaz : « A penser que j'allais rester dans ce village toute la vie, petit berger peut-être à compter les couchers de soleil avec mes chèvres à me douter de rien, à pas revendiquer mes droits héréditaires. Z'elle a rien compris à l'évolution des temps que c'était plus possible cela dans la modernité historique, erreur de princesse. L'Histoire qu'est venue me raconter la filiation, pas la cigogne. Qu'est arrivée avec son électricité ses voitures ses frigos sa radio, qu'arrête pas l'Histoire, de me raconter tout ça, le droit pour moi au monde extérieur, les lumières de la ville, ce que racontent pour de vrai ou en rêve les films, et ces femmes faciles sous leurs belles courtes jupes, la rue Hamra, tout ça elle me dit et le monde arabe

---

<sup>17</sup> KASSIR, Samir, *Histoire de Beyrouth*, Fayrad, 2003, p.357

dans son entier qu'est ta vraie famille jusqu'à sa dernière goutte de pétrole... tout ça tu y as droit. J'y crois, que feriez-vous à ma place? »<sup>18</sup>

Une description du Beyrouth (ou plutôt de *La Beyrouth*, ville-femme idolâtrée et compromise) de ces années de gloire semble superflue tellement les images de l'euphorie qui régnait dans la ville sont incrustées dans l'inconscient collectif. Il suffirait de visionner les films du Centre National du Tourisme (CNT), réalisés par Sylvio Tabet ou autres cinéastes Européens, Français ou Allemands, pour s'en faire une idée précise: *Liban Terre des Dieux*, *Les mille et une nuits*, etc. Amour, gloire et beauté, tels sont les thèmes abordés surtout dans des documentaires à fins touristiques. Parallèlement, dans les films de fictions, on ne s'aventure pas à exposer les problèmes d'une société multiconfessionnelle, on fait même rarement mention de Beyrouth, mettant souvent en scène la montagne et ses traditions (*Safar Barlek* de Henri Barakat, sorti en 1967, année de la grande défaite de la guerre de 6 jours, devient pendant la guerre le symbole d'un Liban unifié et sera projeté chaque année à la télévision le jour de la fête de l'indépendance.<sup>19</sup>) et parfois la résistance à l'empire Ottoman (*Salam... après la mort* de Georges Chamchoum en 1971 et *Le Résistant* de Soubhi Seifeddine en 1975<sup>20</sup>). Les événements de 1860, le Mandat Français, le conflit de 1958, ne seront, par exemple, jamais évoqués. D'un autre côté, des films mettant en scène la résistance palestinienne voient le jour, ne mentionnant la ville que pour mettre en évidence une union nationale où chrétiens et musulmans combattent ensemble l'ennemi israélien, mus par une identité arabe commune. (*Le Palestinien révolté* de Rida Myassar, *Nous sommes tous des fédayins*

---

<sup>18</sup> FAWAZ, Ghassan, *Les Moi volatils des guerres perdues*, Edition du Seuil, 1996, p.14

<sup>19</sup> ZACCACK, Hady, « La guerre vue par le cinéma libanais » in *Regards*, IESAV, 2000, p.41

<sup>20</sup> Id. p.40

de Gary Garabédian, tous deux pour l'année 1969<sup>21</sup>). Par contre, pour Hollywood et pour le Caire, l'opulence de Beyrouth est trop tentante pour ne pas servir de décor dans des films d'aventures ou de romance. De plus, avec l'abondance des salles de cinéma, particulièrement dans la rue Hamra, et la projection de films de tous les goûts, en majorité en provenance des Etats-Unis, le spectateur tente de retrouver dans ce qui l'entoure les éléments de modernité saisis dans les images. « Du coup, le cinéma, au lieu d'être authentifié par le réel, en venait à le valider. A fortiori quand l'écran reflétait la ville autour d'eux, comme dans les films égyptiens tournés à Beyrouth ou dans les films à l'égyptienne tournés par des Libanais, même si les mutations en profondeur de la société étaient alors ignorées. »<sup>22</sup>

Ce bref retour en arrière semble de prime abord superflu, mais il est nécessaire pour rendre compte du rapport faussé au réel qui caractérise cette période. Cependant, le désir de témoigner d'une réalité moins séduisante se confirmera dès le début de la guerre, ou plutôt en 1973, année de la sortie de *Beyrouth ya Beyrouth*, premier long métrage de Maroun Bagdadi, où celui-ci met en évidence, sans doute pour la dénoncer, l'identité confessionnelle et politique de ses personnages. Beyrouth est ce que sont ses habitants, plurielle: le jeune bourgeois chrétien qui émigre, le sunnite militant pour la sauvegarde de sa ville, la chrétienne qui cherche le dialogue avec l'autre, le chiite rebelle militant sudiste. Par la suite, surtout durant les premières années de guerre civile, les films mettant en scène l'agonie de la ville de Beyrouth se succéderont. *Petites Guerres* de Maroun Bagdadi et *Beyrouth la rencontre* de Borhan Alaouié, tous deux sortis en 1982, seront les

---

<sup>21</sup> Id. p.41

<sup>22</sup> Kassir, op. cit. p.458

premiers films de fictions tournés après le début du conflit, alors que les reportages et les documentaires des cinéastes libanais avaient jusque là remporté des prix dans différents festivals.<sup>23</sup>

Elias Khoury raconte : « Assistant à une projection du dernier film de Theo Angelopoulos, *Le Regard d'Ulysse*, je me croyais en voyage avec le réalisateur grec, dans cette région des Balkans qui m'est inconnue, quand soudain la caméra se fixa devant un lieu familier: c'était Beyrouth. Je vis la caméra se promener dans les rues de Beyrouth détruite, je vis des lieux que je connaissais, comme je reconnaissais leur suintante odeur de mort. Puis je découvris avec la caméra que ce n'était pas Beyrouth. La Beyrouth du film, c'était Sarajevo... »<sup>24</sup> Si, comme le sous-entend l'auteur, toutes les villes en guerre se ressemblent, il est nécessaire de préciser que la représentation de la guerre ne se résume pas aux images d'une ville détruite, mais se répercute infiniment sur les visages et les âmes de ses habitants, et c'est justement cela que semblent affirmer les films de Ghassan Salhab. En effet, plusieurs années après la fin des conflits armés, le cinéaste semble vouloir affirmer que Beyrouth est toujours en guerre, peut-être parce que les origines de la guerre sont toujours omniprésentes, malgré les efforts de reconstruction. *Terra incognita* illustre sans doute parfaitement ces contradictions, qui rendent la paix si difficile d'accès et qui confrontent incessamment le Libanais à la fatalité du départ. En effet, Salhab choisit de faire de ce dilemme une thématique essentielle de son œuvre, se positionnant en témoin des angoisses des hommes et des femmes de sa génération, d'où

---

<sup>23</sup> Zaccak, op. cit. p.43

<sup>24</sup> KHOURY, Elias, « Où est Beyrouth » in *Le Liban Second*, Paris, Edition Babel, 1996, p.19

la présence, dans chacun de ses films, d'un élément sonore des plus significatifs : le son d'un avion.

Par ailleurs, il nous semble que l'œuvre de Salhab présente également un désir de témoigner d'une amnésie collective qui se manifeste, la guerre à peine terminée. « Il y a eu trop de morts, avoue Hana à Khalil dans *Beyrouth Fantôme*, pour que l'on tolère que l'un d'entre eux resurgisse, et avec lui, tout un passé, que l'on s'était évertués à oublier. Laissons les morts à leur place ! Nous avons déjà du mal à vivre avec les vivants. » Pourtant, cette affirmation sera suivie d'une attaque provenant de l'extérieur, un projectile qui viendra rappeler aux deux personnages l'équilibre précaire qu'impose la réalité de la ville, le perpétuel sentiment d'insécurité qu'elle engendre. Cette confusion entre le monde des morts et celui des vivants, entre les espaces intérieurs et extérieurs, qui témoigne de l'omniprésence de la guerre, est également dépeinte dans la scène où Hana apprend le retour de Khalil à Beyrouth. En effet, trois espaces sont présentés ici, celui de Rabih, celui de Hana et celui de Nada et leur interaction illustre une communication véritablement biaisée. Les deux premiers sont séparés par une porte, le premier et le dernier sont reliés par une ligne téléphonique. Ainsi, deux espaces invisibles (celui de Hana, aux toilettes, et celui de Nada, à l'autre bout de la ligne) communiquent par le biais d'un espace visible, celui de la chambre de Hana où Rabih joue le rôle de médiateur entre les deux femmes. Cette altération de la communication pourrait entraîner une altération de l'information, de la réalité donc, d'autant plus qu'il est question de Khalil, disparu, invisible. Une possibilité s'impose alors : se pourrait-il que Khalil ne soit jamais effectivement revenu ? Qu'il ne soit que mirage, *fantôme*, fruit d'un malentendu,

d'une vision due à la vitre qui sépare la voiture de la rue, la porte qui sépare la salle de bain de la chambre à coucher, le téléphone qui sépare Hana de son amie, la pénombre qui ne révèle que la silhouette de Khalil ? Serait-il possible que malgré les efforts du cinéaste pour garder des traces de sa ville, celle-ci n'existe que dans le hors-champ, dans l'invisible, telles les villes de Calvino ? Se pourrait-il donc que Salhab ne puisse accéder à la réalité de la ville que par l'imaginaire, la fiction, le cinéma ?

## 2. Elia Suleiman ou le cinéma trace de la ville.

---

« C'est en vain, ô Kublaï magnanime, que je m'efforcerai de te décrire la ville de Zaïre aux bastions élevés. Je pourrais te dire de combien de marches sont faites les rues en escalier, de quelle forme sont les arcs des portiques, de quelles feuilles de zinc les toits sont recouverts; mais déjà je sais que ce ne serait rien te dire. Ce n'est pas de cela qu'est faite la ville, mais des relations entre les mesures de son espace et les évènements de son passé... »<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Calvino, op. cit. p.15



Il nous semble que les relations entre les *mesures de l'espace* et les *événements du passé* acquièrent une toute autre dimension, alors que le problème palestinien est par définition un problème lié à la terre, au lieu, alors que la question territoriale de la Palestine s'inscrit dans un « débat géographique sur la fin des territoires du politique et l'apparition de territoires produits par les Hommes. »<sup>26</sup> De ce fait, la *Palestine* n'est plus une entité absolue. Pour certains, elle correspond à *Israël*, pour d'autres, elle est devenue *territoires occupés*. Il s'agit donc là, notamment par le cinéma, de « donner à voir un territoire palestinien, le territoire des Palestiniens, en l'absence d'un Etat national et indépendant de référence »<sup>27</sup>, alors que la réalité qui nous est familière est justement celle de ces villes qui ne sont pas encore Israéliennes, ces villes où la violence fait partie inhérente du quotidien. Par contre, ce que *donne à voir* Elia Suleiman, ce sont justement ces villes où les Arabes vivent au quotidien dans la peur de l'autre, de celui qui est venu vivre *chez eux*, mais également dans une violence latente qui les confronte les uns aux autres, eux qui sont restés *chez eux* mais s'y sentent peut-être pris au piège. Le cinéaste explique ses intentions : « Je ne prétends pas broser un tableau de tous les Palestiniens. Je filme des gens dont le comportement prête à sourire. Plus encore, je filme des êtres enfermés dans un ghetto, entassés les uns sur les autres, privés de travail et incapables de changer leur situation car confrontés à une machine monstrueuse qui non seulement les opprime, mais aussi les tourne les uns contre les autres. Ce que je montre se déroule à Nazareth où, chaque, année, des gens s'entre-tuent simplement pour une place de parking. Mais cela pourrait se passer dans n'importe quel ghetto du monde ».<sup>28</sup> Cependant, cette réalité n'a pas toujours trouvé sa place dans le cinéma palestinien, et c'est là justement

---

<sup>26</sup> SEREN, Hélène, « Le Réseau urbain palestinien 1878-2000, Permanences spatiales et stratégies de contournement de la contrainte coloniale » in *Villes Arabes en mouvement*, Edition l'Harmattan, Paris, 2005, p.129

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> [www.acontresens.com/cinema/4](http://www.acontresens.com/cinema/4)

que réside l'importance du cinéaste, dans son témoignage d'une certaine réalité qui, la plupart du temps, est absente ou du moins, hors champ.

En effet, dans les années soixante et soixante-dix, l'Organisation de Libération de la Palestine crée une section cinéma dans la section culturelle et plusieurs organismes, comme le F.P.P.L.P., F.P.L.P. réalisent plusieurs documentaires dont le but est sans doute de contribuer à la résistance palestinienne. Certains réalisateurs tels Ghaleb Shaath (*La Clef*), Kais Zubeidi (*Le Pays aux fils barbelés*) utilisent des séquences tournées par des équipes européennes. Ces exemples illustrent le fait que le cinéma palestinien est avant tout mû par un sentiment d'urgence face au danger que représente le projet de création de l'état d'Israël. Dans une séquence de *Notre Musique*, Jean-Luc Godard juxtapose deux photos prises en 1948 en Palestine: l'une montre un débarquement de Juifs, l'autre des Palestiniens jetés à la mer. La voix off déclare : « Les Israéliens retrouvent la fiction. Les Palestiniens tombent dans le documentaire »<sup>29</sup>. C'est en réalité se qui se produit car aucun long métrage de fiction ne sort durant les années soixante-dix, seulement deux longs métrages et une docu-fiction durant les années quatre-vingts et cinq films de fiction durant les années quatre-vingt-dix.<sup>30</sup>

Toutefois, ce rapport des cinéastes à la représentation de la réalité palestinienne semble changer avec la sortie, en 1980, du premier film de Michel Khleifi. En effet, *La Mémoire fertile* constitue une étape importante dans notre étude du rapport des œuvres de fiction au réel car, pour la première fois, un cinéaste palestinien offre une vision au-delà de la

---

<sup>29</sup> GODARD, Jean-Luc, 2004

<sup>30</sup> Les Cahiers du cinéma, numéro hors-série Avril 2003, p.75-76

thématique omniprésente de nostalgie, sous-entendue dans l'ensemble des œuvres documentaires citées précédemment. Les images de la Palestine prennent désormais une dimension nouvelle, pour une exploration de la société palestinienne, par-delà le spectre de la cause palestinienne. Les trois autres longs métrages de fiction de Khleifi (*Noces en Galilée*, *Le cantique de la pierre*, *Conte des trois diamants*) suivent la même direction, mais le cinéaste ne tourne plus de films après 1994. Dès lors, quand Suleiman tourne son premier long métrage en 1996, il semble avoir pris la relève pour témoigner, avec un langage cinématographique différent bien sûr, des contradictions au sein de la société palestinienne et des conséquences de l'occupation sur le quotidien de villes comme Nazareth et Jérusalem. A travers le regard du personnage interprété par Suleiman nous est présentée une panoplie de personnages qui évoluent dans des espaces urbains révélés par une caméra fixe, à la présence délibérément effacée. Le cinéaste relate, par exemple, les mésaventures d'une jeune Arabe israélienne, à l'accent impeccable mais au prénom compromettant. La jeune femme cherche désespérément un appartement, mais à chaque fois que les interlocuteurs israéliens devinent ses origines, sa demande est refusée. Il nous semble donc que cette histoire illustre une certaine réalité au sein de ces villes où l'identité palestinienne est loin d'être reconnue. Par ailleurs, justement mués par ce même désir de reconnaissance, les personnages racontent, parlent, se souviennent. Les personnes âgées surtout. Deux scènes illustrent cette idée dans *Chronique d'une disparition*. Au tout début du film, une palestinienne d'un âge avancé rentre dans une salle de jour, s'installe sur un canapé et entreprend de débiter son texte, d'un seul trait, à raconter des histoires de famille, ses soucis quotidiens, face à la caméra, à une tierce personne absente mais qui est sans doute Suleiman lui-même. Plus tard, un vieil homme

s'installera sur un fauteuil face à la caméra et racontera, à maintes reprises, la même histoire, récit empreint de nostalgie, commémoration d'un temps plus ancien, d'une vie plus frivole... Cependant, même si la bande son du film nous ramènera souvent vers une nostalgie arabe, avec des chansons telles que « ليلة الوداع » ou « الحبايب هجروني », c'est le son de l'hymne national israélien qui envahira nos oreilles dans un dernier plan qui met en scène une fatalité face au malaise spatial généré par l'occupant.

Cependant, par-delà la position de témoin, de conteur, que semble occuper Suleiman dans ce premier film où il a créé un personnage apparemment muet, passif, simple observateur de son propre quotidien, se dégage une autre fonction possible du cinéma, celle de l'image-trace, dès lors qu'il est justement question, pour les Palestiniens d'une *disparition*, d'une dénégarion de leur statut de citoyens, de leur droit fondamental au lieu. Lina Khatib aborde la question de la représentation de l'homme Arabe dans le cinéma, à la lumière des écrits d'Edward Saïd sur l'orientalisme. Dans un premier chapitre intitulé « The Politized Landscape », elle oppose deux manières de filmer l'espace. Dans le cinéma américain, notamment le cinéma hollywoodien, l'espace est la scène sur laquelle les conflits politiques sont menés, l'espace est arrière-plan. Dans le cinéma arabe, l'espace est partie inhérente du conflit politique, il est avant-plan.<sup>31</sup> De même, l'espace américain est extérieur, masculin, impénétrable, tandis que l'espace de l'autre est passif, féminisé sous forme de cartes géographiques, homogénéisé, dépourvu de toute Histoire, dans le sens qu'il se réduit à une représentation idéologique du point de vue politique américain. En réponse à cela, la carte chez Suleiman deviendra un élément actif dans les

---

<sup>31</sup> KHATIB, Lina, *Filming the modern Middle East. Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab World*, Edition I.B Tauris, Londres, 2006, p.15

mains de la femme-kamikaze dans *Intervention Divine*, lui servant en même temps d'arme et de bouclier, de même que le drapeau palestinien qui colorera le sol dans la même scène, ou qui couvrira le fauteuil de Suleiman dans une autre scène de *Chronique d'une disparition*.

Par la suite, Khatib avance un concept connu sous le nom de « trialectics of spaciality » et de ce fait, dénombre trois espaces : le premier est un espace physique, le deuxième est un espace imaginé. Elle cite ainsi trois références. Pour Lefebvre, cet espace est celui de la production d'une connaissance spatiale sous l'égide de certaines règles imposées à l'espace. Pour Soja, ces règles servent à contrôler le savoir, ses codes et ses signes. En cela, ce deuxième espace est un espace de pouvoir, d'idéologie, de prise de contrôle. Pour Spivak, le troisième espace est celui d'une prise de conscience des effets de l'histoire sur cet espace<sup>32</sup>. Subséquemment, il nous semble pertinent de noter que les films de Suleiman sont des documents d'archive d'un référentiel obsolète alors que, dans le travelling avant qui sépare les deux parties de *Chronique d'une disparition*, dans le plan de *Intervention divine* où Suleiman rentre à Jérusalem, les paysages sont longuement filmés, comme pour garder des traces de cette terre qui est la source d'interminables conflits, pour attester de l'importance de la terre à la fois comme espace physique et espace imaginé, Terre Promise pour des hommes aux identités diverses. Il nous semble que cette *image-trace* est également manifeste chez Salhab, alors que les trajets incessants des personnages dans les rues de la ville permettent à la caméra de cerner les moindres recoins, les moindres bruits de cet espace urbain en décomposition. Cette fonction du cinéma est notamment mise en œuvre par le personnage de Soraya dans

---

<sup>32</sup> Id. p.31

*Terra incognita*, guide touristique dont les explications historiques, données en français, accompagnent des images révélant un espace vert, sauvage, une sorte de no man's land que Salhab filme avec une volonté de différenciation avec l'espace bruyant et sombre de la ville.

Par ailleurs, les espaces urbains chez Suleiman apparaissent comme des lieux habités et non comme des décors de films. Imbrication des maisons, ruelles étroites, garages, boutiques, restaurants, parkings déserts, chambres meublées, jardins parsemés de poubelles, voitures, bref, lieux réels, habités, vivants, présents, traces donc, car « ce n'est que parce que certaines choses maintiennent au plus haut point leur existence autour de nous que l'histoire même des hommes peut révéler son devenir et sa signification. »<sup>33</sup> De plus, il nous semble que le désir de garder une trace s'affirme également avec les noms des villes restituées dans le journal intime de cinéaste, titres des chapitres de son journal : *Nazareth, journal intime. Jérusalem, journal politique*, dès lors que nommer est un acte d'autorité « that reflects the fluid, unstable and open nature of space, rendering it open to the strategic/ manipulative use by marginal/ dominant groups. »<sup>34</sup> De ce fait, la question n'est plus celle de l'appartenance d'un lieu à un groupe, mais celle de l'appartenance du groupe au lieu, au-delà de l'espace physique. C'est ce qu'exprime sans doute Suleiman dans cette scène de *Intervention Divine* où une touriste, carte en main, demande son chemin à deux reprises à un policier Israélien et qu'un détenu palestinien, yeux bandés, lui indique sans hésitation une multitude de chemins à suivre.

---

<sup>33</sup> CAMBIER, Alain, *Qu'est-ce qu'une ville ?* Librairie Philosophique Jacques Vrin, Paris, 2005, p.11

<sup>34</sup> Khatib, op. cit. p.44

Pour conclure cette partie, il est important de noter que Ghassan Salhab et Elia Suleiman opèrent un réel questionnement sur l'identité complexe de la ville et son rapport aux individus, d'autant plus que « la représentation de la ville du cinéaste va au-delà du visible. Elle n'est pas celle de l'urbaniste ou de l'architecte, et encore moins celle de ses habitants. L'exploration de l'imaginaire qui s'est formé autour des villes laisse entrevoir, la réalité subtile et sensible des atmosphères urbaines. »<sup>35</sup> Or, si comme l'affirme Bazin, « le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs »<sup>36</sup>, il semble que ce que nous tenterons d'étudier, à travers l'analyse du langage cinématographique de chacun des deux artistes, c'est notamment la manière dont le cinéma substitue au regard un monde qui correspond à l'angoisse, au malaise qu'inspirent ces villes aux situations instables. De ce fait, ce regard devient le centre de notre démonstration, d'autant plus qu'il prend une place considérable dans l'ensemble des films étudiés, alors que « l'essence même du regard humain introduit dans la connaissance humaine quelque séparation »<sup>37</sup>. Yeux bandés du détenu palestinien dans *Intervention Divine*, perte graduelle de vue de Khalil Shams dans *Atlal*, regards caméra maintes fois répétés dans l'ensemble des films de Salhab, que ce soit celui du personnage de Khalil Shams ou ceux des personnes interviewées dans *Beyrouth Fantôme*, regards dans le vide pour Suleiman, miroirs, rétroviseurs, vitres, réflexion dans l'eau... Tous ces éléments semblent être une invitation à porter un regard nouveau sur la ville, à questionner le regard déjà établi, à générer un lien avec le spectateur à travers ce regard.

---

<sup>35</sup> University of Leicester, Center of Urban History, 7<sup>th</sup> European Urban History Association Conference, Athens-Piraeus, 27-30 October 2004, [www.leicester.ac.uk](http://www.leicester.ac.uk)

<sup>36</sup> BAZIN, André, cité in GODARD, Jean-Luc, *Le Mépris*, 1963

<sup>37</sup> Durand, op. cit. p.170

Cependant, l'ambiguïté de la question du rapport à la réalité de la ville ne réside pas uniquement dans la dualité de la représentation de celle-ci mais aussi dans la complexité des sentiments que ces villes inspirent aux cinéastes. En effet, si c'est par le biais d'une caméra subjective que nous avançons vers la ville dans *Chronique d'une disparition*, ce ne sera plus le cas dans *Intervention divine*, peut-être justement parce que Suleiman, de retour chez lui, est devenu étranger au lieu, alors que la caméra accompagne désormais le père dans une exploration des ruelles de la ville. Cette invitation à pénétrer l'espace urbain génère un ensemble d'images qui renvoient à une *hétérotopie*, terme employé par Foucault et qui désigne les lieux réels de la ville dont la fonction spécifique consiste à représenter d'autres lieux,<sup>38</sup> renvoyant à d'autres lieux, d'autres temps.<sup>39</sup> Ce sont justement ces lieux de l'imaginaire qu'explore le cinéma, c'est une recherche de sens qu'il entreprend, alors que la ville est justement monde parce qu'elle est capable, grâce à ces hétérotopies, « de dilater son espace qui ne se réduit plus à un enjeu cadastral, à la portion de territoire qu'elle occupe. La ville est un monde parce qu'elle est d'abord horizon de sens pour l'homme et celui-ci ne peut y habiter qu'à cette condition. Une ville est habitable parce qu'elle repose sur un dépli du sens. »<sup>40</sup>

De ce fait, si les films de Salhab et de Suleiman tentent désespérément de saisir les divers signes de la ville, ils ne peuvent le faire qu'en ayant recours aux représentations collectives et à des règles publiques de signification et de communication, afin de saisir alors le langage symbolique de la ville.<sup>41</sup> Chez Salhab, cette exploration de l'imaginaire urbain, entre représentations collectives et vision individuelle, mènera à une évolution du

---

<sup>38</sup> Cambier, op. cit. p.52

<sup>39</sup> Id. p.53

<sup>40</sup> Id. p.54

<sup>41</sup> Cambier, op.cit. p.51



langage cinématographique et aboutira, avec *Atlal*, à un film fantastique qui relate l'histoire d'un vampire Beyrouthin. Chez Suleiman, les deux films suivent, à quelques variations près, le même langage. A travers son personnage de « clown dépressif »<sup>42</sup>, le cinéaste nous offre un monde à la fois plongé dans le réalisme et dans le merveilleux. Puisant dans l'imaginaire collectif, les œuvres tentent une autre approche de la représentation de la réalité sociale, politique, économique des villes et portent en eux les sentiments contradictoires qu'elles inspirent aux deux cinéastes. Dès lors, dans la partie suivante, nous tenterons de mettre en évidence l'angoisse qu'inspirent ces villes, de démontrer que la représentation de Beyrouth par Salhab et celle de Ramallah, Nazareth et Jérusalem par Suleiman, vont dans le sens de la cité infernale. En effet, si ces films attestent d'une indiscutable lucidité politique de la part des deux cinéastes, ceux-ci choisiront pourtant de l'exprimer par métaphores, *en faisant du cinéma*, car, comme l'affirme Glauber Rocha, cinéaste politique par excellence, à propos de Sara, qui se démarquera des autres personnages de *Terre en transe*, sorti en 1967 : « Je partage son opinion que la poésie et la politique, c'est trop pour un seul homme. »<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> JOYARD, Olivier, « Dans l'œil d'Elia Suleiman le nomade » in Les Cahiers du cinéma, n° 572, octobre 2002, p.12

<sup>43</sup> ROCHA, Glauber, « Entretien avec Glauber Rocha », réalisé par ARLORIA, Pedro et CIMENT, Michel, Positif, Hors-série Cannes 2007, p.31

## Chapitre II

---

### La ville, univers infernal

« Alors que pointe le désastre ! Ah, je veux vivre quelque part  
Où il n'y ait pas d'incendies, et où les nuits seront paisibles ! »<sup>44</sup>

---

Si le cinéma permet une représentation de l'espace urbain, il faudrait, selon Jean-Louis Comolli, renverser la formule classique du cinéma, celle « des corps dans des décors », pour en imaginer une autre, celle « des décors qui seraient pris dans les corps, qui auraient *disparu au dedans*, qui seraient devenus le ressort, l'armature, le moteur, la structure des corps. La ville à l'intérieur des habitants. La Ville Intérieure. C'est bien celle du cinéma, la Ville *dans* les films. »<sup>45</sup> Ainsi, il s'agirait là de passer d'une représentation de la ville à une transfiguration de celle-ci et ce sont donc ces *villes intérieures* que nous voudrions étudier dans cette partie, ce malaise contenu qui se projette sur le regard du cinéaste, sur sa vision de ce qui l'entoure, notamment sur l'espace urbain qu'il perçoit alors comme infernal. Car, « si la ville est un monde, elle présente aussi un envers et celui-ci peut être immonde : elle peut apparaître comme un chaos barbare. »<sup>46</sup> Subséquemment, au fur et à mesure de notre démonstration, nous développerons trois aspects qui font de Beyrouth, Jérusalem, Ramallah et Nazareth des espaces chthoniens : le *tragique*, l'*abyssal*, le *labyrinthique*, aspects qui font référence à l'enfer païen, les enfers donc et les images que celui-ci génère dans l'imaginaire collectif, tout en mettant l'accent, le long de notre démonstration, sur le fait que l'enfer est avant tout engendré par *l'autre*, qui reste, selon Sartre, la source principale de tous les maux.

---

<sup>44</sup> JUVENAL, « Satire III » in *Les Poètes et la ville*, Editions Gallimard, 2006, p.16

<sup>45</sup> Comolli, op. cit., p.34

<sup>46</sup> Cambier, op. cit. p.28

## 1. Espaces tragiques

---

« Etre ou ne pas être. C'est la question. Est-il plus noble pour une âme de souffrir les flèches et les pierres d'une fortune affreuse ou de s'armer contre une mer bouleversée, et d'y faire face, et d'y mettre une fin ? »<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Shakespeare, op. cit. p.63

De prime abord, nous tenterons de démontrer que l'enfer réside dans le fait que l'espace urbain, notamment celui de la capitale libanaise et celui des villes palestiniennes, est représenté comme un espace tragique, donc un espace dont on ne peut sortir que mort. En effet, il nous semble que les villes qui font l'objet de notre étude dépassent le simple statut d'espace urbain, puisque Ramallah ou Jérusalem par exemple, demeurent des symboles de cette Palestine qui n'est plus. Or, si « l'originalité paradoxale de la ville est d'établir l'espace du vivre-ensemble, sans que celui-ci soit déterminé dans son mode par le lieu d'origine de ses habitants et par les liens chthoniens que ce dernier induit nécessairement »<sup>48</sup>, ces villes échappent à cette particularité urbaine car elles représentent à elles seules la Terre Promise, elles sont des lieux de mémoire par excellence. Subséquemment, elles sont chthoniennes, car déterminées par un lieu d'origine, une identité qui est source de conflits et de violence. L'idée abordée en premier est donc celle d'une certaine fatalité, représentée à travers l'univers cinématographique de Suleiman, le point de départ de notre réflexion étant une phrase citée précédemment, notée dans le *journal politique* d'Elia Suleiman, dans la deuxième partie de *Chronique d'une disparition* :

أن تكون أو أن لا تكون... فلسطيني

La correspondance avec la tragédie shakespearienne réside, il nous semble, dans cette interrogation déclarative qui pourrait se traduire par ce qui suit : assumer son identité palestinienne signifie-t-il pour autant se laisser entraîner dans un cycle de violence ? D'une autre part, ne pas l'assumer signifie-t-il pour autant se laisser entraîner dans un cycle d'apathie ?

---

<sup>48</sup> Cambier, op.cit. p.16

Ainsi, l'hypothèse que nous défendrons stipule que ces questionnements écartent toute possibilité d'issue et que l'œuvre de Suleiman signifie, aussi bien à travers le mutisme du personnage qu'il interprète, qu'à travers une agressivité continue par la parole (insultes, ton tendu entre les personnages, etc.) et par le geste (les bagarres répétées devant le magasin de souvenirs *La terre promise* dans *Chronique d'une disparition*), une non croyance au dialogue, donc en une solution possible au conflit. Ceci se confirme alors que dans plusieurs scènes, aucune négociation ne mène à un résultat, que ce soit dans l'épisode des ordures jetées chez les voisins dans le deuxième film ou celui de l'homme qui bloque le garage avec sa voiture dans le premier. La répétition de ces actes d'agression au quotidien entraîne les villes dans un cycle infernal que le personnage principal ne semble pas près de braver. En effet, Suleiman choisit, à travers le personnage qu'il interprète dans les deux films, de « souffrir les flèches et les pierres d'une fortune affreuse » et de s'endormir alors que la femme qu'il aime franchit enfin les frontières qui les séparent et arrive jusque chez lui dans *Intervention divine*. Ce renoncement, cette capitulation, s'expriment également chez la génération antérieure dans la première et la dernière scène de *Chronique d'une disparition*. Ainsi, le film se clôt sur un long plan fixe des deux parents endormis, devant un poste de télévision qui déclame l'hymne national israélien, annonçant la fin des programmes pour la journée. Si l'on ajoute à cela l'ouverture du film, gros plan qui révèle un vieil homme endormi, la tête posée sur son poing fermé, on pourrait déduire que ce qui s'opère entre les deux scènes n'est qu'un cauchemar dont il est pratiquement impossible de se réveiller, un sommeil proche de la mort, un coma duquel les vieux Palestiniens de la génération de la *nakba* ne semblent pas près de se réveiller. Par ailleurs, la même désillusion accompagne la nouvelle génération,

se manifestant en une violence à laquelle il est quasiment impossible d'échapper, alors qu'une bande d'enfants *qui ne croient pas au Père Noël* poursuit sans relâche un homme en costume dans les espaces verts de la Terre promise, après lui avoir planté un couteau dans l'estomac. Cette scène présente donc la forêt, de prime abord doté d'attributs paradisiaques, censée être centre d'intimité, lieu saint où se dressent arbres et pierres levés vers le ciel<sup>49</sup>, comme un espace infernal et éloigne donc l'idée de sécurité, de *chez soi*.

Cependant, si l'enfer est celui de vivre dans ces villes de plus en plus hostiles, fiefs de chômage et de haine, ceinturées par l'armée et la police israélienne, elle réside également dans la fatalité du retour en ces lieux tragiques, comme l'affirme Sanbar qui se remémore une conversation avec son ami Mahmoud Darwich, un soir, à Jérusalem, au premier étage d'une maison de pierre.<sup>50</sup>

« – Que ferons- nous toi et moi lorsque nous serons vieux ?

– Nous serons assis près d'un figuier, sur le parvis d'une maison, en Palestine.

– Remarques-tu que les gens normaux répondent à ce genre de question en décrivant une activité, toi tu me désignes un lieu ? Je dis *que ferons- nous* et tu entends *où serons- nous ?*

– C'est vrai. Mais je peux te dire aussi que nous nous fixerons pour règle de n'échanger que des banalités. Nous parlerons du temps et des nuages qui passent.

– Que diras-tu à ceux qui te demanderont ce que t'a fait subir le sionisme ?

---

<sup>49</sup> DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Edition Dunod, Paris, 1992, p.281

<sup>50</sup> SANBAR, Elias, *Palestine, le pays à venir*, Editions de l'Olivier, le Seuil, mai 1996, p.27

- Il a enfermé ma vie, l'a rendue prisonnière, enchaînée à une seule question, condamnée à un seul : ce conflit. »

Cette conversation nous renvoie à un cinéma où le dialogue entre les personnages, comme chez Rohmer par exemple, pose une véritable réflexion au sein même du film. Ainsi, dans une scène de *Terra Incognita*, qui rappelle incontestablement une autre dans *Chronique d'une disparition*, des amis rassemblés dans un espace clos, à Beyrouth ou à Nazareth, conversent sur la fatalité du départ. Pourtant, il nous semble plutôt que ce qui est mis en scène par les deux cinéastes, c'est la fatalité du retour qui ramène Suleiman vers son pays natal, pour une raison obscure dans le premier film, après l'annonce de la maladie de son père dans le second. De même chez Salhab, les personnages parlent constamment de départ, mais le seul trajet qui s'opère le long des trois films est celui du retour dans la ville. En effet, si ce retour inévitable dans la ville s'opère dans les deux films de Suleiman, il est encore plus explicité tout au long de l'œuvre de Salhab alors que l'évolution de la thématique urbaine, notamment à travers celle du personnage de Khalil Shams, va dans le sens d'un retour fatidique au sein de Beyrouth. Ainsi, de *Beyrouth fantôme* à *Atlal*, le revenant puis le mutant, s'enfoncent de plus en plus dans les ténèbres urbaines, alors que l'homme devient vampire, être immortel prédestiné à survivre grâce au sang de ses victimes, donc à vivre éternellement dépendant de cet autre qui l'attire et le révolte à la fois, alors que « les préoccupations concernant la mort, la vie après la mort, les cadavres et le vampirisme, sont liés au thème de l'amour ».<sup>51</sup> Chez Salhab donc, la ville est représentée comme un espace aliénant, mais également comme un lieu impossible à quitter, et c'est justement là où réside la tragédie. Ainsi, dans *Beyrouth*

---

<sup>51</sup> TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Editions du Seuil, 1970, p.146



*Fantôme*, Khalil Shams affirme ne pas pouvoir vivre longtemps loin de Beyrouth, au risque d'y perdre sa vie. Il préfère donc revenir dans cette ville en guerre, y vivre en anonyme, en fantôme, plutôt que de subir l'*ailleurs* d'une ville qui lui serait étrangère. De là l'omniprésence d'un élément dans l'ensemble des films de Salhab, le son d'un avion qui semble se rapprocher et envahir ainsi l'espace sonore, attestant de l'impossibilité d'être mais aussi de l'impossibilité de *ne pas être*... à l'intérieur de Beyrouth.

D'un point de vue esthétique, cette thématique du départ jamais réalisé nous semble évidente dans la première scène d'*Atlal* car le film s'ouvre, à l'instar du *Hamlet* de Laurence Olivier, sur un plan fixe face à la mer. Dans les deux séquences, la mer est agitée et son infinité est rompue par la matière, par les remparts du château au loin dans l'un, par les murs des caniveaux de la ville dans l'autre. Comme l'affirme Leila dans *Terra incognita*, la mer n'est plus éternité et invitation au voyage, elle est désormais violence et nonchalance à la fois. Il nous semble donc que Salhab met en scène des personnages pris au piège dans leur propre ville, introduisant un espace urbain tragique qui est celui de l'entre-deux, dès lors que dans *Atlal*, les victimes vidées de leur sang s'empileront tout au long du film, faisant écho au sceptre de Hamlet le père, mort parmi les vivants, mort-vivant, comme Khalil le vampire d'ailleurs. Or, cet état d'entre-deux, qui nous apparaît comme la source même de la tragédie, comme une prédestination à rester éternellement suspendus entre la vie et la mort, ne s'applique pas simplement au personnage du vampire. Ainsi, *Beyrouth Fantôme* s'ouvre sur un travelling avant, un trajet en voiture qui nous rapproche du chantier du centre-ville de Beyrouth. Dès lors, ce qui nous parvient en premier lieu, alors que le film sort en 1998, c'est simultanément la

destruction de la ville et sa reconstruction, c'est une ville entre deux états. Or, comme le dira un peu plus tard Darina el Joundi, revendiquant une mort *véritable*, une mort *claire*, « le problème est que l'on veuille *renaître alors que l'on n'est pas vraiment mort* ». Cette idée est soutenue par Walter Benjamin pour lequel « the truth content of a thing is released only when the context in which it originally existed has disappeared, when the surfaces of the object have crumbled away and it lingers precariously on the brink of extinction. This destruction of deceptive appearance facilitates a process of reconstruction ». <sup>52</sup> Ainsi, il nous semble que l'aspect infernal de Beyrouth réside dans une condamnation à de cruelles souffrances, alors que le temps ne semble pas prêt de suivre une progression mais demeure condamné à effectuer des allers-retours au sein d'un espace entre la vie et la mort, entre le visible et l'invisible. Espace visible quand il le met en scène à travers les trajets infinis des personnages dans la ville. Espace invisible quand il installe ses acteurs devant un mur blanc pour parler de cette même ville. Dès lors, le montage parallèle de *Beyrouth fantôme* engendre un aller-retour ininterrompu entre deux langages (entre film et vidéo), deux caméras (l'une mobile et l'autre totalement fixe), deux temps (celui de la guerre et celui de l'après-guerre) mais cet aller-retour nous ramène inévitablement à la nature conflictuelle des rapports entre les habitants et la ville, rapport infernal car les personnages ne semblent ni prêts d'accepter leur vie à Beyrouth, ni prêts de la quitter, ni prêts d'accepter la guerre, ni prêts de l'oublier.

---

<sup>52</sup> GILLOCH, Graeme, *Myths and Metropolis. Walter Benjamin and the city*, Polity press, 1996, p.13

## 2. Espaces abyssaux

---

Bachelard affirme que le mot gouffre n'est pas un nom d'objet mais un « adjectif psychique ».<sup>53</sup> Pour Durand, il s'agit d'un « verbe moral »<sup>54</sup>. Dès lors, nous développerons cette partie en insistant sur la correspondance entre *abîme* et *abysse*, pour démontrer qu'une mise en scène de villes à l'aspect *abyssal* présente un espace urbain désormais infernal pour ceux qui y demeurent, reflet de l'abîme existentiel dans lequel il les plonge. Cet aspect est, il nous semble, aussi bien illustré dans l'entrée en ville que dans la plongée au cœur de celle-ci.

En premier lieu, il est important de s'attarder sur l'entrée en ville alors que « le cinéma de la ville est celui de *l'entrée en ville*, temps de latence que le cinéaste prend pour pénétrer l'espace urbain »<sup>55</sup>. Celle de *Terra incognita* s'opère, comme celle de *Beyrouth Fantôme*, par le biais d'une voiture, élément qui, selon le cinéaste, isole aussi bien *de* la ville que *dans* la ville.<sup>56</sup> Cette entrée (par opposition à l'espace vert où Soraya guide les soldats français dans le pré-générique) est infernale, nous semble-t-il, aussi bien par la musique dramatique en fond sonore, que par les nouvelles apocalyptiques à la radio, les fondus enchaînés, le cloisonnement du taxi dont les vitres fermées laisse entrevoir la ville au crépuscule et qui ramène irrévocablement la jeune femme vers la ville. Un peu plus tard, la même ville nous sera révélée par un autre personnage, celui de Nadim, promeneur solitaire le long de sombres ruelles où il croise des militaires. L'image est ralentie, le temps s'étire et le passage dans un tunnel qui semble interminable renforce l'idée que nous soutenons dans cette partie, celle de la représentation de la ville comme un abysse, faisant écho à l'abîme existentiel où sont plongés les personnages. En effet, ce

---

<sup>53</sup>Durand, op. cit. p.130

<sup>54</sup> Ibid.

<sup>55</sup> Mongin, op. cit. p.51

<sup>56</sup> Information obtenue lors d'une conversation à bâtons rompus avec Ghassan Salhab.

mouvement horizontal, cette avancée à sens unique, rejoint l'idée de tragédie développée précédemment et équivaut d'une certaine manière au mouvement vertical descendant d'une chute au fond de l'enfer. Cette disparition progressive de la lumière, ce passage à l'obscurité, noté dans l'entrée en ville de *Terra incognita*, sera adopté à une plus grande échelle dans *Atlal*, alors que les rues de la ville plongeront, au fur et à mesure de la mutation du vampire, dans des ténèbres à l'aspect chthonien, pour ne laisser au spectateur que l'image d'une ville menaçante, meurtrière, étouffante.

De même, cette entrée en ville s'opèrera également en voiture dans *Intervention divine*. En effet, le personnage du père, dans la première partie du film, conduit sa voiture dans les étroites ruelles de Ramallah et ne manque pas d'insulter voisins et connaissances rencontrées sur son chemin. Dès le départ, la violence qui s'était imposée dans la première scène (où de jeunes adolescents plantent un couteau dans le ventre d'un vieux Père Noël) s'enchaîne et se propage dans les artères de la ville. De la même manière, dans la deuxième partie du film, l'entrée en ville suivra un schéma similaire. En effet, alors que Suleiman se dirige vers Ramallah après la nouvelle de la maladie de son père, il lance, par la fenêtre de sa voiture, un noyau d'abricot qui fera exploser un tank israélien garé sur le côté de la route. Violence donc, encore et toujours, alors même que l'on se déplace vers la ville et il nous semble que cette violence générée par trois générations différentes de Palestiniens attribuent à Ramallah l'image d'un ghetto, sphère de violence plantée au cœur de la ville. L'entrée en ville chez Suleiman nous fait donc l'effet d'une chute libre, quasiment irrémédiable, et vient s'opposer à une image paradisiaque qui présenterait la ville comme un espace vaste, clair, élevé.

Par ailleurs, il nous semble que les personnages, qu'ils soient Libanais ou Palestiniens, se retrouvent irrémédiablement aspirés par ces villes qui les étouffent pour les laisser ensuite couler vers le fond. Nous tenterons de démontrer par la suite que cet engouffrement a lieu aussi bien dans les espaces intérieurs qu'extérieurs de la ville, dès lors que ces deux espaces, aussi bien chez Suleiman que chez Salhab, nous paraissent clos, donc étouffants. En premier lieu, la rue, censée être « lieu du possible », « de la dernière chance », « théâtre de la rédemption sociale »<sup>57</sup>, apparaît, chez Suleiman notamment, comme étroite, bouchée même, alors que le vieux voisin insiste à démolir la petite pente qui passe près de sa maison et qui permet l'accès à l'autre. La rue est également source de conflit, d'où la scène de bagarre devant le magasin de souvenirs, maintes fois répétée dans *Chronique d'une disparition*. Chez Salhab, le même constat s'impose, dès lors que la rue apparaît le plus souvent à travers des ouvertures délimitées, celle d'un rétroviseur, de la fenêtre d'une voiture ou de celle d'une chambre. Les personnages ne semblent donc pas en mesure d'y être confrontés directement, car la ville semble vouloir, à tout moment, les avaler dans ses artères nébuleuses.

D'un autre côté, les espaces intérieurs apparaissent également comme des espaces hostiles, engloutissant les personnages dans leurs ténèbres, et ceci est notamment illustré dans *Terra Incognita*, à travers le studio où Haïdar enregistre les informations radiophoniques, la chambre close où Nadim travaille sur son ordinateur, mais également dans *Atlal*, à travers l'espace noir où évolue la danseuse de flamenco. En effet, dans ce non-lieu où l'obscurité est le seul décor, il n'y a point d'issue, point d'aller-retour, point

---

<sup>57</sup> SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, Editions Payot et Rivages, Paris, 2004, p.473

de voyage, point de communication, dès lors que la danseuse est seule, en proie à une colère qu'elle nous lance à la figure comme une accusation à laquelle, par la faute de l'écran qui s'interpose entre nous, nous ne pourrions jamais répondre.

Cependant, les espaces urbains ne sont pas infernaux uniquement par leur forme, mais également par ce qu'ils représentent. En effet, alors que les intérieurs sont généralement des espaces d'intimité qui renvoient à un chez soi, la chambre d'hôtel où réside Khalil Shams dans *Beyrouth Fantôme* se présente comme un lieu impersonnel, hostile, solitaire, infernal donc. De même, alors que le studio dégage une certaine intimité, le grand appartement vide où réside Khalil Shams dans *Atlal* accentue encore plus la solitude de ce dernier. D'un autre côté, alors que Rank décrit la demeure, comme un centre *paradisial* (performé, par le schématisme du « farniente » intra-utérin)<sup>58</sup>, et que Durand affirme que c'est pour des « raisons utérines que ce qui sacralise avant tout un lieu, c'est sa fermeture »<sup>59</sup>, les fenêtres, omniprésentes chez les deux cinéastes, sont ouvertes vers la rue, écartant tout aspect paradisial de ces intérieurs, de même que toute échappatoire. Ainsi, l'intérieur est constamment exposé à la rue, espace dangereux et agressif car « chaque fenêtre ouverte où veille un insomniaque, c'est la mort qui te guette au passage. »<sup>60</sup> De ce fait, les espaces cités représentent un réel danger pour les personnages, aussi nous semble-il important de nous attarder sur la fonction des fenêtres et des vitres dès lors qu'elles se présentent aussi bien comme séparation donc aliénation, et transparence donc exposition au danger de la ville.

---

<sup>58</sup> Durand, op. cit. p.280

<sup>59</sup> Id., p.281

<sup>60</sup> Juvénal, op. cit. p.19

En effet, alors que la vitre peut paraître comme une ouverture qui permet la respiration, elle porte également des connotations négatives, quand elle laisse entrevoir un corps malade dans son lit d'hôpital par exemple. La scène de la petite fille au sérum dans *Atlas* illustre parfaitement notre propos, dès lors que l'espace de la chambre d'hôpital et celui du balcon sont tous deux présentés comme des espaces clos, étouffants, et que ce cloisonnement est encore plus accentué par la vision de l'autre, celui-ci étant dans un état d'entre-deux, entre la vie et la mort donc, que ce soit le vampire, la petite fille malade, ou la ville, en arrière-plan. Aussi, il nous semble que la vitre réfléchit chacun des espaces, les confrontant l'un à l'autre, créant entre eux un gouffre, espace abyssal dans lequel est enfermé le personnage. Cette vitre, qui reflète simultanément deux espaces morts, est également présente, chez Suleiman, notamment dans la scène où celui-ci rend visite à son père malade. Dos à la caméra, notre protagoniste contemple la ville par delà la fenêtre de la chambre d'hôpital, alors que le père, qui mourra d'ailleurs quelques scènes plus tard, est allongé sur le lit. Ce père, appartenant à la génération de Palestiniens qui n'ont pas quitté les territoires occupés lors de la *nakba*<sup>61</sup>, pourrait représenter cette Palestine qui, bien que présente, agonise, *n'est plus*. D'un côté donc, ce père mourant, de l'autre, une ville en agonie alors que ces habitants vivent sous une occupation qui peut se montrer quelque fois extrêmement humiliante. D'où la scène de nuit où, au check point, un soldat ivre se joue des Arabes qui veulent passer d'une ville à l'autre. Cette scène, perçue à travers la vitre de la voiture où Suleiman attend vainement son amour désormais perdu, sépare également deux espaces et rend compte d'une grande impuissance face à la situation actuelle. Le check point, bien qu'espace extérieur, est présenté comme

---

<sup>61</sup> En effet, Suleiman raconte que son père a combattu dans la résistance en 1948 et a été torturé par les soldats israéliens jusqu'à tomber dans le coma parce qu'il refusait de dénoncer Al- Hussein, un leader politique palestinien de l'époque. Ces propos sont tirés de la Revue d'études palestiniennes numéro 82, hiver 2002, cités dans <http://www.peripheries.net/article103>



asservissant, et la chanson fredonnée en hébreux par le soldat, participe de son rythme lourd et répétitif à la descente aux enfers.

Confirmant l'idée défendue dans les paragraphes précédents, Sansot affirme que les surfaces vitrées ou les murs renvoient ce que l'on porte en nous. Il introduit cependant d'autres surfaces réfléchissantes et abyssales : les ondes, car « l'eau tressaille, nous nous enfonçons en elle ».<sup>62</sup> En effet, l'élément aquatique, introduit dès le premier plan dans *Atlal*, sera développé par la suite sous plusieurs aspects. Pour Durand, « l'eau qui coule est la figure de l'irrévocable »<sup>63</sup>, d'où peut-être ce liquide moussant qui s'infiltré par le conduit de la baignoire, avant l'apparition de Khalil Shams, le fantôme, et celle qui glisse sur l'escalier après le passage de Khalil Shams, le vampire. En effet, alors que Pöe affirme que l'eau est « superlativement mortuaire », « substance symbolique de la mort »<sup>64</sup>, cette eau lavant les cadavres de leurs péchés ne cesse de couler, préconisant sans doute l'idée que les habitants de Beyrouth, responsables de leurs propres malheurs, sont destinés à l'enfer. De même, alors que la descente au fond de la mer dans *Atlal* pourrait renvoyer à une solitude profonde, possibilité de fuite donc de l'espace urbain infernal, elle confirme, par l'opacité des fonds marins, l'hypothèse de la présence d'abîmes au sein même de la ville, alors que l'homme rejoint le poisson, « l'avalé primordial par l'eau qui l'entoure », élément à la symbolique abyssale<sup>65</sup>. En effet, selon Durand, le poisson est le symbole par excellence « du contenant redoublé, du contenant contenu », « la confirmation naturelle du schème de l'avaleur avalé »<sup>66</sup>. Dans le même ordre d'idées, la

---

<sup>62</sup> Sansot, op. cit. p.247

<sup>63</sup> Durand, op. cit. p.104

<sup>64</sup> Ibid.

<sup>65</sup> Id. p.244

<sup>66</sup> Id. p.243

scène de pêche dans *Chronique d'une disparition* se présente, il nous semble, comme une métaphore de la colonisation, si bien que la victime se transforme en bourreau, l'avalé en avaleur (pêcheur et mangeur de poissons), et que le cycle de violence continue. D'où la scène d'*Atlal* où il pleut des cordes et qui renvoie peut-être au déluge biblique, image apocalyptique par excellence.

Cependant, puisque cette violence cyclique est de surcroît causée par l'occupant, cette idée d'avalage conduit « aux procédés de *gullivérisation*, procédés où l'on va voir s'opérer le renversement des valeurs solaires symbolisées par la virilité et le gigantisme. »<sup>67</sup> En effet, comme cette *gullivérisation* part toujours, selon Bachelard, d'une fantaisie de l'avalage, il nous semble qu'elle renvoie chez Suleiman à la colonisation, à *l'autre*, à l'israélien, que le cinéaste représente dans son second film en véritable *adversaire*. « Comment parler autrement du gouvernement de Sharon, avoue Elia Suleiman pour les Cahiers du cinéma. Je n'ai pas vraiment changé, je suis tributaire d'une ambiance. Il y a quand même un occupant et un occupé. Dans la période de *Chronique d'une disparition*, j'avais encore envie de vivre à Ramallah ou à Bethléem, je sentais une douceur dans ces lieux (...) Depuis, la place pour un espace poétique est restreinte parce que le fascisme occupe tout l'espace et s'infiltré dans les âmes. »<sup>68</sup> Ainsi, il nous semble que la colonisation serait une forme de cette fantaisie de l'avalage, explicitée, comme si l'occupant disait à l'autre, à celui qui était là avant lui : ôte-toi de là, ou je t'avale, je te digère, ou je te t'entraîne dans un abysse sans fin...

---

<sup>67</sup> Id. p.238

<sup>68</sup> Propos recueillis par JOYARD, Olivier, « Dans l'œil d'Elia Suleiman le nomade » in Les Cahiers du cinéma, n° 572, octobre 2002, p.14

D'un autre côté, et pour revenir à l'aspect abyssal que présente l'élément aquatique, si « l'eau en même temps que boisson fut le premier miroir dormant et sombre »<sup>69</sup>, l'analogie est évidente entre ces deux éléments et introduit de ce fait les miroirs, objets omniprésents dans l'œuvre des deux cinéastes. En effet, il nous semble que les miroirs ne renvoient qu'une image de solitude, car agencés dans des endroits où les personnages se retrouvent seuls, que ce soit dans la salle de bain, alors que l'on découvre pour la première fois le personnage disparu de Khalil Shams dans *Beyrouth Fantôme*, ou dans l'ascenseur alors que le vampire n'a pas encore totalement achevé sa métamorphose dans *Atlal*. Ainsi, le miroir réaffirme l'idée de gouffre infernal dès lors qu'il reflète le regard, miroir de l'âme et que cette âme, qu'elle soit celle de l'un ou de l'autre des Khalil, est une âme déchirée, une âme en peine. Cette hypothèse est soutenue par les scènes de bars dans les deux films. En effet, alors que le bar est lieu de perdition, lieu de quête de promiscuité, de sollicitude de l'autre, aussi bien la jeune prostituée dans *Atlal*, que Soraya dans *Terra Incognita*, se retrouvent seules face à un miroir que ne leur renvoie que leur image, dans un lieu *rouge* et hostile, bref, infernal. Cette solitude face à sa propre image est également mise en scène dans *Intervention divine* alors que Suleiman, après le départ de sa bien-aimée, se retrouve seul face à lui-même, personnage apathique qui, alors que celle-ci avait risqué sa vie pour franchir le check point, s'endort comme un enfant et la laisse seule en proie à une colère profonde. Le miroir réfléchit donc cet abîme dans le regard de celui qui attendra désormais en vain, jusqu'à la nuit, seul dans le parking désert, une femme qui ne viendra plus jamais. De ce fait, il nous semble que les déplacements de Suleiman au sein des villes renverraient à une descente aux enfers, à la recherche de la femme aimée. En effet, ce qui rapproche le personnage de Suleiman d'Ulysse, de Dante

---

<sup>69</sup> Id. p.103

ou d'Orphée, c'est que la descente aux enfers s'opère, comme pour tous ces héros mythiques, à la recherche de la femme aimée, dès lors que la Béatrice, l'Eurydice de Suleiman est Adan dans le premier film, femme- kamikaze dans le second.

A ce stade de notre démonstration, il est important de s'attarder sur la mise en scène singulière adoptée par Suleiman pour représenter la relation sexuelle qui relie son personnage aussi bien à Adan (où le talkie-walkie est un attribut phallique) qu'à la femme- kamikaze (où le jeu des mains présente une masturbation réciproque, un conflit de pouvoir, dès lors que les sexes des deux personnages sont intervertis, que le personnage de Suleiman est doté, de par sa passivité, d'attributs féminins, alors que c'est la femme qui, de par la violence qu'elle génèrera, a le rôle masculin.) En effet, chez Suleiman, il n'est jamais question de pénétration, d'un enfoncement dans l'abîme vaginal, et cette relation apparaît aux antipodes de la sexualité de Soraya dans *Terra incognita* qui, à l'instar de Beyrouth, avale insatiablement les hommes dans son antre. Or, si Durand présente le ventre comme un « microcosme euphémisé du gouffre »<sup>70</sup>, il nous semble que la résistance de Khalil au désir insistant de Zeina dans *Atlal* atteste d'une peur de castration qui rappelle celle de Suleiman. Ajoutée à la fixation orale, illustrée aussi bien par la scène entre Khalil et la mère dans son cabinet que par les morsures qui caractérisent le vampire, cette peur renforce encore une fois l'idée que l'abîme illustré par le ventre féminin apparaît comme infernal, chez l'un et l'autre des cinéastes, et renvoie ainsi à l'abîme des espaces urbains, alors que, comme l'affirme Hassan Farhat dans *Beyrouth fantôme* : « Beyrouth est une femme... »

---

<sup>70</sup> Durand, op. cit. p.130

### 3. Espaces labyrinthiques

---

Si l'abîme qui mène à l'enfer opère aussi bien dans le mouvement que dans l'immobilité, un autre aspect de la ville met en jeu à la fois ces deux états. En effet, il nous semble que les villes sont représentées, par Salhab et Suleiman, comme des labyrinthes dès lors que celui-ci ne donne que l'illusion d'avancer et présente donc un piège, à la fois dédale et prison. De ce fait, nous tenterons de démontrer dans la partie qui va suivre que la notion de ville labyrinthique va également dans le sens de la cité infernale.

Pour commencer, un petit détour dans l'univers des mythes s'impose. Ainsi, on raconte que Dédale, l'artisan le plus célèbre de Grèce, fut expulsé de son pays natal pour le meurtre de Talus. Réfugié dans l'île de Crète, le roi Minos lui commande la construction d'une prison parfaite pour le monstre qui menace le royaume, un minotaure, mi-taureau, mi-géant, se nourrissant de victimes humaines.<sup>71</sup> Subséquemment, cette créature menaçante pourrait faire écho, chez Salhab, au personnage du vampire ainsi qu'à celui du fantôme perdu dans l'espace dédaléen de la ville. Ainsi, dans le premier film de Salhab, Khalil Shams, pourtant « Ami Soleil »<sup>72</sup>, est un personnage sombre, traqué, qui « vit dans une sorte de nudité qui n'est pas tout à fait celle des hommes désarmés mais plutôt celle des êtres que l'on a lavé de leur propre existence.»<sup>73</sup> Ayant fuit dix ans plus tôt alors que de violents combats déchiraient la ville, coupable d'avoir volé l'argent du parti, Khalil se languit pourtant de sa ville natale, tel Dédale qui espère qu'un « bateau surgissant des vagues le ramènerait chez lui »<sup>74</sup>. L'enfer résidant donc dans l'ailleurs, dans les villes étrangères qui le repoussent, Khalil retournera à Beyrouth, car il vient un moment où le

---

<sup>71</sup> Contés par PETIŠKA, Eduard, *Mythes et légendes de la Grèce Antique*, Editions Gründ, Parsi, 1971, p.92

<sup>72</sup> Traduction littérale en arabe

<sup>73</sup> Sansot, op. cit. p.457

<sup>74</sup> Petiška, op. cit. p.92

coupable doit réapparaître, « puisque la ville vit dans l'apparence ». <sup>75</sup> Ainsi, il semble que Khalil Shams soit à la fois Dédale et Minotaure, à la fois danger et remède, à la fois chat et souris. D'où la confusion. D'où l'engrenage. D'où la situation infernale.

De surcroît, le *revenant* se trouvera bientôt pris dans l'engrenage des rues et des gens, dans une cité infernale qui provoquera à nouveau sa disparition, dans une ville-piège dont les rues sont le théâtre des rencontres infinies des personnages, n'offrant aucun répit aux habitants. En effet, à peine rentré, Khalil est repéré par ses anciens amis qui, dissimulés dans la voiture, l'épient pour en venir ensuite à le filer dans Beyrouth. De même, dans *Atlal*, alors que Khalil espère trouver quelque répit dans la rue, il ne manque pas de rencontrer d'anciennes connaissances qui le harcèleront de leurs indiscrètes questions. Dans *Terra incognita* également, le chassé-croisé des personnages est incessant. En effet, Nadim ne manquera pas de rencontrer une vague connaissance alors qu'il se promène seul la nuit, puis verra Soraya rentrer dans un hôtel avec un inconnu et Tarek, devant un feu rouge, verra Soraya et Leila traverser la rue. Ces rencontres ne généreront que conflits et reproches. Dans le même ordre d'idées, nous évoquerons une scène qui, il nous semble, constitue l'exemple ultime de ce chassé-croisé : la course-poursuite des deux vampires, dans la dernière partie de *Atlal*, qui s'achèvera par l'ultime morsure, le baiser final, mutation fatidique de l'homme en monstre, dès lors que dans certaines villes aux nombreux labyrinthes, le centre, lieu de rites sacrés, symbolise le passage entre le monde des vivants et celui des morts. <sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Sansot, op. cit. p.193

<sup>76</sup> [www.fr.wikipedia.org](http://www.fr.wikipedia.org)

Ainsi, alors que la marche est généralement une sorte de voyage initiatique, elle apparaît, pour les personnages des films de Salhab, comme un voyage au bout de l'enfer, car s'il existe un lien analogique entre le cheminement de la pensée et les rues de la ville, ce lien se solde dans *Atlal*, par une plongée sans retour dans les ténèbres de la ville, donc dans les recoins les plus sombres de la conscience car les personnages aspirent à connaître leur douleur qui, subie entre les murs, demeure diffuse, confuse,<sup>77</sup> et qui exige d'être « déployée, articulée en son espace propre ».<sup>78</sup> Cependant, alors qu'aucune réelle évolution n'accompagne leurs parcours, trajets cycliques au sein d'une ville-labyrinthe, les espaces ne présentent aucune dynamique donc, mais un enfer de l'ici et du maintenant, car si l'homme projette dans la rue ses pensées qui lui reviennent immédiatement<sup>79</sup>, ces pensées ne manquent pas de s'imprégner de l'enfer inhérent aux murs de la ville criblés de balles ou de poster de politiciens, aux ruelles étroites et sombres de la ville, aux passants fatigués de la situation économique stagnante au sein de la ville. De même, l'on pourrait ajouter que dans *Beyrouth fantôme*, l'aspect labyrinthe de la ville est présent jusque dans l'enregistrement vidéographique qui s'opère sur un support magnétique par un balayage électronique qui explore successivement des lignes horizontales superposées.<sup>80</sup> En effet, *l'exploration des lignes horizontales* de la ville aboutira à un statisme des acteurs dépouillés de leur statut de personnages, assis devant une caméra fixe qui ne manquera pas d'imposer l'image d'un espace carcéral, citadins pris au piège aussi bien dans la ville que dans l'image vidéographique. Paradoxalement, le processus de reproduction des errances urbaines, dans les parties fictives des œuvres, ne sera pas non plus libérateur, car le va et vient

---

<sup>77</sup> Sansot, op. cit. p.231

<sup>78</sup> Id. p.193.

<sup>79</sup> Id. p.247

<sup>80</sup> AUMONT, Jacques, *L'image*, Editions Nathan, Paris, 1990, p.130



entre le film et la ville, cette brûlure de la pellicule par les images de la ville est, d'une certaine manière aussi, violence.

De même, cet aspect carcéral de la ville est représenté par Suleiman, alors que les villes des territoires occupés sont également dédales, notamment Jérusalem où la jeune touriste ne manque pas de se perdre à deux reprises. Toutefois, l'espace n'est pas uniquement piège pour les *étrangers* qui ne s'y retrouvent pas, mais également pour les habitants de la ville. En effet, ce qui caractérise la manière dont le cinéaste met en scène la ville de Ramallah par exemple, c'est incontestablement l'imbrication des espaces, dès lors que le thème de l'emboîtement amène la dialectique du contenu et du contenant<sup>81</sup>, déjà mentionnée précédemment. En effet, une multitude de scènes illustrent ces espaces imbriqués, notamment dans *Intervention Divine*, avec l'atterrissage du ballon sur le toit, la proximité des deux voisins immobiles, l'impertinence de l'homme qui jette tous les jours sa poubelle dans le jardin de sa voisine, etc, alors que dans chacun des plans de cette première partie du film, on aperçoit un pan de mur voisin, un bout de ruelle voisine, si bien que chaque maison, chaque lieu, n'est représenté qu'écrasant un autre. Visuellement, ce puzzle pourrait renvoyer à l'aspect d'une carte géographique aux frontières embrouillées, dès lors que chacun piétine sur l'intimité de l'autre, agressant physiquement le territoire de son voisin.

Aussi, il nous semble que, si la ville n'est autre que la somme de ruelles étroites semées de voisins accaparants, elle pourrait renvoyer à un espace carcéral où chacun est prisonnier de sa propre cellule tout en étant constamment exposé à l'agression de ces

---

<sup>81</sup> Durand, op. cit. p.238

codétenus. Aussi, si Sansot décrit la prison comme un « lieu clos où l'humanité de l'homme est en question »<sup>82</sup>, il le compare au réduit du vieillard, « lieu où se débat un être passif et presque expulsé de la condition humaine »<sup>83</sup>, car tous deux attestent des rapports difficiles de l'homme et de son milieu. Cet espace intérieur, habité par des personnes âgées est présent dans chacun des films de Suleiman. Ainsi, *Chronique d'une disparition* débute par le vieux père qui dort, la tête contre son poing et se termine par les deux parents endormis devant le poste de télévision. Alors qu'habituellement « le poste de télévision recentre le living et l'incite à revenir à lui-même »<sup>84</sup>, celui-ci diffuse l'hymne national israélien et atteste de la présence de *l'adversaire* jusque dans ce lieu de détente. Donc, cet espace où plane une mort « refusée mais lorgnée »<sup>85</sup> est similaire aux ruelles carcérales chez Suleiman. Cette idée est également illustrée par l'espace du père dans *Intervention divine*, quand, dans la première partie du film, le père, assis à la table de sa cuisine, trie un paquet de lettres qu'il distribue en deux piles. C'est justement dans cet espace que le père, en pyjamas rayés, tel un détenu, s'effondrera sur le sol pour mourir ensuite dans un lit d'hôpital.

Par ailleurs, ce qui caractérise cette scène, c'est un élément important dans le langage cinématographique inhérent à l'œuvre de Suleiman : le cadre fixe. Il nous semble en effet que les lignes droites et immobiles du cadre fixe renvoient aux barreaux d'une prison, comme les arbres en avant-plan dans la première scène d'*Intervention Divine*. Dans le même ordre d'idées, alors que l'espace courbe est signe de « douceur, de paix, de

---

<sup>82</sup> Sansot, op. cit. p.460

<sup>83</sup> Ibid.

<sup>84</sup> Id. p.542

<sup>85</sup> Id. p.460

sécurité »<sup>86</sup>, l'enceinte carrée qui est celle de la ville, les figures fermées carrées ou rectangulaires « font porter l'accent symbolique sur les thèmes de la défense de l'intégrité intérieure. »<sup>87</sup> Ainsi, ces murs, ces couloirs, ces fenêtres, ces cadres, ces miroirs, sont le signe irrévocable d'une peur de l'autre, d'un besoin d'autodéfense, et nous renvoient à l'hypothèse de la ville carcérale, infernale, mais également aliénante par la manière dont elle isole ces habitants les uns des autres.

D'un autre côté et afin de mieux cerner l'aspect carcéral de la ville tel que représenté par Suleiman et Salhab, il nous semble important de noter que la ville est aussi un espace-temps et qu'au cinéma, « les traces de la vie, du logement, du vivre ensemble, le temps les a fait passer, migrer, de l'extérieur des corps [...] à l'intérieur des mêmes corps, dans les mémoires, la parole, le récit, l'histoire, la fable »<sup>88</sup>. Pour cela, une mise en évidence du montage tel qu'adopté dans les œuvres étudiées permettrait de rendre compte de la répétition des séquences, ainsi que la lenteur, qui renvoient à un temps stagnant qui emprisonne les personnages au sein des villes. Cette idée est confirmée par Durand qui conclut, à la suite du premier chapitre consacré au régime diurne de l'image, qu'un « isomorphisme continue relie toute une série disparate au premier abord, mais dont la constellation permet d'induire un régime multiforme de l'angoisse devant le temps. »<sup>89</sup> En effet, *Beyrouth fantôme* se présente comme un aller-retour entre les années quatre-vingt-dix (plus précisément 1997, 1998, date du tournage) et la fin des années quatre-vingts (dernières années de la guerre civile libanaise). De prime abord, le film aspire simultanément à une commémoration de la guerre par la parole et à une restitution du

---

<sup>86</sup> Durand, op. cit. p.284

<sup>87</sup> Id. p.283

<sup>88</sup> Comolli, op. cit. p.63

<sup>89</sup> Durand, op. cit. p.133

conflit par l'image. Le temps du film est donc, dans les deux cas, un temps de guerre. Mais, comme la guerre dont il ne reste plus qu'un empilement de dates, de cadavres et de pierres, Salhab empile les scènes les unes après les autres dans une tentative de reconstruction de la ville par le film. Comme Beyrouth en 1998, le film est mélange de passé et de présent. Comme Beyrouth depuis toujours, le film est plusieurs H/histoires, plusieurs versions. Et c'est justement cet empilement, cette fragmentation du temps et des histoires qui est infernale, dans la mesure où elle n'offre pas d'issue par la narration. De même, le retour, au terme du film, à la situation initiale où Khalil était absent atteste d'un statut quo, d'une condamnation à une H/histoire cyclique, infernale donc. Si cette fragmentation désigne aussi tout simplement Beyrouth (ou sur une échelle plus large, le Liban), mélange hétérogène de communauté diverses, elle est accentuée par l'absence de mixage sonore, notamment adopté dans *Terra incognita* et *Atlal*.

Finalement, nous noterons que si ce montage fragmenté donne une impression de décomposition, c'est également parce qu'il présente un espace urbain en déperissement, une condamnation aux flammes des enfers donc. De là, dans les trois films du cinéaste, les constantes informations sur des accrochages au Sud, diffusées à la radio, attestent de cet éternel renouvellement des conflits et présentent ainsi des fragments sonores qui nous plongent à nouveau dans la violence du quotidien, dans une réalité infernale de guerre et de mort.

Selon Borhan Alaouié, ce qui est source de malaise au sein d'une ville comme Beyrouth, c'est que malgré le fait qu'il y ait *connexion, liaison*, il n'y a pas vraiment *communication*<sup>90</sup>. « في إتصال بس ما في تواصل », dit-il. En partant de ce constat, il semble pertinent de conclure la deuxième partie de notre mémoire par une réflexion concernant la présence, dans l'engrenage de la ville, de *l'autre*, source de tous les maux, qu'il soit double ou antonyme, mais avec lequel la communication est presque toujours problématique. En effet, si comme nous avons tenté de le démontrer précédemment, l'espace urbain est présentée par Ghassan Salhab et Elia Suleiman comme infernal, c'est surtout parce que les deux cinéastes mettent en scène l'enfermement des citadins dans des espaces cloisonnés et témoignent de la violence latente qui imprègne les lieux, déborde sur les habitants, prête à exploser à tout moment. Cette situation infernale s'offre sans relâche à des analyses politiques diverses. Le cinéma, quant à lui, semble remplir une toute autre fonction, s'attaquant de front à l'inconscient visuel alors qu'au « milieu des âmes et des ombres, le film n'est plus notre Ariane, il devient notre Orphée... »<sup>91</sup>

De ce fait, il nous semble pertinent de noter une certaine ressemblance Khalil Shams et Œdipe, que ce soit d'un point de vue politique ou psychanalytique. En effet, comme dans *Atlal*, le mythe d'Œdipe selon Sophocle relate l'enquête qui mènera à la découverte du coupable des crimes qui sévissent dans la cité. Comme Œdipe, qui devient aveugle, Khalil, perd graduellement la vue au fur et à mesure qu'il se transformera en vampire et se révélera lui-même coupable de la mort de ses concitoyens. Ainsi, comme pour Œdipe, une lecture psychanalytique du personnage de Khalil Shams rend compte d'une quête

---

<sup>90</sup> SASSINE, Myriam, HAMMAL, Rodrigue, *Borhan Alaouié, la rencontre*, 2005.

<sup>91</sup> Gilloch, op. cit. p.126

d'identité qui aboutit finalement à une acceptation de soi, d'où la scène finale. Par ailleurs, une lecture politique du mythe d'Œdipe aboutit, selon le schéma actanciel de Greimas, à un encerclement du personnage par la cité, alors que dans sa recherche du meurtrier de son père, Œdipe se retrouve pris au piège par les citoyens, simultanément adjuvants, opposants, destinataires et destinateurs.<sup>92</sup> Il nous semble que la situation est similaire pour Khalil, aussi bien le fantôme que le vampire, traqué par *l'autre*. Dans le premier film de Salhab, Khalil n'échappera à cette situation infernale qu'en disparaissant à nouveau, alors que dans le dernier, ce sera par une plongée sans retour dans les ténèbres de la ville.

Par ailleurs, il nous semble que la dernière scène d'*Atlal*, celle des retrouvailles de Khalil avec Khalil (celui de *Beyrouth fantôme*), introduit une notion qui va également dans le sens d'un espace infernal : la notion de double. En effet, selon Durand, cette notion engendre « une étrange confusion, une impression de pérennité et de fatal recommencement »<sup>93</sup>, reflétant ainsi un trouble lié à la ville. Alors que l'omniprésence des miroirs illustre parfaitement cette notion, à la fois chez Salhab et Suleiman, la confusion s'accroît quand les personnages traversent le miroir, si bien que le *fatal recommencement* se traduit par un sentiment de danger inhérent à la ville. En effet, dans *Atlal*, la scène, toute en fonds enchaînés, où les deux jumelles, qui chantonent une comptine pour enfants : *le jour se lève sur le loup*, dévoilent le secret de la mutation du vampire, illustre parfaitement le dédoublement de Khalil qui nous apparaît simultanément de dos et de face. Cette *étrange confusion* est également établie par Suleiman qui nous

---

<sup>92</sup> Informations obtenues durant un cours donné par Hanan Kassab, doctorat à Paris III (Sorbonne), Professeur à l'Institut d'Art Dramatique de Damas, Professeur à l'IESAV.

<sup>93</sup> Durand, op. cit. p.237

offre une panoplie de personnages dédoublés. Si nous en citons quelques uns, c'est justement pour mettre en relief l'insistance sur divers éléments qui font de la cité un espace infernal : la maladie (les deux malades en chemises roses à l'hôpital), la vieillesse (les deux vieux sur le toit), l'altérité (les deux Mahmoud, les deux barbus avec le plâtre, les deux hommes aux lunettes de soleil dans le garage du père), etc.

Dans le même ordre d'idées, si Salhab insiste, le long de son œuvre, sur la présence la mer, sorte de réflexion géante de la ville, c'est parce que celle-ci semble en refléter l'enfer, perpétué également de manière orale, que ce soit Leila qui parle de suicide ou l'ensemble des personnages dans *Beyrouth fantôme* qui, témoignant deux à deux, accentuent l'omniprésence infernale de la guerre : Hassan Farhat et Younés Aoudé, Nada et Ahamd Ali Zein, chacun soutenant le propos de son compagnon. Par ailleurs, dans *Terra Incognita*, la notion de double vient renforcer les contradictions que portent les personnages et atteste d'un véritable malaise ressenti au sein de sa ville, où chacun recherche des zones d'ombres pour se sentir en sécurité<sup>94</sup>, alors que la confrontation avec l'autre le plonge sans doute dans une angoisse qui est celle d'être soi, avec toutes les contradictions que porte cette identité libanaise. En effet, Soraya aspire à partir, Leila veut mourir. L'une est dans un parcours historique, à la recherche de traces inscrites dans la pierre, l'autre dans une quête mystique, à la recherche d'un signe divin. Des oppositions pourraient également être dégagées du personnage de Haïdar et de celui de Nadim, l'un dans un rapport exclusif à l'image, l'autre au son, l'un dans une relation virtuelle à la ville, l'autre uniquement lié à celle-ci par le biais de l'évènement. Se pose alors, chez Salhab, la question du rapport avec la ville, celle *d'être*, tout en *n'étant pas*

---

<sup>94</sup> Sansot, op. cit. p.196

vraiment, celle de se raconter des histoires donc, des histoires pour pouvoir s'endormir le soir, des histoires pour oublier, des histoires pour survivre.

Ainsi, si les personnages chez Salhab semblent vouloir noyer, par un flot incessant de paroles, le malaise qui les étouffe, c'est sans doute pour créer entre eux une sorte de lien, aussi dérisoire soit-il, une identité commune, aussi futile soit-elle, et il semble que c'est le processus cinématographique lui-même qui leur offre le moyen de le faire, alors que Godard affirme : « Le film est un journal intime, un carnet de notes, ou le monologue de quelqu'un qui cherche à se justifier devant une caméra presque accusatrice, comme on fait devant un avocat ou un psychiatre »<sup>95</sup>. Par conséquent, c'est le spectateur que le cinéaste pose en confident, en avocat, en psychiatre, alors qu'il est seul capable de voir le regard désespéré qu'Elia Suleiman lance à son père malade, à son amour impossible, au pays qui n'est déjà plus le sien. De même, seul le spectateur perçoit les cheveux de la jeune infirmière dégagés du voile qui les couvre dans *Atlal*, et lui seul est témoin des confessions des trentenaires désabusés dans *Beyrouth fantôme*.

Subséquent, alors que Durand affirme que la vision n'est possible qu'à distance<sup>96</sup>, cette distance pourrait justement être établie par le processus cinématographique qui opère une sorte d'accumulation de conflits, à la fois subjectifs et objectifs<sup>97</sup>, et qui permet alors de se dégager de l'engrenage de ces villes aux situations politiques infernales. Cependant, les cinéastes iront encore plus loin dans ce que nous considérons comme une tentative de sortir de l'enfer imposé par la ville, en optant justement, dans le cas de

---

<sup>95</sup> COLLET, Jean, et al., « Entretien avec Jean-Luc Godard » in *La Nouvelle Vague*, Edition Les Cahiers du cinéma, Paris, 1999, p.204

<sup>96</sup> Durand, op. cit. p.170

<sup>97</sup> Rocha, op. cit. p.30



Salhab, pour le fantastique et dans le cas de Suleiman, pour le merveilleux, alors que Penzoldt déclare que pour les auteurs, « le surnaturel [n'est] qu'un prétexte pour dire des choses qu'ils n'auraient jamais osé mentionner en termes réalistes. »<sup>98</sup> Ainsi s'ouvre devant nous la possibilité du cinéma comme issue à l'univers urbain infernal.

---

<sup>98</sup> Todorov, op. cit. p.166

## Chapitre III

---

### Le cinéma, issue à l'enfer urbain

« Même à Raïssa, ville triste, court un fil invisible qui par instant réunit un être vivant à un autre [...] si bien qu'à chaque seconde la ville malheureuse contient une ville heureuse. »<sup>99</sup>

---

Si Millet attribue au cinéma de la Méditerranée une mélancolie certaine, il cite un texte qui semble s'adresser directement aux films de Ghassan Salhab et d'Elia Suleiman. En effet, Marie-Claude Lambotte affirme que le sujet mélancolique se trouve installé dans une situation inextricable qualifiée d'entre-deux morts : « la première l'exclurait des vivants et la deuxième ne serait pas encore advenue. »<sup>100</sup> Or, ce que nous tenterons de démontrer dans la partie suivante, c'est que le cinéma présente pour les cinéastes une issue à l'intérieur de la ville, un moyen d'échapper à l'enfer urbain, un *fil invisible* donc.

En effet, si la mélancolie plonge Suleiman dans un semblant de léthargie et nous fait douter de son apparition même au sein des territoires occupés, elle permet aussi d'en faire un mélange, selon les critiques, d'un Jacques Tati, d'un Buster Keaton, *un personnage de cinéma* donc. De même, si l'histoire du personnage de Khalil Shams est avant tout celle d'un homme profondément triste, profondément seul, profondément mélancolique, c'est aussi et surtout *une histoire*. De ce fait, si nous posons l'hypothèse d'un cinéma libérateur, d'un cinéma qui permettrait une certaine résistance à la mélancolie à laquelle le monde arabe semble destiné, ce n'est pas uniquement des discours politiques contenus dans l'œuvre des deux cinéastes qu'il s'agit. En effet, si notre corpus nous permettra de

---

<sup>99</sup> Calvino, op.cit., p.170-171

<sup>100</sup> LAMBOTTE, Marie-Claude, citée in Millet, op. cit. p.62

rendre compte de cette hypothèse, ce sera en évitant de limiter l'analyse au contenu du message, mais en la faisant remonter à la puissance du médium, comme le préconise entre autres Gilles Deleuze.<sup>101</sup> De ce fait, l'issue est présentée aussi bien par le biais d'éléments propres aux films, que par le cinéma en tant que tel, dès lors que « la réalité du film en tant que film est aussi ce qui fait sa puissance ».<sup>102</sup> Ainsi, nous tenterons de démontrer que le cinéma, par son essence même, offre une réponse à la tragédie, aux difficultés des rapports avec l'autre et que, par sa forme même, il avance une issue aux espaces abyssaux et labyrinthiques des villes.

---

<sup>101</sup> Cité in QUERRIEN, Anne, « Le devenir film de la ville » in Cahiers du gerse, numéro 3, 2001, [www.er.uqam.ca](http://www.er.uqam.ca)

<sup>102</sup> Comolli, op. cit. p.32

## 1. Etre. C'est la réponse.

---

« A quoi reconnaît-on une ville de cinéma? Ou plutôt: qu'est-ce qu'une ville sans le cinéma? Les villes qui n'ont inspiré aucun film, ou si peu, sont condamnées à mourir de froid. Elles sont tristes comme les pays sans légendes car elles n'ont pas de fantômes à vendre. »<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> BOUJUT, Michel, « Cinémas, villes ouvertes », in *Visions Urbaines. Villes d'Europe à l'écran*, Centre Pompidou, Paris, 1994, p.27

Le cinéma, affirme Jean- Louis Comolli, ne peut supporter longtemps l'idée d'une ville indifférente.<sup>104</sup> « Il faut au cinéma qu'un regard ait une direction (un sens), que deux regards non seulement se cherchent, mais se croisent. Il faut de l'amour, du désir, de l'intensité. Il faut donc avant tout que l'indifférence relative d'un spectateur rarement gagné d'avance, soit contrée par le travail du film, jusqu'à se changer en implication. »<sup>105</sup>

Ainsi, si Beyrouth est représentée comme un espace tragique, elle est cependant au cœur de la réflexion des cinéastes libanais, notamment celle de Ghassan Salhab. En effet, il nous semble que la capitale libanaise, riche de ses contradictions, se donne au cinéma, ouvre la voie à une multitude de questionnements qui en font une Ville de Cinéma, à l'instar de Rome, Paris ou Manhattan. Si elle ne meurt pas *pour de bon*, comme le regrette Darina el Joundi, elle *vit* dans tous les films de Salhab, ne se contentant pas d'y faire de la figuration mais y jouant le rôle principal. A l'instar d'un personnage shakespearien, Beyrouth échappe à sa propre destruction, à son propre enfer, en se laissant immortaliser, en devenant œuvre d'art. De la même manière, en mettant en scène Ramallah, Nazareth ou Jérusalem, Elia Suleiman restitue l'âme de ces villes en leur octroyant, malgré tout, une identité palestinienne, même si celle-ci n'est que violence et aliénation. En effet, « si la Palestine n'existe pas, son film l'invente l'air de rien. Les espaces y sont sévèrement séparés, mais il chante en sourdine les louanges de l'imaginaire comme territoire partagé. »<sup>106</sup> En réinventant l'histoire de son pays, de ses variables frontières, à l'échelle des ruelles de Nazareth ou Ramallah<sup>107</sup>, le cinéaste répond à l'enfer qui est celui de *ne pas être*, quitte à *être* tragédie.

---

<sup>104</sup> Ibid, p.22

<sup>105</sup> Ibid, p.24

<sup>106</sup> Les Cahiers du cinéma à propos d'*Intervention Divine* in [www.pyramidefilms.com/intervention-divine/rpress](http://www.pyramidefilms.com/intervention-divine/rpress)

<sup>107</sup> BENEDICT, Sébastien, « Nazareth ninja », Les Cahiers du cinéma, numéro 572, octobre 2002, p.18

De là le choix des deux cinéastes de revenir pour faire des films, là où les images des incessants conflits ne laissent plus de place à l'imaginaire, pour restituer à ces lieux leur place dans l'Histoire, en ressassant, infatigablement, l'histoire de ces villes, autrement, par le biais d'un langage *autre*. En effet, la mutation chez Salhab ne concerne pas simplement ses personnages (notamment celui du vampire dans *Atlal*), mais s'effectue également au niveau du langage cinématographique, alors que le mélange entre fiction et documentaire dans *Beyrouth fantôme* laisse la place, avec *Atlal*, au fantastique, genre qui ne peut subsister que dans la fiction, qui implique la fiction.<sup>108</sup> C'est donc une véritable quête vers l'imaginaire que préconise Salhab, acceptant, par le recours au fantastique, l'emprise de l'*ici* et du *maintenant*. En effet, Todorov décrit le présent comme une pure limite entre le passé et le futur. Selon lui, « le merveilleux correspond à un phénomène inconnu, encore jamais vu, à venir : donc à un futur; dans l'étrange en revanche, on ramène l'explication à des faits connus, à une expérience préalable, et par là au passé. Quand au fantastique lui-même, l'hésitation qui le caractérise ne peut, de toute évidence, se situer qu'au présent. »<sup>109</sup> Ainsi, il semblerait que nous sommes devant une victoire sur le questionnement tragique posé par Hamlet, devant une acceptation totale de la réalité dans ses infimes contradictions. Désormais, le personnage chez Salhab sait que le lien organique qui l'unit à Beyrouth est justement ce qui constitue son *être*. Il n'est plus fantôme, hésitant entre départ et retour, mais vampire, ayant appris à survivre dans la jungle urbaine, à apprivoiser cette ville qui n'est plus un enfer pour lui. Alors que « les préoccupations concernant la mort, la vie après la mort, les cadavres et le vampirisme,

---

<sup>108</sup> Id. p.65

<sup>109</sup> Todorov, op. cit, p.47

sont liés au thème de l'amour »<sup>110</sup>, Khalil succombe désormais à cette relation amoureuse, métaphore homosexuelle car le liant à cet autre qui est à la fois son semblable. Et c'est justement à travers ses errances infinies que « l'initié, en devenant autre, assumait la culture et l'humanité de son groupe » dès lors qu'il n'y a pas lieu de dissocier « ce que l'homme était et ce qu'il voulait devenir, la conscience de soi et la réalisation d'un modèle idéal. »<sup>111</sup> D'où la scène finale dans *Atlal* où les deux vampires se retrouvent dans un lieu des plus significatifs, jadis ligne de démarcation qui divisait la ville en deux.

Toutefois, et alors que Bergson affirme que le rire a la même logique que l'imaginaire et que le rêve<sup>112</sup>, si Suleiman résiste à la tragédie, ce n'est pas en l'apprivoisant, mais en usant de deux procédés qui permettront tantôt de la contourner, tantôt de la neutraliser. En premier lieu, nous développerons l'humour, premier procédé adopté par Suleiman pour échapper à l'enfer des villes occupées. En effet, l'humour est sans doute ce qui caractérise le cinéma de Suleiman, ce qui le distingue des autres films traitant de la cause palestinienne. Dans *Intervention divine* principalement, chacun des personnages nous offre l'occasion de rire d'une situation des plus tragiques, celle d'un peuple condamné aussi bien à *l'occupation* qu'à *l'inoccupation*, alors que le rire est toujours celui d'un groupe<sup>113</sup>, et qu'il « cache une arrière-pensée d'entente, (...) de complicité, avec d'autres rieurs, réels ou imaginaires. »<sup>114</sup> Ainsi, dès le départ, les gros mots employés par le père introduisent une familiarité qui permettra une identification du spectateur avec la solitude

---

<sup>110</sup> Id. p.146

<sup>111</sup> Sansot, op. cit. p.233

<sup>112</sup> BERGSON, Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Presses universitaires de France, 1940, p.32

<sup>113</sup> Id. p.5

<sup>114</sup> Ibid.



de ces citoyens, avec leurs frustrations. Si nous citons encore une fois Bergson, c'est parce qu'il nous semble que son introduction fournit une analyse appropriée de l'humour chez Suleiman, et que cet humour est justement ce qui tranche avec le cinéma de Salhab, et qui paraît offrir un semblant de réponse au questionnement existentiel inhérent à l'œuvre des deux cinéastes. En effet, Bergson affirme que le comique exige, « pour produire tout son effet, comme une anesthésie momentanée du cœur. Il s'adresse à l'intelligence pure. Seulement, cette intelligence doit rester en contact avec d'autres intelligences (...) On ne goûterait pas le comique si l'on se sentait isolé. Il semble que le rire ait besoin d'un écho. »<sup>115</sup> C'est justement en mêlant le spectateur à son jeu, que Suleiman, en usant de procédés comiques traditionnels, tels que la répétition des situations (le vieil homme en colère contre ses voisins, détruisant systématiquement le passage près de sa maison et déchiquetant le ballon de football du jeune adolescent, l'épisode des ordures, celui de l'homme qui attend en vain un bus...) ou le mécanisme de la gestuelle corporelle (le singulier individu obsédé par le chiffre 6) accède à l'autre, et par là, à l'universel. Car la comédie, ajoute Bergson, est bien plus proche de la vie réelle que le drame<sup>116</sup>. En effet, un grand drame résulte d'une grande élaboration qui tend à l'éloigner de la réalité, alors que l'élévation du comique réside dans sa subtilité, donc dans sa ressemblance avec la vie même. Si le rire doit répondre à certaines exigences de la vie en commun, s'il doit avoir une signification sociale<sup>117</sup>, Suleiman semble introduire, à travers ses films, une identité, un autre sens au fait *d'être Palestinien*, dès lors que ce rire unit donc à la fois le spectateur à l'univers filmique, et les personnages, ces autochtones à l'identité complexe, entre eux.

---

<sup>115</sup> Id. p.4

<sup>116</sup> Id. p.104

<sup>117</sup> Id. p.6

Ainsi, il nous semble que Suleiman met en scène un contre-drame, une contre-réalité, une réponse aussi bien à la fatalité du drame quotidien vécu par les Palestiniens qu'aux images infernales de la présumée réalité projetée sur nos écrans de télévision. Par ailleurs, l'humour adopté renforce le procédé d'identification, offrant ainsi une issue au cloisonnement et à l'aliénation car l'enfer s'atténue peu à peu, devient soutenable dès lors qu'il est universel, partagé. Cependant, il nous semble que le rire chez Suleiman n'est pas une capitulation, mais plutôt une manière de prendre le dessus sur la situation actuelle, une armure, car « où la personne d'autrui cesse de nous émouvoir, là seulement peut commencer la comédie. Et elle commence avec ce que l'on pourrait appeler le *raidissement contre la vie sociale*. »<sup>118</sup> Dans le même ordre d'idées, si retrouver une place, une identité, permettrait aux habitants de ces villes de sortir de l'enfer que représente l'espace urbain, Millet préconise le film comme leur vraie patrie, leur seule patrie. « Quant aux personnages, dit-il, leur dernier refuge c'est leur corps ». <sup>119</sup> De ce fait, si les personnages s'affrontent, physiquement quelquefois, c'est sans doute pour se prouver, nous prouver, qu'ils existent vraiment. En particulier, si des altercations physiques se produisent à maintes reprises devant la boutique de souvenirs, elles attestent indubitablement de l'existence de ces habitants dans cette Terre promise (justement le nom de la boutique en question).

---

<sup>118</sup> Id. p.102

<sup>119</sup> Millet, op. cit. p.83

## 2. Vérité et verticalité

---

« La ville repose sur un principe d'arrachement au lieu, aux pesanteurs de l'ici et du maintenant. C'est pourquoi elle porte en son sein un principe de contestation du donné immédiat (...) D'une manière plus générale, la ville contemporaine se caractérise par la conquête de la verticalité qui la délie de l'espace de tous les lieux, c'est-à-dire le sol, et qui la fait apparaître en suspension entre ciel et terre ».<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup> Cambier, op. cit, p.20

Par ailleurs, il nous semble que ce qui permet à Suleiman de se libérer du gouffre où l'entraîne la situation infernale des territoires occupés, ce qui libère ses personnages des espaces carcéraux qui les aliènent au sein de leur propre ville, c'est avant tout son recours au merveilleux, par petites touches dans *Chronique d'une disparition*, puis de manière plus prononcée dans *Intervention divine*. Pour Durand, « bien loin d'être un produit du refoulement, l'imaginaire est au contraire origine d'un défoulement. Les images ne valent pas par les racines libidineuses qu'elles cachent, mais par les fleurs poétiques et mythiques qu'elles révèlent. »<sup>121</sup> De ce fait, il nous semble que la violence de la femme-kamikaze, au lieu de représenter une barbarie sanglante, correspondrait à une libération par le merveilleux et que, aussi bien par la symbolique ascensionnelle que par la métaphore de la Palestine qu'elle porte, le personnage féminin apparaît comme une réponse à l'enfer des villes.

De prime abord, il est important de situer l'apparition du merveilleux dans *Intervention divine* dans la deuxième partie du film, après la maladie du père donc. En effet, si la mort est un retour à la terre, cette mort pourrait signifier, chez Suleiman, une sortie de l'enfer, correspondant à un isomorphisme du retour, de la mort et de la demeure<sup>122</sup>. Ainsi, *le retour du fils à la terre* (à Jérusalem) correspondrait au *retour du père à la terre* (au lieu du dernier repos), alors que, selon Eliade : « La vie n'est autre que le détachement des entrailles de la terre, la mort se réduit à un retour chez soi. »<sup>123</sup> Par ailleurs, Durand note que la mort est souvent assimilée à une seconde enfance, d'où l'expression populaire qui

---

<sup>121</sup> Durand, op. cit. p.36

<sup>122</sup> Id. p.269

<sup>123</sup> Ibid.

accuse les personnes âgées de *retomber en enfance*<sup>124</sup> et cette correspondance, dans le cinéma de Suleiman, va également dans le sens du merveilleux. De ce fait, la présence du merveilleux rejoint l'universalité attribuée au film par l'usage l'humour, alors que dans les récits appartenant à ce genre « le sujet n'est plus séparé de l'objet, la communication se fait directement, et le monde entier se retrouve pris dans un réseau de communication généralisé »<sup>125</sup>.

De même, cette thématique du chez soi, du retour à l'enfance, est notamment illustrée dans une scène de *Chronique d'une disparition* où Suleiman s'arrête, lors de son passage à Jérusalem, devant une fontaine où jaillit de l'eau, semblant y retrouver une certaine paix, dès lors que le square est une oasis de paix, un éden, « par son immanence molle, par l'étirement digestif de son temps »<sup>126</sup>, un lieu de détente que l'imaginaire populaire attribue au jeu enfantin. Sansot insiste sur la place du ballon dans le square, « élément perturbateur par excellence »<sup>127</sup>, représentant la liberté et la mobilité au milieu de la pesanteur appliquée de la ville.<sup>128</sup> Ainsi, on pourrait déduire que le jeune garçon qui joue au ballon dans les rues étroites de Jérusalem n'est autre que Suleiman enfant, et que ce dernier retrouve un peu de son enfance debout devant la fontaine d'eau. De plus, si le vieux voisin n'hésite pas à déchiqeter le ballon, à lui ôter sa capacité de rebondir, c'est le personnage du père qui défendra le jeune adolescent, luttant ainsi contre l'enfer. Cette idée est reprise dans une autre scène où l'on note la présence d'un ballon, celui que Suleiman gonfle pour les beaux yeux de la femme qu'il aime, et qu'il laisse planer par-

---

<sup>124</sup> Ibid.

<sup>125</sup> Todorov, op. cit. p.123

<sup>126</sup> Sansot, op. cit. p.503

<sup>127</sup> Id. p.506

<sup>128</sup> Ibid.

delà l'espace chthonien de la ville, élément volatile rouge dans le ciel de Jérusalem. En effet, l'image du père que représente sans doute le visage souriant de Yasser Arafat, rend hommage à celui qui, malgré frasques et erreurs, restera sans doute le plus éminent porte-parole de la cause palestinienne.

Par ailleurs, le mouvement ascensionnel du ballon rouge, planant dans le ciel de la ville, jusqu'à se fixer sur le dôme du Rocher, n'est pas sans rappeler celui de la femme-kamikaze, keffieh sur la tête, symbole incontestable de la résistance palestinienne, alors que Durand affirme qu'un « remarquable isomorphisme unit universellement l'ascension à la lumière ». Il cite notamment Bachelard qui note que c'est la même opération de l'esprit humain qui porte vers la lumière et vers la hauteur.<sup>129</sup> Ainsi, il nous semble que le personnage de la femme-kamikaze ouvre une issue à l'enfer des villes, par les attributs héroïques qui lui permettent de surplomber, au sens littéral du terme, la réalité dramatique des territoires occupés. Or, si l'ascension est « le voyage en soi », « le voyage imaginaire le plus réel de tous », résultat du rêve inné de la verticalité pure, d'un désir d'évasion au lieu hyper, ou supra, céleste<sup>130</sup>, retrouve-t-on pour autant ce schème sous le symbolisme de la *montagne sacrée* que Soraya, dans *Terra incognita*, ne retrouve qu'en dehors de la ville ? Il nous semble que si les deux femmes tentent de dépasser les contraintes imposées par la réalité, la femme chez Salhab n'est à aucun moment idéalisée, comme elle l'est chez Suleiman. Pour rejoindre l'idée défendue dans la partie précédente, il nous semble que Hana (*Beyrouth fantôme*), Soraya (*Terra Incognita*), Zeina et la femme voilée (*Atlal*), sont en quelque sorte Beyrouth. Elles opèrent des trajectoires

---

<sup>129</sup> Durand, op. cit. p.163

<sup>130</sup> Id. p.141

horizontales, ni abyssales ni ascensionnelles, et c'est justement ce qui fait leur force, ce qui les empêche aussi bien de sombrer dans une lutte infernale contre la ville que de chercher à la fuir. Ces femmes sont aussi bien féminines, maternantes, enveloppant des personnages masculins fuyants, que masculines, dominatrices, véritables héroïnes des films de Salhab. Caméra en main, Hana (dont la traduction littérale prénom signifie *sérénité*) n'aura jamais peur de descendre dans la rue, d'enregistrer les moindres mutations de la ville, d'accepter le retour de Khalil comme une réalité inhérente à cet espace qu'elle habite. Son corps plantureux totalement assumé, Soraya (lustre, *porteuse de lumière*) n'aura ni peur d'affirmer ses opinions sur la reconstruction de la ville, ni d'aborder les hommes qu'elle désire, comme Zeina qui empoignera elle-même Khalil, exigeant une pénétration que l'homme lui refuse. Enfin, la femme voilée dans *Atlal* sera le seul personnage à baisser la vitre de sa voiture, à s'exposer au danger de la rue, à la menace du vampire, à assumer la ville telle qu'elle est, alors que dans une scène précédente elle chantonne, cheveux relâchés, une chanson de Najat al Saghira où celle-ci avoue son amour pour la mer, le ciel, le chemin, la vie enfin : « أنا بعشق البحر »

Chez Suleiman aussi, différemment de Salhab, ce sont les femmes qui sont les véritables héroïnes, ou plutôt les invincibles super-héroïnes. En effet, ce qui marque encore plus la puissance de la femme-kamikaze dans *Intervention divine*, ce sont les diverses armes qu'elle exhibe, car l'arme est « à la fois symbole de puissance et de pureté »<sup>131</sup>, lui accordant le statut d'héroïne solaire, dès lors que « le combat revêt mythologiquement un caractère spirituel sinon intellectuel car *les armes symbolisent la force de spiritualisation*

---

<sup>131</sup> Id. p.181

*et de sublimation.* »<sup>132</sup> Ainsi, sans qu'aucune goutte de sang ne vienne souiller les images du combat, la femme use de ses armes pour vaincre ces Israéliens qui ne semblent pas le moins du monde surpris de sa présence, confirmant le propos de Todorov qui affirme que, dans le cas du merveilleux, les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière chez les personnages.<sup>133</sup> S'opposant à l'ensemble des personnages masculins du film, notamment à l'antihéros apathique interprété par Suleiman, la femme est vindicative, intransigeante, salvatrice, belle surtout, brisant à la fois une vision orientale de la femme et une vision occidentale de la femme arabe. Ainsi, lors d'une scène mémorable où la jeune femme provoque sur son passage l'écroulement du check point, elle ne ressemble en rien à la vision occidentale d'une femme voilée, dont on n'entrevoit la plupart du temps que les yeux outrageusement maquillés. Elle est, au contraire, vêtue d'une robe courte, jambes, bras et cou dénudés, yeux voilés de lunettes noires. De même, son attitude masculine ne ressemble en rien à l'image orientale d'une femme soumise ou d'une mère dévouée.

Ainsi, la femme chez Suleiman est éblouissante, elle est à la fois *intervention divine* et *retour à la terre*, elle est l'idée de Palestine, donc bien loin de l'enfer engendré par la réalité des Territoires Palestiniens Occupés. En effet, dans *Intervention Divine*, alors que la première partie est toute en fondu sur noir, le début de l'issue à l'univers infernal est annoncé par un fondu sur blanc, clôturant le passage de la femme-lumière devant les soldats du check point. Aussi, cette femme a-t-elle une fonction cinématographique primordiale, étant à la fois porteuse de désir, de mystère et de fiction. Il nous semble en

---

<sup>132</sup> Ibid.

<sup>133</sup> Todorov, op. cit. p.59



effet que la vision qu'on en a n'est jamais plate, mais qu'elle se fait toujours par le biais d'une vitre, que ce soit celle de la voiture ou celle de la fenêtre vitrée de l'appartement de l'homme qu'elle aime. Dès lors que « la vision indirecte est la seule voie vers le merveilleux<sup>134</sup>, cette idée est également illustrée par les lunettes parfois arborées par notre héroïne, qui permettent une quintessence du regard<sup>135</sup>, car ces petites ouvertures « deviennent l'image d'un regard qui n'est plus simple moyen de joindre l'œil à un point de l'espace, qui n'est plus purement fonctionnel, transparent, transitif. »<sup>136</sup> D'un autre côté, il est également nécessaire de noter le recours au merveilleux dans *Chronique d'une disparition*, à travers le personnage de la femme subséquentement prénommée Adan, éden donc. Ce personnage féminin présente également les attributs masculins de la super-héroïne, symbolisés notamment par le talkie-walkie, élément phallique qui permettra le subterfuge contre les hommes de la police israélienne.

Chez Salhab toutefois, le merveilleux ne permet pas un triomphe sur la réalité mais permet l'accès à celle-ci par un chemin biaisé, comme le préconise Pierre Malbille qui note : « Au-delà de l'agrément, de la curiosité, de toutes les émotions que nous donnent les récits, les contes et les légendes, au-delà du besoin de distraire, d'oublier, de se procurer des sensations agréables et terrifiantes, le but réel du voyage merveilleux est, nous sommes déjà en mesure de le comprendre, l'exploration plus totale de la réalité universelle. »<sup>137</sup> Ainsi, alors que le fantastique est un moyen de combattre la censure de la société ainsi que l'autocensure<sup>138</sup>, le merveilleux permet d'aller encore plus loin afin de

---

<sup>134</sup> Id. p.129

<sup>135</sup> Ibid.

<sup>136</sup> Ibid.

<sup>137</sup> Cité in Todorov, op. cit. p.62

<sup>138</sup> Id. p.167

puiser une vérité nichée au plus profond de la ville, dès lors que Démocrite affirme : « En réalité, nous ne savons rien, car la vérité est au fond de l'abîme. »<sup>139</sup>. D'où la descente au fond des eaux dans *Atlal*, seul refuge de Khalil contre l'enfer terrestre, et le fondu sur rouge à la sortie de l'eau qui clôt le moment de solitude et introduit le monde infernal de la ville. D'où l'acceptation de sa nouvelle identité de vampire qui permet le passage du fantastique au merveilleux. De plus, alors que le Liban est « un ensemble de mirages, d'idées qui doivent devenir vérités »<sup>140</sup>, il nous semble que Salhab, par son recours au merveilleux, tend la main à l'*autre* et échappe alors à l'enfer par la connaissance de *double*, de cette partie indissociable de lui-même. Il rejoint donc Todorov qui affirme : « Je commence à sentir que le monde est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de ma tête. Je ne regarde pas le monde, je ne me pose pas en face de lui ; je le connais par un processus inconnu qui le transforme en moi-même. »<sup>141</sup> Ainsi Khalil Shams plonge-t-il au plus profond de la ville et y trouve-t-il son alter ego, son *ami soleil*, Khalil Shams le fantôme, devenu lui aussi vampire, homme de la pénombre. Insomniaque, il accède ainsi à l'*autre* car « les hommes à l'état de veille partagent leur univers, tandis que chacun a son propre univers pendant le sommeil »<sup>142</sup>. Ainsi, il ne fait plus aucun doute que c'est bien au rêve que le cinéma nous donne accès.

---

<sup>139</sup> Démocrite, « Pensée 117 », [www.geocities.com](http://www.geocities.com)

<sup>140</sup> Propos recueillis lors d'une conversation à bâtons rompus avec le cinéaste.

<sup>141</sup> Todorov, op. cit. p.125

<sup>142</sup> BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art (1<sup>ère</sup> version) » in *Œuvres Tome III*, Editions Gallimard, 2000, p.103

### 3. Voyages imaginés et espaces recomposés

---

« Les lampes s'éteignent. Le groupe jette un faible cri qui se perd. C'est le début de la grande invocation que depuis des siècles les foules agonisantes ont jetée dans la nuit. Ce sont des êtres qui aiment le jour. La nuit cinématographique dure peu... Un cercle éclaire soudain le mur du fond. La salle dit : « Ah »... Le songe de la foule commence. Elle dort, elle ne réussit plus à se voir, elle n'a plus conscience de sa propre chair. Il n'y a rien en elle qu'une fuite d'images, un glissement et un frou-frou de rêves. Elle ne sait plus qu'elle existe, groupe immobile dans une grande pièce carrée. »<sup>143</sup>

---

<sup>143</sup> ROMAIN, Jules cité par SORLIN, Pierre, « Le Cinéma dans l'histoire des loisirs » in *Le Cinéma dans la cité*, Editions du Félin, Paris, 2001, p.30

Ce texte de Jules Romain introduit le cinéma comme un lieu de partage du rêve, si bien que c'est justement par le biais du Septième Art que le rapport avec l'*autre* est réalisable, notamment grâce à la capacité du film d'ouvrir à l'inconscient visuel des citadins.<sup>144</sup> En effet, Benjamin affirme que « les démarches de la caméra sont autant de procédés grâce auxquels la perception collective du public est à même de s'approprier les modes de perception individuels du psychotique ou du rêveur. »<sup>145</sup> Ainsi, c'est en accédant à l'imaginaire de la ville que Salhab, tout comme Suleiman, parvient à se l'approprier, à l'apprivoiser, à le transformer un lieu familier, moins hostile, moins infernal. De ce fait, leur cinéma fragmenté, qui nous paraît de prime abord comme allant dans le sens de la cité infernale, prend désormais une dimension nouvelle, car si « le cinéaste est une figure destructrice, un saboteur du paysage urbain »<sup>146</sup>, c'est sans doute pour mieux recomposer les fragments en une logique propre aux fonctionnements de l'imaginaire. Dans le même ordre d'idées, Gilloch cite Walter Benjamin : « Nos bistrotts et les avenues des grandes villes, nos bureaux et nos chambres meublées, nos gares et nos usines paraissent devoir nous emprisonner sans espoir d'y échapper jamais. Alors vint le cinéma et, grâce à la dynamite de ces dixièmes de seconde, il fit sauter cet univers carcéral, si bien que désormais, au milieu de ces débris largement dispersés, nous faisons tranquillement d'aventureux voyages. »<sup>147</sup>

Ainsi, il semble que le cinéma offre une réponse aux longues errances sans issues dans la ville alors que, pour Kracauer, le film indique le chemin du retour. Le film, affirme ce

---

<sup>144</sup> GILLOCH, Graeme, « Optique urbaine. Le film, la fantasmagorie et la ville chez Benjamin et Kracauer » in *Capitales de la modernité. Walter benjamin et la ville*, Editions de l'éclat, Paris, Tel-Aviv, 2005, p.110

<sup>145</sup> Benjamin, op. cit. p.103

<sup>146</sup> Gilloch, op.cit. p.110

<sup>147</sup> Benjamin, op. cit. p.102

dernier, notre *Ariane*, nous guide « non plus sur les voies expressives qui mènent au vide », mais au contraire « sur des sentiers qui serpentent à travers le maquis des choses ».<sup>148</sup> Ainsi, en nous faisant visiter, grâce au film, des lieux qui leur sont familiers, les cinéastes ne se contentent pas d'en faire une description mais introduisent la fonction même d'habiter la ville, de s'y déplacer, de s'y sentir *chez soi*. Si Suleiman nous invite, dans *Chronique d'une disparition*, dans l'intimité de la maison de ses parents, c'est parce que « la maison est notre coin du monde (...) notre premier univers »<sup>149</sup> et que notre imagination va dans le sens de cette notion de maison, de chez soi, qu'elle relie à tout espace habité<sup>150</sup>. Il nous semble que cette maison, tout comme le film d'ailleurs, est une sorte d'abri retrouvé, de refuge contre l'enfer du dehors, car « la maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix » et que « c'est parce que les souvenirs des anciennes demeures sont revécus comme des rêveries que les demeures du passé sont en nous impérissables. »<sup>151</sup> Subséquemment, si les villes palestiniennes *ne sont plus* (pour en revenir encore une fois à *Hamlet*), elles demeurent pourtant dans l'imaginaire de Suleiman, celui qu'il projette au spectateur car le film « ne se déroule pas seulement sur l'écran de la salle mais *dans* le spectateur, sur son écran mental »<sup>152</sup>. Ainsi, c'est l'imaginaire de la ville que le cinéma met en scène et, dès lors que « l'imagination augmente les valeurs de la réalité »<sup>153</sup>, celui-ci permet de transcender l'enfer du lieu et prône ainsi la suprématie de l'image, car « la seule affirmation possible du cinéma, c'est : il n'y a rien avant le film. Affirmation parfaitement délirante, mais

---

<sup>148</sup> Gilloch, op. cit. p.121

<sup>149</sup> BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1964, p.24

<sup>150</sup> Ibid.

<sup>151</sup> Id. p.26

<sup>152</sup> Comolli, op. cit. p.34

<sup>153</sup> Id. p.29

nécessaire organiquement au fonctionnement filmique »<sup>154</sup>. Dans le même ordre d'idées, Bachelard expose une solution aux problèmes posés par l'imagination poétique en affirmant qu'il faut « présent à l'image dans la minute de l'image (...) dans l'adhésion totale à une image isolée, très précisément dans l'extase même de la nouveauté d'image. »<sup>155</sup>

Quant à Ghassan Salhab, il nous semble que les trois discours cinématographiques relevés par Medam dans son introduction de l'ouvrage sur l'articulation de la ville au cinéma<sup>156</sup>, s'appliquent à l'œuvre du cinéaste et confèrent à sa vision de Beyrouth une dimension intimement liée à l'imaginaire de la ville<sup>157</sup>. En effet, si Suleiman trouve son chez soi dans la maison de son enfance, Salhab le recherche sans cesse, il nous semble, dans les rues de la ville. En premier lieu donc, le *fondue enchainé*, qui fait que « rien ne cesse jamais vraiment, dans le cours de la fébrilité urbaine, et rien, véritablement, ne commence jamais »<sup>158</sup>, abonde chez Salhab, notamment dans *Atlal*, dernier film que nous considérons pour notre part comme une réconciliation avec la ville et qui lui attribue une portée fantasmagorique. Ensuite, le *travelling*, où « tout mouvement est double et, parce qu'il l'est, subjectivité et objectivité se trouvent relativisées »<sup>159</sup>, caractérise les trajets en voiture qui permettent une entrée dans la profondeur de la ville. Enfin, l'*enveloppement* par la ville qui renvoie à celui du film, alors que « dans la salle obscure, le spectateur se

---

<sup>154</sup> Ibid.

<sup>155</sup> Bachelard, op. cit. p.1

<sup>156</sup> JOST, François et PERRATON, Charles, *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma. Du cinéma et des restes urbains*, Edition L'harmattan, Paris, octobre 2003

<sup>157</sup> Même si Salhab n'utilise pratiquement jamais du panoramique qui lisse, selon Millet, les cassures du chaos urbain.

<sup>158</sup> MEDAM, Alain, « Etre de ville, être de film. Miroirs et réflexions » in *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma. Du cinéma et des restes urbains*, Edition L'harmattan, Paris, octobre 2003, p.10

<sup>159</sup> Id. p.11

voit enveloppé par le film qui se saisit de lui. »<sup>160</sup> Cet enveloppement est explicité, dans *Atlal* également, alors que les rues sombres de la ville enveloppent Khalil et le croquent, littéralement, par le biais du vampire, pour l’engloutir ensuite dans leur pénombre. De ce fait, le cinéma de Salhab aurait trouvé ses *effets de sens* dans la cité, les aurait adoptés, puis, métabolisant, prolongeant ces effets, il serait devenu métaphore de la ville<sup>161</sup>.

---

<sup>160</sup> Ibid.

<sup>161</sup> Id. p.12

Pour conclure cette troisième partie de notre mémoire qui constitue, nous l'avouons, une sorte d'apologie du cinéma, nous citerons un metteur en scène qui mène, à travers l'ensemble de son œuvre, une réflexion sur le rôle de ce médium, sur sa place également. En effet, dans un court métrage sorti en 2006, Jean-Luc Godard cite un texte fondateur qui affirme : « La pensée artistique commence par l'invention d'un monde possible, d'un fragment de monde possible, pour le confronter, par l'expérience, par le travail, peindre, écrire, filmer, avec le monde extérieur. Ce dialogue sans fin entre l'imagination et le travail permet que se forme une représentation toujours plus aigüe de ce qu'il est convenu d'appeler la réalité. »<sup>162</sup> Ainsi, il nous semble que c'est en mettant en image leur relation avec ces villes que Salhab et Suleiman tentent de nous offrir un fragment de réalité, leur réalité, celle du film. Dès lors, se présentent aux cinéastes deux possibilités : celle de considérer le cinéma comme une substitution réductive, « a sort of repressive substitution »<sup>163</sup>, ou celle de le voir comme une reconnaissance, un hommage, « an elevating and intensifying recognition of the city »<sup>164</sup>, celle de considérer la réalité de l'univers filmique comme une mièvre réplique de la réalité de l'espace urbain donc, ou celle de voir en elle une poétisation de cet espace, un ensemble d'images qui permettraient une immortalisation de cet espace, faisant de ces villes de *l'entre-deux*, des Villes de Cinémas. Il nous semble que Salhab et Suleiman aient choisi, quant à eux, la deuxième hypothèse, rejoignant Comolli pour qui filmer une ville consiste à raconter « la ville invisible, la part moins visible d'une ville, une sorte de *contrechamp du visible*. »<sup>165</sup>

---

<sup>162</sup> GODARD, Jean-Luc, *The old place*, 2006

<sup>163</sup> Reeh, op. cit., p.66

<sup>164</sup> Ibid.

<sup>165</sup> Comolli, op. cit. p.36



## Conclusion

---

« Le pouvoir de partir fait partie de notre nature.

Pourquoi alors ne l'avoir pas fait ? »<sup>166</sup>

---

En se promenant dans Beyrouth, dans la rue Hamra précisément, on croise souvent Ghassan Salhab. Le soir surtout. Il paraît que l'on y croise parfois Elia Suleiman aussi. Et il paraît que l'on pourrait même les y croiser ensemble, car les deux hommes se connaissent. Or, s'ils venaient effectivement à se donner rendez-vous dans un café par exemple, de quoi pourraient donc discuter ces deux artistes arabes ? De la situation politique infernale dans laquelle est plongée la région ? De leurs amours ? De cinéma ? Nous nous plairons à penser que c'est le cas. Devant deux tasses de café fumant donc, ou deux verres de bière fraîche, mais cigarette en main, assurément, Salhab et Suleiman ne pourraient parler que de cinéma. De la situation infernale dans laquelle se trouve le cinéma, mais aussi et surtout de leur amour pour le cinéma... Car c'est justement de cinéma qu'il s'agit là. Du rapport entre la situation actuelle des villes arabes et de celle du cinéma. Des allers-retours incessants entre la réalité de ces villes et l'imaginaire construit autour d'elles...

Dans les deux cas donc, il s'agit indiscutablement du rôle du cinéma, de sa fonction, du pouvoir qu'il peut avoir... ou ne pas avoir. Mais à quoi donc sert le cinéma ? Selon Comolli le cinéma sert « à (re)penser le monde à partir du lien entre regard et pouvoir. D'où regardes-tu ? Et qui te regarde ? Que ne vois-tu pas, et qui te voit ? Bout du monde qui nous regarde, nous pose comme sujet de regard, nous rend au pouvoir du regard de

---

<sup>166</sup> GODARD, Jean-Luc, *The old place*, 2006

l'autre, le cinéma est par la même occasion l'outil de pensée, le livre d'histoire, la mémoire critique du monde-comme-regard, ayant précisément expérimenté en un siècle tout ou presque des puissances, des pouvoirs et des impostures du regard.»<sup>167</sup> Subséquemment, la question qui s'impose dans le cas d'une étude concernant des œuvres cinématographiques d'un réalisateur libanais ou palestinien serait : à quoi sert le cinéma dans le monde arabe ? Ou plutôt : à quoi sert un cinéma arabe au sein du monde arabe ?

Dans *Borhan Alaouié, la rencontre*<sup>168</sup>, le cinéaste libanais, qui aborde essentiellement les thèmes de la ville, de l'ici, de l'ailleurs, de l'identité donc, nous offre un semblant de réponse. Le cinéma, dit-il, n'est pas un remède. Il se contente de mettre le doigt sur la plaie. Ainsi, alors qu'il est indéniable que le cinéma n'est pas une invention arabomusulmane<sup>169</sup> et qu'il fait son apparition, à une période transitoire de la vie de cette région, au sein d'îlots occidentalisés et s'inscrit, de ce fait, en marge des sociétés arabes<sup>170</sup>, il semble légitime de s'interroger sur ce qu'apporte le cinéma aux villes arabes et/ou ce que racontent les villes arabes au cinéma, alors que Khayati se demande : « Le monde arabe est-il resté étranger aux délices de *l'illusion de la réalité* » ?<sup>171</sup> Ce sont justement ces questions-là que nous avons tenté de développer à travers notre mémoire, en analysant respectivement la représentation de l'espace urbain, la transfiguration de celui-ci et enfin la transcendance de la ville, Beyrouth, Jérusalem, Nazareth ou Ramallah, au statut de Ville de Cinéma. Et si Boujut se demande ce que serait une ville sans le

---

<sup>167</sup> Comolli, op. cit. p.57

<sup>168</sup> SASSINE, Myriam, HAMMAL, Rodrigue, *Borhan Alaouié, la rencontre*, 2005

<sup>169</sup> KHAYATI, Khémais, *Cinéma arabes. Topographies d'une image éclatée*, Edition l'Harmattan, Paris, 1996, p.47

<sup>170</sup> Ibid.

<sup>171</sup> Khayati, op. cit. p.61

cinéma<sup>172</sup>, c'est cette transcendance, cette sacralisation, qui semble constituer une réponse aussi bien à l'indifférence de la ville qu'à l'enfer que celle-ci fait subir aux habitants, à la transformation des rues en labyrinthes sans issues, des passages, des durées, des points de vue, en gouffres inéluctablement chtoniens, des citadins en insoutenables voisins d'une même geôle.

De ce fait, si le cinéma sert à quelque chose, il sert sans doute à augmenter les valeurs de la réalité, comme le fait, selon Bachelard, l'imaginaire.<sup>173</sup> Pour le cinéma libanais et palestinien donc, ou plutôt pour les tentatives individuelles de cinéma libanais et palestinien, il sert s'interroger sur la meilleure manière d'exister, (sans parler bien sûr de trouver les moyens pour le faire), sur le fait de *faire ou ne pas faire* du cinéma au sein de villes qui ne laissent qu'une place restreinte pour le cinéma. Cette question, aussi infernale soit-elle, pourrait cependant être posée autrement. En effet, comment *ne pas faire* du cinéma dans ces villes qui, par leur nature conflictuelle, en demandent ? Par la suite, et alors que le cinéma arabe se révèle être un cinéma de cause, pas encore un cinéma de thème<sup>174</sup>, la question devient celle de *faire ou ne pas faire* un cinéma politique, alors que Nanni Moretti, auteur d'éclectiques portraits de l'Italie moderne, affirme que l'existence d'un cinéma fondamentalement politique ne semble pas primordiale. « Je préfère, dit-il, l'idée d'un cinéma qui soit en mesure de raconter son pays. »<sup>175</sup>

Voilà qui nous ramène à la case départ donc. Comment raconter deux pays qui ne sont que l'ombre d'un pays ? Comment raconter les débris du Liban ? Comment raconter les

---

<sup>172</sup> Boujut, op. cit. p.27

<sup>173</sup> Bachelard, op. cit. p.23

<sup>174</sup> Borhan Alaouié, *la rencontre*, 2005

<sup>175</sup> DE BRYRN, Olivier, « Forza Moretti », Entretien avec Nanni Moretti, Première, numéro 352, juin 2006, p.121

restes de la Palestine ? Car si Salhab nous livre une ville *fantôme, inconnue*, réduite à un ensemble de *reliques*, et que Suleiman nous offre successivement une chronique de *disparition* puis de *douleur*, Godard confirme le rapport entretenu avec l'univers filmique. Le cinéma, dit le metteur en scène et théoricien français, est le seul art qui, suivant la phrase de Cocteau, « filme la mort au travail ». La personne que l'on filme, ajoute-t-il, est en train de vieillir et mourra et ce que l'on filme est donc un moment de la mort au travail.<sup>176</sup> Or, ce rapport entre la *vie* et la *mort*, entre *être* et *ne pas être*, entre *ici* et *ailleurs*, *dedans* et *dehors*, se complique, alors que les villes arabes ont toujours été des lieux de passages, des routes de commerces, et qu'elles sont aujourd'hui des villes que l'on quitte. De même, le rapport *présent/passé*, *mémoire/oubli* est également ambiguë, alors que la langue arabe s'offre de manière particulière à la narration, reposant uniquement sur deux temps, un temps achevé et un autre inachevé.

Ainsi, alors que l'œuvre cinématographique, comme toute œuvre artistique, pose un univers, que les lumières s'éteignent, l'écran s'allume et qu'il « accepter, prendre en charge, comme étant dès cet instant (...) le seul monde réel »<sup>177</sup>, ce qui semble constituer le véritable sujet de ce mémoire et qu'il semble pertinent de développer par la suite, c'est justement ce rapport du cinéma au réel. En effet, comme le décrit si joliment Kracauer, « les choses qui s'offrent à la prise de vue ne font pas partie de la réalité. Ce sont des copies et des faces grimaçantes que l'on a arrachées au temps et que l'on a mélangées les unes aux autres. Immobiles, elles attendent, pleines de sens au recto, le néant à l'état pur

---

<sup>176</sup> Collet, op. cit., p.206

<sup>177</sup> SOURIAU, Etienne, *Les Deux cent mille situations dramatiques*, Flammarion, Paris, 1950, p.15

au verso. Un mauvais rêve meublé d'objets, qui a été contraint de prendre coups »<sup>178</sup>. Par delà la thématique urbaine donc, celle qui englobe l'espace de la ville, sa complexité, ses réseaux de sens, ses fragments, c'est le rapport entre deux mondes, le réel et l'imaginaire, que nous retiendrons. Désormais, c'est le montage en particulier que nous désirons aborder, dispositif qui permet justement la dialectique vie/mort, ici/ailleurs, visible/invisible et qui, grâce à ses points d'entrée et de sortie, fait de chaque plan un espace carcéral dont il est cependant possible de se libérer. Gilloch affirme en effet : « Le montage en tant que technique ne fait pas voler en éclat le monde imaginaire. Comment le pourrait-il ? Il est le principe même de ce royaume de la fantasmagorie. »<sup>179</sup>

---

<sup>178</sup> Kracauer cité par Gilloch, op. cit. p.125

<sup>179</sup> Gilloch, op. cit. p.125

## Bibliographie et filmographie

---

## 1. Ouvrages Méthodologiques

---

BACHELARD, Gaston, *Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1964, 214 p.

BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art » (1<sup>ère</sup> version) in *Œuvres Tome III*, Editions Gallimard, 2000, 482 p.

BERGSON, Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Presses universitaires de France, 1940, 157 p.

CAMBIER, Alain, *Qu'est-ce qu'une ville ?* Librairie Philosophique Jacques Vrin, Paris, 2005, 128 p.

DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Edition Dunod, Paris, 1992, 536 p.

KASSIR, Samir, *Histoire de Beyrouth*, Fayard, Paris, 2003, 732 p.

KHOURY, Elias, « Où est Beyrouth? » in *Le Liban Second*, Edition Babel, Paris, 1996, 133 p.

SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, Editions Payot et Rivages, Paris, 2004, 626 p.

SALIBI, Kamal, *Une Maison aux nombreuses demeures*, Edition Naufal, Paris, 1989, 282 p.

SANBAR, Elias, *Palestine, le pays à venir*, Editions de l'Olivier, le Seuil, Paris, 1996, 197 p.



Coordonnée par SOUJAH, Sid-Ahmed. *Villes Arabes en mouvement*, Cahier n°18, Edition L'harmattan, Paris, 2005, 265 p.

SOURIAU, Etienne, *Les Deux cent mille situations dramatiques*, Flammarion, Paris, 1950, 282 p.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Editions du Seuil, Paris, 1970, 188 p.

## 2. Ouvrages sur le cinéma

---

AUMONT, Jacques :

*L'Image*, Editions Nathan, Paris, 1990, 248 p.

*Amnésies, Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Editions P.O.L, Paris, 1999, 252 p.

BOUJUT, Michel, « Cinémas, villes ouvertes », in *Visions Urbaines : Villes d'Europe à l'écran*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994, 96 p.

Sous la direction de CLADEL, Gérard, et al., *Le Cinéma dans la cité*, Edition du Félin, Paris, 2001, 237 p.

COMOLLI, Jean-Louis, « La Ville filmée » in *Regards sur la ville*, Edition Centre Georges Pompidou, Paris, 1994, 128 p.

GILLOCH, Grame:

*Myths and Metropolis. Walter Benjamin and the city*, Polity Press, Cambridge, 1996, 227 p.

« Optique urbaine. Le film, la fantasmagorie et la ville chez Benjamin et Kracauer » in *Capitales de la modernité. Walter benjamin et la ville*, Editions de l'éclat, Paris, Tel-Aviv, 2005, 206 p.

COLLET, Jean, et al., *La Nouvelle Vague*, Edition des Cahiers du cinéma, Paris, 1999, p.204

JOST, François, PERRATON, Charles, *Un Nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma. Du cinéma et des restes urbains*, Edition L'harmattan, Paris, 2003, 272 p.

KHATIB, Lina, *Filming the modern Middle East. Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab World*, Edition I.B.Tauris, Londres, 2006, 242 p.

KHAYATI, Khémais. *Cinémas Arabes, Topographie d'une image éclatée*, Edition L'harmattan, Paris, 1996, 247 p.

MILLET, Raphaël, *Cinéma de la Méditerranée, Cinémas de la mélancolie*, Edition L'harmattan, Paris, 2002, 117 p.

### 3. Ouvrages littéraires

---

Anthologie, *Les Poètes et la ville*, Editions Gallimard, 2006, 225 p.

CALVINO, Italo, *Les Villes invisibles*, Edition du Seuil, Paris, 1996, 189 p.

FAWAZ, Ghassan, *Les Moi volatils des guerres perdues*, Edition du Seuil, Paris, 1996, 445 p.

PETIŠKA, Eduard, *Mythes et légendes de la Grèce Antique*, Editions Gründ, Paris, 1971, 189 p.

SHAKESPEARE, William, *Hamlet, Othello, Macbeth*, Edition Librairie Générale Française, Paris, 1972, 429 p.

#### 4. Articles

---

BENEDICT, Sébastien, « Nazareth Ninja » in *Les Cahiers du cinéma*, numéro 572, octobre 2002

DE BRYRN, Olivier, « Forza Moretti », rencontre avec Nanni Moretti, *Première*, numéro 352, juin 2006

JOYARD, Olivier, « Dans l'œil d'Elia Suleiman le nomade » in *Les Cahiers du cinéma*, numéro 572, octobre 2002

PUAUX, Françoise, « Une héroïne parfaite » in *Revue Urbanisme*, numéro 328, janvier-février 2003

ROCHA, Glauber, « Entretien avec Glauber Rocha », réalisé par ARLORIA, Pedro et CIMENT, Michel, Positif, Hors-série Cannes 2007

ZACCAK, Hady, « La guerre vue par le cinéma libanais » in *Regards*, IESAV, 2000

## 5. Webographie

---

[www.acontresens.com](http://www.acontresens.com)

[www.er.uqam.ca](http://www.er.uqam.ca) :

QUERRIEN, Anne, « Le devenir film de la ville » in *Cahiers du gerse*, numéro 3, 2001

[www.geocities.com](http://www.geocities.com)

[www.mapage.noos.fr](http://www.mapage.noos.fr) :

ROMANOS, Chadi, « Beyrouth: reconstruire la ville, reconstruire la vie ? »

[www.leicester.ac.uk](http://www.leicester.ac.uk) :

« Ville et cinéma: connaître la ville avec le cinéma » in University of Leicester, Center of Urban History, 7<sup>th</sup> European Urban History Association Conference, Athens-Piraeus, 27-30 October 2004

[www.mcxapc.org](http://www.mcxapc.org) :

Programme européen MCX "Modélisation de la CompleXité", 1999

[www.peripheries.net](http://www.peripheries.net) :

Carnet Avril 2002

## 6. Filmographie

---

SALHAB, Ghassan :

*Beyrouth fantôme*, 1998

*Terra incognita*, 2002

*Atlal* ou *Le Dernier homme*, 2006

SULEIMAN, Elia :

*Chronique d'une disparition*, 1996

*Intervention divine, une chronique d'amour et de douleur*, 2002

DOUEIRY, Ziad, *West Beirut*, 1998

GODARD, Jean-Luc:

*Le Mépris*, 1963

*Notre musique*, 2004

*The old place*, 2006

OLIVIER, Lawrence, *Hamlet*, 1948

SASSINE, Myriam, HAMMAL, Rodrigue, *Borhan Alaouié, la rencontre*, 2005

WENDERS, Wim, *Les Ailes du désir*, 1987

## Table des matières

---

<b>Introduction</b>	<i>PAGE 4</i>
<b>I. Le rapport au réel</b>	<i>PAGE 8</i>
1. Ghassan Salhab ou le cinéma témoin de la ville	<i>PAGE 13</i>
2. Elia Suleiman ou le cinéma trace de la ville	<i>PAGE 24</i>
<b>II. La ville, univers infernal</b>	<i>PAGE 34</i>
1. Espaces tragiques	<i>PAGE 36</i>
2. Espaces abyssaux	<i>PAGE 43</i>
3. Espaces labyrinthiques	<i>PAGE 53</i>
<b>III. Le cinéma, issue à l'enfer urbain</b>	<i>PAGE 66</i>
1. Etre. C'est la réponse.	<i>PAGE 68</i>
2. Vérité et verticalité	<i>PAGE 75</i>
3. Voyages imaginés et espaces recomposés	<i>PAGE 83</i>
<b>Conclusion</b>	<i>PAGE 89</i>
<b>Bibliographie et filmographie</b>	<i>PAGE 95</i>