

# Ghassan Salhab

## Plénitude de la ruine

Jean-Christophe Ferrari

*Il m'arrive souvent d'hésiter entre deux notes  
avant de me décider.*  
Thelonious Sphere Monk

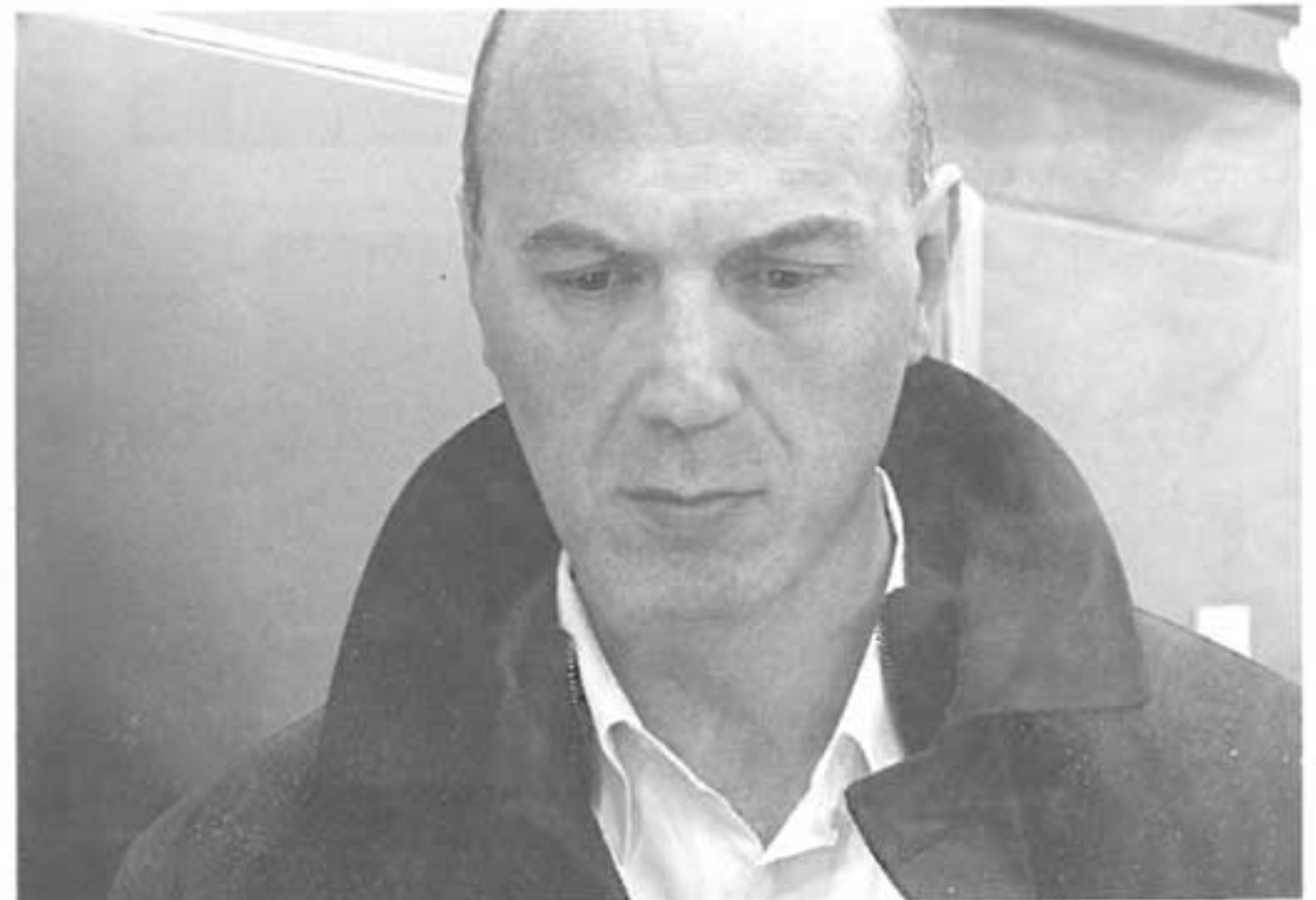
Si d'aucuns, ici au Liban, souhaiteraient, sinon oublier, du moins desserrer l'étau qu'est la mémoire des guerres (la guerre civile, celles avec Israël, d'autres plus anciennes encore), cela résiste : il reste le sentiment que le pays vit un temps endeuillé (endeuillage dont l'évocation murmurée de la musique de Johnny Cash dans *La Montagne* pourrait être l'une des voix). Un temps endeuillé, c'est-à-dire ? Non pas simplement une époque qui n'en finirait pas de faire le deuil : de tenter d'oblitérer, d'accepter un traumatisme, mais un moment du temps convoqué à faire le deuil du temps lui-même. C'est à cette compréhension du « travail de deuil » que tiennent la clairvoyance, la vigueur morale, la poésie du cinéma de Ghassan Salhab.

La voix *off* de *Beyrouth fantôme* (1998), dès l'incipit du film, donne langue à ce sentiment : « On voudrait se relancer, renaître, alors que nous ne sommes pas vraiment morts, nous sommes juste des mourants. » Ainsi le temps n'arrive pas à passer. Non parce qu'on ne réussit pas à en finir avec la catastrophe (les personnages du film vont jusqu'à confesser une espèce de terrible nostalgie de la guerre pendant laquelle les êtres, d'une certaine manière, se sentaient plus vivants, plus solidaires), mais parce que le désastre est désormais une modalité du temps, de sorte qu'on ne peut plus situer l'amont et l'aval de ce désastre. *Ruine avant même les ruines*. Cet intertitre de *Posthume* (2007) interroge : Qu'est-ce

qui est premier ? Y a-t-il quelque chose de premier, ou bien le temps, au Liban, à Beyrouth en particulier, n'en finit-il pas de se précéder lui-même ? Même film, suite d'intertitres : *Ruine avant même les ruines avant même d'être à son tour témoin de toutes nos guerres*. Le temps est-il toujours posthume à lui-même ? Le temps est-il deuil du temps ? Une voix évoque « une destruction qui ne s'arrête jamais » ; comme si celle qu'a connue le Liban ne pouvait être consignée, comme si elle refusait de s'inscrire non seulement dans l'histoire chronologique, linéaire, mais dans le temps tout court. Même constat, obsédant, dans *Le Dernier Homme* (2006) : pour en finir avec l'œuvre de mort, encore faudrait-il qu'elle ait commencé. Une autre voix interroge : « Peut-on se voir mourir ? » Non, on ne peut être contemporain de ce qui nous détruit, la guerre accordant ce terrible *présent* au cinéma : révéler la déhiscence du temps. Aussi le temps est-il voué à n'être que son propre auto-enregistrement stupide, angoissant, sans finalité (l'itinéraire des passagers vers Baalbeck [*Baalbeck*, 2002] condamné à n'être que la constitution des traces de leur déplacement). L'emploi de la voix *off* (dans *1958* par exemple [2009]) superpose les sons (travail de stratification sonore qui trouve dans *La Montagne* [2010] un superbe aboutissement) et les déconnecte de leur source, ce qui témoigne d'une non contemporanéité à soi de la narration accordée à la non contemporanéité à soi d'un temps déréglé et affolé (que faire : apprendre à mourir ? essayer de renaître ?). Les surimpressions et les autres procédés de brouillage du temps de l'image transportent les différentes modalités du temps (passé, présent, avenir) – comme autant de



Beyrouth fantôme, 1998



Le Dernier Homme, 2006



La Montagne, 2010

projets des dieux concurrents – les unes dans les autres (*La Rose de personne*, 2000 ; *Terra incognita*, 2002 ; *Posthume*). Comment savoir alors, passant outre à ce qu'en conte les musées, l'âge du monde ? Jeune ? vieux ? Le dialogue avec la culture africaine qu'initie *Afrique fantôme* (1994), en plus d'ouvrir un dialogue entre la mémoire individuelle (le cinéaste est né à Dakar) et la mémoire historique, interroge la saison du monde.

La nécessité d'être au diapason d'une temporalité tour à tour « à rebours » (*Terra incognita*) et « à contre-jour » (*Posthume*) produit une esthétique de l'aveuglement en ce sens que le visage (auquel le metteur en scène confère une valeur première et frontale) et ce qu'il envisage, loin de s'éclairer l'un l'autre, s'aveuglent réciproquement, comme si les deux, précisément, étaient à contre-jour. De telle manière qu'ici le spectateur n'a jamais le sentiment que le champ précède (prépare, anticipe) le contrechamp, mais bien que celui-ci rompt avec ce qu'il semble cependant prolonger. Aveuglement, donc, puisque le sujet ne peut ni se voir lui-même ni regarder la violence orgiaque de ce qui lui fait face.

Être exilé du temps, c'est être chassé de soi. Une question hante : qu'est-ce qui, malgré tout, peut faire encore identité ? On l'a dit, on ne saurait séparer l'identité nationale de l'identité individuelle, l'identité du Liban de celle du réalisateur, la guerre offrant cet autre *présent* coûteux : l'expérience d'une intimité profonde entre l'intériorité et l'extériorité. Si je ne sais pas ce qui constitue mon pays en nation, alors je suis à moi-même une terre inconnue. La multiplication de certaines figures visuelles (scanners, planches anatomiques, numérisations) montre combien éperdument l'œuvre aimerait inventer une topologie, tracer une carte de cette terre inconnue. Et lui donner

un corps, une chair ! Le « Il n'y a personne » murmuré par *Le Dernier Homme* ne fait pas écho à la formule d'Ulysse, dont l'anonymat est matrice de toutes les formes de personnalité, mais à l'absence à soi caractéristique du « personnage » de Blanchot (et du Liban bombardé par Israël). À l'effacement de soi que, hors de lui, il observe. Dans la lumière du contre-jour, je suis de dos à moi-même (de fait, comme le réalisateur dans *1958*, ou de droit si on peut dire, comme dans *Posthume*) puisque, dans l'absence de vis-à-vis, ce ne peut être que moi qui me regarde. « Le problème est que je me suis retrouvé dans un troisième temps et j'attends toujours de revenir à mon temps et à mon espace premiers. » Les films de Ghassan Salhab parviennent, thématiquement et formellement, à habiter cette attente dessaisie du temps et du moi, ces deux inséparables. Les plans pris de l'intérieur d'une automobile jouent là un rôle déterminant. Ils permettent d'ouvrir l'espace (celui de Beyrouth essentiellement) en invitant à le découvrir et à l'explorer, mais aussi de donner un rythme et *une vitesse* au temps du désastre ; ce temps de l'hébètement, de l'interruption, de la question, de l'incertitude (dans quel temps vivons-nous ? dans quel temps vit Beyrouth ?). Accompagnés des informations radiophoniques ou de commentaires *off*, ces plans constituent la temporalité mobile, non située, inquiète et brouillée de la capitale. D'autant que, poussant la vision à se répandre dans le mouvement même d'auto-engendrement du cadre, ils ajoutent au spectacle de la ville un supplément *photogénique* (moral). Portés par une bande musicale, résultat d'un choix amoureux et attentif, ils permettent d'amplifier l'espace d'interrogation et de confession ouvert par la voix de sorte que la musique sonne comme la diction du temps



Terra incognita, 2002

de Beyrouth. Puisque « un chant meurt au moment même de sa naissance », mais que « nous aimons bien croire aux fantômes » (*Afrique fantôme*), le chant, agent de suspension temporelle et d'autonomisation de tranches de durée, *véhicule* le temps endeuillé de la catastrophe.

Attention, cependant, ce type de plan a aussi une autre fonction : accompagner le mouvement par lequel le cadre, qui n'est jamais une donnée mais toujours une construction, se constitue et se thématise comme tel (de même que l'emploi des plans de profil thématisent ce qu'est la profondeur). Mais, là encore, attention. Il ne s'agit pas, en signalant que le cinéma est conscient de ses moyens et en le montrant en train de penser sa fabrication, d'en relativiser la portée et d'en enregistrer l'impossibilité à avoir pleinement prise sur le monde. Mais plutôt, fidèle à ce qui est (je crois) la véritable leçon de Godard, de comprendre qu'on ne peut aujourd'hui atteindre à quelque chose comme l'absolu de la monstration qu'en regardant de face ce qui, d'un certain pouvoir de transparence du cinéma, a été entamé. Le film, en montrant comment un cadre se constitue, ne cherche donc pas à déconstruire la puissance de l'évidence classique, mais à se déclarer comme art, et ainsi à la reconstruire à sa façon.

En général, les suspensions photographiques (*Baalbeck*), les procédés de brouillage du plan et les surimpressions attestent de ce que le travail du film consiste à trouver le regard juste, la bonne mise au point. Dans la mesure où l'image n'est pas une donnée, le cinéaste cherche par divers moyens à l'établir sur fond de son instabilité, à la fixer dans le rythme de son battement. Quels sont ces moyens ? Le type de narration d'abord, qui accueille de nombreux plans gratuits narrativement (à la manière d'Ozu si on veut) dont l'effet est, d'un même geste, d'emplir et d'évider le récit. La multiplication des médias ensuite (écrans d'ordinateur, photographies, radiographies...), qui, alternant les manières de voir, invite l'œil, dans le courant même de cette scansion, avec pour horizon l'utopie d'une image pure et orgiaque, à s'ajuster sans cesse. Le montage aussi (beaucoup de coupes franches), qui est un opérateur d'abstraction et de picturalité : il ne s'emploie pas à créer l'illusion d'un continuum,

mais indexe le plan cinématographique sur le tableau ou le dispositif (plans du ciel, valeur iconique de nombreuses images, « installations télévisuelles », immobilité aquatique du cadre). Sentiment d'abstraction et de picturalité accentué par le fait que, avare en mouvements de caméra tournoyants ou de biais (mouvements souvent dépositaires au cinéma de la tâche de nous donner l'illusion d'être « au cœur des choses »), le metteur en scène fait preuve d'une préférence pour le plan frontal. Ce qui, entendons-nous, ne veut pas dire un plan sans chair, le cinéaste témoignant, comme Godard, d'un intérêt marqué pour l'apparence brute, la matérialité du monde, le caractère monumental des paysages (très exactement : ce qui dans la ruine est absolue, non soumis au passage du temps). Un tel montage, entendu comme syncope et travail d'absorption (chaque plan semblant aspirer celui qui le précède), crée de l'absence entre les plans et rend sensible à ce qui bat entre eux (l'alternance y fait de chaque image non l'antithèse de l'autre, mais l'espace de son redéploiement). Enfin, les procédés d'éclaircissement et d'obscurcissement du champ (auxquels le noir et blanc de *La Montagne* donne une portée et une intensité supplémentaires) qui, illustrant le mouvement d'apparition et de disparition de ce qui nous est donné à voir (ce qui dans le temps demeure et s'efface, comme ce qui dans le corps se donne et se dérobe [*Mon corps vivant, mon corps mort*, 2003]), invitent le regard à une incessante mise au point d'un réel problématique.

La mise en place d'un chevauchement entre différentes manières de voir, l'installation d'une scansion entre ce qui apparaît et ce qui s'évanouit, la volonté de restituer à l'image son caractère parfois aveuglant définissent la vision (et le cinéma) comme battement, c'est-à-dire hésitation, ponctuation, suture, entre présences mouvantes ; le plan se contractant dans son surgissement comme pour dépasser la limite que, pourtant, il rend sensible en en déplaçant continuellement le tracé. Dans cette hésitation, ce renversement du souffle, ce miroir renversé, cette distribution ouverte des pleins et des vides, le cinématographe de Ghassan Salhab fait tourner l'être autour du néant, y pressentant sa seule et inconcevable raison d'être.

CS



Mother and Son, 1958