



HAL
open science

Quand les femmes libanaises font leur cinéma

Paula Layoun

► **To cite this version:**

Paula Layoun. Quand les femmes libanaises font leur cinéma. Art et histoire de l'art. 2016. dumas-01438809

HAL Id: dumas-01438809

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01438809v1>

Submitted on 18 Jan 2017

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

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

Université Paris I Panthéon Sorbonne

Master II Cinéma et audiovisuel
UFR 04 Arts plastiques et sciences de l'art

Quand les femmes libanaises font leur cinéma

Paula Layoun

Mémoire de recherche sous la direction de José Moure

Année universitaire 2015 / 2016

Session septembre 2016

TABLE DE MATÈRES

REMERCIEMENTS	3
INDICATIONS	4
INTRODUCTION	5

Partie I: Vers un cinéma engagé au féminin 13

I.1 Le parcours des pionnières

I.1.1. Heiny Srour et les femmes combattantes	14
I.1.2 Jocelyne Saab: Du reportage au documentaire engagé	17

I.2 Contre l'amnésie historique 24

I.2.1 Préservation de la mémoire collective à travers le témoignage	24
I.2.2 Le recours à l'imaginaire	27

Partie II : Vers une nouvelle représentation de la figure féminine

II.1 L'évolution du rôle féminin 36

II.1.1 Les stéréotypes attribués à la femme dans le cinéma libanais	36
II.1.2 Des personnages féminins non-conventionnels	38

II.2 La libération de la sexualité féminine 43

II.2.1 La quête du plaisir dans <i>Dunia</i> par Jocelyne Saab	43
2.1.1 Le corps féminin.....	45
2.1.2 De l'excision à la jouissance	47
II.2.2 Briser la censure sexuelle : chez Danielle Arbid	52
2.2.1 Des femmes épanouies	53
2.2.2 Libération du langage des femmes	55

II.3. Vers une autonomisation des femmes	57
II.3.1 La prise du pouvoir	58
II.3.2 L'indépendance des femmes	61
Partie III : <u>Vers un langage féministe</u>	66
III.1 Le contre-cinéma chez Heiny Srour dans <i>Leila et les loups</i>	67
III.1.1 Contre la narration classique	67
III.1.2 L'esthétique de l'archive	68
III.1.3 Les éléments ethnographiques	72
III.2 Un nouveau langage du désir	73
III.2.1 Le retrait du regard masculin dans <i>Dunia</i>	74
III.2.2 La représentation des scènes érotiques chez Danielle Arbid	77
2.2.1 Le voyeurisme détourné.....	7
2.2.2 L'esthétique du détail	79
III.3 La déstabilisation du spectateur : Dima El-Horr	82
III.3.1 Le processus d'identification du spectateur	82
III.3.2 La mise en question de la représentation cinématographique	84
III.3.3 Le mouvement de la caméra	85
CONCLUSION	88
FICHES TECHNIQUES DES FILMS ANALYSÉS	94
BIBLIOGRAPHIE	108
LISTE NON-EXHAUSTIVE DE FILMS REALISES PAR DES FEMMES LIBANAISES	114

Remerciements

J'adresse mes remerciements aux personnes qui m'ont accompagnée dans la réalisation de ce mémoire et à toutes les personnes qui m'ont aidée à trouver les films de femmes en question : Dima El-Horr, Sabine El-Gemayel, Maya Majzoub, MC distribution, Naja Al-Ashkar, Dario Marchiori, Lili Hinstin et Jocelyne Saab. Je remercie également Heiny Srouf pour sa gentillesse de m'accueillir chez elle et partager son film.

Je tiens à remercier particulièrement mon directeur de mémoire, Monsieur José Moure pour m'avoir donné des pistes de réflexion par ses remarques avisées.

INDICATIONS

Guerre civile : La guerre civile qui s'est étalée de 1975 jusqu'à 1990 au Liban.

Après-guerre : Après la fin de la Guerre civile libanaise, donc de l'année 1990 jusqu'à nos jours.

Guerre de 2006 : La guerre entre le Liban et Israël.

INTRODUCTION

«Quand un producteur latino-américain a vu *L'heure de la libération a sonné* (1974), il a dit :

-C'est un film fait avec des couilles.

Je lui ai dit :

-Non, c'est un film fait avec un utérus, les utérus ...
c'est très créateur, ça engendre la vie »¹.

Heiny Srour

En 1974 et pour la première fois, les femmes libanaises occupent officiellement leur place dans la réalisation de films, avec Heiny Srour qui tourne son premier long métrage *L'heure de libération a sonné* et Jocelyne Saab qui un an plus tard filme la guerre libanaise. Pourtant, quand les femmes dans le cinéma libanais sont évoquées aujourd'hui, ce n'est que pour parler de la nouvelle génération ; Danielle Arbid, Joanna Hadjithomas et Nadine Labaki, trois femmes ayant obtenu la reconnaissance du festival de Cannes. L'histoire du début de ce cinéma reste peu abordée. Cette négligence envers le cinéma féminin présente des lacunes dans l'histoire du cinéma libanais qu'il faut impérativement remplir.

En effet, la naissance du cinéma féminin libanais ne ressemble pas à celle des pays occidentaux où elle est reliée à l'émergence des mouvements féministes des années 60 et 70. Au Liban, les mouvements féministes n'ont jamais engendré de grandes révolutions publiques, pourtant la pensée féministe était présente dans la société mais progressait lentement. Rita Stephan, chercheuse au centre « Center for Contemporary Arab Studies » à l'Université de Georgetown², suggère que le « féminisme libanais »³ aurait connu quatre vagues.

¹SROUR Heiny, «Hindrance and Gender Representation in Documentary Filmmaking », présentation pour AUC Symposium of Visual Anthropology, Caire, 2010.

²STEPHAN Rita, « Four Waves of Lebanese Feminism », 2014, <http://www.e-ir.info/2014/11/07/four-waves-of-lebanese-feminism/>, consulté le 10/05/2016.

³« Féminisme libanais », un terme rarement employé mais mis en avant par Stephan qui explique que: « Le féminisme libanais ne peut être compris que par sa contextualisation au sein de l'héritage postcolonial qui contrôle

L'émancipation féminine commence dans l'écriture avec May Ziadé dès le début du XXème siècle. Ziadé, considérée comme une « pionnière du féminisme oriental »⁴, consacre un grand nombre de ses textes à la libération et à l'éducation des femmes dans plusieurs livres comme *Al mousawat (L'égalité)*. Nizara Zayn Al Din, une autre écrivaine libanaise, a écrit également en faveur de l'émancipation féminine, notamment en 1928 avec son essai « Pour ou contre le voile », revendiquant le choix libre de la femme musulmane de porter ou de ne pas porter le voile. Cette période touche aussi le plan cinématographique : si les femmes au Liban ont longtemps été absentes dans la réalisation, elles ne l'ont pas été dans leur contribution à la création du cinéma libanais. En effet, la création du premier studio libanais est dû à une femme libanaise d'origine allemande, Herta Gargour, qui en 1933 aménage sa maison en studio et forme le premier studio de cinéma au Liban « Lumnar Studio ». Ce dernier produit le premier film libanais parlant *Dans les ruines de Baalbeck* réalisé par Julio De Luca et Karam Boustany, qui s'avère même le premier film entièrement produit dans un pays arabe⁵.

La première vague s'étale de 1940 jusqu'à 1960, elle est le résultat de cette propagation des idées féministes à travers la littérature. Les élites féminines de la société libanaise revendiquent leur droit d'être représentées dans l'État en 1958 et créent des organisations pour commencer à participer à la vie publique et sociale.

La deuxième vague (1960-1990) commence avec beaucoup de promesses non seulement au niveau des organisations de femmes, mais également au niveau économique, touristique et artistique. Cependant, en 1975, avec le déclenchement de la guerre civile, les efforts des organisations se consacrant aux droits de la femme sont freinés. Si la guerre civile interrompt

la politique au Liban et régule son discours politique. Ce facteur, qui est commun à d'autres sociétés postcoloniales, crée des problèmes particulièrement complexes pour les féministes, qui à chaque instant sont rappelées que leur discours émane de l'état d'esprit des puissances coloniales occidentales alors qu'elles tentent de faire leurs réclamations. L'histoire du colonialisme et de l'existence de l'hégémonie occidentale au Moyen-Orient marquent tous les mouvements politiques et sociaux dans la région, qui non seulement aspirent à la réalisation de changements dans une communauté ou un pays, mais aussi tendent vers l'Occident, dans la mesure où ce dernier leur fournissent des ressources comme des barrières ». *Ibid.*

⁴ JABRE Jamil, « May Ziadé: Une pionnière du féminisme oriental », *May femme de lettre*, 1962, <http://www.onefineart.com/en/artists/mayziedeh/>, consulté le 10/05/2016.

⁵ « Le développement des films égyptiens se faisait à l'époque aux laboratoires de Paris ». ZACCAK Hady, *Le cinéma libanais : itinéraire d'un cinéma vers l'inconnu (1929-1996)*, Beyrouth : Dar el-Machreq, 1997, p.15.

toutes ces promesses, celle-ci constituera un facteur essentiel dans l'intégration des femmes dans le monde de la réalisation.

La troisième vague selon Rita Stephan commence dès la fin de la Guerre civile jusqu'en 2005⁶. Cette période témoigne d'un éveil massif de la lutte féministe, entre autres soutenue par l'avocate Laure Moghaizel, et la création de plusieurs associations non gouvernementales. La quatrième conférence mondiale pour la femme qui s'est déroulée à Beijing en 1995 marque selon Stephan cette troisième vague grâce à laquelle des organisations internationales attirent l'attention sur des projets traitant les questions de genre au Liban.

Les femmes artistes commencent à être beaucoup plus actives que ce soit dans la photographie, l'écriture ou l'installation. Au plan cinématographique, la situation commence à s'améliorer lentement avec le tournage de quelques films de fiction réalisés par des femmes, malgré la situation encore instable du pays.

La dernière vague est enfin celle de 2005 jusqu'à aujourd'hui, qui est caractérisée par la nouvelle génération plus consciente du concept de féminisme et des droits des femmes. Toutefois, l'évolution réelle du féminisme semble exiger du temps à cause du système confessionnel du pays, qui privilégie les lois religieuses aux dépens des lois laïques. Malgré l'évolution lente du féminisme au Liban, cette quatrième vague connaît un essor considérable des réalisatrices libanaises : Christine Dabague, Olga Naccache, Éliane Raheb, Sabine El-Gemayel, Dima El-Horr, Nadine Labaki, Danielle Arbid, Joanna Hadjithomas et beaucoup d'autres.

Ainsi, le féminisme au Liban et le cinéma des femmes libanais ne sont pas vraiment interdépendants ; le cinéma des femmes libanaises émane d'un engagement politique. Pour cette raison, les écrivains et les théoriciens ne sont pas intéressés au cinéma féminin en tant que « cinéma réalisé par des femmes ». Leur préoccupations se sont plutôt centralisées sur l'idée d'un cinéma d'auteur, qui inclut les hommes et les femmes, instauré avec l'embrasement de la guerre civile. Le cinéma d'auteur constitue pour les écrivains un aspect très important de l'histoire du cinéma libanais, puisque ce dernier n'a jamais eu une identité claire.

⁶L'année durant laquelle les troupes syriennes se sont retirées du Liban.

En effet, Lina Khatib se demande dans la préface de son livre *Lebanese Cinema : Imaginig Civil War and Beyond* : comment écrire sur le cinéma libanais quand même son existence est encore contestée ?⁷

Le cinéma libanais a toujours été en pleine quête d'identité. Dès sa naissance, dans les années 30 jusqu'aux années 60, il se définissait par le modèle égyptien qui à l'époque dominait tout le marché cinématographique arabe⁸.

Après l'indépendance du Liban du mandat français en 1943, les productions cinématographiques libanaises se sont démultipliées, tout en restant pour la plupart en dialecte égyptien pour des raisons commerciales⁹. Plusieurs studios locaux sont créés comme Studio du Cèdre et Studio Haroun. Toutefois, selon Hady Zaccak, ce n'est que dans les années 50 que les pionniers du cinéma libanais se révèlent tels que Georges Kahi et Michel Haroun. Ces deux cinéastes voulaient s'éloigner du modèle égyptien et former une identité plus « artisanale »¹⁰, une identité rapidement perdue à cause des Egyptiens qui reviennent au Liban fuyant leur pays à cause des restrictions imposées par le régime du président Abdel Nasser. C'est cette nationalisation du cinéma égyptien qui offre au cinéma libanais son âge d'or.

Les cinéastes, les producteurs et les acteurs quittent l'Egypte pour le Liban pour y produire des films. La production cinématographique augmente considérablement, le Liban est même classé deuxième rang dans la production de films dans le monde arabe¹¹. Une longue série de films de l'époque peut être citée, néanmoins celle-ci est constituée de films de plagiats, de films égyptiens ou occidentaux, de films de danseuses et chanteuses ou encore bédouins, sans aucune identité libanaise : « la croissance de la production aboutit uniquement à une amélioration de la quantité et non de la qualité des films »¹². Ainsi, selon Zaccak, il ne s'agissait pas d'un cinéma libanais mais d'un simple cinéma au Liban¹³.

⁷“How do you write about Lebanese cinema when its existence is still contested?” KHATIB Lina, *Lebanese Cinema: Imagining the Civil War and Beyond*, Londres et New York: I.B. Tauris, 2008.

⁸ SALHAB Sabine, « Esthétique de la ligne verte dans le cinéma libanais de la guerre civile à nos jours » in *Les cahiers de l'Orient*, n°106, été 2012, p.75.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ ZACCAK Hady, *Le cinéma libanais : itinéraire d'un cinéma vers l'inconnu (1929-1996)*, op.cit., p.23.

¹¹ *Ibid.*

¹²ZACCAK Hady, *Le cinéma libanais : itinéraire d'un cinéma vers l'inconnu (1929-1996)*, op.cit.p.48.

¹³*Ibid.* p.51.

Avec la stabilité du cinéma égyptien dès la fin des années 60, les producteurs et réalisateurs égyptiens reviennent à leur pays, la production cinématographique baisse considérablement au Liban.

Parallèlement et avec la défaite arabe de 1967, les jeunes cinéastes arabes refusent catégoriquement le cinéma classique, ils veulent instaurer un nouveau cinéma qui communique plus avec les problèmes sociaux et politiques, une forme de *Nouvelle vague* qu'a connu la France des années 60 en employant des esthétiques similaires. En revanche, les Libanais réagissent différemment à cette nouvelle façon de penser, ils ont recours à l'emploi excessif de scènes érotiques et violentes s'inspirant du cinéma occidental avec des réalisateurs tels que Georges Chamchoum ou Samir Khoury. Ces films ont obtenu beaucoup de critiques négatives et ont même été décrits comme des films « sans valeur, mettant en scène des histoires banales »¹⁴. Avec cet échec, aucune réelle révolution cinématographique libanaise ne peut être citée.

13 avril 1975, la guerre civile éclate, la production cinématographique est paralysée et les studios sont dévastés. Toutefois, durant les premières années de guerre, une série de documentaires voit le jour retraçant les principaux événements. Chaque cinéaste adopte un point de vue particulier sur le conflit, et pour la première fois, une identité libanaise peut être repérée. Des noms tels que Maroun Baghdadi, Jean Chamoun, Borhane Alaouie réalisent des longs métrages mettant en scène des personnages vivant leur « déchéance ». Ce genre de films tournés pendant la guerre libanaise contribue à la formation d'une vague baptisée « le cinéma libanais nouveau » qui serait en rupture avec le cinéma libanais influencé par l'industrie cinématographique égyptienne. Cette vague n'inclut pas seulement les réalisateurs libanais mais également les réalisatrices libanaises comme Heiny Sour, Jocelyne Saab et Randa Chahal qui tentent d'inventer de nouvelles formes pour capter l'horreur de la guerre. Suite à ce traumatisme, le cinéma libanais commence à construire son identité autour du motif de la guerre et de l'obsession de Beyrouth, à travers une vague de films qui jusqu'aujourd'hui traite de l'impact de la guerre sur la société et le pays.

¹⁴ Citation de Walid Chmait, mentionné par ZACCAK, *Ibid.* p.103.

De ces faits, les chercheurs ne sont particulièrement pas intéressés au cinéma féminin, mais à cette vague de réalisateurs qui a contribué à la formation d'une certaine identité du cinéma libanais dont les femmes font partie. Les films de femmes ne sont évoqués que pour soutenir l'argument d'un cinéma de guerre. Cependant, « si la femme est au commandement du moniteur c'est que nous sommes devant une nouvelle donnée esthétique »¹⁵. Alors quelle est la particularité du cinéma des femmes libanais ? Existe-il des spécificités féminines dans ce cinéma ? Si Lina Khatib se demande comment écrire sur le cinéma libanais quand son existence même est encore contestée¹⁶, qu'en est-il du cinéma féminin libanais ?

Cette recherche va tenter de répondre à ces questions en essayant de définir le cinéma féminin libanais et ses spécificités en tant que "cinéma à part".

Qui étaient les femmes cinéastes libanaises ? Comment se sont-elles battues pour s'affirmer en tant que cinéastes dans un environnement masculin ? Quelles étaient leur préoccupation ? Tout d'abord, il s'agit d'examiner l'aspect le plus connu du cinéma féminin, celui d'un cinéma politique engagé en regardant de plus près l'engagement politique des femmes et leur lutte particulière contre l'amnésie historique.

Comment les réalisatrices représentent-elles les personnages féminins ? Comment abordent-elles des sujets, concernant la femme, qui demeurent des sujets tabous dans le monde arabe ? En second lieu, il est nécessaire de s'éloigner de la catégorie de la guerre, pour plonger dans l'aspect féminin de ce cinéma en établissant une comparaison entre la représentation des personnages féminins dans les films réalisés par des hommes et ceux réalisés par des femmes. Ensuite, il s'agit d'étudier les personnages féminins en quête de leur sexualité et leur indépendance à travers lesquelles plusieurs thématiques féminines sont abordées.

Quel langage cinématographique ces cinéastes adaptent-elles dans leur cinéma ? Est-ce qu'elles suivent le langage cinématographique classique ? En quoi ce cinéma féminin pourrait-il être féministe ? Enfin, il est question d'étudier les choix esthétiques choisis par les réalisatrices, en

¹⁵ HAMZAOUI Henda Haouala, « Elles font du cinéma arabe... » in *Quaderns de la Mediterràni*, 2013.

¹⁶ "How do you write about Lebanese cinema when its existence is still contested?" KHATIB Lina, *Lebanese Cinema: Imagining the Civil War and Beyond*, Londres et New York: I.B. Tauris, 2008.

proposant une lecture féministe des films à travers l'emploi des théories féministes du cinéma de théoriciennes comme Laura Mulvey, Mary Ann Doane et Claire Johnston.

D'autre part, il est nécessaire d'avoir recours au travail de plusieurs théoriciennes arabes qui appartiennent à différents milieux religieux, comme Fatima Mernissi et Nawal Saadawi, qui évoquent la sexualité et le corps féminin dans le monde musulman, et Joumana Haddad qui essaye d'introduire des idées d'autonomisation des femmes libanaises.

L'évocation des religions est impérative puisque le Liban n'est pas un pays laïc mais suit un système confessionnel. La religion a encore une place importante dans la société, chaque communauté a sa propre mentalité influencée par sa religion. La plupart des réalisatrices viennent d'un milieu social-chrétien (à l'exception de Heiny Srouf qui est juive et Randa Chahal qui est musulmane), ce qui pourrait marquer également la particularité de ce cinéma parmi les autres cinémas arabes féminins de la région. Toutefois, indépendamment de leur religion, elles semblent souvent s'intéresser à d'autres milieux que les leurs, par exemple Jocelyne Saab de confession chrétienne, évoque l'excision en Égypte dans un milieu musulman, Sabine Gemayel, le mariage forcé musulman en Irak et Randa Chahal, le mariage arrangé dans une communauté druze.

Le corpus est constitué de films réalisés par des femmes libanaises, dès le premier long métrage de Heiny Sour en 1974 jusqu'à présent. Toutefois, par manque de distribution, plusieurs films restent inaccessibles. Pouvoir analyser ces films constitue non seulement une importance pour ce mémoire, mais aussi un travail important pour la valorisation des patrimoines audiovisuels libanais oubliés.

« J'avais toujours voulu faire de l'image, mais on me l'avait interdit. 'Ce n'est pas un métier pour les filles' ».

Jocelyne Saab

Partie I: Vers un cinéma engagé au féminin

« Le cinéma arabe sera militant, sera d'abord un acte culturel, aura d'abord une valeur sociale et politique ... ou il ne sera rien »¹⁷

Tahar Chériaa

Au début des années 70, la région arabe était en pleine crise politique causée par les impacts de la guerre froide. Les femmes libanaises ne purent rester les bras croisés à observer toute la région se noyer dans les guerres, mais voulurent être impliquées, chacune à sa manière en s'emparant de la caméra. L'histoire du cinéma féminin libanais commence alors avec un discours politique accompagnant tous les événements socio-politiques de la région.

Avec *L'heure de la libération a sonné* (1974), Heiny Srour tient un discours engagé soulignant la contribution féminine négligée dans la révolution omanaise des années soixante-dix. Parallèlement, Jocelyne Saab s'engage dans des courts documentaires politiques allant de l'Égypte et passant par la Palestine et le Liban. Si une série de documentaires se succèdent tout d'abord, une autre vague de films de fiction émerge plus tard réinventant ce que le « réel » n'a pas osé dire.

Le début du cinéma féminin libanais semble appartenir au cinéma « arabe » – comme Chériaa le décrit, un cinéma ayant une valeur sociale et politique. En revanche, il ne s'agirait pas d'un cinéma nécessairement militant mais certainement engagé. Sa valeur politique est assumée non seulement par les sujets traités mais aussi par son existence en tant que tel.

¹⁷ Tahar Chériaa est un réalisateur tunisien, cité par KHALAF Colette dans « Cinéma libanais cherche identité désespérément » : <http://www.lorientlejour.com/article/955774/cinema-libanais-cherche-identite-desesperement.html>, consulté le 13/05/2016.

I.1 Le parcours des pionnières

L'arrivée des femmes derrière la caméra constitue un acte très important pour l'histoire du cinéma libanais. Être une femme et réalisatrice dans un pays patriarcal qui n'a jamais témoigné d'une grande révolution des femmes étaient un double défi à relever, l'industrie cinématographique libanaise étant essentiellement dominée par des hommes. Heiny Srour et Jocelyne Saab ont dû surpasser des difficultés pour s'installer dans ce milieu en tant que réalisatrices, conduites par leur détermination de donner une voix à ceux qui n'en ont pas. Le parcours des deux pionnières présente des caractéristiques communes : être femme et faire du cinéma, risquer leur vie pour filmer, choisir des thématiques politiques et inventer de nouvelles formes esthétiques.

I.1.1 Heiny Srour et les femmes combattantes

Heiny Srour était toujours fascinée par l'émancipation des femmes et leur combat. Son cinéma met particulièrement en relief l'engagement militant des femmes. Srour réussit à capter l'attention des festivals et devient la première femme du monde arabe à être sélectionnée au Festival de Cannes¹⁸.

Née le 23 mars 1945 à Beyrouth, elle travaille en tant que journaliste et mène des études de sociologie à l'université américaine de Beyrouth. Elle voyage à Paris pour continuer ses études en anthropologie et sociologie à la Sorbonne. N'ayant pas eu l'occasion de se former dans une école de cinéma, c'est grâce à un cours d'introduction aux films ethnographiques de Jean Rouch qu'elle commence à s'intéresser au cinéma¹⁹. En



¹⁸ RAMONET Ignacio, « Un film de Heiny Srour sur le Dhofar, L'heure de la libération a sonné », in *Le monde diplomatique*, octobre 1974, disponible sur le site : <http://www.monde-diplomatique.fr/1974/10/RAMONET/32687>, consulté le 17/05/2016.

¹⁹ SROUR Heiny, « Hindrance and Gender Representation in Documentary Filmmaking », présentation pour AUC Symposium of Visual Anthropology, Caire, 2010.

1968, elle réalise son premier court-métrage de trois minutes *Bread of our mountains* filmé en 16 mm qui fut perdu pendant la guerre civile²⁰.

La première expérience de Heiny Srour dans le milieu cinématographique était difficile non seulement parce qu'elle était une femme mais parce qu'elle se lançait dans des projets exigeants qui demandaient beaucoup d'audace physique. La cinéaste ne se trouvait pas – selon ses termes – comme Agnès Varda dans un entourage sans danger, elle tournait dans des conditions qui pouvaient lui coûter la vie²¹. En effet, au tournage de son premier long métrage *L'heure de libération a sonné* (1974), Srour et l'équipe ont dû parcourir 800 km à pied à travers les déserts et les montagnes sous les bombardements de la Royal Air Force anglaise pour arriver à la Route rouge, zone des combats contre l'occupant britannique. Durant le tournage, Srour avait une immense peur d'échouer en tant que réalisatrice et d'entendre des affirmations très courantes telles que: « Voilà ce que ça donne quand une femme se mêle de faire du cinéma »²². Elle avoue également qu'elle hurlait compulsivement « ya mami »²³ à chaque fois qu'elle entendait de près les armes, et ceci énervait le preneur du son. Srour cachait ces faits devant ses collègues et la presse de peur d'être rejetée.

En outre, la recherche d'un financement pour ce film n'était point évident. Elle raconte que les producteurs la prenaient pour une « folle » pour ce projet très audacieux parce qu'elle était femme, sans formation cinématographique, et voulait directement se lancer dans un projet que même les hommes n'avaient osé réaliser à l'époque : « je me suis compulsivement retrouvée à faire des films tellement plus difficiles à faire que ceux de mes collègues masculins »²⁴.

L'heure de libération a sonné relate le coup d'état discret qui avait eu lieu dans le Sultanat d'Oman en 1970. Le film peut être divisé en deux, la première partie parle des méfaits de l'impérialisme, la seconde se concentre sur la zone libérée du Dhofar, dans laquelle le Front de la libération du Dhofar entreprend un vaste programme de réformes sociales : une

²⁰ HILLAUER Rebecca, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers* traduit de l'allemand par Allison Brown, Deborah Cohen et Nancy Joyce. Caire: The American University in Cairo Press, 2005, p.183.

²¹ Srour se compare à Agnès Varda, SROUR Heiny dans une émission radio sur RFI, « Histoire des femmes au cinéma », interview avec BASTIDE Emanuelle.

²² SROUR Heiny, « Assise entre trois chaises », Londres, 1998.

²³ « Ya mami », expression en arabe qui signifie « oh, ma mère », utilisé normalement dans des situations de peur.

²⁴ SROUR Heiny, « Assise entre trois chaises », Londres, 1998.

discrimination positive envers les femmes 30 ans avant l'Occident²⁵. Ce sujet a été choisi selon Srour parce qu'il constitue « la seule page d'histoire arabe, laïque, démocratique et féministe »²⁶.

En effet, l'heure de la libération a vraiment sonné pour les femmes omanaises. Le film dévoile l'entraînement militaire des femmes et leur initiation à l'éducation. Elles forment un clan militaire non seulement pour libérer le Golfe arabe mais aussi pour leur propre libération. La révolution joue alors un très grand rôle en faveur des femmes, parce qu'elle « a compris que la femme doit participer en tant que moitié de la société ... on ne peut se battre d'une main ni marcher d'un pied »²⁷.

En outre, l'égalité entre les femmes et les hommes est mise en évidence : « les femmes ont les mêmes capacités que les hommes », selon les termes d'un combattant omanais. Les hommes ne sont pas perçus comme une menace pour le monde féminin, mais bien au contraire, ils sont représentés en tant qu'accompagnateur dans l'éducation et l'entraînement militaire. La première séquence du film, composée de plans fixes le montre bien : des femmes avec leurs armes, cheveux courts, rendant difficile la distinction entre hommes et femmes. Cette séquence est accompagnée par une chanson qui représenterait l'hymne à la libération des femmes : « souviens-toi du passé d'oppression, de misère, marche en avant change en lumière l'oppression d'Oman...l'heure de la libération a sonné ».

Le portrait des femmes combattantes figure aussi dans le film de fiction que Srour réalise en 1984. La cinéaste met en avant la lutte des femmes dans la guerre palestinienne et libanaise. Confrontée à des problèmes de financement et des problèmes au niveau du tournage, elle consacre sept ans pour la réalisation de ce film.

Grâce à ses projets filmiques exigeants et compliqués, Srour est considérée comme une combattante audacieuse, que les hommes voulaient « tout le temps [lui] attribuer une virilité qu'

²⁵ Texte d'ouverture du film *L'heure de la libération sonné*.

²⁶ RAMONET Ignacio, « Un film de Heiny Srour sur le Dhofar » in *Le monde diplomatique*, octobre 1974, disponible sur le site : <http://www.monde-diplomatique.fr/1974/10/RAMONET/32687>, consulté le 17/05/2016.

²⁷ Issu des entretiens dans le film *L'heure de la libération a sonné*.

[elle] refuse »²⁸, en lui posant des questions comme : « Est-ce que vous êtes une vraie femme ? Qui est-ce cette personne ? Elle n'est ni une femme ni un homme »²⁹. Au contraire, Srour revendique son « droit d'être femme, de rester femme et de faire des films »³⁰.

Pour ce qui concerne le reste de la filmographie de Srour, cette dernière l'a consacrée aux femmes en réalisant des courts-métrages comme *Les femmes de Vietnam* (1992) ou encore *Woman Global Strike* (2000). « Je viens d'une société si cloisonnée que je ne pouvais que montrer la version féminine de l'univers. Je n'ai pas exploré le monde des hommes juste comme ils n'ont jamais exploré le nôtre »³¹ affirme-t-elle. Ainsi, Heiny Srour fait preuve de son engagement politique qui tombe dans le cadre de la mise en avant du rôle de la femme combattante que ce soit dans la guerre omanaise, la guerre libanaise ou palestinienne.

I.1.2 Jocelyne Saab : Du reportage au documentaire engagé

Si pour Heiny Srour être une femme était souvent un obstacle, pour Jocelyne Saab y a parfois trouvé des avantages, notamment à ses débuts quand cela lui permettait d'obtenir plus d'interviews avec des producteurs curieux de la rencontrer parce qu'elle était "femme" cinéaste.

Jocelyne Saab est née le 30 avril 1948. Issue d'une famille bourgeoise, et éduquée dans une école française au Liban, Saab voyage pour continuer ses études de sciences économiques à la Sorbonne et devient journaliste. Dans le cadre de son travail de reporter, elle commence à réaliser des reportages dès 1973 comme : *Portrait de Khadafi* et *Guerre d'Octobre* et *La Syrie : Le grain de sable*.

Jocelyne Saab explique qu'après avoir fait des interviews avec beaucoup de politiciens comme Muammar al Khadafi, tout le monde voulait



²⁸ Interview avec Heiny Srour dans une émission radio sur RFI, « Histoire de femmes au cinéma » par Emanuelle Bastide, <http://www.rfi.fr/emission/20150203-histoires-femmes-cinema/>, consulté le 17/05/2016.

²⁹ Question posée par Abdel Rahman Abdnudi, un poète égyptien. Interview avec Heiny Srour dans une émission radio sur RFI, op.cit.

³⁰ *Ibid.*

³¹ « I come from such a segregated society, it was only possible for me to show the feminine version of the universe. I haven't penetrated the men's part just as they have never penetrated ours ». HILLAUER Rebecca, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers*, Caire: The American University in Cairo Press, 2005, p.185.

connaître son identité parce qu'elle était femme³².

En 1975, au début de la guerre civile, Jocelyne Saab devient un reporter de la guerre libanaise pour les chaînes françaises. Saab qui se contentait de son discours explicite tout en adoptant une objectivité lucide se trouve graduellement attirée par un langage subjectif.

En 1976, après un massacre dans un bidonville proche de Beyrouth, Jocelyne Saab filme les enfants qui y ont survécu dans *Les enfants de la guerre*. Ces derniers la laissent filmer leurs jeux. Ils rejouent les scènes du massacre qu'ils ont vues se dérouler sous leurs yeux avec des bouts de bois substituant les armes. Malgré l'absence du sang, l'image apparaît sanguinaire et violente. La puissance des images filmées dépasse leur contenu, et s'accroît avec le rythme du montage, le choix des plans et l'emploi de la bande sonore.

Tout d'abord, le film commence avec une série d'images d'enfants, juxtaposée aux photos de politiciens. Ces images sont accompagnées d'une musique qui s'adresse directement aux dirigeants : « D'où venez-vous ? Où allez-vous ? Qui priez-vous ? ». La musique acquiert une fonction connotative qui accuse ces chefs de guerre. Cet emploi présente les politiciens comme des criminels responsables du traumatisme de ces enfants. Le film se construit ensuite à travers des agencements de séquences montrant le jeu des enfants suivies d'images de vrais combattants. La réalité est confuse : « Certaines attitudes, certains gestes trop précis finissent par faire oublier qu'il s'agit de jeu et d'enfants »³³. Saab raconte qu'« au fur et à mesure, des journalistes passent dans la salle de montage et me demandent si j'ai mis en scène les enfants. Comment aurais-je pu faire ça ? [...] Quand le documentaire montre des choses affreuses et horribles, que la réalité devient elle-même questionnée »³⁴.

En effet, l'emploi de ce montage montre une certaine subjectivité de la part de Saab et produit même « un effet subjectif de fiction, où l'émotion domine »³⁵. Ce dernier qu'évoque Mathilde Rouxel se traduit graduellement, les images sont si puissantes que la réalité est mise en question

³² HILLAUER Rebecca, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers*, Caire: The American University in Cairo Press, 2005, p.185.

³³ Commentaire du film *Les enfants de la guerre*.

³⁴ Entretien avec Jocelyne Saab par HADOUCHI Olivier dans « Documenter et conter les tourments du monde. Conversations avec Jocelyne Saab », <http://www.lafuriaumana.it/index.php/54-archive/lfu-22/275-olivier-hadouchi-documenter-et-conter-les-tourments-du-monde-conversations-avec-jocelyne-saab>, consulté le 05/05/2016.

³⁵ ROUXEL Mathilde, *Jocelyne Saab: La mémoire indomptée*, Beyrouth : Dar An-nahar, 2016, p.30.

et est accusée d'être fiction. Cet effet est davantage mise en relief à travers l'emploi de plusieurs procédés comme par exemple, le retrait de la bande sonore.

Alors que les images d'enfants sont accompagnées d'une voix-off informative, Saab retire brusquement le son pour montrer un enfant jouant « sa mort ». Ce plan est suivi d'un autre au ralenti, dévoilant un enfant qui essaye de tuer un autre. L'absence soudaine du son interpelle l'attention du spectateur. Cette variation dans le rythme du montage crée également un effet à la fois brutal et empathique montrant une agressivité déversée. Si la bande sonore revient, c'est pour faire entendre les cris des enfants imitant le son des tirs. Face à l'horreur de ces images, Jocelyne Saab « bouscule la passivité du spectateur (...) au cœur du dispositif d'information »³⁶. Ainsi, ce reportage destiné à être diffusé à la télévision, réussit à suggérer un contenu bien plus poussé qu'un simple reportage, et devient un film documentaire qui témoigne de l'horreur de la guerre ; il propose un langage très nouveau à l'époque et non commun à la télévision.



Fig. 1 : *Les Enfants de la guerre* (1976)

Le langage esthétique de Jocelyne Saab évolue au cours des années et adopte une position plus poétique contribuant à cet « effet subjectif de fiction ». Alors qu'elle employait très souvent la voix-off extra-diégétique, en 1976, elle fait appel à une poétesse libanaise, Etel

³⁶ROUXEL Mathilde, *Jocelyne Saab: La mémoire indomptée*, op.cit. p.59.

Adnan pour écrire un texte poétique afin d'accompagner les images des ruines dans *Beyrouth jamais plus* (1976). À travers cet emploi, Saab commence à se détacher des méthodes classiques du reportage, pour passer à un discours plus subjectif. En 1982, elle va encore plus loin en optant pour le commentaire personnel. Dans *Beyrouth, ma ville*, tourné suite à l'incendie qui a détruit sa maison à l'époque où Beyrouth était en état de siège par l'armée israélienne, Saab ouvre le documentaire par son propre témoignage et s'adresse au spectateur :

« Voilà, c'est ma maison. Ce qu'il en reste. (...) Je ne sais pas, je me pose des questions essentielles, c'est de survivre, de vivre. C'est vrai que cette maison, c'est la tradition, que ça me fait quelque chose au cœur, que c'est 150 ans d'histoire. C'est mon identité aussi.³⁷»

Saab ne se contente pas d'utiliser son propre témoignage, elle s'inscrit physiquement dans la représentation, devient même une partie du sujet en question affirmant son engagement personnel. Le film s'enchaîne avec un commentaire écrit par Roger Assaf. Ce dernier adopte un style poétique. En effet, la poésie s'avère un élément récurrent dans les films de Saab. N'ayant jamais pris des cours de cinéma, elle affirme qu'elle était influencée par la tradition orale plus que celle visuelle³⁸. Saab choisit alors d'abandonner le commentaire classique. L'emploi de la voix-off est loin d'être informatif. Il ne s'agit plus de dresser des explications, « il s'agit de faire voir et de faire vivre »³⁹. Un dialogue s'établit entre le spectateur et les images et se veut réversible ; ce n'est pas seulement le spectateur qui regarde les images, ces dernières le regardent à leurs tours :

« Il est des images que j'ai tellement vues, semblables à des images que j'ai tellement revues, qu'il me semble parfois que c'est moi qu'elles regardent, et qu'elles me reconnaissent »⁴⁰

Le commentaire de Roger Assaf l'atteste, François Niney l'explique, il s'agit d'un « retournement de l'image (...) l'image n'est plus pleine du fait accompli, elle creuse, inquiète,

³⁷ Témoignage de Jocelyne Saab dans *Beyrouth, ma ville*.

³⁸ Saab l'affirme à la cinémathèque française dans le cadre de sa rétrospective organisée par Nicole Brenez en 2013.

³⁹ ROUXEL Mathilde, *Jocelyne Saab: La mémoire indomptée*, op.cit.p.112.

⁴⁰ Commentaire de Roger Assaf dans *Beyrouth, ma ville*.

un réel inquiétant; l'image devient lacunaire, le commentaire personnel, et l'écart entre l'une et l'autre ouvre l'espace du doute et d'un espoir conditionnel »⁴¹.

La « terreur » jaillit des images employées dans ce documentaire, particulièrement dans deux séquences qui montrent l'impact de la guerre sur les victimes. La première fait découvrir des cadavres couverts de cendre suivis par des plans montrant les blessés à l'hôpital. De gros plans sont employés dévoilant leurs visages défigurés.

Ne reconnaissant plus les morts, des vivants, ces blessés deviennent des « morts-vivants ». La bande sonore silencieuse est troublée par le son de bombardement, ce qui accentue la terreur des images. Cette succession de plans avec l'emploi de la bande sonore, crée « une fente qui permettrait de pénétrer dans l'espace-temps labyrinthique des morts-vivants, l'irruption du fantastique, où réel et irréel se confondent, partagent un même territoire »⁴².

Cet espace labyrinthique apparaît également dans l'autre séquence qui montre des enfants nus, avec des mouches sur le corps, évoquant aussi les cadavres. Ces enfants semblent traumatisés, ils font des gestes répétitifs, comme des fous. Ils sont « après la catastrophe : morts-vivants plus que survivants »⁴³. La musique que Jocelyne Saab emploie est composée de percussions métalliques qui surgissent, traduisant un aspect de délire, une étrangeté. Le surgissement de ces sonorités renvoie à une dimension surréelle : comme si ces images ne pouvaient pas être réelles, tellement elles sont choquantes. L'irruption du « fantastique » ouvre à un néant et enferme le spectateur dans l'espace-temps labyrinthique. Le recours à une dimension imaginaire devient nécessaire pour détacher la violence de la réalité⁴⁴ et remplir ce creux, d'où le commentaire de Roger Assaf.

Beyrouth, ma ville manifeste ainsi un retournement d'image qui enferme dans le temps et rend l'échappement impossible, Assaf clôturent le film : « Moi aujourd'hui, je suis à Paris, les yeux ouverts sur un grand vide. Alors, de temps en temps, pour avoir un visage, je ferme les yeux, et je me souviens ».

⁴¹ NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran – Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles : De Boeck Université, 2002, p.9.

⁴² SAYEGH Ghada, *Images d'après : l'espace-temps de la guerre dans le cinéma au Liban*, Université Ouest Nanterre La défense, 2013.

⁴³ ROLLET Sylvie, *Une éthique du regard, Le cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*, p. 31, 36.

⁴⁴ ROUXEL Mathilde, *Jocelyne Saab: La mémoire indomptée*, op.cit.199.



Fig.2 *Beyrouth, ma ville* (1982)

L'esthétique particulière de Jocelyne Saab lui permet ainsi de faire sa transition d'un reporter à une cinéaste. En revanche, à cause des images puissantes filmées par Saab, celle-ci continue son parcours avec beaucoup de difficultés. Elle reçoit des menaces répétitives par des partis politiques, notamment Amal,⁴⁵ qui ont même essayé de la kidnapper. Les politiciens la considéraient comme un homme parce que selon eux, dit-elle, pour pouvoir la combattre, il fallait combattre « homme pour homme »⁴⁶. Suite à ces menaces effrayantes, Saab s'exile. Son combat avec les partis politiques se poursuit durant toute sa carrière, mais celle-ci n'a jamais baissé les bras et a même réussi à influencer les lois de la classe dirigeante. En effet, durant son exil en France, Saab se trouve motivée pour l'exploration du sujet de la femme, des danseuses et du corps féminin⁴⁷. En 2005, elle réalise *Dunia*, un film qui traite d'un sujet tabou, l'excision en Égypte. Nul réalisateur arabe n'avait évoqué l'excision auparavant, *Dunia* est le premier film à traiter ce sujet-là du moins dans le long-métrage de fiction, selon les mots de la réalisatrice⁴⁸. Saab a dû transgresser le système patriarcal et religieux et lutter pour obtenir son droit de filmer. Même les producteurs européens ne voulaient s'emparer d'un projet exposé à des complications. Elle finit par produire le film elle-même. Grâce au soutien du réalisateur Volker Schlöndorff, et des amis proches du président Husni Moubarak, Jocelyne Saab a pu obtenir le droit de filmer. La genèse du film eut lieu mais lui prit sept ans de travail.

⁴⁵ Amal est un parti politique chiite qui a participé à la guerre libanaise.

⁴⁶ HILLAUER Rebecca, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers*, op.cit.p.174.

⁴⁷ *Ibid.* 175.

⁴⁸ Une interview réalisée avec Saab par *BBC Arabia* en 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=dmJCIO-Ybz0>, consulté le 20/05/2016.

Plusieurs années après la sortie du film, une nouvelle loi voit le jour en Égypte concernant l'excision de la femme. La cinéaste suggère que ce film a contribué, avec d'autres efforts accomplis par d'autres organisations, à ce mouvement contre l'excision⁴⁹. Ainsi, Saab participe à une victoire sur les lois patriarcales, et s'affirme en tant que cinéaste capable de changer la « réalité ». Elle déclare :

« En gagnant ce combat, celui contre les rumeurs, les diffamations, le fondamentalisme, j'ai prouvé que c'était le bon moment pour initier un changement. Ce ne sera pas facile mais le combat peut être gagné »⁵⁰.

Parallèlement au cinéma, l'émancipation de Jocelyne Saab se traduit à plusieurs niveaux. Elle réussit à exposer ses propres installations à travers le monde telles que : *Strange Bridge Games* (2006) et *Sense, Icons and Sensitivity* (2008), elle contribue à la fondation de la Cinémathèque Nationale du Liban en 1999. En 2013, elle organise même un festival *Cultural Resistance International Film Festival of Lebanon* « pour nous inciter à réfléchir, à nouveau, sur ces questions atemporelles de l'histoire, de l'art, des femmes et de la jeunesse »⁵¹.

Ainsi, Jocelyne Saab s'affirme comme une femme bien au-delà de l'univers cinématographique. Ses œuvres suggèrent à chaque fois de nouvelles méthodes esthétiques faisant face aux événements socio-politiques et constituent un document très important pour l'histoire collective libanaise ; une caractéristique commune dans le cinéma féminin libanais.

⁴⁹ Une interview réalisée avec Saab par *BBC Arabia* en 2014,

⁵⁰ « And winning that struggle, the one against rumors and defamations and fundamentalism proved that this was the right moment for change to be initiated. It will not be easy but the battle can be won ». HILLAUER Rebecca, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers*, Caire: The American University in Cairo Press, 2005, p.177.

⁵¹ SAAB Jocelyne, « J'ai toujours pensé que le cinéma permet de reconstituer ce que la guerre détruit », <http://www.culturalresistance.org/#!presentation-by-jocelyne-saab/cn7s>, 22/05/2016.

I.2. Contre l'amnésie historique

La nouvelle restauration du film *L'heure de la libération a sonné* indique que ce dernier est « le seul document de l'histoire au monde, tourné au plus profond de l'ex-zone libérée du Dhofar/Sultanat d'Oman »⁵². Sans le savoir à l'époque, les images filmées par Heiny Srour se révèlent la seule preuve de cette guerre oubliée de l'ex-Zone libérée de Dhofar et gagnent 40 ans plus tard une valeur très importante pour la mémoire historique.

Avec le cinéma des femmes, « pour la première fois au Moyen-Orient, les sans-voix eurent enfin une voix »⁵³. Si Srour s'intéresse à la discrimination positive envers les femmes à Oman, Saab donne la parole aux femmes palestiniennes souvent oubliées dans le conflit israélo-palestinien à travers un reportage intitulé *Les femmes palestiniennes* (1974). Ces deux réalisatrices filmaient comme si elles étaient conscientes de l'amnésie historique qui ravagera la région.

Plus tard, avec le déclenchement de la guerre, ce souci du témoignage s'accroît avec Heiny Srour, Jocelyne Saab et Randa Chahal ; elles se lancent sur le terrain. Aujourd'hui, leurs images filmées constituent une lutte contre l'amnésie historique que les politiciens voudraient bien imposer.

I.2.1 Préservation de la mémoire collective à travers le témoignage

Le 26 août 1991, les députés libanais votent une loi d'amnistie générale s'appliquant à tous les crimes de guerre commis entre 1975 et 1990, « qui relègue dans la mémoire individuelle (à défaut de construire une mémoire collective) nombre de souffrances à l'impact traumatique pourtant profond. Il s'avère alors impossible de regarder en arrière ».⁵⁴

Suite à cette loi, l'histoire contemporaine du Liban n'a jamais été écrite officiellement ni enseignée à la nouvelle génération. Les dégâts visuels de la guerre ont même été rapidement effacés. « En quelques jours, la ville allait changer complètement de visage, tout le monde était pressé de tourner la page, d'oublier les cent cinquante mille morts pour rien. Une armée d'assassins volatilisés par un coup de baguette magique qui s'appelle l'amnésie (...) en quelques

⁵² Carton figurant au début de la version restaurée de *L'heure de la libération a sonné* en 2014.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ ROUXEL Mathilde, *Jocelyne Saab: La mémoire indomptée*, op.cit. p.20

mois le cœur historique de Beyrouth était rasé pour céder la place à un terrain vague et à des façades de luxes vides. Vides comme notre mémoire »⁵⁵.

Ainsi l'espace-temps de la guerre civile s'est dissout rapidement dans la façade médiatique du pays au point que l'occurrence de la guerre devient elle-même mise en question. Alors comment pouvoir récupérer cette mémoire collective effacée ?

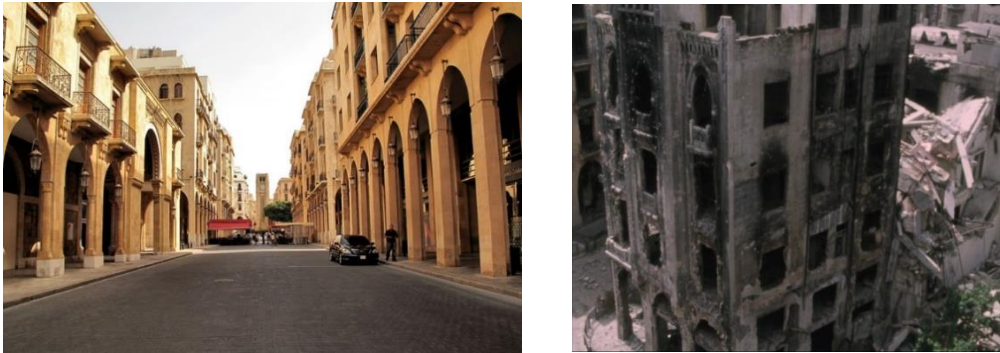


Fig.3 Beyrouth d'après-guerre, Beyrouth vue par Saab, 1976

Jocelyne Saab saisit directement le danger de la situation de la région. Que ce soit à Beyrouth, au Caire ou dans le désert du Sahara, « elle capte (...) ce qui disparaît, ce qui commence à lui échapper ; les immeubles, les rues, les ambiances de Beyrouth de son enfance, les constructions traditionnelles »⁵⁶ notamment dans *Le Liban dans la tourmente* (1975), *Sud-Liban - Histoire d'un village* (1976), *Beyrouth, jamais plus* (1976), *Le Sahara n'est pas à vendre* (1977), *Lettre de Beyrouth* (1978), et *Beyrouth ma ville* (1982).

Son premier documentaire sur la guerre libanaise *Le Liban dans la tourmente*, tourné en 1975, constitue un document très important pour l'histoire libanaise. Il retrace les origines du conflit libanais à travers une série d'entretiens avec les milices et les chefs religieux. Les témoignages des différents partis acquièrent aujourd'hui une valeur historique, et permettent d'examiner le « paysage » politique de l'époque. Bien que ce documentaire soit tourné pendant la phase où Saab adoptait encore le style classique du reportage, l'objectivité de Saab et le recul qu'elle réussit à prendre servent davantage l'écriture historique.

⁵⁵ Témoignage de Darina Al Joundi. AL JOUNDI Darina, *Le jour où Nina Simone a cessé de chanter*, Arles : Actes Sud, 2014, p.132.

⁵⁶ ROUXEL Mathilde, *Jocelyne Saab: La mémoire indomptée*, op.cit. p.23.

D'autres films de Saab constituent un document précieux pour la préservation de la mémoire collective, notamment *Beyrouth, jamais plus* (1976) où elle dévoile la défiguration de Beyrouth en adoptant un regard apocalyptique sur la capitale. Le documentaire montre les ruines de la guerre, des bâtiments endommagés, des rues désertes, une série d'objets détruits: une machine à écrire, un téléphone, un disque vinyle, des mannequins démembrés, etc.

L'esthétique des ruines s'avère une esthétique récurrente au cinéma libanais, destinée au premier degré à montrer la catastrophe laissée par cette guerre. Elle sert ensuite à atteindre une dimension temporelle, les ruines étant: « au sens le plus strict, un montage de blocs de temps hétérogènes. Elles sont un présent passé, un passé présent, et recèlent aussi un futur antérieur. Les ruines, en d'autres mots, mobilisent et conjuguent les temps, et elles nous permettent d'entrapercevoir certains battements de l'histoire»⁵⁷. Cette conjugaison des temps apparaît bien dans le film de Saab qui essaye de filmer les traces de la disparition de Beyrouth. La rupture temporelle causée par la catastrophe donne un caractère fantomatique à l'espace.

En outre, la voix-off se place dans le passé, décrivant tout ce qui était et se heurte aux images du présent montrant la destruction de la ville. Ce contrepoint s'opère aussi au niveau visuel ; les images du présent sont interrompues par des images d'archives montrant les souks de Beyrouth où les gens occupaient les rues. Ces dernières alors deviennent habitées par des fantômes et appuient sur le caractère fantomatique de ces espaces. Si les ruines renvoient à un passé-présent, n'auraient-elles pas le rôle à «nous amener à imaginer ce qui ne sera plus »⁵⁸?

Les objets filmés portent en elle-même l'espace-temps de la guerre, notamment les mannequins déchiquetés : « Ces formes humaines ont elles aussi payer leur dû à la terreur, ces copies conformes de la vie montrent ce que le corps ont subi (...) la matière la plus inerte a elle aussi souffert à Beyrouth »⁵⁹. Ces objets sont suffisants pour projeter le spectateur dans le passé et traduire ce qu'a subi Beyrouth mais ils gagnent aussi le pouvoir d'inquiéter l'avenir. Ces fragments de mannequins rappellent également les fragments réels de bras, de mains trouvés au bord de la mer, plus tard dans le film. La terreur des images renvoie à l'équation « du retournement d'image », et l'irruption du réel et de l'irréel.

⁵⁷ HABIB André, « Le temps des ruines : histoire et mémoire de l'année zéro, de Rossellini à Godard », in DESPOIX Philippe (dir.), Médias, mythes, matériaux, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, 2007, p.97.

⁵⁸ HABIB André, *L'attrait de la ruine*, Crisnée : Yellow Now, 2011, p.14.

⁵⁹ Le commentaire de Roger Assaf dans *Beyrouth, ma ville*.



Fig.4 *Beyrouth jamais plus* (1976)

1.2.2. Le recours à l'imaginaire

Le documentaire n'est pas la seule matière filmique capable de lutter contre l'amnésie historique, la nécessité d'un imaginaire serait inévitable « pour pouvoir continuer à s'exprimer sur cette guerre infernale [...] lorsqu'il n'est plus possible de montrer la réalité »⁶⁰. Ce n'est qu'au milieu des années 80 que les deux pionnières font appel à la fiction avec *Leila et les loups* (Heiny Srour, 1984) et *Une vie suspendue* (Jocelyne Saab, 1985).

Dans *Leila et les loups*, le recours à la fiction était nécessaire par « manque d'images ». Les images des femmes libanaises et palestiniennes qui ont participé aux combats contre l'occupation israélienne n'ont jamais été filmées par les médias. En 1984, Srour décide de mettre en scène le combat de ces femmes de 1948 jusqu'à 1982, comme un acte de révolte contre l'effacement historique, afin de préserver la mémoire de leurs sacrifices oubliés.

Quant à Jocelyne Saab, après son documentaire très personnel *Beyrouth, ma ville*, elle se dirige vers la fiction avec *Une vie suspendue* pour montrer des réalités parallèles à la guerre puisque cette dernière fait souvent disparaître la « notion de normalité et de quotidienneté »⁶¹.

⁶⁰ ROUXEL Mathilde, *Jocelyne Saab: La mémoire indomptée*, op.cit. p.17

⁶¹ *Ibid.* p.199

Elle met en scène deux personnages principaux tentant de construire une histoire d'amour au milieu de la guerre. Ils mettent en question leur réalité dans laquelle ils se rendent compte qu'ils ont perdu le moyen d'expression. En effet, la réalisatrice met en crise le langage. L'incapacité de communiquer et de s'exprimer se traduit plusieurs fois dans le film par exemple, au début, quand Samar raconte son histoire d'amour à son amie. Par manque de mots, elle emploie des répliques de films de cinéma égyptien qui « dictent son imaginaire »⁶². Son passage à cette dimension participe à sa fuite du réel.

De plus, le titre du film annonce la notion de la suspension notamment celle du temps. En effet, le temps se trouve suspendu dans l'espace de la guerre. Il n'évolue plus. Samar qui incarne la jeune fille dont le passé est sans histoire et l'avenir incertain, est elle aussi suspendue dans l'espace-temps de la guerre parce que « dans Beyrouth, devenu ville fantôme, la population survit au jour le jour ... la guerre impose à une ville détruite des rythmes nouveaux et des situations pour le moins inattendues »⁶³. Ce film traduit un nouveau rythme de Beyrouth, où les personnages sont enfermés dans le temps. Même la montre que Samar vole de chez Karim ne fonctionne pas, le temps est arrêté, le père de Samar confirme cela : « La nuit, c'est le jour, le jour la nuit. Le temps est mort ».⁶⁴

C'est ainsi que pour échapper à cet espace-temps, Samar se projette trois fois dans ses pensées chez Karim. Elle imagine un espace où l'amour pourra naître. Même si la maison de Karim est vide et rappelle les rues de la guerre, même si les ruines y sont aussi, cette maison crée un lieu de réunion de ces deux personnages « dans un espace de complicité fortement compromise par la guerre civile »⁶⁵ à partir duquel Saab réussit à créer un espace « dans la guerre contre la guerre »⁶⁶.

Après 1990, les films deviennent davantage hantés par le « fantôme » de la guerre, les films de fiction émergent et se trouvent toujours ancrés dans l'espace de la guerre. Certaines réalisatrices reconstituent des histoires qu'elles ont vécues comme Randa Chahal.

⁶² ROUXEL Mathilde, *Jocelyne Saab: La mémoire indompté*, op.cit., p.106

⁶³ Commentaire de Roger Assaf dans *Beyrouth, ma ville*.

⁶⁴ Réplique du film *Une vie suspendue*.

⁶⁵ ROUXEL Mathilde, op.cit, p.204.

⁶⁶ *Ibid.*, p.199.

Randa Chahal est connue pour son engagement politique, elle a même contribué à la création du parti communiste libanais. Comme les autres, elle s'engage rapidement dans l'enregistrement des images de guerre avec *Pas à pas* (1978) et *Liban, autrefois* (1980). Elle réutilise ces images dans *Nos guerre prudentes* (1995), juxtaposant les images de Beyrouth pendant la guerre à celles d'après. En 1999, elle tourne *Les Civilisés* et fait revivre un Liban déchiré et dévasté. Elle met en relief des réalités particulières à la guerre telles que la condition des domestiques. Ces dernières étaient responsables de maintenir les appartements des riches libanais qui ont fui la guerre dans un immeuble soumis à un franc-tireur. Le film se caractérise par son emploi de l'humour noir qui croise la tragédie afin de ridiculiser la guerre, et prendre un recul par rapport à celle-ci. Il se présente comme une prise de conscience de la jeune génération qui voulait tout oublier de cette guerre. Le cinéma de Chahal met en lumière d'autres réalités peu abordées, toujours dans le contexte de la guerre comme l'histoire d'attraction homosexuelle entre Charles et Farid dans *Les infidèles* (1997), ou l'histoire d'amour entre une Libanaise et un soldat israélien dans *Le cerf-volant* (2002). Ces réalités parallèles à la guerre font également partie de l'écriture historique puisqu'elles reflètent des « vérités » cachées qui n'apparaissent pas au premier degré dans les documentaires de guerre.

La préservation de la mémoire demeure une préoccupation majeure pour les cinéastes libanais jusqu'à présent, dans un pays où la guerre reste susceptible d'éclater à tout instant. En été 2006, une brève guerre se déclenche entre le Liban et Israël. Rapidement, les cinéastes reprennent leurs armes cinématographiques pour s'affronter aux conséquences de la guerre. La réalisatrice libanaise Joana Hadjithomas raconte :

« Au moment de la guerre de juillet 2006 entre Israël et le Liban, nous étions en France (...) L'aéroport était fermé et nous ne pouvions plus aller au Liban. Nous sommes donc restés en France et nous avons vu cette guerre à travers l'écran de télévision (...) Les images qui furent montrées nous ont énormément perturbés car il s'agissait d'images très dures, presque insoutenables, très spectaculaires, et en même temps, on avait le sentiment que la tolérance face à ces images augmentait et qu'elle ne changeait pas l'ordre des choses. Après cette guerre, nous

nous sommes demandés : que doit-on faire ? Que peut le cinéma ? Quel genre de film peut-on faire à partir de maintenant ? »⁶⁷

Avec son mari Khalil Joreige, Joana Hadjithomas revient pour filmer et montrer le paysage de la banlieue beyrouthine dévastée avant sa reconstruction dans un docu-fiction intitulé *Je veux voir*. Catherine Deneuve, qui joue son propre rôle, est accompagnée de l'acteur libanais Rabih Mroué pour parcourir en voiture les régions touchées par la guerre, de Beyrouth au Sud du Liban. Cette fois-ci, il ne s'agit pas seulement de « filmer ce qui reste » mais de voir. Ainsi, la problématique du film pose la question du regard, de la volonté de voir, et de la possibilité de voir.

Le film commence par un plan de Deneuve qui regarde Beyrouth à travers une fenêtre : elle voit des bâtiments modernes ignorant ce qui est caché derrière cette façade de la ville. Catherine Deneuve insiste qu'elle veut voir mais Rabih n'est pas intéressé, pour lui il n'y a « rien » à voir. Persuadé de la prendre en voiture pour qu'elle voie, il trouve un motif précis pour sa visite : revoir la maison de sa grand-mère où il a passé son enfance. Le film se construit donc sur ce voyage.

Ce film évoque un regard néoréaliste qu'André Habib compare au *Voyage en Italie* de Roberto Rossellini, et qu'il qualifie comme « stratigraphique ». En effet, il s'agit d'une tentative de construction du regard au fur et à mesure du film, couche après couche, afin de répondre au questionnement de Hadjithomas. André Habib affirme :

« (...) Cherchant à voir dans les ruines de Beyrouth et du Sud, (...) ce quelque chose du passé, immédiat et lointain, qui ne se laisse pas voir, et qui était sans doute déjà ce que – à une autre échelle historique – Katherine tentait de saisir, au fil de ses promenades, dans Naples et autour de Pompéi. (...) Et en même temps, un même choc, une même 'greffe impossible' (...), empêche une suture rassurante entre le visage de Katherine et les cadavres

⁶⁷ Propos recueillis par Clément Graminiès le 1er décembre 2008 à Paris, <http://cdn.hadjithomasjoreige.com>, consulté le 11/08/2016.

de Pompéi, (...) celui de Deneuve et le centre-ville sacrifié de Beyrouth : (...) non-coïncidence entre le visage de la vedette et le paysage, entre la star et la ruine (...)»⁶⁸.

Cette non-cohérence que souligne Habib apparaît à l'écran entre Deneuve et les ruines. Les ruines beyrouthines et Deneuve sont séparées, pour la plupart du temps, par la vitre de la voiture. La caméra fixée sur la voiture permet de voir les ruines dans le reflet de la vitre. Comme si ces deux corps étaient présents dans deux sphères différentes.

Les ruines et Deneuve coexistent dans le même plan mais ne cohabitent pas la même spatio-temporalité. La mise en scène de la star Catherine De neuve qui joue son propre rôle, ancrée dans l'espace de ruine, révèle une étrangeté et semble incompatible. Les ruines gagnent un aspect imaginaire et fantasmatique ; leur existence réelle devient mise en question.

Selon Habib, être devant des ruines, c'est être devant du temps⁶⁹. En fait, le film est construit d'images à dimension stratigraphique. Différentes couches temporelles forment les plans: celui des ruines de la guerre civile, les ruines de la guerre 2006, et celui du visage de Deneuve. Ils contribuent à la construction de ce que les cinéastes appellent une « archéologie du regard »⁷⁰.

En outre, la scène dans la voiture renvoie bien au film de Rossellini *Voyage en Italie* et à la ba(l)ade en voiture de Katherine et son mari. Deleuze affirme qu'il s'agit d'« un cinéma voyant, non plus d'action »⁷¹. Dans *Je veux voir*, la bal(l)ade ouvre effectivement à un cinéma voyant mais se heurte paradoxalement avec l'échec du regard. En effet, quand Rabih arrive chez la maison de sa grand-mère, il ne la trouve pas, elle a été effacée. Il ne retrouve que des ruines, livrant un espace méconnaissable, qui le désoriente :

RABIH : «Tu voulais voir...Moi aussi je veux voir, mais je n'y arrive pas vraiment. Tu vois ça? Je t'ai dit qu'ils transportaient les ruines de la banlieue. Ils enlèvent les immeubles bombardés et les détruisent. Ils les mettent dans des camions et les déversent ici sur le rivage. (...) On ne reconnaît rien. On ne reconnaît pas le salon de la salle à manger, la cuisine de l'entrée, (...) C'est comme si on avait voulu éloigner la ville, la cacher, l'enfouir sous la mer. (...) Bientôt, la ville reposera sous l'eau, silencieuse, muette. Et nous on commence déjà à l'oublier.»

⁶⁸ HABIB André, *L'attrait des ruines*, op.cit., p. 41

⁶⁹ HABIB André, Protée, « Imaginaire des ruines », XANTHOS Nicolas (dir), Département Arts et Lettres de l'Université du Québec, Chicoutimi, Canada volume 35, numéro 2, automne 2007, pp15-26.

⁷⁰ Communiqué de presse exposition 6 JUILLET - 12 OCTOBRE 2014, <http://www.nicetourisme.com/public/resources/agenda/events/photos/ref/202131.pdf>

⁷¹ DELEUZE Giles, *L'image-temps : Cinéma II*, Paris : Éditions de minuit, 1985, p.9.

La scène finale montre la destruction, la juxtaposition et l'effacement des ruines. Filmée avec de gros plans, cette scène met en avant les mouvements des pelleteuses. Le ralenti des plans avec la musique empathique du groupe Scrambled Eggs soulignent davantage l'aspect tragique de la scène. Il est désormais impossible de voir.

La problématique de l'oubli revient et traduit le cycle que le Liban connaît à chaque guerre. Grâce au cinéma et à d'autres procédés artistiques, la lutte visuelle contre cet oubli s'effectue. Ainsi, dans ce film, il s'agit de la nécessité de voir afin de repenser ce qui ne peut plus être vu et donc accéder à l'invisible. Ce film constitue alors un vrai document de la guerre de 2006 et sauvegarde ses dégâts aujourd'hui effacés.



Fig.5 *Je veux voir* (2006)

Avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, la lutte contre l'amnésie ne se limite à la captation du présent mais va jusqu'à révolutionner le passé afin de réécrire un alternatif utopique. Menant des recherches sur l'histoire du Liban, la sœur de Hadjithomas découvre que dans les années 60, un groupe d'étudiants à l'Université Haigazian lançait des fusées dans le ciel en vue de conquérir l'espace. La conquête spatiale libanaise : un terme presque impossible, voire à la limite comique aujourd'hui, dans un pays marqué par l'image de la guerre civile. Joana Hadjithomas décide de s'enquêter avec son mari Khalil Joreige sur cette phase historique totalement supprimée de la mémoire libanaise.

Le film est composé de plusieurs parties, chacune essaye de construire une couche du passé. S'il s'agissait de l'archéologie du regard dans *Je veux voir*, il s'agirait ici de l'archéologie de la mémoire.

Tout d'abord, les archives constituent un élément capital dans la composition du film, sous leurs différentes formes : filmiques, photographiques, électroniques, sonores et archives de presses. L'emploi des images d'archives présente le contexte narratif et temporel. En présentant l'histoire et les images d'archives, ces dernières réactivent le passé et permettent de réintroduire ces images dans la mémoire collective libanaise.

Après cette réanimation du passé le film dévie vers une direction futuriste. En réalité, et pour des raisons politiques, le projet de la conquête de l'espace a été annulé, le rêve de ces jeunes Libanais d'atteindre l'univers s'est rapidement dissipé. Les deux cinéastes lancent un défi au passé, et reprennent la trajectoire que les fusées devraient parcourir si le projet avait continué. Ils décident de défiler une « fausse » fusée sur l'autoroute libanaise pour arriver au point de sa création.

Enfin, la dernière partie du documentaire est une utopie qui dévoile un Liban de science-fiction, faisant concurrence à la Nasa. En effet, la science-fiction est un genre quasi absent du monde arabe, jugé par Hadjithomas comme incapable « à projeter son imagination vers l'avenir »⁷². À travers ce film, elle réintroduit ce genre absent au cinéma arabe, afin de ressusciter le rêve de ces jeunes libanais en se projetant en l'année 2025.

Ce passage ne représente pas une simple fantaisie d'un Liban utopique, mais révolutionne le passé à travers la visite animée du musée de la *Société libanaise des fusées*, qui serait l'espace "gardien" de l'histoire par excellence. Si dans cette fantaisie, le Liban est un pays développé avec un pouvoir de conquérir l'espace, c'est que les deux cinéastes suggèrent un passé alternatif et un présent impossible, par cela, il s'agirait à la manière de Borges, d'une bifurcation de la ligne droite du temps, « passant par des présents impossibles, revenant sur des passés non-nécessairement vrai »⁷³. Ainsi, dans un autre monde parallèle, un Liban développé existerait bien, et serait comme les deux cinéastes l'imaginent!

⁷² Entretien avec Joana Hadjithomas par RAMASSEUL David, « The Lebanese Rocket Society La conquête de l'espace, le rêve oublié du Liban », in Paris Match, avril 2014, <http://www.parismatch.com/Culture/Cinema/The-Lebanese-Rocket-Society-560301>, consulté le 07/07/2016.

⁷³ DELEUZE Giles, *L'image-temps : Cinéma II*, op.cit., p.171.

Par cela, ils réussissent à révolutionner le passé, à changer le présent et sublimer le futur. L'emploi des images animées futuristes du Liban en particulier, constitue un acte de révolte contre l'oubli.

Wael Nouredine affirme : « Lorsqu'on fait des images, on le fait pour l'éternité »⁷⁴. Les images filmées par les femmes libanaises semblent répondre à cette affirmation, elles constituent un document historique pour l'éternité. Elles réussissent ainsi à s'intégrer dans le domaine audiovisuel avec une filmographie très importante non seulement pour l'histoire du cinéma libanais, mais aussi pour la mémoire collective libanaise.

La génération d'après-guerre poursuit avec cet engagement politique mais s'intéresse également à d'autres sujets, loin de la guerre, mettant en avant des propos féminins.

⁷⁴ Présentation de l'écrivain Wael Nouredine par lowave, <http://www.lowave.com/fr/artistes/482-wael-nouredine-fr>, consulté le 26/08/2016.

I Shall be as I am

I shall be as I am

not as men's desires draw me,

not as myths have depicted me.

I shall be a ship that cuts through the sea
and rises to the highest sky.

I shall be a prophecy which
gives the lie to falsehood.

Mona Helmy

dans Travelling into the Impossible

Partie II : Vers une nouvelle représentation de la figure féminine

Avec l'arrivée des femmes « au commande du moniteur (...) une prise de conscience émancipatrice souffle sur l'image de la femme représentée dans l'espace cinématographique. (...) À travers cette position, elles semblent avoir commencé à exprimer une révolte féminine qui fut très longtemps muselée, bâillonnée, voire asphyxiée par une tutelle masculine⁷⁵ ».

Henda Haouala Hamzaoui souligne cette prise de conscience de la femme sur son image qu'elle contextualise dans le monde arabe, dans lequel la société est soumise non seulement au système patriarcal mais aussi à la religion. Bien que le Liban soit considéré plus ouvert que d'autres pays arabes⁷⁶, l'image de la femme reste fortement contrôlée par la vision masculine que ce soit dans le cinéma, les médias ou les publicités. Pour contrer à cela, les réalisatrices libanaises proposent une nouvelle représentation de la figure féminine, tout en abordant différentes thématiques : rébellion, sexualité et indépendance. Pour mieux comprendre, il serait intéressant d'examiner les origines de cette représentation perçue par les hommes.

II.1. L'évolution du rôle féminin

Avec la création du studio de *Misr*, les actrices libanaises chrétiennes étaient les premières à jouer dans les films égyptiens⁷⁷. Plus tard, dans les années 50, elles continuèrent leur chemin dans le cinéma égyptien en raison de l'importance de cette industrie cinématographique dans le monde arabe. Toutefois, pendant le régime d'Abdel Nasser, l'Égypte fut "vidée" de ses réalisateurs et intellectuels à cause de la prohibition de la liberté d'expression⁷⁸. À ce stade, le Liban est devenu un lieu de tournage pour les films égyptiens contribuant à l'essor du cinéma libanais et profitant également de son paysage et de ses actrices.

⁷⁵ HAMZAOUI Henda Haouala, « Elles font du cinéma arabe... » in *IEMed*, p. 51.

⁷⁶ Plus ouvert en prenant compte du système démocratique politique, de la liberté d'expression, du multiculturalisme etc. Entretien par Emmanuelle Frois, « Nadine Labaki, la crainte du regard des autres », in *Le Figaro*, 2007, disponible sur : <http://rencontrejfm.blogspot.fr/2006/01/nadine-labaki-la-crainte-du-regard-des.html>, consulté 09/05/2016.

⁷⁷ HILLAUER Rebecca, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers*, op.cit., p.28.

⁷⁸ À 35mm de Beyrouth, « A History of Lebanese Cinema – From the thirties to the end of the sixties»
A 35mm de Beyrouth, est un projet lancé par l'office du tourisme du Liban en France a lancé qui a pris la forme d'un site pour promouvoir le Liban comme terre de cinéma. L'article est disponible sur: <http://35mmfrombeirut.com/a-history-of-lebanese-cinema-from-the-thirties-to-the-end-of-the-sixties/>, consulté le 20/08/2016.

I.1.1 Les stéréotypes attribués à la femme dans le cinéma libanais

Le cinéma égyptien classique montre une image de la femme engendrée par une projection masculine sur elle, qui ressemble au modèle occidental. Le cinéma libanais étant influencé par le cinéma égyptien partage avec lui des rôles féminins similaires et prédéfinis, tels que la femme dévouée, la femme ingénue et la femme séductrice. Le portrait de la femme indépendante est absent, son rôle est uniquement défini par ses relations avec les personnages masculins et les valeurs religieuses et sociales.

Le stéréotype de la femme « dévouée et ingénue » est présent dans plusieurs films libanais, notamment *Le vendeur de bagues* (Youssef Chahine, 1965), écrit par Assi et Mansour Rahbani. Rima apparaît comme une fille innocente, dont l'oncle lui propose de se marier avec le vendeur de bagues en échange de sa noblesse envers les villageois. Malgré la liberté que son oncle lui accorde pour choisir, Rima reste dévouée à son oncle et accepte l'offre, parce que les femmes ingénues veillent toujours à maintenir l'ordre.

L'exil (Henri Barakat, 1967), un autre film écrit par les deux frères Rahbani, illustre également ce rôle traditionnel féminin. Le film se situe durant l'occupation ottomane du Levant. Abdo, le personnage principal est amoureux d'Adla. Il est arrêté deux jours avant son mariage. Elle tente de le rejoindre et dirige alors avec Abou Ahmad la résistance contre l'occupant. Bien qu'Adla contribue à cette résistance, celle-ci agit seulement pour sauver son amant captivé. Ces actions restent reliées au personnage masculin.

D'autre part, depuis le début du cinéma arabe, la femme se plaçait au centre des regards des personnages masculins toujours se donnant un spectacle de danse ou de chant sur scène. Le rôle de la femme libanaise en tant qu'« objet de désir » est encore maintenu que ce soit dans le cinéma égyptien ou dans le cinéma libanais surtout commercial. Par exemple, pour la version égyptienne de *Malèna* (Giuseppe Tornatore, 2000), Sameh Abdel Aziz choisit l'actrice libanaise Haifa Wehbe pour jouer le rôle de Monica Bellucci, un film considéré par les autorités égyptiennes comme « un danger moral »⁷⁹. Au Liban, cette image de la femme se renforce

⁷⁹ LAKHOUA Essia, « Démission du chef de la censure égyptien après l'interdiction de diffuser le film "Halawet Rooh" avec Haïfa Wahbi », *Huffingtonpost*, http://www.huffingtonpost.fr/2014/04/20/egypte-censure-film-haifa-wahbi-halawet-rooh_n_5182252.html, consulté, 10/07/2016.

d'avantage aujourd'hui à cause des vidéos clips des chanteuses libanaises qui illustrent toujours le portrait de la femme séductrice. En outre, le cinéma contemporain libanais reste attaché aux stéréotypes de la femme en mettant en relief des portraits clichés tels que la prostituée. Cette dernière est très présente, même en rôle secondaire, notamment dans *My Last Valentine in Beirut*, (Salim El Turk, 2012), *Tannoura Maxi* (Joe Bou Eid, 2011), *Ghadi*, (Amin Dora, 2013), etc.

Face à cette représentation très codifiée de la femme, les femmes cinéastes devaient « affirmer un autre code, être en colère ou discrètement, d'une façon sensible, définir les sensations des femmes »⁸⁰.

I.1.2 Des personnages féminins non-conventionnels

Le premier film de fiction réalisé par une femme libanaise propose un nouveau portrait féminin que le monde arabe avait rarement vu au cinéma. *Leila et les loups* de Heiny Srour, se déroule dans le cadre de la résistance anticoloniale en Palestine et au Liban. Leila est une jeune étudiante libanaise qui se trouve exilée à Londres, elle voyage à travers le temps et l'espace à la recherche de la mémoire collective des femmes palestiniennes et libanaises. Elle parcourt la Palestine du Mandat britannique pour arriver au Liban lors de l'invasion israélienne en 1982. Au fil de ses réflexions, le personnage de Leila se démultiplie dévoilant d'une part le rôle des femmes palestiniennes et libanaises oublié dans l'histoire de la guerre et d'autre part, l'oppression sociale envers ces femmes.

Tout d'abord, Leila détient une voix "féministe", une voix qui réclame les droits de la femme et questionne son rôle dans la résistance et dans la société. Le film débute dans une exposition de photographie sur la révolution palestinienne. Toutes les photographies présentes dans l'exposition montrent la lutte et le combat des hommes dans la résistance en Palestine. Aucune femme n'apparaît dans ces photographies. Quand Leila s'en aperçoit, elle demande pourquoi ces photographies excluent les femmes. Le propriétaire de la galerie, Rafiq, lui répond en lui clarifiant que les femmes n'ont jamais joué un rôle important dans la politique. Leila ne se

⁸⁰ VARDA Agnès dans *Filmer le désir* de Marie Mandy.

contente pas de cette réponse, elle se lance dans la recherche du rôle des femmes dans la lutte anticoloniale. À travers son voyage, les différents rôles des femmes dans la révolution sont illustrés. Alors que les archives britanniques dévoilent l'image des hommes morts en résistant, plusieurs scènes montrent des femmes armées qui résistent aux soldats coloniaux et qui meurent. Les femmes dans le film sont engagées que ce soit dans le combat anticolonial palestinien ou dans la Guerre civile libanaise.

De plus, Leila dévoile la vie des femmes pendant le temps de la colonisation. Elle voit la souffrance de la femme dont le mari se trouve arrêté et captivé, le tourment de la femme poursuivie par des hommes, la femme réprimandée à cause du repas qu'elle a préparé et qui ne satisfait pas son mari, et la femme qui vend tous ses bijoux pour pouvoir acheter les armes pour combattre. Les femmes ne sont pas seulement des victimes de l'occupation et du conflit mais sont aussi soumis aux hommes.

En outre, Leila représente l'antithèse de l'oppression. Vers la fin du film, avec son uniforme blanc, elle apparaît en opposition avec les femmes voilées qui symboliseraient l'oppression. Le hijab est devenue symbole d'oppression⁸¹ pour plusieurs femmes arabes selon Rebecca Hillauer, lorsqu'en 1923, la fondatrice égyptienne du mouvement des femmes, Hoda Shaarawi a jeté son voile dans la mer comme signe de libération⁸². En fait, dans cette scène, des jeunes garçons torsos nus en train de ratisser le sable alors que les femmes sont assises toutes couvertes sans aucun mot. Ces trois motifs, le corps nu des garçons, l'uniforme blanc et l'uniforme noir illustrent un moment satirique et signifiant de la soumission de ces femmes à la tradition patriarcale dans les sociétés arabes. Nawal el Saadawi, une écrivaine et psychiatre égyptienne, explique que la femme qui porte le hijab est l'équivalent de la femme nue ; les deux impliquent que les femmes sont juste des corps: «Voile et nudité sont deux faces de la même médaille »⁸³. Par cette logique, Leila l'emporte sur ces deux stéréotypes. Ni voilée, ni nue, elle est le sujet par excellence contre l'idée de la réification de la femme. Enfin, les femmes se dévoilent

⁸¹ Nous parlons du symbole du hijab dans la représentation, indépendamment du point de vue multiple à propos du hijab, et notamment celui détenu par le « féminisme islamique ».

⁸² HILLAUER Rebecca, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers*, op.cit, p.10.

⁸³ SAADAWI Nawal, «Le voile et la nudité », interview avec Pauline Odhiambo, 2012. Disponible : http://www.awsa.fr/une_interview_de_nawal_al_saadawi.html, consulté le 17/05/2016.

symbolisant la libération du corps afin de libérer la mentalité, faisant écho ainsi de l'acte de Shaarawi.

Enfin, Leila apparaît aussi comme un personnage à visée politique, puisqu'elle fait appel à la résistance et incite au combat des femmes arabes dans cette résistance. Leila représente clairement Heiny Srour, qui tient ce discours à propos des révolutions: « Quand la révolution ne se réalise pas avec la libération des femmes sur son agenda, préconçue à l'avance, les femmes se trouvent trahies »⁸⁴. Leila représenterait ainsi l'une des premières figures féministes libanaises ; un portrait certes non-conventionnel au cinéma libanais.

Par ailleurs, d'autres personnages féminins peuvent également être considérés non-conventionnels, « parce qu' [elles] s'oppose [nt] à la société ou à ses représentants, parce qu' [elles] affirme[nt leur] différence. Le rebelle est un personnage porteur de récit. (...) Son goût de la liberté, son indépendance le rendent attirant »⁸⁵. Leila Assaf et Sabine El-Gemayel donnent particulièrement le rôle principal à des filles rebelles qui refusent catégoriquement la soumission dans : *Gang de la liberté* (1996) et *Niloofar* (2008).

Niloofar (2008) réalisé par Sabine El-Gemayel évoque le mariage arrangé dont sont encore victimes de nombreuses filles, surtout dans les communautés très conservatives. Le film s'inspire d'une vraie histoire vécue par l'amie du cinéaste âgée de 15 ans qui, se marie avec un homme plus âgé par force⁸⁶. À travers ce film, Sabine illustre le portait d'une fille iranienne⁸⁷ qui refuse le mariage arrangé par sa famille.

Niloofar représente un personnage féminin fort, doté d'un rôle actif. D'emblée, elle s'oppose à la mentalité traditionnelle en s'attachant à sa liberté et à son droit à l'éducation dans une communauté qui considère que celle-ci est réservée aux garçons. Elle cache sa « féminité » pendant quatre mois pour éviter le mariage, jusqu'à ce que la vérité éclate, le mariage devient éventuel. Le jour de son mariage, son oncle Aziz lui suggère deux solutions : se marier ou bien

⁸⁴ Interview avec Heiny Srour, «Film looks at the role of women Middle East» par *BBC*, 2011, disponible sur : http://news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/world_news_today/9476062.stm, consulté le 17/03/2016.

⁸⁵ « Rebelles de cinéma », Cinémathèque française, disponible sur : www.passeursdimages.fr, consulté le 17/03/2016.

⁸⁶ Interview avec Sabine El-GEMAYEL au festival de Berlin en 2009. <https://www.youtube.com/watch?v=f-ZEmfY1G4o>, consulté le 27/03/2016.

⁸⁷ La réalisatrice situe l'histoire en Iran pour rendre l'histoire plus crédible.

fuir. Niloofar décide de fuir, elle enlève le voile et coupe ses cheveux pour ressembler plus à un garçon.

Sa famille proclament le crime d'honneur et envoient son demi-frère adolescent à sa poursuite mais se trouve incapable de la tuer. La fin du film se termine par une ouverture par le regard-caméra de Niloofar qui semble hésitante. Chacun est appelé à inventer sa propre fin. Si elle revient à son village, elle sera victime du crime d'honneur, si elle ne revient pas, elle sera libre. Dans les deux cas, Niloofar incarne le portrait d'un personnage féminin actif, courageux dans une société traditionnelle. Sa décision de fuir marque un geste politique à l'égard des enfants victimes du mariage forcé.

Gang de la liberté (1996) met en scène Cheikha, une jeune fille de dix ans. Issue d'un milieu très pauvre, elle "travaille" dans les rues de Beyrouth comme mendicante et voleuse avec son frère Ahmed pour donner l'argent collecté à son père alcoolique qui les frappe parfois. Énervée de cette situation, elle s'échappe du toit patriarcal avec son frère, refusant d'être soumise à la violence. Elle devient chef de cette gang et mène un discours de liberté et de refus d'exploitation des enfants.

Leila Assaf a eu recours à une actrice non professionnelle. Rim Al Hamad était réellement une vendeuse de chewing-gum dans les rues. En effet, ce film est d'habitude mentionné pour marquer son caractère « néo-réaliste ». Pourtant, il ne s'agit pas d'un néo-réalisme pur, mais plutôt d'un film avec un souffle néo-réaliste, souligné par le choix des acteurs non-professionnels et par le tournage à l'extérieur dans les ruines de la guerre. Ce film tendrait selon Zaccak à un nouveau cinéma « humain tourné vers le peuple »⁸⁸. Le film *Niloofar* partage aussi ces deux caractéristiques, surtout qu'avec ses décors, ses personnages, ses lieux, montre une influence claire du cinéma iranien réaliste.

Si le néoréalisme présente « une narration nonchalante et des intrigues quasi-inexistantes »⁸⁹, ces deux films montrent au contraire la capacité d'action chez des filles, qui essaient d'échapper à leur réalité.

⁸⁸ ZACCAK Hady, *Le cinéma libanais : itinéraire d'un cinéma vers l'inconnu (1929-1996)*, Beyrouth : Dar el-Machreq, 1997, p. 174.

⁸⁹ POIRIER Emilie, *Néoréalisme et cinéma cubain : une influence à l'épreuve de la Révolution (1951-1962)*, 2014.



Fig.6 *Gang de liberté* (1996)

Les personnages féminins non conventionnels ne se bornent pas à la fiction mais existent aussi au documentaire. *Le journal de Schéhérazade* est un documentaire réalisé par Zeina Daccache qui propose à l'écran de nouveaux portraits de femmes souvent marginalisées. Il s'agit des femmes prisonnières qui s'engagent dans un projet de théâtre thérapeutique, organisé par la réalisatrice dans la prison de Baabda. L'une d'elle affirme : « j'aurais voulu être femme, une femme dans tous les sens du terme ». Ces femmes qui ont commencé à oublier leur féminité, sont appelées à incarner le rôle de la femme considérée comme « la première des féministes »⁹⁰, Shéhérazade. Elles deviennent toutes des « Shéhérazades ».

Si Schéhérazade raconte des histoires au roi pour détourner ses motifs et échapper à sa mort, les prisonnières usent également de leurs histoires, afin de réobtenir « la miséricorde » de la société – dans ce cas le spectateur de la pièce et du film – qui les condamne comme criminelles. Le spectateur ainsi se met à la position du roi, qui se trouve intrigué par les histoires racontées. À travers leurs histoires, elles apparaissent comme des victimes non seulement de la société (père violent, mère conservatrice, mari infidèle, etc.) mais aussi de la loi libanaise qui sans aucun verdict autorise l'arrestation de quelques-unes. Avec cette représentation, Daccache arrive à retirer leur statut de « criminelles » ; ces antagonistes deviennent alors des protagonistes du film et de la pièce théâtrale.

⁹⁰ Hanan el sheikh <http://information.tv5monde.com/terriennes/sheherazade-feministe-avant-l-heure-dans-les-mots-de-hanan-el-cheikh-3363>, 16/05/2016.

Ainsi les cinéastes réussissent à réinventer l'image de la femme, que ce soit à travers la fiction ou le documentaire, en mettant en avant des personnages féminins militants, rebelles, et marginalisées. La recherche de la liberté corporelle et sexuelle permet également la réinvention du portrait féminin.

II.2 La libération de la sexualité féminine

« Embrassez-lui les seins, le ventre, les flancs, serrez-la dans vos bras jusqu'à ce qu'elle s'évanouisse de plaisir ; quand vous la voyez ainsi transportée, introduisez votre membre. Si vous procédez comme indiqué, le plaisir vous viendra à tous deux simultanément ».

Cheikh Nefzaoui dans *Le jardin parfumé*⁹¹

XVe siècle.

En réfléchissant à ce degré précoce de liberté dans le monde arabe, qui prenait le sexe si naturellement pour « objet de discours », Joumana Haddad se demande : « quand avons-nous commencé à glisser le long de la pente des tabous »⁹² ? Comment est-il possible que dans le monde arabe, le discours de la sexualité est devenu un tabou alors qu'il était un sujet courant dans sa littérature et dans ses civilisations? Michel Foucault avoue qu'au début du XIIe siècle existaient « des gestes directs, des discours sans honte, des transgressions visibles, des anatomies montrées et facilement mêlées, des enfants délurés rodant sans gêne ni scandale parmi les rires des adultes : les corps "faisaient la roue" »⁹³. Si pour Foucault, c'est au XVIIe siècle que le sexe devient réprimé avec l'avènement du système de la bourgeoisie et du savoir, pour Joumana Haddad, la réponse demeure « un mystère » dans un monde arabe qui devient de plus en plus attaché à la censure.

Le premier pays arabe à avoir développé instauré un système de censure, c'est l'Égypte⁹⁴, en 1914 sous la forme d'« une réglementation des relations entre les artistes et le public »⁹⁵ Plus tard, en 1976, sous la république de Sadat, la censure est mise officiellement

⁹¹ Cheikh Nefzaoui est un écrivain arabe connu pour ses œuvres érotiques, il est d'origine berbère.

⁹² HADDAD Joumana, *J'ai tué Schéhérazade: confession d'une femme arabe en colère*. Traduit de l'anglais par Anne-Laure Tissut, Babel, 2013, p.41

⁹³ FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité I*, Paris : Gallimard, 1976.

⁹⁴ HILLAUER Rebecca, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers*, Caire: American University in Cairo Press, 2005, p.35.

⁹⁵ GALAL Dina, « Le cinéma grand public égyptien entre censure et guichet », in *Égypte : monde arabe*, deuxième série, numéro 3, 2000, p.105-124, disponible sur : <http://ema.revues.org/797?lang=en>, consulté le 03/05/2016.

sous la direction du ministre de la culture et de l'information : « le principal objectif de la loi sur la censure est le maintien de la sécurité et de l'ordre public, la protection des bonnes mœurs et des intérêts supérieurs de l'État »⁹⁶. Dans cette cinématographie égyptienne⁹⁷, la représentation corporelle était plus présente avant l'instauration de la censure officielle. En effet, les productions cinématographiques dans les années 50 et 60 montraient une liberté corporelle surtout féminine qui se manifestait plus qu'aujourd'hui, comme par exemple dans le film *Le gang des femmes* de Farouk Agrama (1968), ou plus encore dans le film *La fille du pays* (1954) de Hassan Al-Saïfi, où Katy Voutsaki présente la danse orientale.



Fig.7 *Le gang de femmes*



Fig.8 Katy Voutsaki dans *La fille du pays*

Dans les années 70, la représentation du corps de la femme au cinéma égyptien est devenue de moins en moins tolérée et les sujets tabous sont devenus strictement censurés. Ainsi, en 2005, Jocelyne Saab a été condamnée à mort par les fondamentalistes en Égypte pour son film *Dunia*⁹⁸. Ce dernier montre un portrait féminin à travers laquelle elle explore plusieurs sujets tabous : la sexualité féminine, le plaisir féminin et l'excision.

⁹⁶GALAL Dina, « Le cinéma grand public égyptien entre censure et guichet », *op.cit.*

⁹⁷HILLAUER Rebecca, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers*, Caire: American University in Cairo Press, 2005, p.35.

⁹⁸Information tirée du site officiel de Jocelyne Saab : <http://www.jocelynesaab.com/FR/>, consulté le 20/05/2016.

1.2.1 La quête du plaisir dans *Dunia* par Jocelyne Saab

2.1.1 Le corps féminin

Agée de 23 ans et passionnée par la danse orientale, Dunia essaye d'explorer l'érotisme de son corps paralysé par la mutilation génitale qu'elle a subie durant son enfance. Bien qu'elle soit étudiante en littérature arabe à l'Université du Caire, elle décide de représenter l'Égypte dans une compétition internationale de danse afin de suivre les pas de sa mère disparue qui était elle-même danseuse. Pendant son audition, elle récite une poésie arabe tout en restant figée. Malgré cela, le jury la sélectionne. Elle s'engage dans les répétitions de danse et parallèlement, s'enflamme de la poésie érotique arabe avec l'aide de son directeur de thèse Bachir. Ce dernier a encore un rôle important dans le film, il résiste à la décision des intellectuels conservateurs de censurer le livre de *Mille et une nuits* pour son contenu sexuel renvoyant ainsi à la résistance de Saab pour son film.

D'emblée, Dunia pose la problématique du film, celle du corps féminin. Durant l'audition de danse, le jury se plaint de son corps très statique, Dunia leur répond : « Je n'ai jamais vu mon corps nu, la première fois que j'ai vu un corps de femme nue, c'était au cinéma dans un film français, il y a deux ans, voilà comment j'ai appris à m'asseoir pour qu'on ne voit rien de mon corps ». Cette affirmation de Dunia montre comment la société musulmane "apprend" la femme à se cacher et à couvrir son corps. La sociologue maghrébine Fatima Mernissi explique le concept musulman de la sexualité féminine dans le monde arabe. Selon elle, la sexualité féminine est active, et cette activité-même inquiète l'homme. C'est ainsi que la sexualité de la femme doit être contrôlée et réprimée pour ne pas distraire l'homme de ses devoirs sociaux et religieux. C'est l'incapacité de l'homme à se contrôler qui oblige la femme d'imposer ce contrôle à son corps et sa sexualité⁹⁹. Mernissi évoque également la notion de *fitna*, qui signifie désordre et chaos. Ce corps féminin et sa sexualité engendrent donc une *fitna* au sein du système social patriarcal. Pour cette raison, ce dernier impose à la femme seule, par exemple le port du

⁹⁹« [Muslim] Women must be controlled to prevent men from being distracted from their social and religious duties. [Muslim] Society can only survive by creating the institutions which foster male dominance through sexual segregation (...) The Muslim women is endowed with a fatal attraction which erodes the male's will to resist her and reduces him to a passive, acquiescent role». MERNISSI Fatima, *Beyond the Veil: Male-Female Dynamics in a Modern Muslim Society*, New York: Schenkman Publishing Company, 1975, pp.32-41.

voile et l'excision. Selon les termes de Dunia, il s'agirait de laisser « le corps de la femme froid, même quand il est en feu. »

La peur du corps de la femme et de sa sexualité se manifeste bien dans ce film. Tout d'abord, une femme qui danse et qui dispose de son corps librement est mal vue et est souvent assimilée à une prostituée. L'attitude de la tante de Dunia relate le discours religieux traditionnel qui impose à la femme de dissimuler son corps. Sa tante lui explique que sa mère a dévié de la bonne trajectoire pour devenir "danseuse", alors que Dunia insiste que sa mère était une artiste, et non pas une "danseuse" dans l'acceptation négative du terme. Sa tante lui conseille de ne pas suivre les pas de sa mère, et ne pas opter pour ce "deshonneur".

Plus encore, la danse semble menacer l'ordre de son propre mariage avec Mamdouh qui lui demande impérativement de quitter la danse : « Vous dansez seulement pour afficher votre corps » dit-il. En fait, progressivement, Mamdouh devient de plus en plus strict et dévoile son côté conservateur. Par exemple, quand Dunia commence à danser devant lui, et s'engage "excessivement" dans le mouvement de son corps, Mamdouh la regarde d'un air honteux, il la frappe contre le sol et s'en va. N'ayant pas pu supporter la tension érotique, Mamdouh incarne le portrait de l'homme musulman se déstabilisant par la sexualité féminine dont Mernissi évoque.

Le refus de la société pour cette libération sexuelle de la femme est mis également en relief à travers ses collègues masculins, dans la classe où Bachir donne une conférence sur la poésie érotique arabe. Dunia intervient pour proposer une réflexion sur la liberté d'exprimer l'amour, et comment la société a peur de l'amour et même d'un seul baiser. Ces collègues s'opposent aux idées audacieuses de Dunia. Alors que les femmes l'incitent à continuer sa réflexion, les hommes s'y opposent et la qualifient de « débauchée » et d'« impudique ».

Ainsi, le corps féminin et sa sexualité active présentent une menace pour la société. La solution pour réduire cette sexualité active est d'une part soustraire le corps féminin à la vue et d'autre part, pratiquer l'excision du clitoris, et donc réduire le plaisir de ce corps.

2.1.2 De l'excision à la jouissance

Saab clôture son film par une affirmation choquante : « Selon Amnesty International et PNUD, 97 % des femmes en Égypte sont excisées ». Victime de l'excision, Dunia essaye de sauver sa cousine Yasmine, à peine 10 ans, de l'excision. La mère de Yasmine tente de la convaincre qu'après l'excision elle sera pure, respectable et bien vue par la société. Dunia s'oppose à cette décision et raconte plusieurs fois comment l'excision a affecté son propre corps qui est devenu "froid". Parallèlement à l'histoire de Dunia, Saab montre Yasmine qui est aussi engagée pour la danse, et est à l'aise avec son corps, qu'elle danse au milieu d'un marché, mais à chaque fois sa mère vient pour la gronder. Vers la fin du film, la mère de Yasmine effectue l'opération sur sa fille. Furieuse, Dunia s'exprime : « Tu l'as éteinte (...) toutes les épices du monde n'y feront rien, tu l'as égorgée. » Ici encore Saab illustre le portrait des femmes qui maintiennent ces croyances patriarcales. Elle les critique, en montrant les conséquences dues à cette excision. En effet, Nawal el Saadawi explique : « Le clitoris se distingue par le fait qu'il est le seul organe érectile lors de l'excitation sexuelle et il est le nerf le plus sensible au plaisir sexuel. C'est lui qui conduit la relation sexuelle du début jusqu'à la fin, sans lui la femme ne peut pas parvenir à l'orgasme. »¹⁰⁰ C'est cet orgasme que le corps de Dunia essaye de chercher au-delà de la chair clitoridienne, puisque le corps « est fait pour jouir »¹⁰¹.

Parallèlement à l'exploration du sujet de l'excision physique, Saab aborde aussi l'excision "mentale" d'une société qui veut censurer d'une part la sexualité féminine et d'autre part l'érotisme dans la littérature arabe. Ainsi, la question de l'excision passe par la thématization du froid et du chaud reflétant l'excision physique, et la thématization du visible et de l'invisible reflétant l'excision mentale de la société.

L'opposition entre la froideur et la chaleur apparaît tout au long du film. Jocelyne Saab débute son film par un corps de Dunia statique lors de l'audition pour ensuite le mettre peu à peu en mouvement en établissant une opposition entre la froideur du corps statique et la chaleur du corps en mouvement. En outre, l'emploi de couleurs vives est omniprésent, particulièrement

¹⁰⁰ EL SAADAWI Nawal, *Les femmes et le sexe (Al mar'a wa genes)*, Caire : Dar wa matabi' al-mustaqbal, 4ème édition, 1990.

¹⁰¹ Cf. LACAN JACQUES, *Séminaire XIII : L'objet de la psychanalyse (1965 – 1966)*, Paris, Editions de l'association Freudienne internationale, 1999.

la couleur rouge, toujours portée par Dunia. Le rouge évidemment symbolise l'érotisme, le désir flamboyant mais cette couleur vient se heurter avec le refus sexuel interne du corps de Dunia, victime de l'excision. Les scènes intimes avec Mamdouh révèlent une disposition particulière de leurs corps qui n'arrivent pas à fusionner. Le corps de Dunia et le corps de Mamdouh semblent plutôt se repousser. « J'ai envie mais mon corps dit non », dit-elle. Au contraire, le corps de Dunia et le corps de Bachir produisent une force magnétique. Avec l'aveuglement de Bachir, leurs corps se rapprochent de plus en plus, le sens du toucher est activé permettant de réanimer la chaleur du corps de Dunia.



Fig.9 *Dunia* (2005)

D'autre part, un rapport entre le visible et l'invisible est établi tout au long du film. Au début Dunia affirme ne jamais avoir vu un corps nu, cette affirmation indique qu'il ne s'agit pas seulement d'une censure du corps et d'une excision physique mais aussi d'une excision "mentale". Ainsi, elle décide de se mettre à nu devant un miroir et de regarder son corps, mais finalement, elle utilise un papier bulle à nouveau pour se couvrir. D'une part, ce papier bulle transparent indiquerait qu'elle a peur de faire face explicitement à cette image encore étrangère et qu'elle cherche encore une protection, d'autre part, l'utilisation du papier cacherait aussi son corps du regard du spectateur, empêchant le processus de réification. En outre, cette scène évoque le stade du miroir lacanien ; pour la première fois, elle pose un regard sur son corps nu. Le stade du miroir appartient à l'imaginaire qui est l'ordre de tout ce à quoi le sujet se prend et en quoi il se rassemble d'images et de fantasmes¹⁰². Il constituerait le champ du narcissisme, du

¹⁰² Cf. LACAN Jacques, *Écrit, I*, Paris : Éditions du Seuil, 1970.

corps comme image, et des fantasmes¹⁰³. Ainsi, en regardant dans le miroir, Dunia revient à son stade imaginaire, où son fantasme pourrait renaître et où elle peut appréhender l'image de son corps.

La thématique du vu et du non-vu apparaît également avec Bachir, celui-là passe d'un stade de vision normal à l'aveuglement. En effet, Bachir qui défend le livre *Mille et une nuits* constitue une menace à l'ordre social qui veut censurer ce livre pour son contenu érotique. Bachir qui s'oppose à cette décision se trouve agressé par ces « ennemis » et devient aveugle. Cet aveuglement symboliserait l'excision "mentale" que l'ordre social cherche à imposer.

D'autre part, après cet incident, Bachir aussi commence sa quête interne. Tout au long du film, il cherche la lumière étant donné qu'il ne peut percevoir rien d'autre. Vers la fin du film, il réussit à voir de nouveau le cou de Dunia, ainsi cette dernière symboliserait la "lumière" qu'il cherche.

Cette double excision – physique et mentale – est transgressée par la quête interne menée par ces deux personnages, Dunia et Bachir, qui passent de l'enfermement à la libération.

Les corps de Dunia et Bachir se trouvent enfermés dans l'espace qu'ils habitent par un surcadrage. Le surcadrage se définit « à l'écran grâce à une ou plusieurs lignes qui, traversant une part importante du plan, découpent un ou plusieurs cadres à l'intérieur de l'image. Le surcadrage peut (...) signaler l'emprisonnement d'un personnage en le montrant derrière des lignes qui l'encadrent comme des barreaux »¹⁰⁴. Dans ce film, la figure de surcadrage apparaît tout d'abord à travers le motif des fenêtres. Les corps de Dunia et Bachir sont souvent délimités par des lignes perpendiculaires et parallèles. Les fenêtres jouent un rôle paradoxal ; d'une part, ils enferment le corps des personnages et écrasent l'image, d'autre part ils permettent à Dunia d'échapper de sa frustration en s'ouvrant vers une autre réalité (celle d'une projection de cinéma égyptien où tout un langage de plaisir se manifeste). Ils permettent encore à Bachir de saisir la lumière extérieure.

¹⁰³ GUYOMARD Patrick, « LACAN JACQUES - (1901-1981) », *Encyclopædia Universalis*, disponible sur : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/jacques-lacan/>, consulté le 23/05/2016.

¹⁰⁴ MARCHIORI, Dario, *Le modernisme tardif en cinéma : hypercadrage, enfermement, dialectique négative (1981-...)* ; Aumont, Jacques (dir.), Université de la Sorbonne Nouvelle École doctorale Arts & médias : Paris, 2009.

De plus, le surcadrage prend également d'autres formes géométriques comme les lignes diagonales et circulaires. Quand Dunia s'échappe de son mari, elle se réfugie sur un plafond. Cet espace qui a priori est un espace de refuge et de protection semble aussi l'enfermée. Le corps de Dunia se trouve disposé entre des lignes diagonales éparpillées devant et derrière elles. Il s'agirait d'un double surcadrage, reflétant davantage l'enfermement de son corps.



Fig. 10 *Dunia* (2005)

En effet, le corps de Dunia se trouve aussi délimité par un cercle contenant un triangle, un autre cercle et deux lignes qui se coupent. Ce surcadrage pourrait être symbolique. Malgré les lignes tracées qui marquent le positionnement supposé de Dunia, le triangle symboliserait le corps, l'esprit et l'âme, alors que le cercle symboliserait le monde contenu dans l'univers, le point d'intersection symboliserait l'Homme au centre de ce monde. Quoi de mieux que d'avoir Dunia au centre de cet univers, sachant que le prénom Dunia signifie le monde ?

Par ce mouvement circulaire qu'elle accomplit au centre de cet univers symbolique, ces mouvements deviennent cosmiques, et lui permettent d'ouvrir le film à une dimension transcendante et spirituelle, rappelant la danse sacrée des derviches. En effet, le soufisme est évoqué plusieurs fois dans le film, il est une voie mystique qui a toujours inspiré la littérature, la danse et la musique dans le monde arabe. Il apparaît non seulement à travers les séquences de danse de Dunia mais aussi à travers la poésie, les rythmes soufis et des écrivains soufis évoqués, comme Ibna Arabi. Pour revenir à la danse soufie et en particulièrement celle des derviches, celle-ci se base sur le mouvement circulaire du corps qui permet d'atteindre une spiritualité, et transporte le « tourneur » vers d'autres dimensions. Ainsi, le mouvement du corps permet l'accès à deux dimensions, celle spatiale et l'autre temporel.

Au niveau spatial, l'instructeur de danse lui demande de tourner en rond autour du soleil, et donc de passer vers un monde extérieur. Il lui conseille de prendre la force du sol, et donc de prendre

l'énergie externe et l'intérioriser, ainsi, son corps lui offre un seul accès à l'opacité du monde interne et externe. Selon Merleau-Ponty, le corps constitue une structure "chiasmatisque" qui rapporte l'espace externe à l'espace interne, la matérialité à l'esprit, « toute une ellipse entre le dedans et le dehors, entre la chair et le monde (la chair dans le monde, le monde fait chair), entre la subjectivité et l'objectivité entre le signifié et le signifiant, le conscient et l'inconscient. »¹⁰⁵ Au niveau temporel, « nous pouvons parler du corps comme d'une limite mouvante entre l'avenir et le passé, comme d'un point mobile que notre passé pousserait incessamment dans notre avenir (...), replacé dans le temps qui s'écoule, il est toujours situé au point précis où mon passé vient expirer dans une action »¹⁰⁶. Le corps de Dunia tend alors à un devenir bergsonien, il vient « expirer » dans l'action de la danse pour que le passé pousse son corps vers un devenir libérateur.

Enfin, Dunia divise entre son corps et le "moi", entre la matérialité et l'immatérialité, elle s'adresse à son mari en lui disant : « Si tu veux mon corps prends-le, mais moi, mon plaisir je le prendrai de mon cerveau ». Elle ne cherche plus le plaisir de son corps "maudit" mais de son cerveau, il s'agirait ainsi d'une jouissance de l'esprit. Cette jouissance spirituelle s'actualise avec Bachir, avec les dimensions intellectuelles et tactiles qui animent le corps et le cerveau de Dunia. De son part, Bachir dépasse aussi son aveuglement, à travers Dunia : il voit symboliquement par ses mains le corps de Dunia qui lui aussi n'a pas besoin du regard masculin sur lui, mais a besoin d'être "vu" par des "mains". Le corps de Dunia devient alors « touché et touchant, senti et sentant, vu et voyant »¹⁰⁷, lui permettant d'effectuer son numéro final de danse, avec un corps qui acquiert sa liberté.

Ainsi, Dunia résiste et refuse de réduire sa sexualité à l'exigence de l'ordre sociale. À travers la danse, la littérature, l'amour et l'érotisme, elle arrive à atteindre sa quête du plaisir, et sa jouissance spirituelle. C'est la victoire de l'esprit sur la matière¹⁰⁸. À travers *Dunia*, Saab

¹⁰⁵ GAME Jérôme (sous la direction de) avec les contributions de Vincent Amiel, Martine Beugnet, Nicole Brenez [et al.], *Images des corps / corps des images*, Lyon : ENS Éditions, 2010, p.10.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Merleau-Ponty, repris par GAME Jérôme, *op.cit.*

¹⁰⁸ LABAN Rudolf, *la Maîtrise du mouvement*, trad, Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien, Paris, Actes Sud, 1994 ,p.25.

réussit non seulement à présenter un nouveau portrait féminin mais à matérialiser aussi ses idées qui témoignent de son engagement politique au milieu d'une société fondamentaliste.

I.2.2 Briser la censure sexuelle : chez Danielle Arbid

Si la sexualité, le désir et le plaisir féminins demeurent des sujets tabous au Liban, c'est Danielle Arbid qui les renverse et les dévoile dans ses films. À travers l'exploration du corps et de la sexualité, elle tente de cadrer le désir féminin en contestant toute censure, celle visuelle et intellectuelle. Née en 1970 à Beyrouth, elle commence ses études de littérature en France où elle s'installe. Parallèlement à son travail en tant que journaliste, Arbid commence à réaliser des courts métrages dès 1998. En 2004, elle réalise son premier long métrage, *Dans les champs de bataille*, suivi d'*Un homme perdu* (2007), *Beyrouth Hôtel* (2011) et *Peur de rien* (2016). Connue pour ses films audacieux, Danielle Arbid a rencontré beaucoup de problèmes avec la censure libanaise :

« À l'époque, en 2004, les censeurs de la Sûreté Générale n'avaient jamais vu un vrai baiser dans un film libanais. Et ils étaient traumatisés de découvrir une jeune fille (libanaise) embrasser un garçon (libanais aussi) à pleine bouche et à deux reprises dans le film. »¹⁰⁹

Pourtant, Danielle Arbid n'est pas la première à filmer des scènes de sexe et des corps nus. Avant la Guerre civile, le cinéma libanais des années 1970 jusqu'à 1975¹¹⁰ montrait des scènes d'amour explicites et exposait des corps nus comme par exemple le film de Mounir Maasri, *Le destin (Al Kadar)* (1972) qui dévoile en plan rapproché les seins d'une femme.

¹⁰⁹Entretien avec Danielle Arbid réalisé par Nasri N.Sayegh, *Elle Orient*, février 2012. <http://transes.tumblr.com/post/16943593442/danielle-arbid-beirut-hotel-la-censure-mise-a>

¹¹⁰ Information communiquée par le cinéaste Hady Zaccack, spécialiste en histoire du cinéma libanais, et auteur de : *Le cinéma libanais: Itinéraire d'un cinéma vers l'inconnu, 1929-1996*, Beyrouth : Dar el-Machreq sar, 1997.

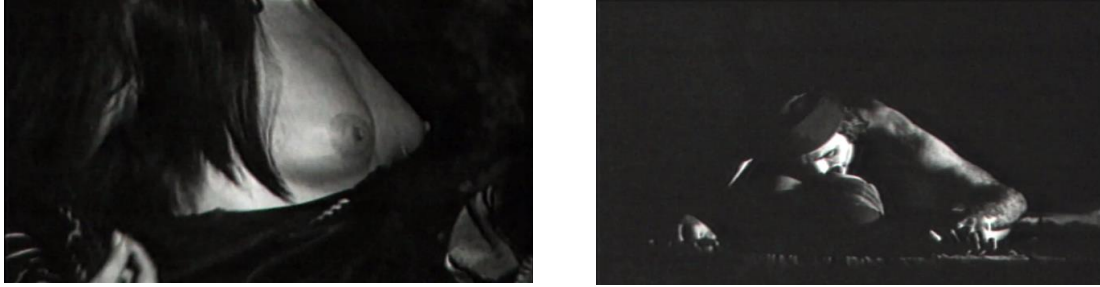


Fig.11 *Le destin* (1972)

C'est après la Guerre civile que la représentation du corps et de la sexualité à l'écran est devenue problématique avec l'intervention de la Sûreté générale. Ainsi, tous les films de Danielle Arbid ont subi une certaine forme de censure, car non seulement ils montrent des corps nus, mais dévoilent aussi des femmes très épanouies.

2.1.1 Des femmes épanouies

Le cinéma d'Arbid se caractérise par la représentation des femmes toujours à l'aise avec leur sexualité, et s'abandonnant au jeu de l'érotisme dès son premier film. *Dans les champs de bataille* adopte le point de vue féminin d'une adolescente, Lina, qui vit au sein d'une famille fragmentée et qui trouve son refuge à travers les histoires sexuelles de Siham, la bonne de sa tante. Tout au long du film, la caméra prend des plans subjectifs montrant le point de vue de Lina, qui observe Siham. Cette dernière est représentée comme une femme très libérée qui prend plaisir de sa liberté corporelle et sexuelle. Même si la famille la considère une prostituée, Siham représente ce qui pourrait être un fantasme de Lina ; la vie de liberté qu'elle recherchait au sein des problèmes majeurs de sa famille. En 2016, Arbid reprend l'histoire de Lina qui débarque à Paris pour ses études, dans *Peur de rien*. Lina essaye de trouver sa place dans cette ville. Tout comme Siham, elle entreprend des relations sexuelles avec des hommes.

Dans ces deux films, la représentation de la sexualité féminine et les scènes érotiques ne tombent pas dans le cadre de la consommation sexuelle dont on peut lui reprocher¹¹¹. Comme Catherine Breillat l'indique : filmer le désir ou parler de la sexualité féminine, ce n'est pas forcément être dans la concupiscence, c'est un territoire libre d'identité, c'est aussi qu'est-ce que signifie le fait

¹¹¹ Rencontre avec la cinéaste Danielle Arbid, en 2011 à l'USEK, la réception des deux films *Dans les champs de bataille* et *Homme perdu*, a incité cette question auprès des spectateurs libanais.

d'être dans cette sexualité¹¹². Dans le cinéma d'Arbid, c'est plus cette recherche de liberté qui compte que ce soit celle des personnages ou celle de la cinéaste.

Dans *Beirut Hotel* (2011), Danielle Arbid filme toujours le désir à travers un portrait de femme pas si loin de la « femme fatale ». Zoha, le personnage principal travaille en tant que chanteuse la nuit dans un hôtel. Elle évoque la figure de la femme fatale pour plusieurs raisons : ses vêtements moulants, son attitude qui interpelle son entourage avec la cigarette toujours en main, à la manière de Marlene Dietrich, et son travail en tant que chanteuse dans un hôtel qui attire le regard des voyeurs masculins.

Au cinéma classique, le rôle de la femme fatale fonctionne sur deux niveaux : « en tant qu'objet érotique pour les personnages dans le film et en tant qu'objet érotique pour le spectateur dans la salle, la fluctuation entre les regards de part et d'autre de l'écran produisant une tension. Par exemple, le dispositif de la show-girl amène les deux regards à se rejoindre techniquement, sans rupture apparente de la diégèse »¹¹³. Le regard masculin projette son fantasme sur le personnage féminin, la femme fatale est par conséquent regardée et exposée, son apparence « étant construite pour provoquer un fort impact visuel et érotique qui en soi est un appel au regard [to-be-look-at-ness] »¹¹⁴.

Alors que la femme fatale capte le regard et signifie le désir masculin, c'est le désir féminin de cette femme qui est mis en relief, chez Arbid. En effet, le film commence avec Zoha sur scène faisant son numéro. La position de la caméra n'adopte pas le regard masculin posé sur elle, mais se place avec la chanteuse montrant son dos et « ceux qui regardent » en flou. Le regard du spectateur et celui des personnages masculins ne se joignent pas. Le regard masculin, posé sur elle, est ainsi détourné dans cette scène.

À la rencontre de Mathieu, un avocat français de passage pour affaires, un désir mutuel naît. Zoha entreprend une relation, basée sur l'acte sexuel plus que la parole : Mathieu représenterait pour Zoha un objet du désir dont elle se sert pour combler le manque, et fuir ses problèmes avec son ex-mari. En effet, la « sexualité féminine active » apparaît aussi dans ce film. Zoha est une femme indépendante n'ayant pas peur de passer la nuit dans un hôtel avec un étranger. Elle

¹¹² Catherine Breillat dans *Filmer le désir* de Marie Mandy.

¹¹³ MULVEY Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *CinémAction* 67, 1993.

¹¹⁴ *Ibid.*

apparaît impulsive et fait le premier pas envers Mathieu, en l’embrassant. De plus, dans la majorité des scènes érotiques, Arbid se focalise sur Zoha notamment à travers l’emploi des gros plans qui cadrent son visage. Mathieu veille à offrir le plaisir à Zoha. Les gros plans sur son visage sont quasi-absents. Le sujet de ces scènes est bien Zoha, ce qui inverse le rapport des sexes au niveau du récit.

Par cela, Arbid réussit à proposer un autre portrait de la femme séductrice, qui jadis incarnerait seulement le désir masculin.



Fig.12 *Beirut Hotel* (2011)

2.2.2 Libération du langage des femmes

« Un monde meilleur est impossible tant qu’on n’aura pas libéré l’esprit, le corps et avant tout le langage des femmes »¹¹⁵, affirme Nawal Al-Saadawi.

This Smell Of Sex de Danielle Arbid est un film sonore qui expose les pratiques sexuelles et les fantasmes des femmes et des hommes. Les personnages parlent de leurs expériences sexuelles ouvertement dans le détail. À l’image figure un écran noir avec la traduction française suivi de quelques plans de « found footage » qui montre une fille portant des sous-vêtements regardant la caméra. L’absence d’images correspondant aux interlocuteurs permet au spectateur de se concentrer sur les « mots » ; des mots sexuelles que les libanais ne sont pas habitués à

¹¹⁵ SAADAWI Nawal cité par HADDAD Joumana, *J’ai tué Schéhérazade : confession d’une femme arabe en colère*, Arles : Actes Sud, 2013.

entendre dans leur propre langue. En effet, au Liban, l'éducation dans les écoles et à l'université se fait en français ou en anglais, tels que les cours de biologie, l'éducation sexuelle etc. Le dialogue recueilli en langue arabe constitue un défi pour les personnages qui tentent de trouver les termes adéquats et parfois ne les trouvent pas. Un des personnages explique :

« Ces termes là comme j'arrive pas ... Blow job ... j'essaie de trouver un équivalent moins vulgaire pour Blow job mais j'en trouve pas... (...) quand on était petit on nous disait que c'était honteux d'utiliser ces mots, quand on a appris le français et l'anglais plus tard, il n'avait pas la même connotation morale, on les a utilisés pour détourner les interdits ... comme si on s'échappait en anglais ».

Joumana Haddad, écrivaine libanaise qui voulait écrire des poésies érotiques exprime également sa peur des mots au tout début de sa carrière:

« Alors que mes pensées et fantasmes corrompus et destructeurs s'ébattaient librement dans ma tête, en l'absence du moindre sentiment de culpabilité, il m'a fallu longtemps pour affranchir mon langage de la peur de mots »¹¹⁶.

Les mots sexuels employés en arabe restent considérés comme vulgaires et scandaleux et demeurent un tabou qui choque « la sensibilité du lecteur » et du spectateur.

Si le spectateur est secoué par l'emploi de ces mots crus, il sera secoué davantage par l'écoute des femmes libanaises qui parlent librement et directement de leur désir et fantasme sexuel, ne censurant rien. Elles évoquent toutes sortes de sujets considérés tabous au Liban : masochisme, cunnilingus, fellation, orgie, lesbianisme, voyeurisme etc. *Arbid* montre les femmes en tant que sujet du désir. Même les hommes dans le film expriment leurs soucis de satisfaire la femme, alors que dans la société libanaise, c'est plutôt, l'image de la femme satisfaisant l'homme qui est plus répandue¹¹⁷. D'autre part, *Arbid* donne également la parole aux hommes, pour montrer aussi leurs fantasmes évoquant par exemple l'homosexualité, un vrai tabou au Liban.

¹¹⁶ HADDAD Joumana, *J'ai tué Schéhérazade: confession d'une femme arabe en colère*. Traduit de l'anglais par Anne-Laure Tissut, Babel, 2013.

¹¹⁷ « On nous persuade que pour réussir dans la vie il faut satisfaire l'homme », *Ibid.*

Ainsi, le court-métrage d'Arbid lance un défi à la censure « mentale » du spectateur qui ne trouve pas à l'aise à l'écoute des mots sexuels en arabe, et aussi à la censure « sociale » qui impose à la femme de garder ses désirs sexuels discrets. La cinéaste réussit à faire face aux tabous, elle brise la censure sexuelle de l'écoute et libère le discours des femmes.

II.3 Vers une autonomisation des femmes

II.3.1 La prise du pouvoir

« Lysistrata – À toi de jouer. Tu le chauffes, tu le titilles, tu le câlines... tu l'aimes et tu ne l'aimes pas ... Bref, tu lui donnes tout – sauf ce qu'empêche notre serment.

Myrrhine – Ne t'inquiète pas, je m'en occupe.

Lysistrata – D'ailleurs je reste ici. Je vais t'aider à le cajoler et à le faire mijoter. Vous autres, allez-vous-en ».

Lysistrata, Aristophane

Lysistrata convainc le reste des femmes de la Grèce qu'elles peuvent mettre un terme à la guerre en refusant d'avoir des relations sexuelles avec leurs maris jusqu'à ce que ces derniers, fous de désir, signent la paix. *Lysistrata* semble encore être très vivante jusqu'à présent : les hommes font encore la guerre, et c'est les femmes qui pleurent leurs morts, cette équation reste encore la même. *Et maintenant, on va où?* réalisé par Nadine Labaki met en relief ce sujet et serait une réinterprétation¹¹⁸ de cette ancienne pièce théâtrale grecque.

Situé dans un petit village libanais réparti entre chrétiens et musulmans, la moindre tension entre ces deux déclenche de nouveau une guerre de religions. Le film commence par une danse chorégraphique des femmes en noir qui se rendent au cimetière et pleurent leurs maris et leurs fils morts. En revanche, la situation n'est plus acceptée telle qu'elle est. Les femmes ne veulent plus s'habiller en noir et refusent catégoriquement le retour de la guerre. Leurs révoltes se manifestent discrètement, sans que leurs hommes ne sachent. D'emblée, les femmes apparaissent en contrôle de la situation. Leur présence acquiert des rôles très importants sur plusieurs niveaux.

Tout d'abord, les femmes jouent un rôle dans la prévention du conflit. Tout au long du film, elles détournent les pulsions guerrières des mâles afin d'éviter toute sorte d'affrontement.

La tension monte entre les chrétiens et les musulmans dans la capitale, de peur que les hommes du village reçoivent cette nouvelle, elles coupent le câble de la radio, brûlent les journaux, cachent

¹¹⁸ HOLDEN Stephen "Midwives to a Peace Process, Where Church and Mosque Coexist Where Do We Go Now? From Nadine Labaki" http://www.nytimes.com/2012/05/11/movies/where-do-we-go-now-from-nadine-labaki.html?_r=1, 05/2012.

les armes et prétextent même des miracles de la Vierge. Le rôle le plus puissant dans cette prévention est offerte à Takla, une mère dont le fils part à l'extérieur du village et se trouve assassiné parce qu'il est chrétien. À la découverte de sa mort, cette mère cache ses douleurs et son chagrin pour que les villageois ne se rendent pas compte de sa mort qui déclencherait la vengeance des chrétiens.

Ensuite, les femmes apparaissent comme médiatrices de la paix. « Construire la paix n'est pas seulement cesser le combat et adhérer à un nouvel ordre politique, c'est aussi des pratiques de confrontation, des rituels (...), des traumatismes collectifs ou individuels à gérer, du ressentiment, de l'hébètement au lendemain d'un massacre »¹¹⁹. C'est cet hébètement des hommes que les femmes veulent contourner. En effet, les hommes sont représentés comme impulsifs ; ils agissent sans réfléchir, ils se disputent dans les cafés, et veulent s'entretuer à tout prix, ils apparaissent aussi « si stupides et bornés »¹²⁰.

Si *Lysistrata* prive les hommes des relations sexuelles, les femmes dans ce film font l'inverse, elles invitent une troupe de filles ukrainiennes pour occuper la libido des hommes. En effet, dans une société trop réprimée, offrir plus de sexe est une arme encore plus forte qu'en priver. Toutefois, la prostitution n'apparaît pas comme un vice immoral, mais gagne un aspect positif dans les rares cas au cinéma libanais. À travers l'emploi de la comédie dans le film, le spectateur réussit même à « accepter » cette solution. Une fois leur libido assumée, ce rôle médiateur va jusqu'à la création radicale d'une illusion : les femmes arrivent à droguer les hommes du village pour leur faire croire qu'elles ont changé elle-même de religion, rendant les représailles impossibles.

Enfin, les femmes sont représentées au pouvoir de ce village. Puisque l'ordre de la paix est menacé par les hommes, elles tentent de maintenir l'ordre qu'elles veulent, celui contre la guerre. Elles arrivent même à prendre l'imam et le prêtre – symbole par excellence du patriarcat – pour complices afin d'apaiser les tensions. L'exemple le plus radical de cette volonté de

¹¹⁹ LOUIS-COURVOISIER Micheline, « Histoire et cité », disponible sur : <http://graduateinstitute.ch/files/live/sites/iheid/files/shared/events/2015/Programme-histoire-cite.pdf>, consulté le 18/08/2016.

¹²⁰ BORGOMANO Laure, « Femmes en guerre contre la guerre : sur deux films d'Aida Begic et de Nadine Labaki », disponible sur : <http://paxchristiwb.be/files/files/2013-analyse-femmes-en-guerre-contre-la-guerre.pdf>, consulté le 18/08/2016.

maintenir l'ordre de paix, se traduit encore une fois avec Takla. Quand son second fils découvre que son frère est mort, celui-là, fou de rage, fouille la maison pour trouver son arme. Takla, qui tente désespérément d'interdire cette guerre, décide de tirer sur les pieds de son fils qui serait le déclencheur de la guerre dans le village, un acte très fort et rebelle assurant le rôle des femmes très importants dans la médiation de la paix. À la fin du film, les femmes gagnent leur autonomie et menacent d'abandonner les hommes s'ils continuent dans leur intolérance.

Ce film représente un comportement idéal pour la construction de la paix dans un système politique qu'en réalité les exclue. Ainsi, si Nadine Labaki reprend la thématique de la guerre, c'est pour rappeler de nouveaux aux libanais les conséquences de la guerre, pour montrer l'absurdité des hommes et pour inviter les femmes à endosser ce rôle du médiateur de la paix.

On ne peut évoquer les femmes dans le cinéma de Labaki sans mentionner son premier film Labaki *Caramel* (2007). Ce dernier ne traduit peut-être pas l'aspect de la prise du pouvoir des femmes, mais représente également cinq personnages féminins qui se rassemblent dans un salon d'esthétique. Le film montre une palette de portraits typiques de la société libanaise qui parlent sans tabou de leurs histoires d'amour, de leurs peurs, et de leurs désirs. Ces femmes essaient d'affranchir les préjugés de la société mais ne réussissent pas vraiment. Elles restent soumises à celle-ci. D'autres films portent un regard sur la quête d'indépendance de femmes. Si dans *Et maintenant on va où ?*, les femmes réussissent à détourner la guerre « par prise du pouvoir », dans *Chaque jour est une fête*, la guerre est de retour, les hommes sont partis, il ne reste que des femmes.

II.3.2 L'indépendance des femmes

« Depuis l'Odyssée, c'est l'homme qui part faire la guerre et meurt... Et les femmes sont condamnées à vivre avec leurs fantômes. Les morts ressurgissent, réapparaissent à travers leurs rêves et leurs cauchemars et trouvent toujours une manière d'exister en elles »¹²¹.

Dima El-Horr est une cinéaste libanaise née en 1972, qui a étudié le cinéma à l'Institut d'Arts de Chicago. En 2009, elle réalise son premier long métrage *Chaque jour est une fête*. Le film met en scène des femmes qui se dirigent vers Beyrouth en bus pour rendre visite à leurs maris en prison. Au milieu de la route, une balle est tirée sur le chauffeur. Ce dernier meurt sur place. Les femmes essayent de trouver une solution, l'une d'elles tente de démarrer le bus, sans succès. Elles se dirigent alors vers les montagnes à pied, pour essayer de trouver un autre moyen de transport. À la vue d'une voiture, les femmes se précipitent pour l'arrêter. Trois femmes arrivent en premier. Ce sont les personnages principaux de l'histoire.

Pour arriver à la prison, ces trois femmes parcourent le « désert ». Ce voyage les pousse à remettre en question leurs peurs, leurs problèmes, leurs obsessions et leurs indépendances. Malgré l'absence physique des hommes, leur présence apparaît à travers le vide qu'ils laissent en partant, les femmes étant contraintes « à vivre avec les fantômes »¹²² de leurs hommes, ne pouvant qu'affranchir de ce vide et devenir indépendantes.

Lina¹²³ veut divorcer. La relation troublée avec son mari lui a permis de décider de se séparer de lui et d'arrêter d'en avoir peur. Lina aspire à cette liberté mais en même temps exprime ses souffrances à travers des gestes « masochistes »: elle se sert d'un parfum qu'elle met sur son cou et sur sa partie intime pour se brûler afin de sentir mieux.

Tamara, la jeune mariée apparaît la plus vulnérable, la plus rêveuse, elle se trouve au début de sa quête de liberté suite à l'arrestation de son mari. À travers les séquences oniriques, la jeune mariée expose ses obsessions et ses peurs.

¹²¹ Entretien avec Dima El-Horr dans « Dossier de presse Trigon-film du film, *Chaque jour est une fête* », disponible sur http://www.trigon-film.org/en/movies/Chaque_jour, consulté le 20/08/2016.

¹²² Entretien avec Dima El-Horr dans « Dossier de presse Trigon-film du film, op.cit.

¹²³ Leurs prénoms restent inconnus tout au long du film, les noms des personnages que nous allons employer ici n'apparaissent qu'à la fin dans les génériques.

Le parcours vers l'autonomie de Hoda s'avère le plus marquant, puisqu'elle apparaît dès le début la plus anxieuse. Alors que les femmes ont réussi à faire arrêter une voiture pour les amener à la prison, Hoda ne peut rester dans la voiture avec le conducteur qui apparaît mystérieux et douteux. Elle décide de partir seule à pied. C'est là où son parcours vers l'autonomie commence. Prise par la peur, elle se retrouve au milieu d'un désert et parle avec son mari depuis une cabine téléphonique. Cette scène apparaît surréelle et pose un doute sur son authenticité¹²⁴. Toutefois, la cabine téléphonique représente un lieu de sécurité pour elle. Elle se confie et révèle ses peurs en menant une conversation, pouvant être imaginaire avec son mari qui lui apprend comment utiliser le revolver. En suivant ses instructions, elle brise la cabine, et donc s'affranchit de la barrière protectrice. À la vue d'un chien, elle réussit à utiliser le revolver et dépasse finalement sa peur. La prise du pouvoir de la palestinienne s'accomplit à travers ce symbole phallique :

« Une figure est phallique parce qu'elle évoque l'organe masculin et qu'elle a été longtemps réservée aux hommes mais aussi et surtout parce qu'elle représente la puissance du feu, l'arme absolue, le bâton de pouvoir »¹²⁵

Ainsi le revolver est considéré comme un objet phallique et symbolise l'acquisition de l'autonomie de Hala. La prise du phallus représenterait une menace au patriarcat et déstabiliserait ce dernier.



Fig.13 *Chaque jour est une fête*

¹²⁴ Cette question d'authenticité sera abordée dans la partie suivante.

¹²⁵ LESOURNE Odile, « Un pied dans le symbolique, un pied dans le réel », Pour une approche scientifique de la psychosomatique, in *Bulletin de l'Ecole Lacanienne de Psychosomatique* n°1, 2013, disponible sur : http://psydoc-fr.broca.inserm.fr/EPS/Col_Royaumont/8_Lesourne.html, consulté le 14/05/2016.

En effet, la représentation des hommes dans le film est quasi-absente. Dès le début du film, l'espace est occupé par les femmes. Le seul homme dans le bus qu'est le conducteur est rapidement assassiné. De plus, le point de contrôle dans le village est déserté : les soldats ne sont plus là pour protéger le village.

En revanche, quelques hommes apparaissent dans le film physiquement, mais représentent une forme de menace pour le monde féminin, notamment le conducteur de la voiture qui accepte de les amener à la prison, s'arrête plusieurs fois pour parler avec des gens. Il semble avoir des opérations secrètes, comme s'il allait les kidnapper. Hoda ne tarde pas à mentionner son caractère douteux. En effet, les femmes habituées à l'absence des hommes, ont perdu leur confiance en eux.

À la fin du film, les femmes arrivent à la prison des hommes, celle-ci est bombardée. Elles ne retrouvent que des cadavres. Lina déchire les papiers de divorce avec un visage vide et neutre, comme si elle a assumé sa liberté. Avec cette scène, chaque femme trouve une résultante de son parcours : Tamara achève sa quête quittant le Liban, « cette terre où ne fleurissent que des cauchemars ». Elle semble la plus « mélancolique », peut-être parce qu'elle est la plus jeune, et n'est pas encore habituée aux guerres. Les deux autres femmes se retrouvent à la fin du film, sur le port face à la mer, en toute sérénité. Malgré la mort de leurs époux, Lina et Hala ne sont pas représentées en tant que victimes ou en tant que veuves. Elles ont réussi à atteindre leur autonomie. Ainsi, ce film met en lumière le parcours que les femmes franchissent quand les hommes partent en guerre. El-Horr représente la notion de l'indépendance et l'autonomie des femmes comme nécessaire, voire obligatoire, dans une société imprégnée de conflits politiques.

Ainsi l'émancipation de la femme libanaise apparaît à travers les thématiques abordées qui mettent en avant l'univers féminin. Saab propose à Dunia un parcours à travers la danse, la littérature et l'érotisme pour accomplir sa quête du plaisir. Arbid montre des femmes épanouies et libère le discours féminin. Avec Labaki, les femmes imposent leur ordre, pour acquérir leurs indépendances avec El-Horr.

Cette émancipation féminine ne s'arrête pas à cette nouvelle représentation des personnages féminin ni à l'exploration de ces thèmes féminins, mais avance aussi des propositions esthétiques particulières.

« La femme ne doit pas être défini par qui la regarde, le premier geste féministe c'est de dire : bon, d'accord il me regarde, mais moi je regarde ».

Agnès Varda dans *Filmer le désir* de Marie Mandy.

Partie III : Vers un langage féministe

En 1973, Claire Johnston écrit un article intitulé « Films de femmes ou contre-cinéma des femmes » dans lequel elle développe la notion du contre-cinéma pour s'opposer aux présupposés patriarcaux du cinéma classique qui supprimerait la vision féminine :

« Le cinéma est un produit idéologique, le produit de l'idéologie bourgeoise. L'idée d'un art universel et donc éventuellement androgyne est une notion fondamentalement idéaliste : l'art ne peut être défini que comme un discours au sein d'une conjoncture particulière – en ce qui concerne les femmes celle de l'idéologie sexiste et bourgeoise du capitalisme dominé par les hommes. (...) Ce n'est pas l'innocence de la caméra qui peut capturer sur de la pellicule la vérité de notre oppression : cette vérité doit être construite/fabriquée. Il faut créer de nouvelles significations en dérangeant la texture du cinéma bourgeois et masculin dans le texte même du film »¹²⁶.

Pour lutter contre ce système patriarcal, le cinéma des femmes doit chercher de nouvelles esthétiques, et de nouvelles interventions sur le processus cinématographique. Il s'agit dans cette partie d'examiner la possibilité d'appliquer une lecture féministe aux quelques films commençant par Heiny Srour, Jocelyne Saab pour arriver à Danielle Arbid et Dima El-Horr.

¹²⁶ JOHNSTON Claire, «Women's Cinema as Counter-Cinema», in *Notes on women's cinema*, Londres: Society for Education in Film and Television, 1973. Traduction d'Isabelle Greenda et Bérénice Reynaud, in *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, Condé-sur-Noireau : Éditions Corlet, 1993, p.159.

III.1 Le contre-cinéma chez Heiny Srour dans *Leila et les loups*

En établissant une connexion entre la stratégie esthétique proposée par Johnston et celle de Heiny Srour, les films de Srour semblent répondre aux affirmations de Johnston. Que ce soit dans le documentaire avec *L'heure de la libération a sonné*, ou dans la fiction avec *Leila et les loups*, Srour propose de nouvelles esthétiques pour montrer sa vision féminine.

III.1.1 Contre la narration classique

Leila et les loups est un film reparti en plusieurs séquences montrant les événements anticoloniaux en Palestine à partir des années 20 jusqu'à la Guerre civile aux années 70. Malgré cette organisation chronologique des événements, le film ne suit pas un cheminement linéaire. Il se construit plutôt à travers des agencements de séquences de fiction et d'images d'archives. À travers le montage, le spectateur est invité à traverser plusieurs espaces et plusieurs temps : une galerie en Angleterre, un village en Palestine et les archives du mandat britannique. Chaque scène forme un fragment à part et dévoile le rôle des femmes qui ont contribué à la résistance.

Le refus du système linéaire classique se manifeste non seulement à travers la non-linéarité assumée du récit mais également à travers la répétition des mêmes scènes, comme par exemple celles sur de la mer où des femmes voilées sont assises sur la plage adoptant à chaque fois une esthétique singulière.

Tantôt la caméra, par des mouvements fluides, montre l'ensemble du groupe de femmes, tantôt des gros plans sont juxtaposés à un mouvement panoramique. Celui-ci dévoile le contre-champ, celui des hommes à torse nu. La répétition de cette scène selon différents angles renforce la dualité entre le champ et le hors champ, entre la liberté et l'oppression. De plus, le montage de ces séquences permet de leur donner un impact particulier. En effet, vers la fin du film, ces scènes de mer deviennent plus récurrentes et se juxtaposent à la séquence montrant les femmes armées pendant la guerre, pour enfin retourner au geste du dévoilement alors qu'elles se dirigent vers la mer. Cette séquence marquante interprète un message fort de libération des femmes.

Ainsi, Srour rompt avec les codes classiques et n'adopte pas une narration classique dotée d'un début, d'un milieu et d'une fin. L'homogénéité de l'œuvre laisse la place à la fragmentation du récit, qui permet à Heiny Srour de refléter au niveau de la forme une société fragmentée. Elle affirme :

« Nous qui sommes issus du tiers-monde devons rejeter l'idée de narration filmique basée sur le roman bourgeois du XIXème siècle et son attachement à l'harmonie. Nos sociétés ont été trop fracturées par le pouvoir colonial pour se conformer à ces scénarios bien soignés »¹²⁷

Par ailleurs, elle considère que le néo-réalisme est destiné aux sociétés qui ont des évolutions endogènes, alors que d'autres sociétés, notamment celles en question dans le film, ont subi des interventions exogènes qui ont détruit leur structures horizontale et verticale¹²⁸. C'est ainsi que les narrations classiques ne sont pas adaptées pour ces sociétés, parce qu'elles ne sont pas à même de tendre un miroir à ses fractures.



Fig.14 *Leila et les loups* (1984)

III.1.2 L'esthétique de l'archive

La problématique du film est posée dès le début du film, à travers l'exposition de photos, dans une galerie en Angleterre, qui illustre le rôle masculin dans la lutte anticoloniale palestinienne. Le rôle masculin n'est pas seulement mis en avant dans l'exposition photographique, mais il est omniprésent et exclut celui des femmes.

C'est ainsi que Srouf emploie des archives de l'époque, à la fois pour montrer ce que les médias ont choisi de retenir et pour leur opposer, à travers les scènes de fiction, les femmes engagées dans la lutte anticoloniale, y compris l'armement et le combat physique. Tout au long du film,

¹²⁷Citation de Heiny Srouf incluse dans la présentation du film *Leila et les loups* au Festival Entrevue Belfort, disponible sur : <http://www.festival-entrevues.com/fr/films/2014/leila-et-les-loups>, consulté le 13/05/2015.

¹²⁸Propos de Heiny Srouf, recueillis le 06/05/2015 à Paris.

le montage dialectique oppose les images d'archives avec celles tournées par Srour, célébrant des femmes oubliées de l'histoire. Par exemple, elle reconstruit la souffrance des femmes emprisonnées, qu'elle oppose par le montage aux images d'archives qui montrent la capture des hommes avec leurs mains enlacées. Ou encore, la scène de l'assassinat des femmes par les soldats coloniaux, suivie des archives qui montrent seulement la mort des hommes. Ainsi, les images d'archives montrent la vision masculine de l'histoire alors que les scènes fictives d'Heiny Srour dévoilent la vision féminine et anticoloniale de l'histoire.

L'emploi des archives apparaît également dans son premier film *L'heure de la libération a sonné*, où Srour divise le film entre deux esthétiques : le monochrome et la couleur. Toutes les images du côté de l'impérialisme sont en noir et blanc et tout ce qui est du côté de la révolution est en couleur et légèrement teinté de rouge. Par cela, Srour marque une position politique en dénonçant l'impérialisme qui avec le noir et blanc renvoie à une dimension passée, elle donne le présent aux images de la révolution. Ces deux esthétiques ne se mêlent pas et ne peuvent pas être montées que par cette division car selon Srour : « on ne peut pas mettre des images filmées de deux côtés de la barrière, dans n'importe quel ordre, et dire au spectateur choisir son camp : ce serait mettre sur le même plan oppression et liberté, injustice et justice »¹²⁹.

Pour revenir à *Leila et les loups*, l'opposition entre la vision masculine et la vision féminine se manifeste aussi par la voix-off. La voix principale est celle de Leila, qui raconte et fait avancer l'histoire. Les scènes où Leila marche dans les rues de Palestine sont accompagnées de la voix-off de Leila qui s'adresse directement à Rafiq, le propriétaire de la galerie et lui dit : « Je te donnerai un rôle important ici, tu vas voir (...) je te mettrai à la tête de la manifestation ». Bien que Leila soit un personnage de la diégèse, sa voix acquiert une omniscience puisqu'elle est capable de "créer" des images. D'autre part, l'autre voix principale présente dans le film est la voix masculine du narrateur des archives qui raconte les événements. La voix de Leila entre en contradiction avec cette voix-ci. Il ne s'agit plus d'apprendre l'histoire de la voix masculine mais de donner à la voix féminine ce "pouvoir". Ainsi, Srour met en avant la femme en lui conférant le rôle de narrateur. De plus, tout au long du film plusieurs voix féminines endossent ce rôle, par exemple la voix "non-reconnaissable" à la galerie qui commence à raconter comment « les loups » ont attaqué la Palestine et le Liban. Cette voix acousmatique accompagne Leila

¹²⁹ Entretien avec Heiny Srour par Monique Hennebelle, figure dans la fiche de presse : « Les films de l'atlante ».

alors qu'elle regarde les images de l'exposition. Finalement, par un mouvement panoramique, la caméra dévoile le corps auquel la voix appartient: celui d'une femme âgée assise au milieu de la galerie. Sa voix se désacousmatise et c'est sa grand-mère décédée de Leila qui parle. Ainsi Srouf donne la voix non seulement aux personnages présents mais aussi met l'accent sur la "voix" d'un passé qui a été déformé par l'écriture patriarcale de l'histoire.

En outre, les mouvements de la caméra dans le film sont remarquables, à travers lesquels Srouf traduit également son refus du système classique. La caméra possède une autonomie, elle ne suit pas seulement les personnages. Elle traverse ainsi l'espace librement, par exemple quand Leila est assise près de sa grand-mère dans la galerie, la caméra les abandonne pour montrer les photos d'exposition. À travers ces mouvements, la caméra interprète elle aussi une recherche autour d'une histoire oubliée. D'autre part, des panoramiques autonomes à 360 degrés se manifestent et enferment les personnages dans un cercle. Par exemple, dans la scène où une femme pleure à cause du comportement de son mari envers elle, la caméra abandonne le personnage pour effectuer ce mouvement circulaire comme si la femme se trouvait emprisonnée dans cette réalité oppressive. À travers cette « conscience-caméra », il ne s'agit plus d'un plan objectif ou subjectif mais il s'agit « de dépasser le subjectif et l'objectif vers une forme pure qui s'érige en vision autonome du contenu »¹³⁰. Ce mouvement n'enferme pas seulement le personnage mais traduit de plus le cercle vicieux de la situation politique et de la difficulté à s'en sortir, à travers lequel le spectateur est supposé maintenir une position active et observer. Pour augmenter cet effet davantage, Srouf a recours au rapport contrapuntique entre l'image et le son.

Le rapport contrapuntique entre son et image est récurrent dans ce film, tout d'abord, à travers l'utilisation de sons sans aucun rapport avec l'image. Des images des rues endommagées par la Guerre civile libanaise sont montrées avec des voix off qui parlent du houmous et de la salade. Cette scène résulte une dissonance audiovisuelle donc un « effet de contradiction diégétique entre un son ponctuel et une image ponctuelle »¹³¹ montrant ainsi l'ironie de la guerre.

¹³⁰DELEUZE Giles, *L'image-mouvement : Cinéma I*, Paris : Éditions de Minuit, 1983, p.108.

¹³¹CHION Michel, *Audio-vision : son et image au cinéma*, Paris : Nathan, 1990, p.233.

Le rapport contrapuntique se manifeste aussi par l'emploi de la musique dans la dernière scène du film, montrant Leila qui danse avec des squelettes. Cette scène est accompagnée d'une musique de tango, « La cumparsita¹³²», juxtaposée à des images d'archives de la Palestine, de la croix rouge libanaise, et des images de la Guerre civile avec l'interruption et le surgissement de la musique continuellement. Cet agencement de musique et d'images crée un contrepoint didactique. Dans l'ouvrage *Musique de cinéma*, Adorno et Eisler avancent le terme « contrepoint didactique » dont la visée sert à amener un sens critique et non à produire une accentuation de l'impact émotionnel. En effet, cette musique se heurte avec des images qui montrent les événements du passé (images de la Palestine, et des drapeaux nazis) et du présent (images de la Guerre civile libanaise), ce qui montre que le passé et le présent se ressemblent beaucoup. Les squelettes qui dansent avec Leila sont munies d'un chapeau qui désigne la religion de chacune, ainsi, cette danse traduit l'hypocrisie de ces trois religions monothéistes qui se réjouissent de la situation tragique. Ce rapport entre la musique et les images employées interpelle le spectateur et reflète non seulement l'absurdité de la guerre mais également le présent qui n'est qu'un « éternel retour ». Le concept d'éternel retour apparaît davantage en regardant ce film aujourd'hui car la situation politique de la région (Palestine – Liban – Israël) demeure encore la même. Par conséquent, cet emploi du son contrapuntique et du montage dialectique déstabilise la passivité du spectateur et lui amène un sens critique.



Fig.15 *Leila et les loups* (1984)

¹³² Musique écrite en 1916 par Gerardo Hernán Matos Rodriguez.

Ainsi, à travers le montage, la non-linéarité, la voix, l'emploi du son et les mouvements d'appareil, Srour donne un rôle aux femmes dans le déroulement de l'histoire et pousse le spectateur à adopter une position active qui lui permet d'être conscient et de mieux percevoir l'histoire.

III.1.3 Les éléments ethnographiques

Influencée par Jean Rouch et les films ethnographiques qu'elle avait vus dans son école de cinéma¹³³, Srour emploie plusieurs éléments ethnographiques dans son cinéma.

Dans *Leila et les loups*, les éléments ethnographiques apparaissent surtout à travers les chants et les danses traditionnelles, comme par exemple la danse de *dabkeh* des femmes sur la chanson folklorique *Ala Dal'ouna*. Cette danse met en avant les coutumes propres à cette région (Liban et Palestine) non seulement à travers les vêtements des femmes mais aussi à travers la scène qui montre comment les femmes préparent du pain. De plus, le fait d'intégrer des éléments ethnographiques répond à un besoin politique de souligner l'importance des coutumes traditionnelles, de manifester un refus du colonialisme et de revendiquer la préservation d'une culture locale.

En effet Heiny Srour, qui a mené des études d'anthropologie, a été influencée par l'anthropologue Margareth Mead et par les théories d'Engels. À travers eux, elle a découvert l'existence historique des sociétés matriarcales¹³⁴, qui lui a fait comprendre que le patriarcat n'est pas une fatalité – même si pour Srour Mead changera son positionnement par rapport à la société patriarcale afin de satisfaire la classe dirigeante¹³⁵. Ainsi, la cinéaste s'engage dans l'acte de sauver les pages d'histoires qui sont en train de disparaître. Elle voulait fixer les faits et l'histoire avant que les anthropologues ne changent d'avis¹³⁶ et elle eut recours au cinéma ethnographique pour préserver la preuve qu'à un moment donné la femme aussi contribua aux luttes anticoloniales. Cette pensée ethnographique est aussi mise en avant dans le premier

¹³³SROUR Heiny, « Hindrance and gender representation in documentary filmmaking », first draft of a presentation at the AUC Symposium of Visual Anthropology in Cairo 2010.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ Propos de Heiny Srour, recueillis le 06/05/2015 à Paris.

documentaire de Heiny Srour, *L'heure de la libération a sonné*, à travers l'utilisation du chant ethnographique qui accompagne les photos dans l'ouverture du film et les chants de la révolution qui viennent parfois remplacer le commentaire. En contestant l'esthétique du cinéma "dominant", le cinéma de Heiny Srour peut bien être classé comme un contre-cinéma, et adopte bien un langage féministe. Elle lance un défi au cinéma linéaire et au confort du spectateur, non seulement à travers sa non-linéarité mais aussi par son utilisation des éléments du langage cinématographique, qui rompt avec les codes classiques aux niveaux auditifs et visuels.

III.2 Un nouveau langage du désir

En regardant de plus près, l'image de la femme libanaise au cinéma classique arabe, dans la majorité des cas, était filmée comme un objet du désir. À ces productions actuelles, et grâce à la renommée qu'elle a pu acquérir dans les dernières années, Saab essaye de changer l'image de la femme, et la réification de son corps.

Si Claire Johnston évoque le contre-cinéma, Laura Mulvey fait appel à un nouveau langage du désir pour illustrer la femme non pas comme le regard masculin le désire. Elle explique :

« L'alternative est le frisson qui parcourt le corps quand on laisse le passé derrière soi sans le rejeter, en transcendant des formes dépassées ou oppressantes, ou en osant rompre avec les attentes normales et confortables dans le but de concevoir un nouveau langage du désir »¹³⁷

En effet, Mulvey distingue les tendances voyeuristes et fétichistes du regard masculin sur les personnages féminins. En adoptant un nouveau langage du désir, le cinéma pourrait déjouer ce regard masculin.

¹³⁷ MULVEY Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *CinémAction* 67, 1993.

III.2.1 Le retrait du regard masculin dans *Dunia*

La réalisatrice libanaise Jocelyne Saab réussit à donner une centralité au regard féminin dans son film *Dunia*, déjà longuement analysé. Malgré le sujet du film qui traite de l'érotisme, de la sexualité et de la danse orientale, Saab réussit à illustrer *Dunia* comme un sujet du désir et non un objet du désir, en adoptant plusieurs stratégies cinématographiques.

Tout d'abord, il est possible de remarquer le retrait du regard masculin dans le film, qui s'opère à travers la quasi-absence du point de vue masculin tout au long du film. Dans la première scène de l'audition, Bachir se trouve dans les coulisses et regarde l'audition de *Dunia*. Dans le même espace se trouve un écran qui diffuse en direct l'audition. À travers l'écran, un gros plan sur le cou de *Dunia* apparaît (un plan qui connote la fragmentation du corps féminin évoquée par Mulvey). Bachir choisit de regarder l'écran. Ainsi le personnage masculin en position de voyeur rappelle du fétichisme scopophilique qui selon Mulvey est propre au processus d'identification du spectateur masculin qui s'empare « des individus comme objets de plaisir, et [les soumet] à un regard scrutateur et contrôlant »¹³⁸.

Néanmoins, le point de vue littéral de Bachir n'est pas montré. L'écran en tant que dispositif devient la fenêtre du fantasme ouvrant sur le réel pulsionnel¹³⁹. En parlant de la fonction de l'écran, Claude-Noële Pickmann explique: « c'est ce même fantasme dans sa fonction d'écran, qui protège le sujet d'une irruption de la jouissance »¹⁴⁰. Cette protection d'irruption de la jouissance est appliquée non seulement à Bachir mais également au spectateur dont le plaisir de regarder se trouve mis à distance par cette mise en abyme.

Ainsi, Saab réussit à détourner la réification de *Dunia* sur deux niveaux, spectatorial et diégétique.

¹³⁸ MULVEY Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *CinémAction* 67, 1993.

¹³⁹ PICKMANN Claude-Noële, « Question du dispositif » in *Du cinéma à la psychanalyse, le féminin interrogé*, sous la direction de Vannia MICHELI-RECHTMAN et Jean-Jacques MOSCOVITZ, Toulouse : Erès, 2013, p.183

¹⁴⁰ *Ibid.*

En outre, l'aveuglement de Bachir est symboliquement signifiant. Il illustre le retrait du regard masculin par excellence. D'un point de vue psychanalytique, Bachir a essayé de poser un regard fétichiste sur Dunia et représente une menace pour « l'homogénéité » du corps féminin. C'est dans ce sens que la menace doit être éliminée. Comme déjà mentionné, la caméra ne dévoile qu'une seule fois le point de vue de Bachir sur Dunia. Il voit le cou de Dunia – une image désormais imprimée auparavant par « l'écran du fantasme ». Cependant, encore une fois les procédés cinématographiques travaillent contre la réification en rendant l'image floue.

Concernant Mamdouh, ce dernier joue le rôle du voyeur dès le début du film, puisqu'il se précipite pour observer les séances de danse de Dunia. Là encore, Saab montre le personnage masculin en révélant sa position voyeuriste. Le moment où la caméra montre le point de vue de Mamdouh, Dunia regarde à son tour au milieu de l'objectif de la caméra. Ce regard-caméra qui d'une part est la conséquence de l'emploi d'un plan subjective marque d'autre part l'idée que le personnage féminin est conscient du regard masculin sur elle.

Ainsi, Saab réussit à traduire le désir des hommes envers Dunia, sans la transformer en « objet ». En effet, c'est la chair du corps masculin qui apparaît exposée dans le film plus que celle féminine. Les personnages masculins semblent afficher leur corps pour les femmes mais est-ce que le corps masculin est réifié ? Dans une seule scène, Dunia prend le rôle de voyeur et regarde Bachir torse nu, avec la femme de la pension qui s'approche de lui, mais son point de vue est distancié. Dunia n'endosse pas le rôle du voyeur, qui obtient son plaisir en regardant une scène (érotique ou autre) mais au contraire, décide de ne pas voir. Son choix de soustraire l'autre à son regard, non seulement empêche la réification du corps masculin mais également renvoie à la quête du plaisir qui ne se limite pas au corps.



Fig.16 *Dunia* (2005)

III.2.2 La représentation des scènes érotiques chez Danielle Arbid

2.2.1 Le voyeurisme détourné chez Danielle Arbid

Selon Laura Mulvey, dans le cinéma classique, le corps de la femme est illustré comme « un produit parfait, dont le corps, stylisé et fragmenté par les gros plans, est en lui-même le contenu du film, et le bénéficiaire direct du regard du spectateur »¹⁴¹.

Dans le premier film de Danielle Arbid, *Dans les champs de bataille*, la femme n'est pas illustrée comme un produit. Les scènes érotiques sont marquées par un autre regard, comme par exemple, la scène entre Siham et Marwan, filmée en plan moyen, et en mouvement. Aucun gros plan n'est employé, la caméra effectue juste un mouvement vertical dans les deux sens. De plus, la position de la caméra n'impose pas une domination sur les personnages, puisqu'elle est positionnée de profil. Une « neutralisation » du regard peut être repérée, dans le sens où la scène érotique est filmée à « égalité » vis-à-vis des sujets.

Dans le même film, une autre scène érotique apparaît, mais cette fois-ci à travers le personnage de Lina. Cette dernière incarne le statut de la scopophilie infantile qui soumet les individus à un regard contrôlant, comme le décrit Laura Mulvey :

« Ses principaux exemples concernent le voyeurisme des enfants, leur désir de voir et de s'approcher du privé et de l'interdit (leur curiosité sur les parties intimes des autres enfants sur la présence ou l'absence de pénis et rétrospectivement, sur la scène primitive) »¹⁴²

Même à travers cette « scène primitive » et cette scopophilie infantile, la femme n'est pas représentée en tant que produit parfait. Arbid choisit de rester avec le point de vue de Lina, qui montre en plan moyen les deux personnages. Ainsi, là encore, ce voyeurisme n'est pas employé pour fragmenter le corps féminin ; il traduit un regard subjectif mais non-fétichique.

En effet, le thème du voyeurisme n'est pas un élément particulier de ce film mais marque tout le cinéma d'Arbid.

Inspiré par la vie d'Antoine D'Agata, *Un homme perdu* raconte l'histoire d'un photographe français, Thomas Koré, qui parcourt le monde à la recherche d'expériences extrêmes. Son

¹⁴¹MULVEY Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *op.cit.*

¹⁴²*Ibid.*

chemin croise celui de Fouad Saleh, un homme étrange à la mémoire défaillante. Saleh a quitté sa femme Najla pendant la guerre libanaise et a disparu. Le photographe tente de découvrir l'histoire de Saleh et de tracer avec lui un bout de chemin au cœur du Moyen-Orient à travers les corps des femmes. Dans ce film, il s'agit d'une scopophilie masculine, mais celle-ci sera détournée. La scopophilie s'incarne avec le photographe Koré qui prend plaisir à voir et photographier l'acte sexuel tout au long du film. Dans la scène où il regarde Saleh et la prostituée au milieu de leur acte sexuel, il tient sa caméra et commence à prendre des photos. Arbid filme tout d'abord les deux personnages puis les abandonne pour se diriger vers Koré. Le visage de Koré est filmé de près et le reflet des deux personnages apparaît flou dans le miroir à côté du photographe. Ainsi le voyeur est lui-même observé, et la scopophilie masculine est détournée.



Fig.17 *Homme perdu* (2007)

Plus encore, le corps féminin n'est pas réifié même avec l'utilisation des plans subjectifs de Koré. Les gros plans employés sur le corps de la femme montrent le point de vue de Koré mais sont accompagnés par les mouvements violents de celui-là qui veut à tout prix disposer le corps féminin comme il le souhaite pour ses photos. À travers cette « violence » employée et le son de la caméra, ces plans enlèvent le spectateur du moment sexuel pour le mettre dans la peau de l'artiste Koré dont le motif de son art ne relève pas d'une concupiscence sexuelle.

D'autre part, les scènes érotiques évoquent les photos d'Antoine D'Agata dont la cinéaste s'est inspirée pour la création du personnage Koré. En effet, la première scène avec la prostituée qui se termine par un plan large fixe rappelle la photo d'Antoine D'Agata tirée de la série « *Cambodia cuba* ». La différence entre la photo de D'Agata et le plan d'Abid, c'est que celle de D'Agata – bien éclairée – montre le regard du photographe porté sur lui-même dans l'acte,

alors que l'autre, dévoile encore une fois le voyeur obsessionnel qui prend des photos. Avec la faible luminosité, les corps ne sont pas assez visibles. Ainsi, le plan large avec cet éclairage contribuent à cette « neutralisation » du regard.



Fig.18 © Antoine D'Agata/Magnum Photos



Fig.19 *Homme perdu* (2007)

2.2.2 L'esthétique du détail

Si la tendance masculine se dirige vers une fragmentation du corps, *Arbid* utilise d'autre moyen afin de mettre en avant les détails se méfiant de la fragmentation. *Dans les champs de bataille* développe un rapport aux sens et aux détails. Tout d'abord, l'ouverture du film évoque l'ouïe en donnant à entendre une voix sans corps qui raconte en murmurant: « Tu te rappelles quand on était assis ici et il me matait du regard, je suis sûre qu'il me matait, tu te rappelles ? Je t'ai dit de regarder ». L'image noire et le contenu du texte basé sur le regard forment un contrepoint, interpellant l'imagination du spectateur. La scène suivante dévoile le corps appartenant à cette voix, avec un gros plan sur le visage de Siham de profil, près de Lina.

Ensuite, le sens de la vue est mis en évidence par le thème du regard, omniprésent dans le film, notamment le champ/contre-champ qui montre Lina et Siham prenant plaisir à regarder le corps d'un jeune homme torse nu sur un balcon. Ce jeu du regard se poursuit avec la scène de la voiture, où des regards chargés de désir apparaissent à travers les gros plans de Siham avec son amant Marwan et Lina avec Elie, l'ami de Marwan. Le vent caresse les visages de ces quatre personnages et contribue à la sensualité de ces plans qui se manifeste davantage au travers de la souplesse du corps et des gestes de Siham, et avec les corps indolents des hommes. Par ailleurs,

les sensations sont montrées par des cadres très serrés qui travaillent sur les détails du corps et du visage : le plan moyen sur le dos de Siham qui enlève son pull en révélant ses épaules, le buste de l'homme, la main d'Elie qui bouge sur le rythme de la musique, le geste des épaules de Siham, la main de Marwan sur ses jambes, les caresses de Marwan sur l'oreille de Siham, etc. En effet, la première scène érotique se déroule dans la voiture, un endroit étroit qui rapproche davantage les deux corps qui ne sont pas complètement nus mais sont filmés de près, permettant à la caméra de "participer" à l'acte charnel.

Comme dans la plupart des scènes intimes, Danielle Arbid filme l'acte sexuel en employant une esthétique particulière, celle du mouvement vertical. Les mouvements de caméra mettent en avant le toucher des personnages, par exemple en suivant le mouvement des mains de Marwan sur les cuisses de Siham. La caméra elle-même "incarne" l'acte, et essaye d'acquiescer de la tactilité par ce mouvement.

Un homme perdu marque également l'occurrence de plusieurs scènes de sexe. À travers les rencontres furtives et intenses de Koré, il mène également une quête de soi. Les femmes ne se ressemblent pas, chacune dépeint une situation, un sentiment. Vers la fin, alors qu'il essaye de retrouver l'identité de Saleh, il retrouve sa femme Najla, et n'hésite pas à explorer son corps. Cependant, les corps des prostituées qu'il rencontre sont filmés autrement que le corps de Najla.

Dans les scènes avec des prostituées, les corps constituent des formes, des lignes et des courbes. Ils ne sont pas employés pour le plaisir sexuel de Koré, mais pour satisfaire son plaisir obsessionnel de prendre en photo ces corps et de se photographier dans l'acte sexuel. Les mains de Koré touchent ces corps pour les disposer en vue de la photographie.

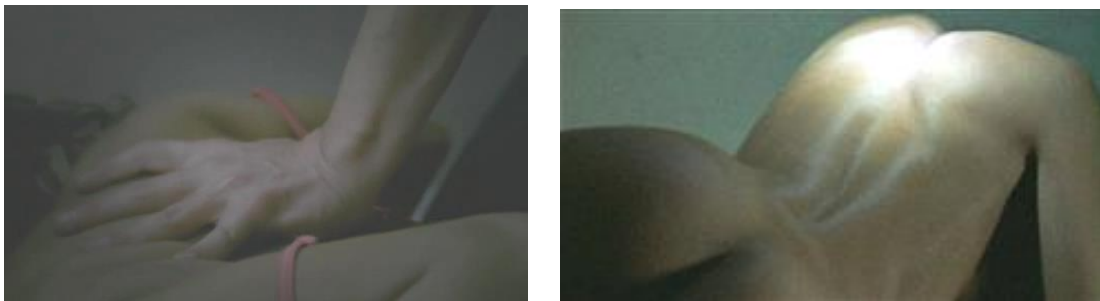


Fig.20 *Homme perdu* (2007)

Plus encore, les femmes et le photographe échangent très peu de mots, les gestes corporels deviennent le langage de la conversation. Ainsi, « le corps devient langage où des figures rhétoriques physiques s'imposent comme moyen de représentation, où les réactions physiques (...) deviennent le reflet d'une psychologie absente au sein du récit mais présente (...) dans la lecture spectatorielle.¹⁴³ » Le corps des personnages commandent le récit qui n'est plus basé sur une narration classique, ni sur la parole. En effet, vers la fin du film, le refus de Najla pour son mari retrouvé s'exprime par la répulsion des corps. Quand Fouad lui demande de s'approcher, leurs corps sont proches mais aussi très éloignés par le vide et la tension créés entre les deux visages. Quand il l'oblige à l'embrasser, ce rapprochement ne dure pas, le corps de Najla s'arrache à jamais sans rien dire.

Par conséquent, loin de la réification du corps, Danielle Arbid filme l'acte corporel et sexuel, que les corps deviennent le seul langage du film à travers l'esthétique du détail et la mise en avant des sensations.

De cette manière, les questions du voyeurisme, de la scopophilie, du regard féminin dans les scènes de sexe, jouent un rôle très important et délicat dans le cinéma des femmes. Il ne s'agit plus de la logique du phallique toujours soucieuse de l'anxiété castratrice et de la fragmentation mais d'une certaine homogénéité "au-delà-du-phallus"¹⁴⁴.

¹⁴³ AMIEL Mireille, « A nos amours » in *Cinéma* 83, n°300, décembre 1983, p.111.

¹⁴⁴ Cf. L.ETTINGER Bracha, *Regard et espace-de-bord matrixiels*, traduction de Jeanne Bouniort, Joris Lacoste et Ghislaine Szpeker-Benat, Bruxelles : La lettre volée, 1999.

III.3 La déstabilisation du spectateur : Dima El-Horr

En regardant de près les écrits de Laura Mulvey et ceux de Mary Ann Doane, deux éléments importants des films de femmes sont soulignés: la représentation de la figure féminine et la position du spectateur à l'égard de cette représentation. Si Saab et Arbid déjouent le regard masculin, et imposent tantôt un regard féminin, tantôt un regard neutralisant, Dima Al-Horr met en question la position du spectateur.

Si d'une part la position du spectateur masculin se définit selon une position scopophilique qui « provient du plaisir de se servir, par le regard, d'une autre personne comme objet sexuel »¹⁴⁵ et selon une position narcissique qui « vient de l'identification à l'image vue »¹⁴⁶, la position de la femme-spectatrice oscille entre le narcissisme et sa position d'identification travestie¹⁴⁷ avec le sujet. Alors, pourquoi ne pas opter pour une déstabilisation de ces deux processus d'identification ? Dans *Chaque jour est une fête*, Dima El-Horr emploie un langage cinématographique particulier pour agir sur le spectateur.

III.3.1.Le processus d'identification du spectateur

Tout d'abord, Dima El-Horr adopte un processus d'identification ralenti et non immédiat. Elle présente trois femmes dont l'identité reste anonyme. Le film commence *in medias res* : une femme portant une robe de mariage et un homme courent au milieu d'un tunnel. La femme ralentit peu à peu, et crie le nom de Hicham. C'est le seul prénom donné dans ce film à un personnage à peine présent. Cette ouverture est suivie d'une scène d'amour dans l'eau entre ces deux personnages, suivie de la capture de Hicham par la police. La caméra abandonne cette femme et révèle un autre personnage dans la cabine téléphonique qui, à travers elle, transporte la ligne narrative jusqu'à un bus rempli de femmes. Au début du film, les personnages principaux sont donc entremêlés avec d'autres personnages féminins.

Plus tard, quand le chauffeur est assassiné, les femmes décident de continuer leur chemin à pied. La caméra reste à distance, et les femmes ne sont alors que des points formant des lignes dans l'immense paysage désertique, ce qui ralentit le processus d'identification. Le dévoilement des

¹⁴⁵ MULVEY Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *CinémAction* 67, 1993.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ DOANE Mary Ann, *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*, Los Angeles: American Film Institute, 1984.

personnages principaux avec lesquels le spectateur est censé s'identifier n'a lieu qu'une vingtaine de minutes après le début du film. Une rupture du « schème sensori-moteur » peut être soulignée. Les personnages ne font pas de réactions, ni face à la balle tirée sur le chauffeur, ni au son lointain de bombardements présent tout au long du film, comme si ce genre d'incidents aurait nui aux capacités de la réaction motrice des individus dans un « pays instable », expliquant ainsi cette rupture du schème sensori-moteur. La scène de l'attaque sur le bus rappelle deux films récents comme *Incendies* (Denis Villeneuve, 2010) et *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006). Cependant, une grande différence est remarquée entre la manière dont Dima filme cette scène et les deux autres, où l'attaque sur le bus engendre une terreur et un effet dramatique grâce à l'emploi de gros plans (dans *Incendie* sur le visage de Nawal) et d'une caméra portée en mouvement rapide (dans *Babel*). Au contraire, dans le film d'El-Horr, la réaction face à la balle perdue reste très calme. La caméra demeure à l'extérieur du bus, avec l'emploi d'un travelling avant fluide et lent sans l'emploi d'« images-affections ». Les femmes se lèvent normalement, une d'elles (Lina) redresse le conducteur pour voir s'il est mort et le remet à sa place froidement. Ainsi, malgré la situation dramatique, le spectateur reste dans une position d'observation, sans éprouver un sentiment d'immersion dans l'horreur de l'incident.

En addition de l'anonymat des personnages, l'espace où les personnages se trouvent demeure non localisable. Un seul aspect concernant les coordonnées de l'espace et du temps est mentionné au début du film par le chauffeur du bus, qui annonce qu'ils ont quitté Beyrouth et ont besoin de 3 heures et cinq minutes pour arriver à la prison. Aucune information géographique n'est communiquée au spectateur. Au niveau visuel, l'espace divulgue un paysage montagneux et désertique qui peut même ne pas être réellement au Liban, rappelant de l'« espace quelconque » de Deleuze :

« un espace parfaitement singulier, qui a seulement perdu son homogénéité, c'est-à-dire le principe de ses rapports métriques ou la connexion de ses propres parties, si bien que les raccordements peuvent se faire d'une infinité de façons. C'est un espace de conjonction virtuelle, saisi comme pur lieu du possible »¹⁴⁸

¹⁴⁸ DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement : Cinéma 1*, Paris : Éditions de minuit, 1983, p.122.

Le spectateur se trouve confronté à un espace sans repères, où le seul moyen d'identification avec les personnages est son identification au rapport créé entre le personnage et l'espace : celui d'une perte. Plus encore, la notion du temps échappe au spectateur, aucun changement visuel au niveau de la lumière naturelle n'est visible, les personnages semblent même ne pas avoir la notion du temps, puisqu'elles ne semblent pas pressées d'arriver à la prison. Elles prennent le temps pour parler de leurs problèmes et pour se reposer. Le processus d'identification avec les personnages commence à avoir lieu avec l'apparition des séquences oniriques, qui permettent aux spectateurs d'accéder à la subjectivité des personnages. La récurrence du chauffeur assassiné dans les rêves de Tamara et Lina montre leurs craintes et leurs peurs ce qui indique que l'absence de leur réaction face à l'incident du bus ne s'est pas passée inaperçue mais se manifeste dans leur inconscient.

III.3.2 La mise en question de la représentation

Alors qu'au milieu du film, le spectateur réussit à s'identifier avec les personnages, cette identification est interrompue à chaque fois par des éléments qui interrogent la notion de la représentation.

Tout d'abord, la mise en question de la représentation est accentuée par la théâtralité. Cette dernière se manifeste avec Lina, qui tout d'un coup prend une attitude théâtrale en se posant sur le sol. Elle adopte un langage littéraire :

« mon odeur est partie je ne la sens plus, elle disparaît une semaine, un mois, deux mois, et tout d'un coup elle revient comme du feu et en un clin d'œil, l'odeur surgit et remonte mon corps, (...) je suffoque, j'ai l'impression de mourir, elle m'écoeure, (...) mon Dieu faites qu'il crève et que son odeur putride, qu'il pourrisse ... qu'il se décompose. »

Ces répliques évoquent la mythologie grecque au théâtre classique français du XVIIIe siècle où les invocations des malédictions étaient récurrentes. La misère du personnage est accentuée par la plongée. Si dans la mythologie, le personnage maudit ne s'échappe à sa malédiction qu'en mourant, on n'en est pas loin dans ce film où le mari "maudit" meurt. De plus, le plan par lequel s'achève la scène est marqué par sa distanciation considérable et par le statisme des personnages, sollicitant par là une dimension théâtrale. Avec l'emploi de ce langage et de l'aspect théâtral, le spectateur prend conscience de la forme narrative de la représentation.



Fig.21 *Chaque jour est une fête* (2009)

En outre, la conscience et la réflexion du spectateur sont appelées plusieurs fois durant le film avec l'occurrence de scènes qui soulèvent la question de leur crédibilité, comme la scène où Hala appelle son mari depuis la cabine téléphonique, au milieu de cet espace désertique. Plus encore, quand elle tire et brise la cabine, les villageois qui fuient à l'arrière-plan ne montrent aucune réaction, comme s'ils étaient dans une temporalité différente. Ainsi cette hésitation entre le réel et l'imagination du personnage permet au spectateur de maintenir un sens critique actif, qui demeure sans réponses claires. Vers la fin, une autre scène du film montre Hala dans la voiture, avec un homme âgé qui raconte son histoire avec sa femme jamais satisfaite. Soudain, Hala utilise son revolver et tire sur la tête de l'homme. Alors qu'il est cru mort, celui-ci se redresse et parle de nouveau.

Plus encore, malgré l'immensité de cet espace, les personnages séparés arrivent à se retrouver facilement. Alors que Hala quitte Lina et Tamara pour continuer le chemin à pied, toutes les trois réussissent à se retrouver à côté d'un poste de contrôle militaire. D'une part l'espace suggère un aspect labyrinthique, d'autre part il soulève la question de la crédibilité de ces rencontres.

III.3.3 Le mouvement de la caméra

Malgré la forme plus ou moins cohérente d'un film narratif, El-Horr rompt avec les codes classiques en utilisant des mouvements de caméra particuliers qui laissent le spectateur en état de découverte, dans le sens où les éléments ne sont pas introduits tous en même temps. En effet, il y a un refus d'un découpage excessif. Alternativement, Dima El-Horr utilise les plans larges et manipule la distance focale entre l'arrière-plan éloigné et l'avant-plan très proche. Ainsi les plans larges en mouvement ne sont pas utilisés pour remplir leur rôle classique d'un

plan général (*establishing shot*) mais créent tout un dialogue entre deux réalités co-existantes, comme par exemple le plan qui le mouvement migratoire de villageois coupé par le visage de Hala qui occupe tout le cadre. Un autre exemple le montre également : Tamara se trouve par terre, le visage flou alors que Lina et Hala marchent, nettes à l'image, en arrière-plan. Au milieu du plan, la mise au point change pour montrer le visage de Tamara et l'allure des deux femmes qui courent vers elle. Cet exemple illustre bien la manifestation du refus du découpage.



Fig.22 *Chaque jour est une fête* (2009)

Plus encore, la première séquence du film montre l'arrestation du mari de Tamara ; après un gros plan sur le visage du mari, la caméra filme celui de Tamara et un travelling-arrière s'opère : la caméra s'éloigne d'une manière brutale en l'abandonnant. Ce plan représenterait le point de vue de son mari, Hicham, mais en effet il n'en est rien car avec ce mouvement, le son de l'ambulance baisse de volume, et celui de la mer persiste, comme si le son restait avec Tamara alors que le mouvement traduisait son sentiment interne. Ce travelling-en-arrière constituerait un plan paradoxalement subjectif au personnage à l'intérieur du cadre. Le déphasage entre le point de vue et le point d'écoute interpelle l'attention du spectateur.

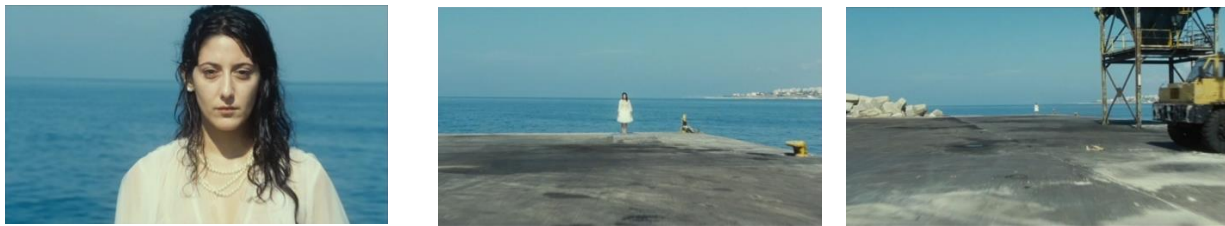


Fig.23 *Chaque jour est une fête* (2009)

En conclusion, Dima El-Horr réussit à proposer de nouvelles conventions dans le cadre du cinéma libanais, en laissant le spectateur dans une position qui interroge la représentation, et

n'adopte pas une identification immédiate, elle reflète toute une société imbriquée de questions sans réponses. Ainsi, les cinéastes libanaises qui ont fait l'objet de cette partie réussissent à contester le cinéma classique et suggèrent bien un langage féministe: premièrement, avec Srour qui adopte un contre-cinéma et s'oppose à l'homogénéité de la forme cinématographique, deuxièmement avec Saab et Arbid qui créent un nouveau langage de désir en contournant le regard masculin, et dernièrement avec Dima El-Horr qui met le spectateur dans une position active et consciente.

CONCLUSION

« C'est surtout en temps de guerre et de révolution que les hommes aimeraient croire que les femmes et leurs problèmes sont secondaires et peuvent attendre »¹⁴⁹, affirme Heiny Srour. C'est avec cette conviction que Heiny Srour fait débiter le cinéma de femmes libanais, mettant en avant l'importance du rôle de la femme dans la révolution et dans la résistance. Tandis que l'autre pionnière, Jocelyne Saab, s'intéresse tout d'abord aux thématiques politiques concernant la guerre, se dirigeant ensuite vers un cinéma de fiction qui explore la sexualité et le corps féminins.

Srour et Saab ont réussi à s'intégrer dans l'industrie cinématographique parfois "discriminatoire" sans céder aux difficultés, frayant le chemin à d'autres réalisatrices. Leur engagement politique leur a poussé à filmer dans des lieux très dangereux, à choisir des sujets politiques et polémiques, et à employer de nouvelles esthétiques. Cet engagement leur a également incité à lutter contre l'amnésie historique qui était imposée juste après la guerre. Ainsi, il s'agit d'un cinéma engagé qui consiste à : « filmer ce qui reste, et non pas ce qui est reconstruit, filmer ce qui était et ce qui ne peut plus être » afin de contribuer à la reconstruction de la mémoire collective et « la sauvegarde d'un patrimoine qui témoigne de l'histoire du pays »¹⁵⁰.

Les caractéristiques du cinéma féminin libanais vont au-delà de la dimension politique avec la mise en avant des personnages féminins, qui prennent l'initiative de changer leur réalité. Les réalisatrices libanaises donnent une voix aux personnages féminins différents du cinéma classique où les femmes étaient « quasi systématiquement représentées en relation avec un ou des hommes, comme si elles existaient qu'en fonction d'eux »¹⁵¹.

¹⁴⁹« Especially in time of war and revolution men would like to believe that women and their problems are secondary and can wait » - Heiny Srour, cité par HILLAUER Rebecca, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers*, Cairo: The American University in Cairo Press, 2005, p.186.

¹⁵⁰ROUXEL Mathilde, *Jocelyne Saab: La mémoire indomptée*, Beyrouth : Dar An-nahar, 2016.

¹⁵¹DUBOST Mélanie. « Cinéma & représentations des femmes : le test de Bechdel », in *Osez le féminisme*, 20/02/2016.

Avec *Leila et les loups*, Heiny Srour met en scène Leila, un personnage qui ose réfléchir et rechercher les traces des luttes des femmes dans la conscience collective arabe. Quant à Sabine El-Gemayel et Leila Assaf mettent en avant des portraits de filles rebelles. Zeina Daccache réussit mettre en lumière des portraits de femmes marginalisées.

En outre, ces personnages féminins permettent aux réalisatrices d'explorer des thèmes peu abordés par le cinéma libanais masculin, comme par exemple le plaisir et la sexualité féminins avec Saab et Arbid, aussi bien que l'indépendance des femmes avec Labaki et El-Horr.

Au niveau du langage cinématographique, les réalisatrices libanaises arrivent à subvertir l'ordre classique. L'exemple le plus radical serait *Leila et les loups*, où Heiny Sour arrive parfaitement à refléter la notion de contre-cinéma élaborée par Claire Johnston. À travers le montage, l'emploi de la musique, l'usage des images d'archives et la reconstitution, Srour met fin aux histoires classiques linéaires qu'elle réfute.

Quant à Jocelyne Saab, le langage cinématographique employé dans *Dunia* offre au spectateur un nouveau regard sur le sujet féminin, en retirant le regard masculin et en supprimant le processus de réification du corps féminin. Par cela, elle répond aux théories de Laura Mulvey et à son appel pour un cinéma alternatif. Arbid emploie également la « neutralisation » du regard de la caméra durant certaines scènes érotiques, et réussit à filmer les corps de près tout en évitant l'esthétique de la fragmentation.

Enfin, Dima El-Horr emploie des procédés cinématographiques qui lui permettent de déstabiliser le spectateur et de questionner sa position vis-à-vis de la représentation. De plus, en mêlant le réel avec le surréel, elle soulève des questions auprès du spectateur, qui demeure sans réponse.

Avec toutes ces spécificités féminines repérées, ne s'agit-il pas d'un cinéma féministe libanais ? Un cinéma de femme existe bien au Liban, aujourd'hui plus que jamais. Les femmes libanaises dans le domaine de la réalisation ne sont point une minorité au Liban¹⁵². Néanmoins, parler d'un cinéma féministe libanais n'est pas si évident. Le qualificatif « féministe » semble être très délicat pour certaines cinéastes¹⁵³. Parmi, les réalisatrices en question dans ce mémoire, il n'y a

¹⁵²FONTAINE Alice, *L'essor des réalisatrices libanaises*, mémoire sous la direction de Max Sanier, Université Lyon 2, Institut d'Etudes Politiques de Lyon, 2008.

¹⁵³ Basé sur des propos de Jocelyne Saab, Danielle Arbid en janvier 2016.

que Heiny Srour qui se revendique comme étant féministe¹⁵⁴ et dont les œuvres présentent effectivement cet engagement. Ainsi, il s'agirait plutôt de films libanais à lecture féministe et non d'un cinéma féministe.

Féministe ou pas, le cinéma de femmes libanais fait face à plusieurs problèmes : le financement, la distribution des films, et la censure.

La recherche d'un financement pour un film a toujours été un problème au Liban, non seulement pour les réalisatrices mais aussi pour les réalisateurs, car il y a une absence de soutien auprès du ministère de Culture, et un manque de fonds. « Pour le moment, les cinéastes sont des militants qui font un combat pour trouver le financement nécessaire à la production de leur film. »¹⁵⁵

C'est pour cette raison que les cinéastes cherchent les productions européennes de pays comme la France, la Suisse, la Belgique ou l'Allemagne. La plupart des films libanais réalisés par les femmes ont été coproduits par plusieurs productions, ce qui pose aussi une interrogation sur l'identité du film par rapport aux exigences présentées par les productions. Par exemple, Nadine Labaki a été accusée de montrer l'image des femmes libanaises comme l'Occident aimerait le voir dans *Caramel* (2007). Ainsi la réalisatrice libanaise Joanna Hadjithomas dit : « *Caramel* est un bon film mais le problème c'est que *Caramel* répond à une attente occidentale. L'occident aime bien les histoires de femmes dans le monde arabe. Ça répond au cahier de charges occidental »¹⁵⁶.

Mais existe-t-il une unique identité du cinéma libanais, dans un pays qui constitue un trait d'union entre l'Orient et l'Occident, où différentes cultures se mêlent ?

« Je dirais plutôt qu'il y a des identités et non pas une seule (...). Chaque individu porte en lui plusieurs identités, à condition bien entendu qu'il veuille bien les voir » affirme le cinéaste libanais Ghassan Salhab à l'atelier de Berytech. Elie Khalifé, présent aussi à l'atelier, semble

¹⁵⁴ SROUR Heiny, propos recueillis le 06/05/2015 à Paris.

¹⁵⁵ Entretien réalisé avec Jeanne et Kelvan, issu du mémoire *L'essor des réalisatrices libanaises* par Alice FONTAINE, le 9 juin 2008, disponible sur : http://doc.sciencespo-lyon.fr/Ressources/Documents/Etudiants/Memoires/Cyberdocs/MFE2008/fontaine_a/pdf/fontaine_a.pdf, consulté le 24/08/2016.

¹⁵⁶ Entretien réalisé avec Jeanne et Kelvan par Alice FONTAINE, *op.cit.*

compléter l'idée de Salhab, « chacun de nous est imprégné par des cultures différentes et chaque cinéaste interprète dans ses films ses influences variées ». ¹⁵⁷

Avec la difficulté de trouver un financement, les femmes ont trouvé d'autres solutions. La femme autonome à production indépendante voit le jour. Ainsi, Randa Chahal crée sa propre boîte de production «Leil production », Jocelyne Saab finance elle-même son film *Dunia*, et Dima Al Jondi¹⁵⁸ travaille à la fois comme réalisatrice et producteur pour ses films. Par ailleurs, les femmes trouvent une autre possibilité de contourner ce problème de financement en se dirigeant vers d'autres mediums artistiques tels que la vidéo ou l'installation comme par exemple, Rania Stephan, Annie Kurkdjian, Najla El Zein, Dima Hajjar, Hiba Kalache et Nadia Safiedine, etc.

En revanche, si les cinéastes réussissent à produire un film, elles doivent se confronter aux problèmes de la distribution. Une première explication de cette question serait liée au manque de transmission de la culture cinématographique qui fait que les nouvelles générations préfèrent regarder des films commerciaux¹⁵⁹. L'idée du cinéma en tant qu'art n'est pas encore commune au Liban. Jocelyne Saab commente sur ce sujet :

« Aujourd'hui l'industrie du film au Liban met plutôt en valeur les films conventionnels. Et le Ministère de la Culture n'est pas très efficace. Le film au Liban n'a pas vraiment de tradition. (...) Tout comme le cinéma en tant qu'une forme artistique n'est pas enraciné dans le monde islamique. Quand je parle du monde islamique, j'inclus également la communauté chrétienne »¹⁶⁰

Ainsi, les salles s'intéressent peu aux films locaux non commerciaux et préfèrent les films commerciaux, surtout hollywoodiens parce qu'ils sont plus rentables. À cause de problèmes financiers, beaucoup de films comme par exemple *Niloofar* de Sabine Gemayel ou les films de Randa Chahal-Sabbag ne sont pas disponibles en version DVD commerciale. D'autres films commencent tout récemment à être restaurés : c'est seulement après 40 ans que Heiny Srour arrive à restaurer son film *L'heure de la libération a sonné*.

¹⁵⁷ HERT Maya Ghandour, « Le cinéma libanais, un jeu de plusieurs miroirs », in *L'Orient du jour*, 2007. Disponible sur: <http://www.lorientlejour.com/>, consulté le 24/08/2015.

¹⁵⁸ Dima Al-Jondi est une réalisatrice libanaise qui a réalisé principalement des documentaires.

¹⁵⁹ FONTAINE Alice, *L'essor des réalisatrices libanaises*, op.cit.

¹⁶⁰ HILLAUER Rebecca, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers*, Caire: American University in Cairo Press, 2005, p.175.

Aux problèmes de distribution s'ajoute le problème de la censure opérée par la Sûreté générale libanaise, Hamzaoui précise que « dans le domaine cinématographique, comme dans tous les domaines, les femmes arabes doivent affronter une double censure, celle du régime d'abord, et des hommes après¹⁶¹ ». Si les femmes libanaises ont pu se libérer de la « censure des hommes », celles-ci n'ont pas pu échapper à la censure de la Sûreté Générale.

Tout d'abord, aucun texte légal n'existe. La loi promulguée en 1947 détermine les droits de la Sûreté générale d'une manière globale, sans donner de précisions¹⁶². Par conséquent, le jugement se fait de manière à la fois arbitraire et déterminée par les interventions politiques et religieuses. Au niveau du tournage, la Sûreté générale a le droit d'éliminer des scènes et des phrases du scénario et le réalisateur doit promettre de ne pas inclure ses scènes déjà censurées¹⁶³. Une fois le film achevé, la Sûreté générale regarde le film et peut imposer une limite d'âge ou interdire certaines scènes. Les thèmes censurés sont généralement liés à la politique, la violence, le sexe et la religion.

Avec toutes ces conditions imposées au cinéaste, celui-ci doit choisir entre enlever les scènes censurées ou résister à la censure tout en sachant que le film ne sera pas projeté, ou alors jouer la carte de la ruse. C'est le cas de plusieurs cinéastes, comme Randa Chahal avec *Civilisées*, un film censuré par la Sûreté générale qui n'est jamais sorti au Liban, ou encore Danielle Arbid, dont plusieurs films ont subi la censure.

Dans les champs de bataille, après plusieurs négociations, elle a obtenu que son film sorte dans les salles libanaises, encore qu'il interdît aux moins de 18 ans. Son deuxième film *Homme perdu* a été accusé d'« obscénité », et dix-sept scènes ont dû être coupées avant que la projection soit autorisée¹⁶⁴. Son troisième film *Beirut Hôtel* a subi la censure, à cause des séquences qui mentionnent l'assassinat de Hariri.

¹⁶¹ HAMZAOUI Henda Haouala, « Elles font du cinéma arabe... » in *IEMed*, p. 51.

¹⁶² EL KHOURY Béchara Khalil, « Loi promulguée en date du 27 novembre 1947, relative à l'assujettissement de tous les films cinématographiques à la censure », disponible sur : www.euromedaudiovisuel.net/Files/2010/03/26/1269563837496.pdf, consulté le 17/08/2016.

¹⁶³ FONTAINE Alice, *L'essor des réalisatrices libanaises*, op.cit.

¹⁶⁴ HOBALLAH Rania, « La fiction qui dérange le Liban », in *Metronews*, 2011, <http://www.metronews.fr/culture/la-fiction-qui-derange-le-liban/plas!ThbNJ6dntSOFjJxFHXBMSQ/>, consulté le 24/08/2016.

La censure a exigé d'enlever toutes les scènes qui ont rapport avec ce sujet politique. Arbid refuse de couper des scènes de son film et annonce son combat avec la Sûreté générale. Suite à la diffusion de *Beirut Hotel* sur Arte en 2012, elle affirme qu'elle continuera à se battre pour son film et pour le spectateur de gagner son droit de choisir ce qu'il veut regarder et non d'imposer ce qu'il peut regarder¹⁶⁵.

Ainsi, à travers cette étude, il s'avère remarquable qu'au Liban existe un cinéma « invisible » formé de films non distribués, de scènes censurées ou de films bannis. Une liste de films de femmes peut être citée dont il était impossible de trouver ou regarder, pour le travail de ce mémoire. Les films réalisés par des hommes en sont aussi victimes.

Comment pouvoir en finir avec la question de l'identité du cinéma libanais, s'il existe tout un territoire de films qui demeure non découvert ?

Comme l'explique Marguerite Duras : « Un film non distribué existe quand même. Il est toujours vu. Il faut changer ça je crois, il faut arriver à en parler comme ça des films, même si *India Song* ne sortait pas, il existerait, non? »¹⁶⁶

¹⁶⁵ Interview avec Danielle Abid avec Zaven en 2012 sur la chaîne libanaise Future tv.

¹⁶⁶ Entretien avec Marguerite Duras disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=LvWvniKq-gw>, consulté 0/09/2016.

Fiches techniques des films analysés
(par ordre alphabétique des noms des réalisatrices)

ARBID Danielle

Dans les champs de bataille (2004, 90', 35mm)

Titre original : Maarek Hob, معارك حب

Réalisation: Danielle Arbid

Scénario: Danielle Arbid

Image: Hélène Louvart

Son: Faouzi Thabet

Montage: Nelly Quettier

Producteurs: Jérôme Vidal, Jacques-Henri
Bronckart, Sabine Sidawi-Hamdan, Elie
Khalifé

Production: Quo Vadis Cinéma, Versus
Production, Taxi Films

Interprétation: Marianne Feghali (Lina),
Rawia Elchab (Sihab), Laudi Arbid
(Yvonne), Aouni Kawass (Fouad, le père),
Carmen Lebbos (Thérèse, la mère)...

Distributeur: Memento Films

Format : 35mm

Durée : 90 minutes

Date de sortie: 29 décembre 2004



Un Homme perdu (2007, 97', 35mm)

Réalisation: Danielle Arbid

Scénario: Danielle Arbid

Genre : Fiction, long-métrage

Interprétation: Melvil Poupaud, Alexander Siddig, Darina El Joundi, Yasmine Lafitte, Carole Ammoun

Image: Céline Bozon

Montage: Nelly Quettier

Conseiller: Antoine d'Agata

Producteurs: Nathanaël Karmitz, Charles Gillibert

Production et distribution : MK2

Date de sortie: 19 septembre 2007

Durée: 97 minutes



This smell of sex

Réalisation : Danielle Arbid

Genre : Docu-fiction, court-métrage

Ingénieur du son : Jassem Hindi

Montage son : Lionel Quantin

Montage : Pierre Jampy

Chant : Yasmine Hamdan

Interprétation : Marwa, Carole, Tania, Hassan, Ali, Pierre, Wissam

Image : Super 8 – Auteur inconnu

Producteur: Emanuel Barraux

Date de sortie : 2008

Durée : 20 minutes

Beirut hôtel

Genre : Fiction, long-métrage

Réalisation : Danielle Arbid

Scénario : Percy Kemp, Vincent Dieutre et Danielle Arbid

Interprétation : Darine Hamzé, Charles Berling

Image : Pierric Gantelmi d'Ille

Montage : Anne-Laure Viaud et Julien Leloup

Son : Zacharie Naciri et Nikolas Javelle

Musique : Zeïd Hamdan et Vincent Epplay

Production : Les films Pelléas, Maia Cinéma, Arte France

Date de diffusion : 20 janvier 2012 sur Arte

Durée: 94 minutes



Peur de rien

Genre : Fiction, long-métrage

Réalisation, scénario: Danielle Arbid

Interprétation: Manal Issa, Vincent Lacoste, Paul Hamy, Damien Chapelle, Dominique Blanc, Clara Ponsot, India Hair

Image: Hélène Louvart

Son: Emmanuel Zouki, Jean Casanova

Montage: Mathilde Muiyard

Producteurs : David Thion, Philippe Martin

Production: Les Films Pelléas

Distributeur: Ad Vitam

Date de sortie: 10 février 2016

Durée: 2 heures



ASSAF Leila

Gang de liberté / Frihetsligan

Titre arabe : Al Cheikha - الشيخة

Réalisation: Leila Assaf-Tengroth

Genre: Fiction, long-métrage

Scénario: Leila Assaf-Tengroth, Bo Bjelfvenstam

Interprétation: Rim Al Hamd, Elie Kari, Ewalid Takriti, Alain Abi Rached, Selim Khalaf

Image: Roland Lumdin

Montage: Erik Sundberg

Format: 35 mm, couleur

Durée: 87 minutes

Année de sortie: 1994

CHAHAL-SABBAGH Randa

Les infidèles

Genre : Fiction, long-métrage

Réalisation : Randa Chahal-Sabbagh

Scénario et adaptation : Randa Chahal- Sabbagh
et de Pierre Hodgson

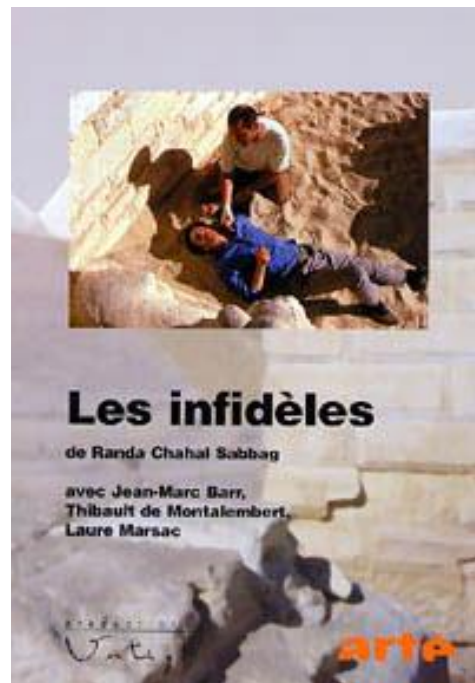
Musique : David Moreau

Montage : Jennifer Augè

Son : Jean-Marcel Milan

Interprétation : Jean Marc Barr, Thibault de
Montalembert, Laure Maursac

Directeur de Production : Rodolphe Pelcier



Coproduction : Vertigo Productions, Unité de Programmes Fictions La Sept/Arte, Pierre Chevalier

Durée : 86 minutes

Date de sortie : 1997

Civilisées

Genre : Fiction, long métrage

Réalisation : Randa Chahal-Sabbag

Scénario : Randa Chahal-Sabbag

Interprétation : Jalila Baccar, Tamim Chahal, Renée Dik, Hassan Farhat, Nada Ghosn, Sotigui Kouyate, Carmen Lebbos, Myrna Maacaron, Paul Mattar, Hassan Mrad, Liliane Nemri, Bruno Todeschini

Image: Ricardo Jacques Gale, Roby Breidy

Musique: Ziad Rahbani

Son : Nicolas Cantin, Dominique Gaboriau

Montage: Juliette Weifling

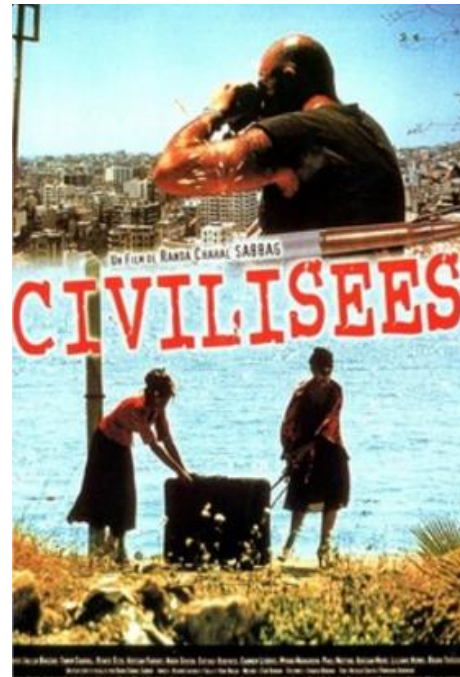
Producteurs: Daniel Toscan du Plantier, Frédéric Sichier

Coproduction : Euripide Productions, Leil Productions, Arte France Cinéma, France 2 Cinéma, Le Studio Canal +, Havas Images, Cinémanufacture, Vega Film

Format: 35mm

Durée : 95 minutes

Année de sortie : 1999



DACCACHE Zeina

Le journal de Shéhérazade

Genre : Documentaire

Réalisatrice : Zeina Daccache

Scénario : Zeina Daccache

Image : Jocelyne Abi Gebrayel

Son : Raéd Younan

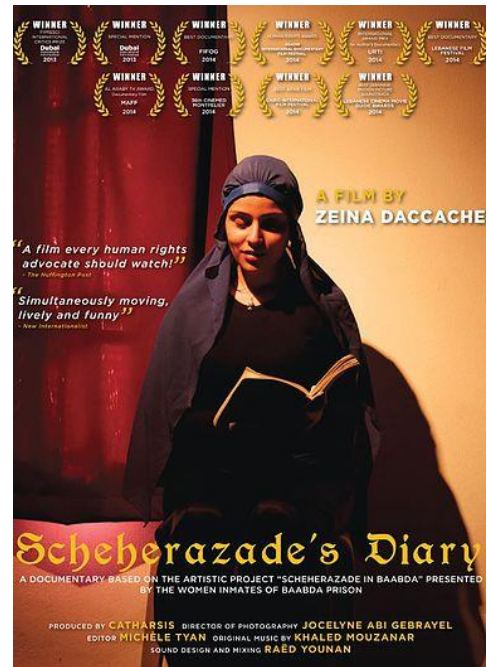
Montage : Michèle Tyan

Musique : Khaled Mouzannar

Production : Zeina Daccache

Durée : 80'

Année de production : 2013



EL-GEMAYEL Sabine

Niloofar

Genre : Fiction long-métrage

Réalisatrice : Sabine El Gemayel

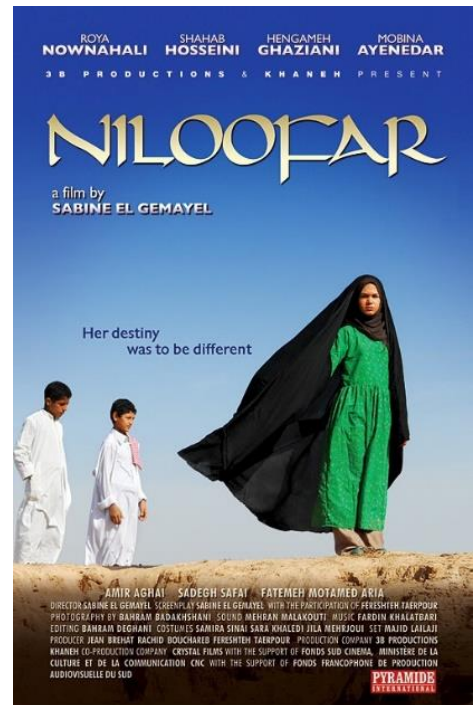
Scénario : Sabine El Gemayel

Langue : persan

Interprétation : Roya Nowahali, Shahab Hosseii, Hengameh Ghaziani, Mobina Ayenedar, Amir Aghai, Sabegh Safai, Nayereh Farahani, Tooraj Faramarzian, Zahra Davuodnejad, Reza Masoubi, Alireza ZiaeiJam, Saghar Soleimani

Image: Bahram Badakhshani

Montage: Bahram Dehghani



Son : Mehran Malakouti

Musique : Fardin Khalatbari

Producteurs : Jean Brehat, Rachid Bouchareb, Fereshteh Taerpour

Production : 3B Production et Khaneh

Coproduction : France- Iran – Liban

Format : 35mm

Durée : 82 minutes

Année de sortie : 2008

EL-HORR Dima

Chaque jour est une fête

Réalisation : Dima El-Horr

Scénario : Dima El-Horr, Rabih Mroué

Genre : fiction, long-métrage

Image : Dominique Gentil

Interprétation : Manal Khader, Raïa Haïdar, Karim Saleh, Fadi Abi Samta, Siro Faselian, Bilal Atoui, Berge Fasilian, Hiam Abbass

Montage : Jacques Comets

Son : Jean-Guy Véran, Thomas Robert, Emmanuel Zouki

Musique : Pierre Aviat

Producteurs : Thierry Lenouvel & Sabine Sidawi

Production : Ciné-Sud Promotion & Orjouane Productions avec le support du Dubai Film Connection et de Visions Sud Est



Distribution: Trigon Films (Suisse), Urban
Distribution International (France)

Format : 35 mm

Durée : 82 minutes

Année de sortie : 2009

HADJITHOMAS Joana et JOREIGE Khalil

Je veux voir

Genre : Docu-fiction, long-métrage

Réalisation : Joana Hadjithomas, Khalil Joreige

Scénario: Joana Hadjithomas, Khalil Joreige

Interprétation: Catherine Deneuve et Rabih Mroué

Image: Julien Hirsch

Montage: Enrica Gattolini

Producteurs: Tony Arnoux, Georges Schoucair, Édouard
Mauriat, Anne-Cécile Berthomeau, Farès Ladjimi

Durée: 85 minutes

Date de sortie: 3 décembre 2008



The Lebanese Rocket Society

Genre: Documentaire, long-métrage

Réalisation: Joana Hadjithomas, Khalil Joreige

Scénario: Joana Hadjithomas, Khalil Joreige

Image: Jeanne Lapoirie

Montage: Tina Baz-Le Gal/ Rana Eid (son)/ Olivier Goinard (mixage)

Musique: Nadim Mishlawi, Scrambled Eggs, Discipline

Producteurs: Georges Schoucair/Édouard Mauriat

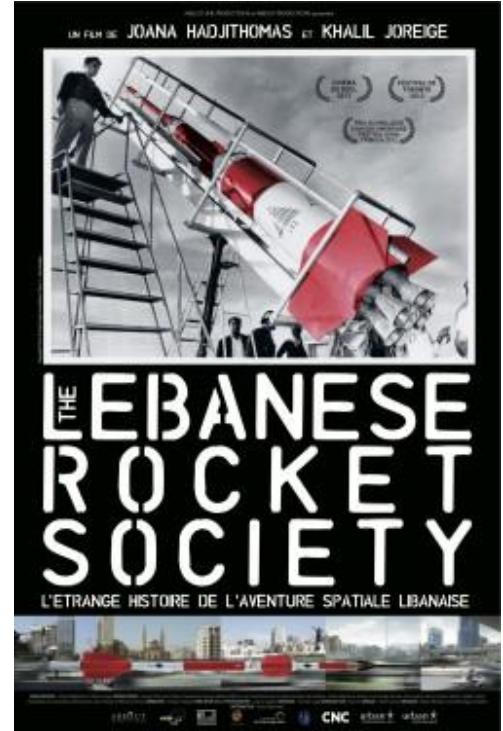
Production: About Productions/ Mille et une Productions, avec le soutien du Doha Film Institute

Animation: Ghassan Halwani

Distributeur: Urban Distribution

Durée: 95 minutes

Date de sortie: 1er mai 2013



LABAKI Nadine

Caramel

Titre arabe : Sekkar banet, سكر بنات

Genre : Fiction, long métrage

Réalisation: Nadine Labaki

Scénario: Nadine Labaki, Jihad Hojeily, Rodney el-Haddad

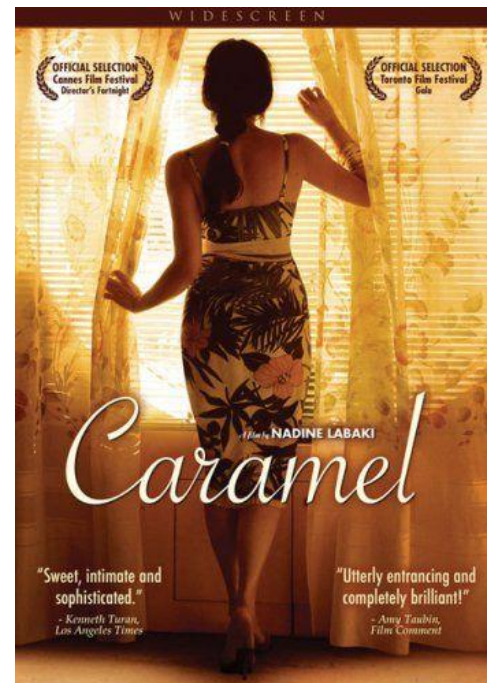
Image: Yves Sehnaoui

Montage: Laure Gardette

Son: Pierre-Yves Lavoué

Musique: Khaled Mouzannar

Producteurs : Anne-Dominique Toussaint



Interprétation: Nadine Labaki, Yasmine al-Masri, Joanna Moukarzel, Gisèle Aouad, Siham Haddad, Aziza Semaan, Adel Karam, Dimitri Staneofski

Distributeur: Bac Films

Format : 35mm

Date de sortie: 15 août 2007

Durée: 95 minutes

Et maintenant on va où ?

Titre original: W halla' lawen? - هلأ لا وين

Genre: Fiction long métrage

Réalisation: Nadine Labaki

Scénario: Nadine Labaki, Jihad Hojeily, Rodney el-Haddad

Image: Christophe Offenstein

Montage: Véronique Lange

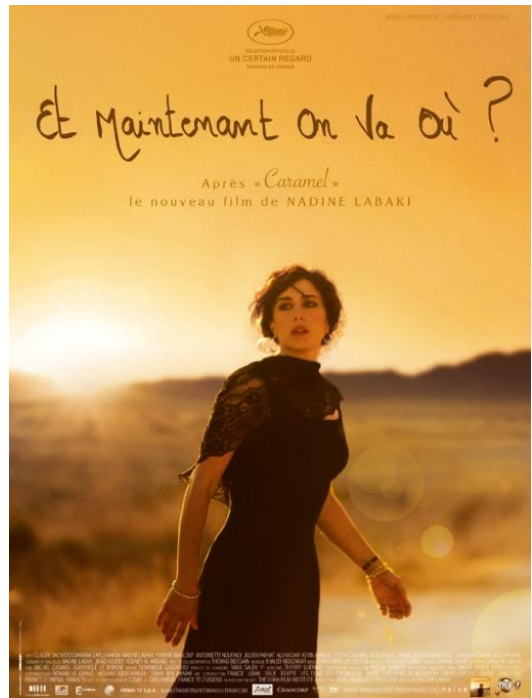
Musique: Khaled Mouzannar

Producteurs: Anne-Dominique Toussaint

Interprétation: Claude Msawbaa, Leyla Fouad, Antoinette Noufaily, Nadine Labaki, Julian Farhat

Date de sortie: 14 septembre 2011

Durée: 98 minutes



SAAB Jocelyne

Le Liban dans la tourmente

Titre arabe : لبنان في الدوامة - لبنانان في الدوامة

Genre : Documentaire, long métrage

Réalisation : Jocelyne Saab
Journaliste : Jörg Stocklin
Image : Gérard Simon, Hassan Naamani
Son : Marc Mourani, Michel Beruet
Montage : Philippe Gosselet, Marie-Jeanne de Susini
Production : Jocelyne Sabb
Format : 16mm
Durée : 75 minutes
Année de production : 1975
Les enfants de la guerre

Titre arabe : Atfal al Harb - أطفال الحرب
Genre : Documentaire, court-métrage
Réalisation et son : Jocelyne Saab
Image : Hassan Naamani
Montage : Antenne 2
Format : 16/35mm
Durée : 10 minutes
Année de production : 1976

Beyrouth, jamais plus (1976, 35', 16/35mm)

Réalisation et son : Jocelyne Saab
Genre : Documentaire, court-métrage
Texte : Ethel Adnan
Image : Hassan Naamani
Montage : Philippe Gosselet
Format : 16/35mm
Durée : 35 minutes
Année de production : 1976

Beyrouth ma ville

Titre arabe : Beyrouth madinati, بيروت مدينتي

Réalisation: Jocelyne Saab

Genre : Documentaire, moyen-métrage

Texte : Roger Assaf

Image : Hassan Naaman

Montage : Philippe Gosselet

Format : 16mm

Durée : 52 minutes

Année de production: 1982

Une vie suspendue (L'adolescente, sucre d'amour)

Titre arabe : Ghazel banet - غزل البنات

Genre : Fiction, long-métrage

Réalisation : Jocelyne Saab

Scénario : Gérard Brach

Interprétation : Jacques Weber, Hala Bassam, Juliet Berto, Ali Diab, Khaled El Sayed

Image : Claude La Rue

Son : Pierre Lorrain

Montage : Philippe Gosselet

Musique : Siegfried Kessler

Production : Aleph Production (Liban), Balcon Production (Liban), Cinévidéo et Téléfilms (Canada)

Format : 35mm, couleur

Durée : 90 minutes

Année de production : 1985

Dunia: Kiss Me Not on the Eyes

Genre : fiction, long métrage

Réalisatrice : Jocelyne Saab

Scénario : Jocelyne Saab

Interprétation : Hanan Turk, Mohamed Mounir, Walid Aouni, Aïda Riad, Fathy Abdel Wahab, Sawsan Badr, May Al-Shandi, Nashwa Al-Arabi

Image : Walid Aouni

Chorégraphe : Jacques Bouquin

Son : Faouzi Thabet

Montage : Claude Reznikâ

Musique originale : Jean-Pierre Mas, Patrick

Legonie

Décor : Jocelyne Saab

Costumes : Rabih Keyrouz

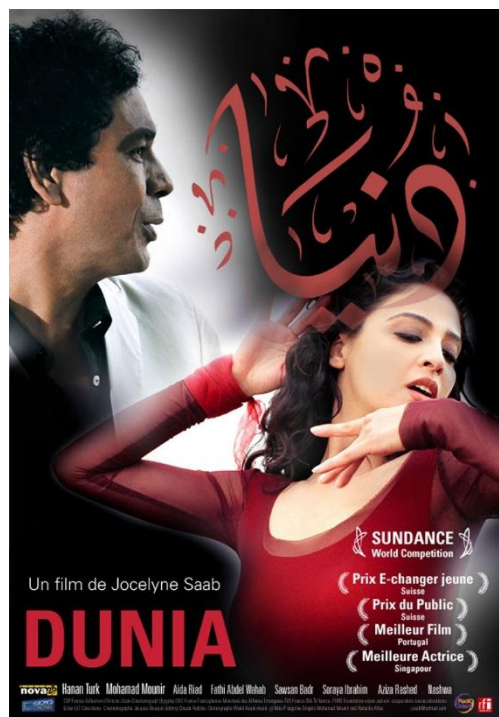
Production : Jocelyne Saab, CDP, Le Cinématographe, Collection d'artistes

Distribution : Médiathèque des Trois Mondes (M3M)

Durée : 112 minutes

Format : 35mm, couleur

Année de production : 2005



SROUR Heiny

L'heure de la libération a sonné

Titre original : Saat al-tahrir dakkat - ساعة التحرير دقت

Genre : Documentaire, long métrage

Réalisatrice : Heiny Srour

Image : Michel Humeau

Son : Jean-Louis Ughetto

Commentaire : Youssef Salam Youssf

Durée : 62 minutes

Format : 16mm, couleur

Année de production : 1974



Leila et les loups

Titre original : Leila wal Zi'ab - ليلى والذئاب

Genre : Fiction, long-métrage

Réalisation : Heiny Srour

Scénario : Heiny Srour

Interprétation : Nabila Zeitouni, Rafiq Ali

Image : Curtis Clark, Charlet Recors

Son : Eddy Tise, John Anderton, Sabah Jabbour, Emile Saade, Henri Morelle

Musique : Munir Bechir

Montage : Eva Houdova

Production : Leila Films

Durée : 90 minutes

Format : 16mm, couleur

Année de production : 1984

BIBLIOGRAPHIE

- AL JOUNDI Darina, *Le jour où Nina Simone a cessé de chanter*, Arles : Actes Sud, 2014.
- AMBROSIO Alberto Fabio, *La Confrérie de la danse sacrée: Les derviches tourneurs*, Paris : Éditions Albin Michel, 2014.
- ARMES Roy, *Dictionnaire des cinéastes arabes du Moyen-Orient*, Paris : L'Harmattan, 2012.
- ARMES Roy, *New Voices in Arab Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 2015.
- AWAD ALDEEB ABU-SAHLIEH Sami, *Religion et droit dans les pays arabe*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2008.
- CHION Michel, *Audio-vision : son et image au cinéma*, Paris : Nathan, 1990.
- DELEUZE Giles, *L'image-mouvement : Cinéma I*, Paris : Éditions de minuit, 1983.
- DELEUZE Giles, *L'image-temps : Cinéma II*, Paris : Éditions de minuit, 1985.
- DE LAURETIS Teresa, *Pulsions freudiennes : psychanalyse, littérature et cinéma*, Edition : Puf, 2008.
- DOANE Mary Ann, *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*, Los Angeles: American Film Institute, 1984.
- EL SAADAWI Nawal, *Les femmes et le sexe (Al mar'a wa genes)*, Caire : Dar wa matabi' al-mustaqbal, 4ème édition, 1990.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité I*, Paris : Gallimard, 1976.
- GAME Jérôme (sous la direction de) avec les contributions de Vincent Amiel, Martine Beugnet, Nicole Brenez [et al.], *Images des corps / corps des images*, Lyon : ENS Éditions, 2010.
- HABIB André, *L'attrait de la ruine*, Crisnée : Yellow Now, 2011.
- HABIB André, « Le temps des ruines : histoire et mémoire de l'année zéro, de Rossellini à Godard », in DESPOIX Philippe (dir.), *Médias, mythes, matériaux*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, 2007.
- HABIB André, Protée, « Imaginaire des ruines », XANTHOS Nicolas (dir), Département Arts et Lettres de l'Université du Québec, Chicoutimi, Canada volume 35, numéro 2, automne 2007, pp15-26.

HADDAD Joumana, *J'ai tué Schéhérazade: confession d'une femme arabe en colère*. Traduit de l'anglais par Anne-Laure Tissut, Lille: Babel, 2013.

HELMY MONA, *Travelling into the Impossible*, New York: A.V.L, 2009.

HILLAUER Rebecca, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers* traduit de l'allemand par Allison Brown, Deborah Cohen et Nancy Joyce. Caire: The American University in Cairo Press, 2005.

ICKINSON Kay et VILLAREJO Amy, *Film Studies: A Global Introduction*, London: Routledge, 2015.

JOHNSTON Claire, «Women's Cinema as Counter-Cinema», in *Notes on women's cinema*, Londres: Society for Education in Film and Television, 1973. Traduction d'Isabelle Greenda et Bérénice Reynaud, in *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, Condé-sur-Noireau : éditions Corlet, 1993.

KHATIB Linda, *Lebanese Cinema: Imagining the Civil War and Beyond*, Londres et New York: I.B. Tauris, 2008.

LACAN Jacques, *Écrit, I*, Paris : Éditions du Seuil, 1970.

LACAN Jaques, *Séminaire XIII : L'objet de la psychanalyse (1965 – 1966)*, Paris, Editions de l'association Freudienne internationale, 1999.

L.ETTINGER Bracha, *Regard et espace-de-bord matrixiels*, traduction de Jeanne Bouniort, Joris Lacoste et Ghislaine Szpeker-Benat, Bruxelles : La lettre volée, 1999.

MARCHIORI, Dario, *Le modernisme tardif en cinéma : hypercadrage, enfermement, dialectique négative (1981-...)* ; Aumont, Jacques (dir.), Université de la Sorbonne Nouvelle École doctorale Arts & médias : Paris, 2009.

MÉVEL Quentin, *Le cinéma de Joana Hadjithomas & Khalil Joreige / entretiens avec Quentin Mével*, Paris:Independencia éditions, 2013.

MILLET Raphaël, *Cinémas de la Méditerranée, cinémas de la mélancolie*, Paris : L'Harmattan, 2002.

MERNISSI Fatima, *Beyond the Veil: Male-Female Dynamics in a Modern Muslim Society*, New York: Schenkman Publishing Company, 1975.

MONGER George, *Marriage Customs of the World: From Henna to Honeymoons*, ABC-CLIO, 2004.

NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran – Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles : De Boeck Université, 2002.

ROLLET Sylvie, *Une éthique du regard : Le cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*, Paris : Hermann, 2011.

PICKMANN Claude-Noële, « Question du dispositif » in *Du cinéma à la psychanalyse, le féminin interrogé*, Vannia MICHELI-RECHTMAN et Jean-Jacques MOSCOVITZ (dir.), Toulouse : Erès, 2013.

ROUXEL Mathilde, *Jocelyne Saab: La mémoire indomptée*, Beyrouth : Dar An-nahar, 2016.

SHAFIK Viola, *Arab Cinema: History and Cultural Identity*, Caire: The American University in Cairo Press, 2007.

W.ADORNO Théodor et EISLER Hanns, *Musique du cinéma*, Paris : L'Arche, 1997.

YAZBEK Elie, *Regards sur le cinéma libanais, (1990 – 2000)* Paris : L'Harmattan, 2010.

ZACCAK Hady, *Le cinéma libanais : itinéraire d'un cinéma vers l'inconnu (1929-1996)*, Beyrouth : Dar el-Machreq, 1997.

Articles

AMIEL Mireille, « A nos amours » in *Cinéma 83*, n°300, décembre 1983.

BORGOMANO Laure, *Femmes en guerre contre la guerre : sur deux films d'Aida Begic et de Nadine Labaki*, disponible sur : <http://paxchristiwb.be/files/files/2013-analyse-femmes-en-guerre-contre-la-guerre.pdf>, consulté le 18/08/2016.

El HAGE Nasreddine, « Le pluralisme juridique au Liban », in *Jean Carbonnier. L'homme et l'œuvre*, Raymond Verdier, Presses universitaires de Paris Ouest, 2012.

FROIS Emmanuelle, « Nadine Labaki, la crainte du regard des autres », in *Le Figaro*, août 2007.

GALAL Dina, « Le cinéma grand public égyptien entre censure et guichet », in *Égypte : monde arabe*, deuxième série, numéro 3, 2000.

GUYOMARD Patrick, « LACAN JACQUES - (1901-1981) », *Encyclopædia Universalis*, disponible sur : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/jacques-lacan/>, consulté le 23/05/2016.

JABRE Jamil, « May Ziadé: Une pionnière du féminisme oriental », in *May femme de lettre*, 1962, disponible sur : <http://www.onefineart.com/en/artists/mayziedeh/>, consulté le 10/05/2016.

JACOBY Estelle, « Penser la danse avec Deleuze », in *Littérature*, Université Paris 8, volume 128, numéro 4, 2002.

KHALAF Colette dans « Cinéma libanais cherche identité désespérément » : <http://www.lorientlejour.com/article/955774/cinema-libanais-cherche-identite-desesperement.html>, consulté le 13/05/2016.

HADOUCHI Olivier dans « Documenter et conter les tourments du monde. Conversations avec Jocelyne Saab », <http://www.lafuriaumana.it/index.php/54-archive/lfu-22/275-olivier-hadouchi-documenter-et-conter-les-tourments-du-monde-conversations-avec-jocelyne-saab>, consulté le 05/05/2016.

HEIN Hilde, « The Role of Feminist Aesthetics in Feminist Theory », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 48, No. 4, 1990, pp. 281-291.

HERT Maya Ghandour, « Le cinéma libanais, un jeu de plusieurs miroirs », in *L'Orient du jour*, 2007, disponible sur: <http://www.lorientlejour.com/>, consulté le 24/08/2016.

HOBBALLAH Rania, « La fiction qui dérange le Liban », in *Metronews*, 2011, disponible sur : <http://www.metronews.fr/culture/la-fiction-qui-derange-le-liban/plas!ThbNJ6dntSOFjJxFHXBMSQ/>, consulté le 24/08/2016.

LESOURNE Odile, « Un pied dans le symbolique, un pied dans le réel : Pour une approche scientifique de la psychosomatique », in *Bulletin de l'École Lacanienne de Psychosomatique* n°1, 2013, disponible sur : http://psydoc-fr.broca.inserm.fr/EPS/Col_Royaumont/8_Lesourne.html, consulté le 14/05/2016.

LYON Alistair, « Lebanese Lovers Escape Sectarian Strait-Jacket », in *Reuters*, 2008, disponible sur : <http://blogs.reuters.com/global/2008/12/15/lebanese-lovers-escape-sectarian-strait-jacket/> consulté le 25/03/2016.

MULVEY Laura, « Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema » in *Framework* 15-17, 1981.

MULVEY Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *CinémAction* 67, 1993.

N.SAYEGH Nasri, « Danielle arbid : Beyrouth hôtel la censure mise à nue », *Elle Orient*, février 2012.

RAMONET Ignacio, « Un film de Heiny Srour sur le Dhorfar, L'heure de la libération a sonné », in *Le monde diplomatique*, octobre 1974, disponible sur le site : <http://www.monde-diplomatique.fr/1974/10/RAMONET/32687>, consulté le 17/05/2016.

RAMASSEUL David, « The Lebanese Rocket Society La conquête de l'espace, le rêve oublié du Liban », in *Paris Match*, avril 2014, <http://www.parismatch.com/Culture/Cinema/The-Lebanese-Rocket-Society-560301>, consulté le 07/07/2016.

SALHAB Sabine, « Esthétique de la « ligne verte » dans le cinéma libanais de la guerre civile à nos jours » in *Les cahiers de l'Orient*, n°106, été 2012.

STEPHAN Rita, « Four Waves of Lebanese Feminism », 2014, disponible sur: <http://www.e-ir.info/2014/11/07/four-waves-of-lebanese-feminism/>, consulté le 10 /05/2016.

SROUR Heiny, « Assise entre trois chaises », Londres, 1998.

SROUR Heiny, « Interview : je navigue à contre-courant », in *L'Est Républicain*, novembre 2014.

SROUR Heiny, « Le mélodrame reste le monopole des cinéastes hommes », in *Nissa*, mai 1985.

SROUR Heiny, « Hindrance and Gender Representation in Documentary Filmmaking », presentation pour AUC Symposium of Visual Anthropology, Caire, 2010.

Entretiens

BASTIDE Emanuelle, <http://www.rfi.fr/emission/20150203-histoires-femmes-cinema/>, consulté le 17/05/2016.

EL-GEMAYEL Sabine au festival de Berlin en 2009. <https://www.youtube.com/watch?v=f-ZEmfY1G4o>, consulté le 27/03/2016.

EL-HORR Dima, entretien avec dans « Dossier de presse Trigon-film du film, *Chaque jour est une fête* », disponible sur [www.trigon-film.org/en/.../DP Chaque jour F.pdf](http://www.trigon-film.org/en/.../DP_Chaque_jour_F.pdf), consulté le 09/05/2016.

EL-SAADAWI Nawal, entretien avec ODHIAMBO Pauline, «Le voile et la nudité », A.W.S.A. 2012, disponible : http://www.awsa.fr/une_interview_de_nawal_al_saadawi.html, consulté le 17/05/2016.

SROUR Heiny, propos recueillis le 06/05/2015 à Paris.

SROUR Heiny, «Film looks at the role of women Middle East», entretien sur *BBC*, en 2011, disponible sur:

http://news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/world_news_today/9476062.stm consulté le 17/03/2015.

SAAB Jocelyne, « Bila Houdoud », entretien sur *BBC Arabia* en 2014, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=dmJCIO-Ybz0>, consulté le 20/05/2016.

Recherches universitaires

FONTAINE Alice, *L'essor des réalisatrices libanaises*, thèse dirigée par Max Sanier, Université Lyon 2, Institut d'Etudes Politiques de Lyon, septembre 2008.

SAYEGH Ghada, *Images d'après : l'espace-temps de la guerre dans le cinéma au Liban*, thèse de doctorat dirigée par Larence SCHIFANO, Université Ouest Nanterre La défense, décembre 2013.

KEFT-KENNEDY Virginia, *Representing The Belly-Dancing Body: Feminism, Orientalism, And The Grotesque*, thèse dirigée par Louise D'ARCENS, University of Wollongong, décembre 2005.

POIRIER Emilie, *Néoréalisme et cinéma cubain : une influence à l'épreuve de la Révolution (1951-1962)*, thèse de doctorat dirigée par Gérard BORRAS, Université Rennes 2 – Haute Bretagne, novembre 2014.

Liste non-exhaustive de films réalisés par des femmes libanaises

AKL Mounia

- | | | |
|------|------------------|--------------|
| 2014 | <i>Christine</i> | Fiction, 15' |
| 2016 | <i>Submarine</i> | Fiction, 21' |

ARBID Danielle

- | | | |
|------|--------------------------------------|-------------------|
| 1998 | <i>Démolition</i> | Fiction, 17' |
| 1999 | <i>Le passeur</i> | Fiction, 12' |
| 2000 | <i>Seule avec la guerre</i> | Documentaire, 58' |
| 2002 | <i>L'étrangère</i> | Fiction, 46' |
| 2002 | <i>Aux frontières / On Borders</i> | Documentaire, 59' |
| 2003 | <i>Conversation dans le salon</i> | Documentaire, 9' |
| 2004 | <i>Dans les champs de bataille</i> | Fiction, 90' |
| 2005 | <i>Us / Nehna</i> | Documentaire, 13' |
| 2007 | <i>Homme perdu / Rajol Dae'</i> | Fiction, 97' |
| 2009 | <i>Conversation dans le salon II</i> | Documentaire, 20' |
| 2011 | <i>Beiut Hotel</i> | Fiction, 94' |
| 2015 | <i>Peur de rien/ Parisienne</i> | Fiction, 96' |

AI-JONDI Dima

- | | | |
|------|---|-------------------|
| 1993 | <i>Beyrouth/Entre nous deux</i> | Documentaire, 52' |
| 1995 | <i>The Silk Road in Central Antolia</i> | Documentaire, 40' |
| 1996 | <i>The Mask of the Night</i> | Documentaire, 30' |
| 2009 | <i>Bonne à vendre</i> | Documentaire, 53' |
| 2013 | <i>A la recherche de Dona Cesaria</i> | Documentaire, 90' |
| 2015 | <i>Echoes of the Shadows</i> | Documentaire, 52' |

ASSAF Leyla

- | | | |
|------|---------------------------------|-------------------|
| 1976 | <i>Habitat</i> | Documentaire, 60' |
| 1978 | <i>Right Help for Botswana?</i> | Documentaire, 60' |

1978	<i>African Tales</i>	Documentaire, 60'
1979	<i>Where do You Come From and Where are You Going to?</i>	Documentaire, 60'
1980	<i>Hitten by the Uranium</i>	Documentaire, 40'
1980	<i>Water, development and Women's oppression</i>	Documentaire, 40'
1981	<i>The Infected Mountain</i>	Documentaire, 40'
1981	<i>A Revolution that Got Lost</i>	Documentaire, 40'
1981	<i>I am Very Fund of Life</i>	Documentaire, 30'
1981	<i>Cesar and the Carnava</i>	Documentaire, 25'
1982	<i>A Music Tour with Mamajumbo</i>	Documentaire, 40'
1982	<i>Amelia Maleng, a Marketwoman</i>	Documentaire, 40'
1982	<i>The Neutron Bomb</i>	Documentaire, 25'
1982	<i>Niania from Canjabaque</i>	Documentaire, 20'
1983	<i>Brain Drain</i>	Documentaire, 30'
1983	<i>Are You Afraid to Die, Grandma?</i>	Documentaire, 30'
1983	<i>Under Occupation</i>	Documentaire, 30'
1983	<i>Guinea Bissau And its Donors</i>	Documentaire, 40'
1984	<i>My Country Lebanon</i>	Documentaire, 60'
1984	<i>Our God is a Woman</i>	Documentaire, 45'
1984	<i>Tales from the Middle East</i>	Documentaire, 80'
1984	<i>The Egyptian Jews</i>	Documentaire, 20'
1984	<i>Children of war, children of peace</i>	Documentaire, 25'
1984	<i>To Fight is not a Necessity</i>	Documentaire, 30'
1984	<i>The Death Knocking at the Door</i>	Documentaire, 30'
1985	<i>Before the Catastrophy</i>	Documentaire, 45'
1985	<i>The Japanese in Europe</i>	Documentaire, 30'
1985	<i>A 12 years old Swedish girl in Angola</i>	Documentaire, 25'
1985	<i>Massacres</i>	Documentaire, 15'
1986	<i>Africa's Presidents</i>	Documentaire, 120'
1987	<i>Irak Under Bombs</i>	Documentaire, 30'

1987	<i>Veiled Women</i>	Documentaire, 20'
1988	<i>Martyrs</i>	Fiction, 78'
1988	<i>The War is Behind Us</i>	Documentaire, 30'
1988	<i>Neighbours of the Desert</i>	Documentaire, 25'
1989	<i>Aids in Guinea Bissau</i>	Documentaire, 20'
1989	<i>A Small Village in a Big Project</i>	Documentaire, 20'
1990	<i>The escape</i>	Fiction, 60'
1991	<i>Amélia</i>	Fiction, 90'
1991	<i>Which peace for Lebanon?</i>	Documentaire, 25'
1991	<i>The Gulf war</i>	Documentaire, 20'
1992	<i>Six young people in Lebanon</i>	Documentaire, 30'
1992	<i>Workwa Moges, Woman from Ethiopia</i>	Documentaire, 30'
1992	<i>Aids in Zimbabwe</i>	Documentaire, 20'
1993	<i>Mandira and Otul, citizens of Calcutta</i>	Documentaire, 25'
1994	<i>The Freedom Gang</i>	Fiction, 96'
1995	<i>The Little Girl, the Mouse and the Elephant</i>	Fiction, 30'
1995	<i>In the Name of God</i>	Documentaire, 30'
1996	<i>One Dollar With or Without Condom</i>	Documentaire, 40'
1996	<i>The Weapon that Kills</i>	Documentaire, 20'
1996	<i>The Jews in Syria</i>	Documentaire, 20'
1997	<i>I don't hear you!</i>	Documentaire, 40'
1997	<i>The Other Side of the Mountain</i>	Documentaire, 45'
1999	<i>Have You Seen My White Goat?</i>	Fiction, 15'
1999	<i>A Prayer for Peace</i>	Documentaire, 15'
1999	<i>Children soldiers</i>	Documentaire, 15'
2011	<i>The Sand is eating Our Home</i>	Documentaire, 30'
2001	<i>The Stone-throwing Boy</i>	Documentaire, 25'
2001	<i>The Principal Actress</i>	Documentaire, 30'
2002	<i>The New Beirut and the Old Beirut</i>	Documentaire, 20'
2003	<i>Agent Orange</i>	Documentaire, 30'

2004	<i>I Have Got the Virus</i>	Documentaire, 15'
2005	<i>Bam the Ghost Town</i>	Documentaire, 30'
2005	<i>A Bull and a Square House</i>	
	<i>With a Sheet-Metal Roof</i>	Documentaire, 40'
2006	<i>My Country Lebanon</i>	Documentaire, 60'
2007	<i>Children from Southern Lebanon</i>	Documentaire, 30'
2008	<i>Not Like My Sister</i>	Documentaire, 60'
2011	<i>The Struggle for a Second Chance</i>	Documentaire, 55'

CHAHAL Randa

1979	<i>Pas à pas</i>	Documentaire, 80'
1980	<i>Liban d'aujourd'hui</i>	Documentaire, 12'
1984	<i>Shaykh Imam</i>	Documentaire, 52'
1991	<i>Ecrans de sable</i>	Fiction, 90'
1996	<i>Nos guerres imprudentes</i>	Documentaire, 61'
1997	<i>Infidèles</i>	Fiction, 85'
1999	<i>Civilisées</i>	Fiction, 97'
2001	<i>Souha, survivre à l'enfer</i>	Documentaire, 56'
2003	<i>Le Cerf-volant</i>	Fiction, 80'

CHOUAIB Jihane

2015	<i>Go Home</i>	Fiction, 98'
2011	<i>Pays rêvé</i>	Documentaire, 85'
2009	<i>Dru</i>	Fiction, 15'
2005	<i>Sous mon lit</i>	Fiction, 44'
2000	<i>Otto ou des confitures</i>	Fiction, 30'

DABAGUE Christine

1991	<i>L'anatomie du deuil</i>	15'
1993	<i>La première nuit</i>	20'
1997	<i>Zeinab et le fleuve</i>	Docu-fiction, 80'

DACCACHE Zeina

2013	<i>Le journal de Shéhérazade</i>	Documentaire, 80'
2009	<i>12 Angry Lebanese</i>	Documentaire, 85'

EID Rana

1998	<i>Kamal Jomblat</i>	Documentaire
1999	<i>Lettre à un ami palestinien</i>	Documentaire
2015	<i>Panoptic</i>	Documentaire

EL-KHOURY Tania

1999	<i>Yasmina</i>	Fiction, 8'
2002	<i>Abdo</i>	Documentaire, 25'

FRANCIS Sarah

2011	<i>Birds of September</i>	Documentaire, 99'
------	---------------------------	-------------------

HADJITHOMAS Joana et JOREIGE Khalil

1999	<i>Autour de la maison rose</i>	Fiction, 92'
2000	<i>Khiam</i>	Documentaire, 52'
2003	<i>Cendres</i>	Fiction, 26'
2005	<i>A Perfect Day</i>	Fiction, 88'
2007	<i>Enfances</i>	Fiction, 81'
2008	<i>Je veux voir</i>	Docu-fiction, 85'
2012	<i>The Lebanese Rocket Society</i>	Documentaire, 95'
2016	<i>Ismyrne</i>	Documentaire, 50'

HOTAIT Darine

2010	<i>The Far Side Of Laughter</i>	Fiction, 8'
2011	<i>Beirut: Hide and Seek</i>	Fiction, 35'
2015	<i>I Say Dust</i>	Fiction, 14'

JARJOURA Katia

2001	<i>Entre deux fronts</i>	Documentaire, 52'
2003	<i>L'appel de Kerbala</i>	Documentaire, 69'
2005	<i>Jet Lag</i>	Fiction, 6'
2005	<i>Au-delà</i>	Documentaire, 16'
2006	<i>Terminator, la dernière bataille</i>	Documentaire, 85'
2006	<i>Mémorial</i>	Documentaire, 6'
2009	<i>Dans le sang</i>	Fiction, 31'
2011	<i>Goodbye Moubarak</i>	Documentaire, 75'
2014	<i>Le Liban: de fracture en fracture</i>	Documentaire, 59'

ITANI Rémi

2011	<i>Foreigners at home</i>	Documentaire, 52'
2014	<i>Les royaumes d'Ibrahim</i>	Documentaire, 52'

JOREIGE Lamia

1994	<i>Pity The Nation</i>	Docu-fiction, 13'
1996	<i>The Prodigal Son</i>	Fiction 20'
1995	<i>Maria</i>	Fiction 16'
2003	Houna Wa Roubbama Hounak	Documentaire, 54'
2014	<i>And The Living Is Easy</i>	Documentaire, 74'

KANAAN Leila

2003	<i>La maison de mon père</i>	Fiction, 21'
2006	<i>After the Storm</i>	Expérimental, 5'

LABAKI Nadine

1997	<i>11 rue Pasteur</i>	Fiction, 13'
2007	<i>Caramel</i>	Fiction, 95'
2010	<i>Et maintenant on va où?</i>	Fiction, 98'
2013	<i>O Milagre (Rio, I love you)</i>	Fiction

NACCACHE Olga

1986	<i>Saida, portrait d'une ville</i>	Documentaire, 19'
1987	<i>Ashoura</i>	Documentaire, 27'
1992	<i>Lebanon, Bits and Pieces</i>	Documentaire, 35'
2000	<i>Halima</i>	Documentaire, 40'
2006	<i>Women of Turkey: Between Islam and Secularism</i>	Documentaire, 52'
2009	<i>Maman, le Liban et moi</i>	Documentaire, 70'

NACCACHE Tina

2002	<i>Who Hangs the Laundry ?</i>	Documentaire, 20'
------	--------------------------------	-------------------

NAOUS Nadine

2007	<i>Chacun sa Palestine</i>	Documentaire, 56'
2010	<i>Clichés</i>	Fiction, 8'
2014	<i>Home Sweet Home</i>	Documentaire, 59'

NASHAWATI Joyce

2008	<i>Le parasol</i>	Fiction
2009	<i>La morsure</i>	Fiction
2013	<i>La permission</i>	Fiction
2016	<i>Blind Sun</i>	Fiction, 87'

RAHEB Eliane

1995	<i>The Last Screening</i>	Documentaire, 12'
1996	<i>Meeting</i>	Documentaire, 30'
2002	<i>So Near Yet so Far</i>	Documentaire, 59'
2003	<i>Suicide</i>	Documentaire, 26'
2008	<i>This is Lebanon</i>	Documentaire, 58'
2012	<i>Sleepless Nights</i>	Documentaire, 128'
2015	<i>I desperately need you</i>	Documentaire, 2'

STEPHAN Rania

1995	<i>An Attempt at Jealousy</i>	24'
1997	<i>Baal & Death</i>	26'
1999	<i>Train-trains (Where's the Track?)</i>	Documentaire, 33'
2005	<i>Wastelands</i>	Documentaire, 32'
2006	<i>Lebanon/War</i>	Documentaire, 47'
2007	<i>Smoke on the water,</i> <i>7 x Hermel</i>	Documentaire, 30'
2007	<i>Dailies of the War</i>	Documentaire, 30'
2009	<i>Damage: For Gaza</i> <i>"The land of Sad Oranges"</i>	Fiction, 2'
2011	<i>The Three Disappearances</i> <i>of Soad Hosni</i>	Documentaire, 70'
2015	<i>Memories For A Private Eye</i>	Docu-fiction, 31'

SAAB Jocelyne

1973	<i>Portrait de Khadafi</i>	Documentaire, 52'
1973	<i>Guerre d'octobre</i>	Documentaire, 5'
1973	<i>Syrie, le grain de sable</i>	Documentaire, 26'
1973	<i>Irak: la guerre au Kurdistan</i>	Documentaire, 35'
1973	<i>Les Palestiniens continuent</i>	Documentaire, 26'
1974	<i>Le front du refus</i>	Documentaire, 10'

1974	<i>Les femmes palestiniennes</i>	Documentaire, 12'
1975	<i>Le Liban dans la tourmente</i>	Documentaire, 75'
1975	<i>Portrait d'un mercenaire français</i>	Documentaire, 10'
1976	<i>Les enfants de la guerre</i>	Documentaire, 10'
1976	<i>Beyrouth jamais plus</i>	Documentaire, 35'
1976	<i>Sud-Liban, histoire d'un village assiégé</i>	Documentaire, 13'
1976	<i>Pour quelques vies</i>	Documentaire, 20'
1977	<i>Egypte, la cité des morts</i>	Documentaire, 35'
1977	<i>Le Sahara n'est pas à vendre</i>	Documentaire, 90'
1978	<i>Lettre de Beyrouth</i>	Documentaire, 50'
1980	<i>Iran, l'utopie en marche</i>	Documentaire, 50'
1982	<i>Beyrouth ma ville</i>	Documentaire, 35'
1982	<i>Bilan de la guerre</i>	Documentaire, 10'
1982	<i>Le bateau de l'exil</i>	Documentaire, 13'
1985	<i>Une vie suspendue</i>	Fiction, 100'
1986	<i>Egypte, l'architecte de Louxor</i>	Documentaire, 20'
1986	<i>Egypte, les fantômes d'Alexandrie</i>	Documentaire, 17'
1986	<i>Egypte, la croix des pharaons</i>	Documentaire, 20'
1987	<i>Egypte, l'amour d'Allah—l'intégrisme</i>	Documentaire, 17'
1987	<i>Les libanais otages de leur ville</i>	Documentaire, 10'
1988	<i>La tueuse</i>	Documentaire, 6'
1989	<i>Les almées danseuses orientales</i>	Documentaire, 26'
1997	<i>La dame de Saïgon</i>	Documentaire, 60'
1994	<i>Il était une fois Beyrouth, histoire d'une star</i>	Docu-fiction, 104'
2005	<i>Dunia: Kiss Me Not on the Eyes</i>	Fiction, 112'
2010	<i>What's going on?</i>	Fiction, 82'

SROUR Heiny

1968	<i>Bread of Our Mountains</i>	Documentaire, 3'
1974	<i>L'heure de la libération a sonné</i>	Documentaire, 62'
1984	<i>Leila et les loups</i>	Fiction, 90'
1991	<i>The Singing Sheikh</i>	Documentaire, 10'
1994	<i>Women of Vietnam</i>	Documentaire, 52'
2000	<i>Woman Global Strike</i>	Documentaire