



HAL
open science

**Déplacements, pertes de repères et identités
fragmentées : dans Lettre à la prison de Marc Scialom
(1969-2009), Inland de Tariq Tegua (2008), Beyrouth
Fantôme, (Posthume), et L'encre de Chine de Ghassan
Salhab (1999, 2007 et 2016)**

Nina Moro

► **To cite this version:**

Nina Moro. Déplacements, pertes de repères et identités fragmentées : dans Lettre à la prison de Marc Scialom (1969-2009), Inland de Tariq Tegua (2008), Beyrouth Fantôme, (Posthume), et L'encre de Chine de Ghassan Salhab (1999, 2007 et 2016). Sciences de l'Homme et Société. 2018. dumas-01833954

HAL Id: dumas-01833954

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01833954>

Submitted on 10 Jul 2018

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.

DÉPLACEMENTS, PERTES DE REPÈRES ET IDENTITÉS FRAGMENTÉES

dans *Lettre à la prison* de Marc Scialom (1969-2009), *Inland* de Tariq Tegua (2008), *Beyrouth Fantôme*, (*Posthume*), et *L'encre de Chine* de Ghassan Salhab (1999, 2007 et 2016).

Mémoire de recherche (30 crédits)
Master 2 Création Artistique spécialité « Études Cinématographiques »

Présenté par
Nina MORO

Directrices de recherche
Fabienne COSTA, professeur
Aude FOUREL, maître de conférences

soutenu le 5 juin 2018

Années universitaires 2016-2018

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier chaleureusement
Ghassan Salhab
pour l'entretien et le temps qu'il m'a accordés.

Aude Fourel et Fabienne Costa,
pour leur écoute, leurs précieux conseils et leur confiance.

Aurélien Fresneau, Cécile Gaborit, Louise Moré,
Alexandre Pastor, Jacopo Rasmi et Antoine Vignon,
pour leurs relectures attentives, leur aide, et leur soutien amical.

SOMMAIRE

INTRODUCTION. CORPS EN MOUVEMENT, IDENTITÉS DÉPLACÉES.....	7
CORPS EN DÉPLACEMENT : FRAGMENTATION IDENTITAIRE.....	7
RESTES D'HISTOIRE(S).....	8
DÉVIATIONS DES LIGNES, EXISTENCES MENACÉES.....	9
PARTIE I – LIGNES DISTENDUES, ESPACES DÉBORDANTS.....	12
1. DES FILMS QUI RESTENT.....	12
1.1. Persistance.....	12
1.2. Paradoxe du surplace : entrer dans le film en mouvement.....	16
1.3. Fins suspendues, durées contrariées.....	18
2. ESPACES-FANTASMAGORIES.....	22
2.1. Trajectoires bouleversées.....	23
2.2. Horizons et souvenirs.....	26
2.3. Fuite des lieux.....	30
3. DÉBORDEMENTS, CONFUSION DES LIGNES.....	35
3. 1. Débordements.....	35
3.1.1. Lumières mordantes.....	35
3.1.2. Par-delà le seuil.....	37
3.1.3. Dérives.....	39
3.2. Espaces indéfinis.....	40
PARTIE II – PERTES DE REPÈRES, PERTE DE SOI.....	45
1. EN L'ABSENCE DE CARTES.....	45
1.1. Absence de légende(s) communes.....	45
1.2. Absence d'échelle commune.....	48
1.3. L'échec cartographique.....	50
2. TRAVERSÉES SUSPENDUES ET ÉLANS CONTRARIÉS.....	54
2.1. Revenir.....	56
2.2. Dévier de sa trajectoire.....	58
2. 3. Aller vers un absent.....	61
3. LA FACE ET LE DOS. L'IMPOSSIBLE RACCORD.....	64

3.1. Individualités anonymes	65
3.2. Tentatives de rencontres	68
3.2.1. Rapprocher les corps. Présences différées.....	68
3.2.2. Par-delà le miroir, peut-être une altérité.....	71
3.3. Faire face pour ne pas disparaître	73
PARTIE III - CE QU'IL RESTE DES FANTÔMES	78
1. CORPS DÉSINCARNÉS, IDENTITÉS FRAGMENTÉES	78
1.1. Fragments	78
1.2. Voix désincarnées	81
1.2.1. Voix arrachées.....	81
1.2.2. Corps dépossédés de leurs voix.....	83
1.2.3. Voix parsemées.....	84
1.3. Fantômes au seuil de l'image	86
1.3.1. Face aux fantômes du réel.....	86
1.3.2. Sur le point d'être archives.....	87
1.3.3. Corps-références.....	88
2. LUMIÈRES BLANCHES, MENACES D'AMNÉSIE	91
2.1. Le blanc comme rupture rythmique	92
2.2. Surgissement du souvenir	94
2.3. Éblouissante brûlure des repères	96
3. RÉSISTANCE DES EMPREINTES	98
3.1. Projection dans les traces	98
3.2. Lutte contre la disparition	100
3.3 Résistance de l’empreinte cinématographique	103
CONCLUSION. CORPS REVENANTS, CORPS RÉSISTANTS	106
ANNEXES	110
ENTRETIEN AVEC GHASSAN SALHAB.....	110
PLANCHES ILLUSTRATIVES.....	120
BIBLIOGRAPHIE – FILMOGRAPHIE	139

INTRODUCTION. CORPS EN MOUVEMENT, IDENTITÉS DÉPLACÉES.

Dans *Les identités meurtrières*, l'écrivain Amin Maalouf rappelle la distinction entre « immigrer » et « émigrer ». Chacun de leur préfixe implique un mouvement précis – *émigrer*, quitter son pays ; *immigrer*, venir dans un pays étranger au sien – mais les deux termes supposent l'éloignement. Entre une situation A (émigrer) et une situation B (immigrer), il y a un espace, une expérience. « Avant de devenir un immigré, on est un émigré ; avant d'arriver dans un pays, on a dû en quitter un autre¹ ». Il y a dans cet *avant*, une faille, un manque, un déplacement de l'un à l'autre. Il semblerait que cette expérience du trajet soit tout aussi importante que le départ et l'arrivée en eux-mêmes. Cet espace engage le corps exilé dans de fortes transformations identitaires : pendant ce trajet, pendant cet *entre-deux*, il se trouve déplacé physiquement, de par sa locomotion, mais il est aussi déplacé hors de lui-même.

CORPS EN DÉPLACEMENT : FRAGMENTATION IDENTITAIRE.

L'exil parcourt chaque film de ce corpus. Il ne s'agit pas forcément d'un exil explicite, provoqué par la décision d'une autorité quelconque, mais chaque déplacement s'en approche dans ce qu'il fait naître de violence, de brutalité et d'incertitude.

Dans *Lettre à la prison* de Marc Scialom (1969-2009), Tahar, un jeune Tunisien, quitte pour la première fois son pays natal pour se rendre en France. Il doit retrouver son frère, emprisonné à Paris pour le meurtre d'une Française qu'il n'a pas commis. Il doit faire étape à Marseille, où il rencontre des Français, peu accueillants, et des Tunisiens, « pas les mêmes qu'à Tunis² ». Au fil de son errance dans la ville, il va se trouver submergé par des souvenirs qui l'assailent. Il y a ainsi, interrompant un élan, une avancée téméraire, le retour d'éléments passés qui refont surface, créant un déséquilibre dans le trajet de Tahar.

Vingt ans plus tard, au Liban, le retour d'un homme est aussi source de déséquilibre. Dans son premier long-métrage, Ghassan Salhab, cinéaste libanais lui-même « corps déplacé³ », « filme l'intangible, l'influence et le choc des événements de

1 Amin MAALOUF, *Les identités meurtrières*, Paris :Grasset, 1998, p.48.

2 Parole énoncée par Tahar en voix-off.

3 Né à Dakar en 1958, G. Salhab quitte le Sénégal à treize ans pour aller vivre au Liban, pays d'origine de ses parents. Un territoire qui est le sien sans l'être vraiment, une nouvelle langue censée être la

la vie⁴ ». Khalil, personnage central de *Beyrouth Fantôme* (1999) revient dans cette ville après dix ans d'absence. Alors qu'une période de trêve dans le conflit libanais semble commencer, ce retour provoque de vives émotions, de multiples questions et doutes chez ses amis, ses proches, ses compagnons d'armes, qui, eux, n'ont pas quitté la capitale libanaise. La guerre est ainsi montrée dans les conséquences qu'elle a sur les individus, leurs vies, sur le collectif et sur la ville. Beyrouth ne peut être simplement le lieu, le décor de cette guerre, elle est aussi ville-personnage subissant ses fureurs, un espace intime et étranger dans lequel le corps humain tente de trouver sa place.

Dans une région de l'Ouest de l'Algérie, il vaut mieux ne pas réactiver les souvenirs de la guerre civile. Mais le personnage principal de *Inland* (2008), second long-métrage du cinéaste algérien Tariq Teguaia, Malek, va malgré lui être confronté aux traces qu'elle a laissées. Topographe, il est envoyé par son bureau d'études dans une zone décimée par l'islamisme et abandonnée après la « décennie noire », pour prendre les mesures nécessaires à l'installation d'une ligne électrique. La fréquentation de cet espace en marge fait ressurgir les traces toujours vives d'une histoire douloureuse. La rencontre d'une jeune Malienne ne parlant pas sa langue détourne son attention vers d'autres horizons, et l'invite à emprunter des voies dérivées, dont les délimitations temporelles et géographiques deviennent de plus en plus abstraites.

Tahar, Khalil et Malek marchent, suivant des lignes fragiles, en train d'être dessinées par leurs propres pas qui en sont les pointillés. La construction de la ligne amène à penser à la façon d'inscrire un trajet, une traversée dans le temps et dans l'espace. Que reste-t-il d'un passage ?

RESTES D'HISTOIRE(S)

La notion de reste implique une relation entre un temps passé et un temps actuel. Le corps fait partie de ce nœud de temporalités, transportant avec lui les traces de ce temps passé, tout en vivant le temps présent. Ces différents déplacements entravent la possibilité d'avoir une perception limpide de ce qui fait Histoire(s). Il y a la grande

sienne qu'il doit apprendre. En 1975, lorsque la guerre civile libanaise éclate, il va vivre entre Paris et Beyrouth, ville qu'il habite aujourd'hui, tout en travaillant en France, en Allemagne. Voir entretien en annexes, p.111.

4 Caroline CHOMIENNE, « A propos de *Beyrouth Fantôme* » [en ligne], acid.org, publié le 15 septembre 2017, <https://www.lacid.org/fr/magazine/paroles-de-cineastes-fiche-film-484>, consulté le 8 avril 2017.

Histoire, celle qui s'écrit rétrospectivement depuis des millénaires, celle qui raconte les événements révolus. Et il y a les petites, s'écrivant au pluriel, qui se déroulent dans le silence des intimités, se transportent dans les respirations et les rêves de l'individu qui, à côté de ses semblables, fait un tout, une communauté. La grande se mêle alors aux plus petites, l'une se versant dans les autres, et les dernières construisant la première. *L'encre de Chine*, sorti en 2016, prend son origine dans l'histoire personnelle de Ghassan Salhab, expulsé de force de son appartement. L'Histoire nationale va petit à petit surgir dans ce récit personnel, amenant dans l'immobilité de l'histoire intime les images et les sons du passé, questionnant le cinéaste, en mouvement, sur sa place dans le monde qui lui est contemporain. Ce moyen-métrage convoque ainsi des mémoires filmiques, historiques, poétiques enrichissant et faisant écho à ses souvenirs.

Dans (*Posthume*), c'est la grande Histoire qui semble réactualiser les douleurs d'un passé encore proche. Réalisé en 2007 après les attaques israéliennes sur le sol libanais, aussi appelées « Guerre des Trente-trois jours », ce court-métrage convoque des images d'archives, des extraits de journaux télévisés, des médias faisant partie d'une imagerie collective. Sur ces dernières, ce sont des visages anonymes, silencieux qui apparaissent. Peu de corps en mouvement sont visibles, mais le déplacement est permanent. Ghassan Salhab emmène son spectateur dans de longues traversées de Beyrouth en voiture, sans lui préciser vraiment où sera le point d'arrivée.

Si le corpus présente une fragmentation identitaire, cette dernière provient notamment de cette difficulté, voire impossibilité, d'établir une identification par rapport à une Histoire commune. Dans cette absence de repères historiques, autres que ceux, déjà bouleversés, de leurs perceptions subjectives et intimes, les êtres ne peuvent ni se rencontrer et partager un sentiment de communauté, ni exister pour eux-mêmes et prendre conscience de leur identité, de leur ancrage dans un temps et un espace précis.

DÉVIATIONS DES LIGNES, EXISTENCES MENACÉES

Il n'est pas possible de séparer l'Histoire(s) de la géographie. Les évolutions historiques modifient les espaces, il y a ainsi une relation d'interdépendance. Le corps humain est, dans cette relation, le liant, il permet ces interférences. Ces différentes notions se rapprochent de la recherche écouménale de Augustin Berque dans son

ouvrage *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*⁵ dont la lecture et l'effleurement de sa théorie complexe parcourra ce travail. En effet, sa pensée autour de la relation entre le paysage et l'être est particulièrement intéressante dans l'approche des films de ce corpus, dans lesquels la perte des repères spatiaux et géographiques rejoint l'identité en constante mutation des personnages. L'écoumène est défini comme un « espace habité de la terre », et étymologiquement, le terme vient du grec *oikoumenê gē* signifiant *terre habitée*. Pour Augustin Berque, le corps, l'esprit, tout ce qui constitue l'essence de l'être ne peut détaché de l'espace, de l'environnement. Contrairement à Descartes qui « a discriminé la chose étendue de la chose pensante⁶ », être, ce serait *être quelque part*. Dans les pays dans lesquels se déroulent les récits des films, Tunisie et France, Algérie et Liban, les conflits géopolitiques, religieux, économiques se retrouvent dans l'être humain qui les subit. Il y a un transfert, un passage du conflit global jusqu'au ressenti le plus intime de l'être. La perméabilité des lignes, des limites, conditionnent l'être dans son environnement, dont elles entravent ou non ces déplacements.

Dans tout le corpus, le corps est un site mobile *traversant des et traversé par* de multiples lignes directionnelles. Sortir de la ligne imposée signifie sortir du cadre, sortir de la norme, se perdre dans des zones non cartographiées. La cartographie est alors une notion importante, ne serait-ce que pour Tariq Teguaia qui réfléchit sur le concept de « fictions cartographiques » dans son travail de thèse⁷. Histoire, géographie, cartographie, des sciences a priori objectives se trouvent fragilisées dans ces films. Par cet affaiblissement de repères, le corps va peu à peu se mouvoir dans des espaces indéfinis. Cherchant à passer les frontières, imaginaires ou bien réelles et dangereuses, les corps marchent, s'arrêtent, marchent encore.

Ce sont des êtres qui s'étendent *hors* des routes, des limites, des communautés. Asynchrones, ils cherchent à rassembler les fragments de leurs identités, les images de leurs mémoires, et la possibilité de rencontrer l'altérité. L'oscillation entre l'absence et la présence plonge les marcheurs dans une désincarnation, aussi bien de leurs histoires personnelles que de leurs corps-mêmes. L'idée du fantomatique présente dans le titre

5 Augustin BERQUE, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris : Belin, 2015.

6 *Ibid*, p.16.

7 Tariq TEGUIA, « Robert Frank. Fictions cartographiques. Tome II », thèse de doctorat, Université Paris 8– Vincennes-Saint-Denis, 2001, 88 pages.

Beyrouth Fantôme est une manière d'envisager les troubles identitaires produits par la fragmentation des lignes spatiales et temporelles. Les êtres qui peuplent les films des trois réalisateurs hésitent entre la persistance *dans* le paysage et le passage qui ne laisse que des traces. L'Histoire les marque, les transforme, ils se situent à la fois dos à leur passé et face à l'horizon qui s'éloigne à chaque pas en avant. Cette dimension fantomatique convoque l'idée du revenant, terme bien sûr employé dans le cinéma fantastique mais qui ici est à envisager dans les mouvements physiques qu'il suppose, à savoir le retour ou la disparition. Il y a la figure plutôt évidente de Khalil, revenant à Beyrouth, mais d'autres corps reviennent aussi hanter (*Posthume*) et *L'encre de Chine*, dans lesquels le fantomatique se situe surtout dans le mutisme de figures désincarnées. Les fantômes chez Marc Scialom se glissent dans les images mentales qui font irruption dans le chemin de Tahar, mais aussi dans l'absence de son frère. *Inland* convoque plutôt cette dimension dans la matière même des plans, dans des brûlures de l'image, dans la dissolution des corps à l'écran. Malgré ces différences de mise en forme du fantomatique, chaque film donne à voir l'importante relation entre ces figures absentes, revenantes et l'Histoire, les histoires.

L'importance historique des contextes dans lesquels les films se déroulent ne guidera pas l'étude de ces films. Il semble que l'impossibilité des êtres filmiques à se représenter les espaces, les temporalités qu'ils vivent déborde sur les films mêmes, et sur leur analyse. Chaque cinéaste du corpus a vécu les troubles de l'exil, ceux de leur pays respectif, est imprégné de leurs conséquences contemporaines, et ce sont précisément les empreintes de ces troubles que les films retransmettent. Leur étude se fera alors dans la particularité de chaque impression qu'ils témoignent. Il sera question de comprendre comment les cinéastes s'approprient l'art cinématographique pour faire ressentir la fragilité, la subtilité de ces pertes de repères indicibles, là où l'espace-temps se délite, où le corps se perd dans des cartes précaires, où des fragments, des traces, restent : « je ne suis pas revenu pour revenir, je suis arrivé à ce qui commence⁸ ».

8 Vers en ouverture du recueil de Gaston MIRON, *L'homme rapaillé*, Paris : Gallimard, 1999, p.19. Si son vécu et son origine géographique diffèrent des cinéastes ici étudiés, le poète québécois Gaston Miron travaille également autour de la quête identitaire et de la relation de l'être à son environnement.

PARTIE I – LIGNES DISTENDUES, ESPACES DÉBORDANTS

1. DES FILMS QUI RESTENT

La première image d'un film est souvent chargée d'une symbolique très précise, évidente ou plus subtile à déceler, posant ainsi les enjeux du film. Comment commencer un film dont le principal motif est le trajet, le mouvement, la traversée ? Le début de l'œuvre n'en est peut-être pas vraiment le début. Avant, il y aurait possiblement *déjà* quelque chose, tout comme après lui, il peut y avoir *encore* quelque chose. Dans l'intervalle du *déjà-là* et du *encore-là*, il reste un temps suspendu, qui ne peut s'ancrer dans un trajet net.

1.1. Persistance.

[...] maintenant nous les trouvons à *Zabriskie Point* en train de faire l'amour. En fusion totale avec la terre. Précisément au Point Zéro. Plus de préoccupations affectives. Plus de préoccupations intellectuelles. Juste la terre et l'énergie du corps. Ils sont deux, mais ils sont trois et ils sont aussi innombrables. Ils luttent au Point Zéro. C'est le seul endroit où l'on puisse revenir au début. Vous voyez, aucun des films d'Antonioni jusqu'ici n'avait de début : ils n'avaient que des fins. Ils finissaient tous dans des impasses. *Zabriskie Point* finit par un début.⁹

Il est très étonnant de lire cette citation de Jonas Mekas dans la thèse de Tariq Tegua après avoir vu *Inland*. Cette évocation agit comme un trait d'union, un rapprochement entre cette scène du film de Michelangelo Antonioni et l'avant-dernière séquence du propre film de Tegua. À la fin de *Inland*, Malek et la clandestine marquent un moment de pause dans leur échappée. À plusieurs reprises, ils se perdent dans le paysage, ils « [font] corps avec la pierre¹⁰ » comme le cinéaste le dit lui-même. Cette scène précède tout juste la fin du film. Celui-ci se termine sur un travelling latéral très surexposé, où le ciel se confond avec le désert, dans une impression diffuse. La

9 Jonas MEKAS, « 19 février 1970, Pour défendre *Zabriskie Point* », *Ciné-journal, Un nouveau cinéma américain [1959-1971]*, Paris, Paris expérimental, 1992, p. 331, cité par Tariq TEGUIA dans sa thèse de doctorat, op.cit., p.23.

10 Tariq TEGUIA, « Dans le blanc des cartes. Conversation avec Tariq Tegua », entretien réalisé par Jérémy et Noria Haddadi, *Dérives*, Tours, Net4image, n°2-2010, p.68.

clandestine marche d'un pas décidé vers la caméra, longeant des camions de chantier. L'horizon est déjà en perte de netteté, la blancheur du ciel se confondant là encore avec le jaune éclatant du sable. La trajectoire de la femme dévie, accompagnée par la caméra, tremblante, dans un mouvement qui devient travelling latéral de gauche à droite. Ces sautes perturbent la marche de la jeune femme qui continue à s'éloigner. Cette corrélation entre l'éloignement et l'accroissement des tremblements modifie véritablement le corps du personnage, le transforme en tache, en commençant d'abord par effacer ses contours jusqu'à l'effacer complètement du champ. Il ne s'agit pas d'un effacement soudain mais d'une disparition par intermittence, la tache réapparaissant, puis s'effaçant de nouveau pour arriver à un cadre sans corps (*fig. 1 à 3*). Le corps de la jeune femme en vient ainsi à être absorbé par le paysage. Il n'y a pas de coupure nette avec le générique, qui apparaît sur fond blanc. Ce peut-être une manière de faire du générique une partie du film, comme pour inscrire ses participants dans le récit – ou au contraire, pour ancrer le film dans la réalité du tournage –, mais il semblerait qu'il s'agisse surtout pour Tariq Tegua de laisser son spectateur dans le rythme du film.

Si *Zabriskie Point* se termine par un début, dans cette explosion finale « joyeuse qui ne laisse pas de fossile¹¹ », il est possible de douter de la « véracité » de la fin de *Inland*. Il n'y a pas de véritable rupture. Tariq Tegua dit avoir voulu « [...] aller vers une forme d'assèchement car c'est aussi ça le projet du film, puisque le désert c'est l'histoire d'un assèchement. Là il s'agit d'un assèchement intérieur, d'une simplification, une désertification en fait.¹² » Qu'en est-il alors du début de son film s'ouvrant sur un travelling, lui-aussi dans le désert ? *Inland* commence sur un manque, qui ne serait pour autant pas à envisager sous un angle négatif. La narration se retrouve repoussée, déplacée, et laisse ainsi la place à l'imaginaire du spectateur, le promenant au rythme du travelling dans « de purs espaces de perception, relevés sensibles, atmosphériques.¹³ ».

Dans ce travelling, une ligne sépare le plan dans son horizontalité mais il est difficile de la suivre tant la caméra bouge. Elle tréssaille dans un mouvement de droite à gauche, assez rapide, et dans une blancheur éblouissante. Il est possible d'y voir un paysage désertique parcouru par un véhicule, l'horizon étant cette démarcation indistincte qui délimite le blanc surexposé du ciel dans la partie supérieure du plan et un

11 Jonas MEKAS, *op.cit.*, p.22.

12 Tariq TEGUIA, « Dans le blanc des cartes. Conversation avec Tariq Tegua », *op.cit.*, p.69.

13 Cyril NEYRAT, « *La terre tremble. Inland de Tariq Tegua* », [en ligne], *dérives.fr*, publié en 2009, <http://dérives.tv/La-terre-tremble-Inland-de-Tariq/>, consulté le 7 avril 2017.

marron clair dans le bas du plan, étendue de sable parsemée de quelques taches sombres de temps à autre (*fig.4 et 5*). Le générique poursuit avec titre et noms qui s'inscrivent en italique par dessus ce mouvement, tout comme le générique de fin. Il semble que ce générique d'ouverture soit décomposé en deux plans mais le changement de plan est difficilement visible, justement à cause du tremblement de la caméra. En revanche, un changement d'exposition vient rendre la collure du troisième plan plus identifiable (*fig.6*). En effet, la luminosité a été baissée mais il pourrait tout aussi bien ne pas s'agir du même moment de tournage. Dans ce nouveau plan, l'horizon est bien plus net, le véhicule qui transporte la caméra a ralenti, l'œil du spectateur devient capable de différencier des couleurs, des contours. Les pylônes et les fils électriques « avancent » plus doucement, et si le tremblement de la caméra est moindre, c'est la netteté de l'image dans sa globalité qui vient encore à manquer. La suite de plans courts vient accroître la perte de repères ressentie depuis les premières secondes, renforcée par la musique grésillante allant crescendo, qui les lie dans une ambiance électrique et lancinante. Ces nappes de sons électriques ne donnent aucune indication supplémentaire quant à la localisation de ces plans ou sur le moyen de transport qui créé le mouvement.

Le spectateur est donc pris d'emblée dans un paysage inconnu, il n'y a pas d'adaptation possible dans ce mouvement brusque. Cette blancheur floue encadrant le film le fait rentrer dans un espace-temps imaginé, remémoré. Cette impression est d'ailleurs confirmée par une sorte d'échappée dans le récit, faite d'aplats jaune incandescent, à la moitié du film (*fig.7*) qui vient marquer une pause, une brèche onirique et plastique. Il pourrait y avoir l'hypothèse d'une fin, mais le spectateur se retrouve surpris par la poursuite du récit après cette rupture soudaine. Puis *Inland* se referme comme il avait commencé ; le début et la fin dessinent ensemble une boucle, un cercle revenant à son point de départ, comme si la dernière image pouvait se fondre dans la première.

Deux autres films du corpus débutent également par un travelling. Ghassan Salhab emmène lui aussi son spectateur dans un mouvement déjà amorcé. *L'encre de Chine* s'ouvre sur un travelling de droite à gauche faisant défiler des arbres dégarnis dont on ne perçoit qu'une masse noire, les quelques feuillages, les branchages en ombres chinoises se détachant d'un ciel majoritairement bleu qui occupe la moitié horizontale supérieure du cadre. Au centre, bougeant au rythme du travelling, un nuage rose poudré attire le

regard. Ce travelling est tremblant, saccadé et ce rythme particulier associé au son indique sa fabrication : la caméra est sûrement portée à la main ou à l'épaule, les saccades étant dues au mouvement de la marche qu'il est possible d'envisager par le bruit de pas foulant un chemin de terre ou de graviers. Au loin se font entendre les bruits de la forêt, quelques sifflements d'oiseaux, mais le son le plus proche, le plus audible, celui qui retient l'attention est le souffle de quelqu'un qui expire et inspire au rythme des pas. Il s'agit de la respiration du réalisateur lui-même, si présente qu'elle vient presque donner un tempo à la respiration du film, c'est-à-dire à son rythme.

Il y a la même dynamique d'un mouvement libérateur d'un souvenir que dans le début de *Inland*, malgré leurs différences de vitesse et de tremblement. Là où cette temporalité passée était assez nette chez Ghassan Salhab, l'incertitude est plus grande dans *Inland*, car le plan qui suit, une scène de débat dans un intérieur sombre, n'est pas daté comme peut l'être celui de *L'encre de Chine*, photographie de classe en noir et blanc dont la dimension d'archive est évidente. La rupture est aussi brutale que dans le moyen-métrage mais le doute est permis sur la logique temporelle qui existe entre le travelling d'ouverture et le plan d'après. Ces tremblements d'images véhiculent une confusion des espaces, confusion des temps. Le mouvement non-régulier est vecteur de cette difficulté à comprendre le monde dans lequel les personnages de Tariq Tegua et Ghassan Salhab se trouvent, accentuant un manque de repères.

Beyrouth Fantôme débute lui aussi sur un travelling, mais cette fois-ci, c'est à l'avant d'une voiture que se place la caméra. Le spectateur est ainsi transporté à travers les rues de la capitale libanaise avec la sensation de traverser la ville. Mais les cartons du générique viennent interrompre le mouvement. Le bruit d'un chantier agit aussi comme une coupure, soudaine, brutale avant que le travelling reprenne sa traversée de Beyrouth et qu'un autre carton fasse à nouveau irruption. Les collures entre les plans agissent vraiment comme des ruptures de durée, il est difficile de garder un rythme, il y a quelque chose d'inconfortable pour le spectateur. Le travelling est ainsi brisé dans son essence même. Cette « puissance de césure manifeste l'impossibilité de la durée, le discontinu en guise de rappel de sa force de frappe interrompant le rêve de la continuité ¹⁴ ». Le rêve, c'est aussi celui présent dans la voix-off féminine, celle de

14 Saad CHAKALI, « Ghassan Salhab : combien de divisions ? (première partie) » [en ligne], *Nouvelles du Front*, mis en ligne le 20 octobre 2015 sur <https://nouvellesdufront.jimdo.com/cin%C3%A9matographique-1/nouvelles-du-front-de-131-%C3%A0-140/nouvelles-139-ghassan-salhab-1/>, consulté le 9 avril 2017.

Hanna, l'une des protagonistes principale du film, qui se fait entendre sur un des morceaux du travelling. Ses paroles viennent figer l'image pourtant en mouvement. En effet, il est question de l'impossibilité des habitants de Beyrouth de se situer, de s'ancrer dans un présent qui est le leur. Pour elle, la ville n'est pas vraiment morte et ceux qui l'occupent sont « juste des mourants ». Ils sont pris dans un double mouvement, dans la volonté de « se relancer, renaître alors qu'[ils] ne [sont] pas vraiment morts ». Cette association du mouvement de l'image et de cette stagnation présente en voix-off inscrit le film dans un flottement, une sorte d'hypnose corporelle.

1.2. Paradoxe du surplace : entrer dans le film en mouvement.

Les spectateurs sont d'emblée placés dans un mouvement incertain, comme s'ils prenaient le film en cours de route, ce qui « retarde ainsi le début de la fiction¹⁵ ». Ils entrent dans chaque film *en mouvement* même si le plan d'ouverture est immobile. C'est le cas du film de Marc Scialom qui présente deux sortes de mouvement. Après le générique présentant le titre du film et le réalisateur, *Lettre à la Prison* s'ouvre sur un très léger panoramique ascendant, un peu tremblant. Une femme, de face, en robe d'été y relève tout doucement ses cheveux avec ses deux mains, le regard vide. L'image étant assez surexposée, ses bras se confondent avec le mur derrière elle. Le plan s'arrête avant qu'elle ne relâche les cheveux (*fig.8*). Le son fait le lien entre ce mouvement de dévoilement et le mouvement dans le plan suivant, un bateau voguant sur la mer (*fig.9*). Le souffle du vent et le bruit de la mer extra-diégétiques se retrouvent être diégétiques dans le plan d'après, bien que désynchronisés. Un panoramique latéral de droite à gauche dévoile des passagers sur le pont d'un bateau, ensuite filmés souriant, discutant dans deux travellings rapprochés assez lents. Le bateau charrie avec lui toute une symbolique de la traversée, et même l'idée presque mythologique du départ vers une nouvelle terre, de l'immigration, vers les États-Unis par exemple. Il n'en est pas moins nommé « Avenir », nom plein d'espoir indiquant un horizon, une perspective. Mais ce mouvement puissant qu'est celui de l'avancée du bateau est mis en tension par ce plan initial. Dans la continuité du son, le corps de la jeune femme vient hanter le plan suivant, et sans qu'il soit encore rattaché à un personnage précis, il y a déjà l'idée d'un

15 Véronique BUYER, *Le Mur comme catégorie esthétique centrale dans la création cinématographique de Michelangelo Antonioni (et quelques liens transfilmiques)*, thèse de doctorat, Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis, 2016, p.177.

montage dérangé par des fantômes.

Le début de (*Posthume*) convoque lui aussi des présences fantomales. Une note de basse accompagne les premiers cartons du générique, suivis par un écran de « neige ». Aussi appelée « bruit blanc », la neige désigne familièrement un signal aléatoire. Elle est donc assimilée à quelque chose d'erratique. Le son est celui d'un bruit blanc sonore qui vient appuyer d'une part la gêne occasionnée par ces fourmillements visuels et d'autre part, l'instabilité figurée par ce plan. Après plusieurs secondes, une ombre apparaît progressivement, comme derrière un rideau. Cette ombre prend la forme d'un buste d'homme et lorsque ses traits sont susceptibles d'être reconnus, le passage au plan suivant, un carton noir, est brutal (*fig. 10 à 12*). Ce n'est qu'après cet écran noir sur lequel arrivent des sons d'une rumeur de ville que le visage de cette ombre est découvert. Il s'agit de Aouni Kawas, le « revenant » de *Beyrouth Fantôme*. En ouvrant cet essai par une ombre dévoilée et par un rappel de son personnage presque fantôme, Ghassan Salhab fait un lien entre ses films, bien que son premier long-métrage et (*Posthume*) ne se suivent pas directement. Il pose aussi la question de la présentation au monde. Filmer ainsi un visage, c'est le donner à voir, à reconnaître, le soumettre au regard d'autrui. Ce plan épaulé, filmé comme un portrait va devenir un leitmotiv du film revenant à plusieurs reprises avec différents visages. Un film est aussi en quelque sorte une façon de se (re)présenter au monde, de s'exposer. Ici, cette présentation n'est cependant pas affirmée, elle est fragilisée par ce défaut télévisuel qui fourmille dans le premier plan. Le spectateur se retrouve face à un manque d'informations dès la première image du film ainsi qu'à une présence fantomale, comme dans *Lettre à la Prison*. Le titre, (*Posthume*), n'arrive que plus tard, sur un gros plan décadré d'un visage pixelisé, probablement celui d'un journaliste énonçant les nouvelles. Il y a une cohérence entre ce visage réduit à un seul organe privé d'une de ses fonctions – sa parole est recouverte par un assemblage de bruits – un titre évoquant une possible vie après la mort, zone spatiale et temporelle incertaine donc, et dans le plan qui fait suite, un dos d'homme, celui de Ghassan Salhab. Sur fond noir, le corps se détache seulement de la pénombre par des lumières changeantes dont on ne voit pas la source. Le rythme de leur changement d'intensité et de couleurs ressemble à celui de la lumière produite par un écran de télévision, ce qui voudrait dire que le corps du cinéaste est la surface sur laquelle sont projetées ces images d'actualité. De dos pour le spectateur mais face à ces lumières et cette pénombre, son regard est caché. Mais pourtant, par le film-même, Ghassan Salhab

indique qu'il voit, qu'il est témoin de ces conflits israélo-libanais qui ont ravagé le sud de son pays, il engage le regard du spectateur. Le film donne à voir la mise en images et sons

[d']une vie inquiète, suspendue, flottante, spectrale – *entre parenthèses*. Ce n'est même plus tout à fait une vie, c'est une vie posthume, une demi-vie ou une demi-mort, ce sont une vie et une mort ajointées, fondues-enchaînées¹⁶.

Ces parenthèses autour du titre du film – comme un hommage à Jean-Luc Godard, cinéaste important pour Ghassan Salhab – sont la matérialité tapuscrite de la portée symbolique des films du cinéaste libanais mais aussi des autres films de ce corpus. Ces formes filmiques apparaissent au spectateur comme des parenthèses de vie, des fragments de longues traversées, fictionnelles ou réellement vécues par les cinéastes eux-mêmes. Elles rendent compte d'états transitoires. Le transit peut d'ailleurs être entendu dans son sens premier, étymologique du *passage* – du latin *transitus*, *transire*, de l'italien *transito* – ou de son utilisation plus contemporaine désignant l'escale aérienne durant laquelle un voyageur doit rester dans l'enceinte de l'aéroport, un moment de surplace en somme.

1.3. Fins suspendues, durées contrariées.

Les mouvements dans ces films semblent dévier de la définition du terme *trajet*, qui indique le « fait de parcourir un espace d'un point à un autre » ou « chemin à parcourir entre deux points déterminés¹⁷ ». Le film en tant qu'objet pourrait en être un au sens où il débute à un point A, le début et se termine à un point B, la fin. Or le récit que les films du corpus mettent en images et en sons, étant lui-même dans une errance plutôt qu'un chemin véritablement tracé, dilate ce trajet. Les personnages errent sans véritable but ou voient leurs trajets interrompus, entrecoupés, éloignant ou modifiant de plus en plus leur destination finale. Comment les cinéastes mettent-ils un terme à ces traversées ?

Ghassan Salhab termine lui aussi (*Posthume*) par un travelling latéral de droite à gauche, entrecoupé par des cartons de générique. Probablement filmé par la fenêtre

16 Saad CHAKALI, « Ghassan Salhab : combien de divisions ? (troisième partie) » dans *Nouvelles du Front*, op.cit.

17 Définition de « trajet », *Le Grand Larousse Illustré 2018*, Paris, Larousse, 2017, p.1163.

d'une voiture, le paysage est découpé par deux lignes horizontales, celle de la route en béton et celle plus haute dans le cadre de la mer au loin, créant ainsi une superposition de lignes interrompues fréquemment par des monticules de pierres, grilles, grues et autres engins de chantier. L'horizon n'est ainsi visible que par intermittence. Ce n'est qu'à la fin du travelling, quelques secondes avant le noir qui termine le film que la vue se dégage, laissant au bleu du ciel presque tout le cadre. Mais à cet instant où l'horizon pourrait être débarrassé de ces objets de reconstruction, un muret vient cacher la ligne horizontale de la mer. La bande horizontale blanc crème qu'il constitue est de temps à autre marquée par des tags noirs ou blancs. A peine construit, le mur neuf devient surface d'expression, comme si cette dernière ne pouvait pas attendre. Le besoin de parler, le besoin d'écrire est trop urgent pour le laisser vierge trop longtemps. Et c'est justement parce que la vue n'est encore pas tout à fait dégagée qu'il faut écrire pour se délester. Cette impossibilité de voir l'horizon, de voir loin et net est reprise dans le dernier plan de *L'encre de Chine*. Dans un plan général fixe, la mer s'agite, avec un mouvement de vagues régulier qui s'entend assez discrètement en fond sonore. L'horizon est fumeux, le ciel et la mer se confondent dans un brouillard épais. Par le voile opaque de brouillard ou de pollution « posé » sur la mer, la luminosité apparente est atténuée, tout comme le son. C'est précisément ce fond sonore qui donne à l'image, déjà étonnante par sa couleur – un gris-rosé qui ne correspond pas aux couleurs naturelles du ciel et de la mer –, la sensation d'une pause dans le temps, d'un espace sans précision géographique. Cette mer pourrait être la Méditerranée vue de la rive libanaise, ou la Méditerranée d'une autre côte, tout comme une autre mer, un autre océan, il s'agirait presque d'une « mer-fantôme ». Ce plan repose des allers-retours incessants du film, mais n'offre pourtant pas une quiétude. Progressivement, le son sourd d'un avion se rajoute à l'ambiance sonore maritime. Ainsi, un nouvel aller ou un nouveau retour s'ajoute à ce film, ne permettant pas de s'arrêter. L'arrêt n'existe pas véritablement, il n'est que sensation, illusion.

L'illusion est aussi présente dans *Beyrouth Fantôme*. Le film montre un achèvement sur le point d'être effectif mais en réalité fragile. Le dernier plan avant le générique est un plan fixe, montrant un homme de dos sonnant à la porte de Hanna. Le couloir est sombre, et la porte n'est visible qu'en ombre noire, en contre-jour de la lumière émanant de l'appartement. Le personnage nommé Ghassan annonce à Hanna que la police s'est trompée en emmenant Khalil, il y a eu confusion avec un autre

homme. Le visiteur rentre, la porte verte se referme, redevenant ombre noire. Cette porte n'amène donc pas la fin du film. Le récit déborde, et l'appartement devient alors un espace à part, une sorte de réserve, l'histoire continue à se dérouler dans l'appartement de Hanna, sans que le spectateur soit convié à la suite de l'histoire (*fig. 13 et 14*). Et cette illusion de conclusion se situe aussi dans la forme même du film. Le générique de fin suit ce plan qui serait donc potentiellement le dernier. Le son fait continuité, un bruit de tonnerre se faisant entendre sur la collure entre cette « dernière » image et le générique. Mais après ce générique vient un autre plan. Très sombre, il ne laisse entrevoir que des taches de couleurs, de lumière, dans la droite du cadre (*fig. 15*). Il faut reconnaître le même plan que celui qui arrive aux trois-quarts du film, juste avant une errance nocturne de Khalil : une vue de la ville dans la nuit dont quelques bâtiments sont éclairés par la lumière d'explosions. Cette information est confirmée par le bruit des détonations, qui, après le générique, se fondent dans le grondement du tonnerre. Par cette répétition de plan, *Beyrouth Fantôme* se termine ainsi dans un élargissement du récit et la confirmation d'un lien indissociable entre le récit intime, fictif, et le récit collectif, qui relèverait du documentaire. L'histoire personnelle des personnages pourrait trouver une résolution plutôt positive mais elle est rattrapée par l'Histoire collective. Ainsi, il n'existe pas de réelle distance entre ces deux histoires, entre deux espaces, le privé (l'appartement) et le publique (la ville). Un foyer intime est abîmé par un autre foyer, celui du conflit. La « petite » histoire, au sens d'une histoire qui ne concerne que quelques individus, ne peut pas réellement s'achever, trouver une sérénité. Malgré un possible dénouement heureux pour ce groupe d'amis, leur quotidien et leur vécu n'en sont pas moins toujours chahutés par la guerre.

Il s'agit aussi d'un travelling latéral pour *Lettre à la prison*, mais qui place d'emblée le spectateur dans un mouvement compliqué. Ce n'est pas un seul travelling qui est donné à voir mais plusieurs, tous assez courts, et surtout tous dans des sens différents. Un plan peut aller de droite à gauche et le suivant de gauche à droite sans aucune logique de raccord. A travers la vitre du train qui emmène Tahar à Paris, le paysage défile assez rapidement. Les arbres, maisons et poteaux électriques tiennent plus de taches ou d'ombres noires difficiles à distinguer, rendant alors la localisation du paysage incertaine. Cette indécision dans la direction du mouvement, voire cette contradiction, est renforcée par la voix-off. Sur le bruit de roues du train sur les rails, une voix inconnue s'adresse à Tahar par une lettre lue, de la même façon que celle qui

parcourt tout le film. La *Lettre à la prison*, jusque-là sans réponse, en trouve une à la fin du film. La voix du frère y explique sa non-culpabilité concernant le meurtre de la Française et exprime également toute la complexité et la cruauté de la place de l'immigrant. Tahar a enfin pris le train pour Paris, il quitte ainsi sa stagnation marseillaise alors même que son frère lui dit de ne pas venir. La dernière phrase du film est encore une négation – « Ne viens pas me voir tant que tu es innocent ». Comme dans le début de *Beyrouth Fantôme*, ce dernier plan est placé dans un mouvement contrarié. L'image évoque un mouvement – déjà chaotique – et le son, la parole, énonce le contraire. Cette fin rend ainsi visible la difficulté, sinon l'impossibilité, de prendre un nouveau départ.

Ces images en mouvement et ces disparitions des corps que montrent les derniers plans des cinq films du corpus questionnent l'achèvement même du film, et des récits. Il y a quelque chose de l'ordre d'une présence fantomale dans ces plans, qui semble contaminer le film ainsi que les personnages. Robert Bonamy suggère l'idée des *phantom rides* pour parler des travellings dans *Rome Plutôt que vous*¹⁸, premier long-métrage de Tariq Teguia. Ce genre de films de la fin du XIX^e siècle est apparu en Grande-Bretagne et aux États-Unis, juste après la naissance du cinéma, et parmi les plus connus, *The Haverstraw Tunnel* (1897, Etats-Unis) ou *Départ de Jérusalem en chemin de fer* (1897, France). Il s'agissait de plans filmés depuis l'avant d'un train la plupart du temps, qui permettaient en quelque sorte aux spectateurs de voyager immobiles. Le point de vue subjectif les impressionnait par l'absence d'un sujet dans le cadre et par la fusion de leur regard avec celui de la caméra. Il faut reprendre cette idée du fantôme non pas dans cette dimension historique, mais bien dans l'effet que procuraient ces *vues fantômes*. Les premiers ou derniers travellings de ces films – ainsi que les nombreux autres – sont bien des trajets sans but explicites, dont le début et la fin sont toujours incertains.

Ces trajets créent une situation d'apnée, à l'écart donc d'un discours ordonné, d'une perspective un peu claire ou d'une image facile à accepter. Approcher ces espaces ne revient pas tant à traverser du réel – selon une exploration de zones non filmées –, qu'à traverser le réel pour faire remonter ces sensations difficiles à synthétiser, à ordonner¹⁹.

18 Robert BONAMY, « Filmer une ville de dos. A partir de *Rome plutôt que vous* de Tariq Teguia (2006) et en passant par *Voyage à Tokyo* de Yasujiro Ozu (1953) » dans *Villes et films en regard. Traversées urbaines*, dir. Nicolas TIXIER, Genève, MétisPresses, 2015, p.65.

19 *Idem*.

Ces sensations se retrouvent dans les marches mêmes des personnages, dans le lien qu'elles entretiennent avec le temps dans lesquelles elles se déroulent. Ces films sont composés de durées contrariées, et cette composition vient jusqu'à déteindre sur leur forme. Les films *sont* des durées contrariées, ils n'aboutissent pas, ou pour reprendre la formulation de Giorgio Agamben, ils *peuvent ne pas* aboutir²⁰. Il y a l'idée d'une puissance inhérente à leur forme, qui n'en fait pas une puissance revendicatrice au sens d'un film militant, mais d'une puissance subtile, en filigrane. Le récit se développe au-delà du générique, au-delà de la bordure de cadre finale laissant les personnages au seuil d'une fin possible, d'une arrivée.

Les films commencent et se terminent, et avec eux les déplacements des êtres filmés, à ce Point Zéro dont parle Jonas Mekas. Si ce Point Zéro désigne habituellement l'endroit précis duquel sont calculées les distances routières d'une ville ou d'un pays, il faut plutôt le comprendre, dans le contexte de ce corpus, comme un espace suspendu, isolant l'être qui s'y trouve dans un temps indéterminé, l'étirant entre une destination déjà passée et une destination encore vierge de tout passage, de toute expérience. Il serait une immensité dont les frontières à franchir sont invisibles, trop lointaines, inatteignables, malgré les marches incessantes, créant un surplace infini où les personnages risqueraient de s'y perdre. Cette suspension ne se manifeste pas uniquement dans la forme des films, mais elle se glisse également dans des interstices créés par le montage, étranges espaces-temps qui viennent perturber l'agencement et la nature des espaces et les temporalités vécus par les êtres.

2. ESPACES-FANTASMAGORIES.

Dans ces cinq films, deux types d'espaces, a priori opposés, peuvent être facilement distingués, espace urbain et espace rural. *Beyrouth Fantôme* est tourné essentiellement dans les rues et appartements de Beyrouth, et il en va de même pour *(Posthume)* et *L'encre de Chine* qui font tous deux écho à la capitale libanaise. *Lettre à la prison* a une approche quasi documentaire de la ville de Marseille, filmant au gré des déambulations de son personnage principal les vitrines, trottoirs et habitants de la ville

20 Giorgio AGAMBEN, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », dans *Le feu et le récit*, Paris : Payot & Rivages, 2015, pp.43-69.

phocéenne. Viendrait alors s'opposer *Inland*, dont l'histoire se situe pour la grande majorité du film dans le désert algérien. Mais une telle opposition binaire n'apporterait rien à la réflexion, d'autant que chacun de ces films entrecroise ces espaces. Ce sont les déplacements mêmes des personnages, dans lesquels le corps est donc ce « trait-d'union », qui créent des rencontres entre espaces urbains et espaces ruraux. Et cette rencontre les rend interdépendants. Ces rencontres semblent naître plus précisément de débordements des espaces entre eux et du corps dans l'espace. Pour Augustin Berque, « il manque à l'ontologie une géographie, et à la géographie une ontologie ²¹ ». Il pense l'existence de l'être dans un rapport direct, constant et constitutif avec l'environnement dans lequel il évolue. Cela rejoint les problématiques identitaires auxquelles sont confrontés les êtres qui peuplent ces cinq films. Leurs déplacements *sont* leur existence. Et il n'est pas possible de considérer ces déplacements sans ce rapport aux villes, aux paysages, aux territoires qu'ils traversent. Augustin Berque rappelle aussi le sens originel du verbe exister : « se tenir (*sistere*) au dehors. [...] » auquel il ajoute que « l'être de l'humain s'étend hors de lui-même.²² » Au cinéma, sa pensée amène à envisager le rapport du corps et de ces territoires au cadre, qui serait justement là, à priori, pour que ces corps et ces territoires ne s'étendent pas hors d'eux-mêmes, et qu'ils soient contenus dans ses bords.

2.1. Trajectoires bouleversées.

Dans ce corpus, chaque film accorde une place particulière à de grandes surfaces naturelles, dont l'immensité les rend impossibles à circonscrire. Le cadre découpe forcément cette surface, n'en donne à voir qu'une partie, qu'un fragment. Lorsqu'il s'agit de filmer le désert ou la mer – car ce sont ces espaces naturels récurrents dans le corpus –, cette sensation d'avoir laissé de côté le reste de ces espaces est encore plus flagrante. Et ce « reste » est intéressant à interroger dans la perspective de ce débordement lié à l'existence dans la pensée écouménale de Augustin Berque. Dans *Le champ aveugle*, Pascal Bonitzer rappelle la définition du *cache* par André Bazin.

L'écran de cinéma ne fonctionne pas comme le cadre d'un tableau, mais comme « un *cache* qui ne montre qu'une partie de l'événement ».

21 Augustin BERQUE, *op.cit*, p.9.

22 *Ibid*, p.14.

L'espace du tableau est centripète, celui de l'écran est centrifuge²³.

Cette dimension centrifuge est intéressante dans ce qu'elle impose de la fuite. C'est effectivement le cas pour les espaces filmés par les trois cinéastes où le centre n'est pas facilement visible voire impossible à placer. Les personnages n'ont pas de centre, dans la mesure où ils sont perpétuellement dans le doute, dans des fuites justement, et lorsque le champ est vide de présence humaine, il est rare que quelque chose fasse foyer pour le regard. Mais ce qui importe dans la citation de Pascal Bonitzer, c'est précisément ce rappel de la pensée de Bazin. Quelques lignes plus loin, il précise que « [l]e champ visuel se double toujours d'un champ aveugle, la vision est sinon nécessairement partielle, du moins toujours partielle²⁴ ». Pour Malek, Tahar, Khalil ou les hommes et femmes sans prénom dans (*Posthume*), ce champ aveugle empiète souvent sur le champ visuel, qu'il soit réel ou symbolique. A la fin de *Inland*, après un moment de pause dans leur échappée, dont une ellipse dans le montage suggère un rapprochement intime et physique entre Malek et la jeune Malienne, le champ aveugle s'invite à l'intérieur du champ visuel. Tariq Tegua filme la jeune femme de dos, en plan épaules, son corps occupe le premier-plan et le centre du cadre. Devant elle s'étend la sécheresse du désert et au loin, une ligne d'horizon floue arrête cette étendue désertique dans un nuage fumeux. S'adressant à Malek, et montrant d'un léger coup de menton cette ligne lointaine, la jeune femme dit en anglais « Je peux voir la frontière ». Mais le dos de la jeune femme fait obstacle à Malek et à la vision du spectateur. Il ne sera pas dit par la suite de quelle frontière il s'agit exactement, il ne sera pas dit non plus s'il s'agissait pour elle de se convaincre, dans un élan d'espoir, que la frontière est proche, ou si elle l'a vraiment vue, mais dans tous les cas, Malek se trouve face à un manque de netteté qui rend cette frontière incertaine. Aucune vue subjective n'est alors possible et la parole devient porteuse d'imaginaire.

Le désert et la mer sont des espaces enveloppés par des mythes, fantasmes et récits, qu'ils soient religieux, littéraires, cinématographiques. Dans les westerns américains des années 1950-1960, le désert est un espace où se déroulent des conflits et règlements de comptes manichéens, avec souvent deux camps qui se font face, les bons contre les mauvais, les civilisés contre les sauvages, etc. Il n'en est rien dans les films de

23 Pascal BONITZER, « Les morceaux de la réalité » dans *Le champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999, p.81.

24 *Idem*.

Tariq Tegua et Marc Scialom où le désert n'est pas filmé dans un souci d'épopée collective, mais tiendrait plus d'un espace très personnel, très intime. Ces grands espaces sont donc détournés des attentes dont ils pourraient être sujets. De la même façon, la mer chez Ghassan Salhab est souvent filmée dans une frontalité, apparaissant alors comme une délimitation, comme une surface, et non comme un espace en profondeur, là où se cacheraient potentiellement « démons et merveilles ». Une grande importance est ainsi donnée à l'horizontalité, notamment lorsque le cadre est découpé en deux parties. Cette séparation, cette fragmentation, n'est pas forcément égale, il y a souvent un déséquilibre entre les deux surfaces, la mer occupant la plupart du temps un plus petit espace dans le cadre que le ciel. La démesure de ces grands espaces fascine et est propice au développement de l'imaginaire humain qui les peuple de créatures, de dangers. Une fois cadrés, découpés, c'est leur hors-champ, bien que non-visible, qui récupère ces tensions. L'au-delà de l'horizon lointain de la mer intrigue, l'au-delà de la frontière désertique effraie ou attire, mais également tout ce qui est au-delà des bords du cadre cinématographique. Dans la conscience de la bordure du cadre comme frontière vient se poser la question du montage comme un assemblage de champs et de hors-champs qui se font suite, de manière plus ou moins cohérente et harmonieuse. Dans ce corpus, la réconciliation entre le champ et le hors-champ est compliquée et parfois dévie de toute logique. Par son œuvre, le cinéaste allemand Werner Nekes a théorisé une conception du montage, qu'il divise en deux catégories : le montage horizontal et le montage vertical²⁵. L'esthétique expérimentale de ses films peut ne pas avoir de rapport évident avec le corpus présentement étudié, mais il se peut que sa dénomination de deux types de montage soit utile à la compréhension de ce qui se joue ici.

Ce qui est laissé à l'extérieur du cadre n'est plus seulement *ce qui n'est pas filmé*, mais devient lien – ou au contraire, brèche, coupure – entre les différents espaces occupés ou traversés par les personnages, entre les plans. Ces « restes » non filmés, absents initialement du cadre, sont ramenés par le montage *a posteriori* dans un tout autre espace ou tout autre temps. Dans le récit, ces restes – ce qui hante en quelque sorte le champ, et la plupart du temps, le déplacement du personnage – sont intercalés dans un espace ou une temporalité déjà établis, opérant un décalage, un débordement. Dans le montage horizontal du récit, c'est comme si une image était montée par-dessus la ligne

25 François BOVIER, « Montage horizontal et montage vertical chez Werner Nekes. », *Décadrages* [en ligne], 1-2, 2003, mis en ligne 1 octobre 2004.
<http://decadrages.revues.org/620>, consulté le 5 mars 2018.

initiale suivant un déroulement temporel linéaire et régulier, en créant une sorte de superposition. Mais il ne s'agit pas d'une superposition habituelle, dans le sens d'entassement d'images. Il s'opère dans le récit un remplacement momentané d'un espace-temps par un autre, dans une sorte de montage vertical. Le premier disparaîtrait alors pour laisser sa place, mais ce n'est peut-être pas une réelle disparition. La ligne spatio-temporelle première semble continuer de façon invisible sous ce montage vertical, elliptique. Elle revient donc après l'ellipse, une fois cette interruption terminée. Chaque film du corpus a la particularité de convoquer ces restes, ces images-fantômes qui reviennent dans le montage, ces interruptions qui reviennent dans le récit et dans le cheminement des personnages. Il serait possible de les nommer *espaces-fantasmagories*. Ces derniers se situeraient dans des espaces et non des lieux, selon la distinction d'André Gardies²⁶, car ils résulteraient d'une virtualité produite par les rêves ou les réminiscences des personnages, d'un débordement de l'imaginaire, du fantasme d'un personnage, – ou créé par un imaginaire collectif détaché d'un seul sujet – sur l'environnement, et la perception de celui-ci par ce même personnage. Pour Marc Scialom, « tout se réveille en désordre et [...] toute pensée, toute image inconsiderée peut en réactiver plusieurs, sans rapport décelable avec la première²⁷ », et ces réactivations sont précisément la cause de ces espaces-fantasmagories. Mais l'espace-fantasmagorie n'est pas seulement issu du récit, il est aussi provoqué par le film, et plus précisément par le montage des plans.

2.2. Horizons et souvenirs.

Les grands espaces naturels filmés par les trois cinéastes semblent être terrains propices à l'apparition de ces espaces-fantasmagories. Dans (*Posthume*), une ligne d'horizon maritime découpe le cadre dans sa longueur de manière presque symétrique. Il est ainsi partagé entre deux nuances de bleu, bleu clair pour la partie supérieure (le ciel) et plus foncé pour la partie inférieure (la mer) (*fig.16*). Cette séparation du cadre en aplat de couleurs peut évoquer les œuvres d'une des périodes du peintre américain Mark

26 André GARDIES, « Le paysage comme moment narratif », dans *Paysages du cinéma*, Jean MOTTET (dir.), Paris : Champ Vallon, 1999, 142. André Gardies souhaite « considérer l'espace comme un système susceptible d'être actualisé par les lieux. A l'un qui serait de l'ordre du virtuel s'opposerait l'autre en tant qu'actualisation ».

27 Marc SCIALOM, « La machine réalité. Roman. », dans *Marc Scialom. Impasse du cinéma*, op.cit, p.338.

Rothko (*fig.17 et 18*). En supprimant le sujet de ses toiles, il laissait la couleur envahir le cadre par des bandes horizontales, offrant à l'œil du spectateur un horizon non figuratif. Ces horizons en aplat ne peuvent être approchés. Le tableau – et chez Salhab, l'écran – devient un espace à investir d'histoires à écrire. Cette abstraction appelle à l'imagination du hors-champ, sans nécessité d'un discours narratif. Dans la suite de son texte « Les morceaux de la réalité », Pascal Bonitzer évoque les westerns et la profondeur de champ qui les caractérise :

[...] La profondeur de champ, ce qu'on appelle au sens courant des vastes horizons d'une plaine de western, par exemple, ne peuvent être considérés comme l'horizon réel d'un objet filmé au premier plan, ils sont déjà saisis et filmés comme un objet, déjà figés en chose.²⁸

Bien que dans la séquence de (*Posthume*) il s'agisse d'un horizon maritime et non désertique, et que la profondeur de champ soit difficile à estimer, sa pensée convient pour exprimer la transformation qui est effectuée entre l'horizon comme décor, comme environnement – par exemple les plans-portraits où des hommes et des femmes se tiennent face caméra avec derrière eux une ligne maritime semblable – et l'horizon comme objet du plan. Il faut alors étudier ce plan dans le montage pour mieux comprendre la signification de cette transformation. Ce plan succède à une scène de chantier. Le cadre est encombré de portes qui s'ouvrent, de déchets, d'épais fils de fers qui se déploient au centre, à l'arrière-plan. Les couleurs sont ternes, à l'image de la poussière qui enfume le plan, et le son suit la même présence diffuse mais abrupte, avec des bruits de moteurs, d'engins, de débris de béton déplacés. Il y a donc dans ce plan une surcharge d'éléments visuels et sonores assez agressive. Au premier plan, un ouvrier de dos vient se retourner juste avant la coupure avec le plan de mer. Cette rupture est saisissante dans l'opposition de deux énergies différentes : un plan très chargé, urbain, dans une illustration et une symbolique de la destruction-reconstruction de la ville en ruines et un autre, vidé de présence humaine, dans un calme visuel et sonore apparent. Il est difficile de déterminer si cet homme regarde la caméra, l'ombre sur son visage cachant ses yeux. C'est sur cette possibilité de regard-caméra qu'apparaît la mer. Il est facile de supposer qu'il ne s'agit pas d'un vrai raccord regard mais le montage le décide ainsi. L'homme regarde la caméra et ce plan découpé en aplat bleu apparaît comme étant son contrechamp. Au milieu d'une séquence relevant d'une observation du réel, ce plan

28 Pascal BONITZER, *op.cit.* p.83.

de mer quasi irréel, ne répondant pas à une précision narrative, géographique ou à une subjectivité rattachée à un personnage, pourrait être le champ aveugle de la ville en reconstruction, son espace-fantasmagorie.

Ce qui vient après l'apparition de la mer viendrait confirmer cette hypothèse. Il est possible de distinguer le courant allant de droite à gauche. Ce mouvement très lent croise à contre-courant un flot d'écritures très peu distinctes qui ressemblent à un bandeau informatif que l'on peut trouver dans les extraits de journaux télévisés du début du film. S'appose à ce cadre bicolore et à ces mots, visuellement et à l'écoute, une voix féminine en arabe. Il y a ainsi, dans une lenteur et une douceur accentuée notamment par les nappes de cordes extra-diégétiques de Peteris Vasks semblant suivre le rythme des vagues, la naissance d'une couche de sens qui vient s'inscrire sur une abstraction visuelle. Quelques secondes après, une autre couche de sens se manifeste, en transparence, en surimpression. Ce sont des images de guerre provenant sûrement de reportages journalistiques, montrant des soldats, des chars, une carte du Liban. Les images se succèdent, toujours en surimpression du plan initial, comme un film sur un film. Puis vient encore une autre image provenant d'une autre source. Il s'agit d'un travelling embarqué avant filmant les ponts et immeubles de Beyrouth. En superposant ainsi ces couches d'images, ces couches de sens, qui seront lues différemment selon le savoir historique, géographique, linguistique du spectateur, s'entremêlent pour matérialiser dans une apesanteur paradoxalement lourde, des espaces imaginaires, champs aveugles d'un réel complexe et non cicatrisé. « La mer n'est pas une image de la nature mais une métaphore de la cité prise dans la tempête²⁹ ». Dans ce plan fixe d'horizon immobile, il y a plus qu'une volonté de filmer un paysage, un décor. La mer est un espace tellement immense que son fragment devient abstrait. Elle n'est pas seulement la promesse d'un ailleurs ou d'un avenir qui se trouverait au-delà de son horizon, de l'autre côté, sur l'autre rive, elle est le témoin d'un passé réactualisé par un nouveau conflit. Cette idée de la « cité prise dans la tempête » correspond bien à l'emprisonnement de cette mer entre les deux plans qui l'entourent et les images qui la submergent. Elle est la surface sur laquelle peuvent s'inscrire les souvenirs, l'écran sur lequel sont projetées les images qui hantent. Ces souvenirs ne peuvent pas ne pas exister, et malgré son immensité, elle ne peut les contenir, ils débordent. Cette séquence fait également coexister différentes temporalités. Le regard-caméra de l'ouvrier, sujet

29 Jean MOTTET, « Le paysage, le corps, la surface » dans *Paysages du cinéma*, op.cit., p.222.

d'un réel actuel, présent, se heurte à un passé qui resurgit et qui s'imprime sur la perspective du futur, créant ainsi une certaine stagnation temporelle.

Dans *Beyrouth Fantôme*, l'horizon maritime est aussi associé à la question du temps et de la mémoire. À un peu plus de la moitié du film, Khalil et Hanna quittent la ville en voiture. Cette sortie de Beyrouth est en elle-même une sortie du cadre, un détour. Jusqu'alors, la diégèse ne prenait place qu'à l'intérieur de la ville, dans ses appartements, les seuls extérieurs traversés par les personnages étant les rues et les terrasses de café. Sur un air nostalgique de la chanteuse Asmahan, Hanna avoue d'ailleurs n'avoir pas quitté la ville depuis longtemps. Sur la plage, les deux personnages évoquent le passé en regardant la mer. Tout en parlant, Hanna prend sa caméra pour filmer Khalil, la mer. Dans l'enchaînement des plans de cette séquence aux couleurs sépia s'intercalent des plans au grain d'image différent. Le montage met alors en évidence un déplacement de regard. Le spectateur se retrouve tout d'abord à regarder dans le même cadre que le jeune femme, dans l'ocilleton de sa caméra. Il suit avec elle, en contre-plongée, Khalil faisant quelques pas sur la plage. Bien que seule sa tête soit filmée, il est possible de suivre son déplacement mais lorsque Hanna arrête de filmer en baissant la caméra – ce qui est aussi un retour pour le spectateur à l'image non-subjective de départ en quasi sépia –, il semblerait que Khalil n'ait pas bougé. Le plan filmé par Hanna dont la nature de l'image est visiblement différente du fil narratif est au seuil de deux états : il pourrait effectivement être en temps et en espace véritablement filmé par Hanna à ce moment précis comme il pourrait tout autant être une image mentale de la jeune femme.

Le second plan lui aussi dans l'entre-deux est un plan large et fixe de la ville à demi-cachée par un nuage de brume derrière la ligne bleue de la mer. Cette brume, comme un voile apposé devant les immeubles donne à la ville des allures de ville-fantôme, de ville-souvenir. Elle serait ainsi dépossédée de sa dimension de lieu géographique pour devenir une surface. Ce plan succède au mouvement de Hanna remettant la caméra sur son épaule et filmant en direction de l'horizon. La cohérence du raccord voudrait là encore que ce plan soit issu de l'ocilleton de la caméra mais la texture de l'image, accompagnée par la voix de Hanna en off qui dit « C'est peut-être ça qui t'a fait revenir, ce petit cœur qui ne cesse de battre et qu'on entend à des milliers de kilomètres » détourne le plan de cette logique, plaçant le plan dans un espace narratif

indéfini. Khalil regarde dans la même direction que Hanna, logiquement cette même image de Beyrouth au loin, et lui répond « Il y a longtemps que je n'entend plus rien à rien », puis « je n'ai cessé de mettre de la distance entre moi et ce pays ». Dans sa thèse sur le mur dans le cinéma d'Antonioni, Véronique Buyer évoque Georges Didi-Huberman qui pense l'image comme étant « structurée comme un seuil ». Elle ajoute à cette proposition l'idée suivante.

Regarder, c'est se positionner *devant* une image, plane, frontale, elle-même s'imposant *devant* nous comme pleinement visible. Cependant, regarder c'est aussi chercher à voir *au-delà* de l'image apparente en découvrant ce que l'image présente mais aussi ce qu'elle cache, c'est-à-dire ce qui se trouve *dedans*, à l'intérieur de cette image première dont la frontalité, nous le pressentons, n'est qu'une façade qu'il faut savoir dépasser³⁰.

Ici, regarder la mer reviendrait à se placer au seuil de carrefours spatio-temporels, particulièrement pour Khalil, revenant parmi les « mourants ». La subjectivité des deux personnages, doublée pour Hanna du cadrage de sa caméra, transpose le paysage de ces bâtiments lointains en image frontale, en écran sur lequel viennent se projeter souvenirs et doutes. La mer, l'horizon et la ville ne sont plus des éléments que l'on peut placer sur une carte, ils sont entre le lieu et l'espace-fantasmagorie, entre leur matérialité effective et la virtualité de ce qu'ils représentent.

2.3. Fuite des lieux.

Dans *Lettre à la Prison*, ces espaces-fantasmagories prennent une autre dimension. Dans le synopsis du film, il est dit de façon explicite que Tahar part de Tunis souhaitant se rendre à Paris pour retrouver son frère emprisonné. Le film est donc construit sur un trajet, celui de son personnage principal. Il serait alors possible de dessiner son parcours sur une carte : le bateau l'emmenant de Tunis à Marseille, l'étape dans la ville portuaire, le train vers Paris, sa destination finale. Mais ce parcours est contrarié par le retour massif de souvenirs qui viennent, dans un mouvement contraire, briser la linéarité du parcours du personnage et celle du film lui-même.

Tous les lieux présents dans le film ne sont pas forcément des lieux physiquement croisés au sens où ils font partie d'un espace-temps mental ce qui complique encore plus

30 Véronique BUYER, *op.cit.*, p.185.

une possible légende ou cartographie du trajet. Le spectateur se retrouve face à une multitude de lieux dont il ne connaît ni la localisation ni le lien qui les unit les uns aux autres. Ont-ils fait réellement partie de l'exil physique de Tahar ou s'agit-il de lieux s'imposant à sa mémoire, sorte de lieux-souvenirs ou de lieux-fantômes ? Le désert par exemple n'est pas filmé de la même manière que chez Teguaia car il n'a, entre autre, pas la même fonction narrative. Il n'est pas lieu d'une action, aussi abstraite soit-elle. Si la thèse d'André Gardies est suivie, le désert chez Scialom serait un *espace* là où celui filmé par Teguaia serait un *lieu*, puisqu'il est modifié par le personnage. Dans *Lettre à la Prison*, Tahar semble assailli par le souvenir du désert et non par le lieu directement, à la différence du désert algérien de Inland. Ce dernier peut sans doute être source de réminiscences pour Malek mais il est surtout physiquement vécu, arpenté, découvert. Il est ainsi plus qu'un espace. Mais cette terminologie binaire semble contrariée par le fait que ces espaces et lieux semblent constamment dans un entre-deux, voire dans des débordements de l'un sur l'autre.

Pour comprendre le chevauchement qu'il peut exister entre ces deux typologies, il faut revenir sur cette séquence dans le désert Tunisien de *Lettre à la Prison*. Il est choisi de l'analyser dans le raccord qui est fait avec un plan précédant l'apparition du désert. La veste de Tahar est accrochée dans la chambre qu'il occupe pendant son séjour à Marseille (*fig.20*). Un zoom avant resserre le cadre sur la veste, comme si le regard – de Tahar ou du spectateur – s'intensifiait sur ce vêtement. Le plan suivant rompt cette lenteur : une veste, qui semble être identique à celle accrochée dans la chambre est projetée dans le cadre par la gauche et par le haut, comme si quelqu'un en hors-champ, quelque part derrière la caméra l'avait jetée violemment (*fig.21*). A peine a-t-elle atterrie sur le sable que le plan suivant apparaît, montrant en plan serré Tahar courbé, presque à quatre pattes, avançant difficilement dans cette étendue de sable. Ces deux derniers plans lancent une séquence rythmée par un montage alterné très rapide, par la durée très courtes des plans, par la dureté des raccords, des mouvements de caméras brusques, que ce soit un travelling circulaire, des zooms avant instables... Ces effets visuels sont accompagnés par un son très présent, mélange d'un bruit qui monte crescendo, à la façon d'un moteur qui accélère, d'une cloche de bois qui vient battre une mesure décalée, agissant à la manière d'un battement de cœur irrégulier. Le son appuie la sensation d'angoisse, de vertige, de déséquilibre. On voit donc Tahar cherchant à ramasser cette veste en alternance avec une rangée d'hommes, pratiquement tous

habillés de la même manière avançant droit devant eux. Il semble n'y avoir aucune logique sensée dans les raccords entre ces plans ce qui participe aussi à créer un mal-être, une perte de repères.

Ce mouvement du zoom avant, qui fait d'ailleurs suite à un zoom arrière sur un plan de circulation urbaine, accentue le passage du réel vers l'imaginaire. Le désert chez Scialom est un espace onirique, un espace de cauchemar. Il est une sorte de mirage, d'hallucination qui malgré son immatérialité reste très physique dans les sensations qu'il provoque. Cette sensation est aussi accentuée par la dimension très symbolique du groupe empêchant l'homme de prendre sa veste, qui pourrait être le dernier repère de son identité. L'immensité du désert est paradoxalement étouffante, vertigineuse. Cette ligne de corps, qui pourrait venir donner forme à l'horizon lointain est au contraire la rupture avec la respiration que pourrait procurer cette horizontalité. Le spectateur se retrouve pris dans la torpeur qui peut être celle de Tahar au moment où son esprit s'échappe en regardant cette veste. Il s'agit d'un abandon du corps, du présent, du *lieu* vers un *espace* non-légué, dont l'existence n'est prouvée que par cet inconscient qui se matérialise sous forme d'images et de sons.

Cette séquence trouve un écho avec celle de la carrière, à la fin du film, où Tahar discute avec la jeune Française brune qu'il a rencontrée près de la Basilique Notre-Dame-de-la-Garde. A la différence du désert du début du film, uniquement hors-champ immatériel de sa chambre marseillaise par la seule force du rêve qui vient le hanter, cet endroit est à la lisière du lieu et de l'espace. Il est vécu par les deux personnages dans le sens où la narration fait croire à l'immersion de ces corps dans ce nouvel environnement. Il en effet probable qu'après être passés dans le café où la jeune femme allume sa cigarette, ils sortent se promener en direction de cette carrière. Il y a là un problème de légende, au sens topographique du terme, puisqu'il s'agit d'une carrière Tunisienne et non marseillaise. Les conditions de production et de tournage du film en sont bien sûr la cause, mais dans le récit, ce faux raccord de lieu est significatif. Le déplacement des deux personnages de la ville à un environnement plus naturel inexact, imprécis, fragilise la narration dans sa stabilité. Une tension s'installe entre les deux personnages, dans une logique de montage morcelé identique au reste du film mais elle augmente avec la réapparition de cette veste dans le même mouvement de zoom avant qui va accélérer les hallucinations de Tahar. Plus la jeune femme le provoque avec des questions indiscrettes, plus les images s'entrechoquent. Le raccord avec le plan de la

veste fait basculer le lieu-même de la carrière vers un espace fantasmagorique. Le paysage se retrouve peuplé d'une ligne d'hommes semblable à celle du désert du début, habillés de la même façon, et la même musique revient. Ce n'est pourtant pas une répétition, il s'agit plutôt d'un déploiement de la première séquence qui vient enfermer Tahar dans un espace mental de plus en plus dangereux. Contrairement à la première séquence, qui était elle-même un espace-fantasmagorie convoqué par le souvenir de Tahar, le montage de la deuxième fait alterner les connexions entre l'espace réel et l'espace imaginaire.

Dans le film de Marc Scialom, il y a très peu de plans montrant un horizon sans une présence de corps humains dans le cadre. Ainsi, la ligne horizontale du lointain, qu'elle soit désertique ou maritime, est presque toujours coupée, masquée, par des corps au premier plan. Un des rares plans où l'horizon se trouve dégagé est un panoramique circulaire en couleurs (*fig.22*). Ce panoramique est surtout intéressant dans la collure qu'il a avec le plan précédent, en noir et blanc et le plan suivant, lui-aussi en couleurs. Dans un mouvement panoramique circulaire, Tahar disparaît dans une très forte surexposition et le panoramique en couleur, donnant vue sur un paysage ensoleillé répondant à une vue paradisiaque typique d'une carte postale ne reste pas fixe longtemps. C'est comme si la disparition de Tahar dans le blanc avait marqué un court ralentissement, avant un deuxième élan latéral vers la droite. Avant que le panoramique revienne à son point de départ (*fig.22bis*), le plan suivant surgit, et le mouvement de tête du jeune homme filmé en gros plan continue la dynamique précédente (*fig.23*). Ainsi, malgré une collure soudaine et illogique, le mouvement peut se terminer au-delà de la limite de son plan. Il faut noter que cette suite de plans provient du premier film du réalisateur, *En silence*, « petite histoire d'amour sans intérêt³¹ » tournée dans le sud de la Tunisie. Marc Scialom l'a par la suite démontée pour insérer quelques-uns de ses plans dans *Lettre à la Prison*. Contrairement aux espaces-fantasmagories étudiés précédemment qui étaient de l'ordre d'hallucinations, ceux-ci fonctionneraient plutôt comme des souvenirs au sens de retour en arrière, de flash-back. En plaçant ainsi des plans de ce court-métrage inexistant dans le flux narratif de *Lettre à la prison*, avec comme suggestion que ces plans figureraient le début de la relation amoureuse du frère

31 Marc SCIALOM, « Entretien avec Marc Scialom. Mené par Claude Martino », [en ligne], Polygone étoilé, http://www.polygone-etoile.com/_sacre/lettrealaprison.htm, consulté le 8 février 2018.

de Tahar et de Blanche, Marc Scialom joue avec les codes cinématographiques. Le noir et blanc serait synonyme du passé, de l'archive, et les images en couleurs auraient quelque chose d'une modernité. Dans cet inversement des codes, la couleur est signe d'une double absence. D'un point de vue technique, il y a un film détruit, inexistant dans son entièreté, mais dont des fragments subsistent. Et d'un point de vue narratif, elle serait évocatrice de l'absence douloureuse du frère de Tahar, des souvenirs d'une période sans doute plus légère que celle vécue par Tahar à Marseille. Cette association entre la couleur et ce mouvement circulaire rétrospectif est accompagnée d'une voix-off déclarant « je suis exactement entre la Tunisie et la France ». La plage, filmée comme un seuil, à la lisière entre la terre et la mer, est un autre espace mental, un hors-champ narratif rappelant le déséquilibre identitaire vécu par Tahar.

Cette question de la couleur est aussi intéressante à interroger pour *Inland*, dans cette perspective d'une actualisation des souvenirs par l'insertion d'espaces-fantasmagories. Dans un article sur le film, Jacques Rancière³² parle de la prairie verte où trois hommes détachent un corps pendu à un arbre (*fig.24*). Pour l'auteur, il s'agit probablement d'un souvenir qui hante Malek. Les quelques plans qui précèdent cette prairie montrent Malek fumant une cigarette à l'intérieur de son habitation. Il est visible par une fenêtre figurée par un simple trou dans les pierres du mur, dans l'ombre de son intérieur. Le contre-champ montre l'objet de son regard, le sable et les pierres qui entourent sa maison et qui remplissent à chaque fois tout le cadre. Ces trois plans montrant la sécheresse du désert indiquent aussi la température du lieu. En effet, la fixité des plans est altérée par la chaleur des pierres qui vient faire onduler l'image. C'est comme si cette altération annonçait le détachement de la pensée de Malek, le passage du lieu habité vers un espace de mémoire. La rumeur du désert diminue dans un *decrecendo* pour se fondre dans le son diégétique du souvenir, celui de ce paysage verdoyant mais mortuaire qu'est la prairie. La durée du plan respecte le décrochage du pendu, donnant ainsi le temps au spectateur de rentrer dans cet espace mental, qui retrouve au fur et à mesure de sa longueur une consistance dramatique. Mais le plan suivant montrant Malek de nouveau dans son lieu initial, le désert, opère un retour « à la réalité », au présent. Contrairement au montage épileptique de *Lettre à Prison*, cet espace-fantasmagorie se caractérise par une douceur dans la collure des différents espaces, réels et mentaux. Malek n'est pas dans le trouble intense vécu par Tahar et

32 Jacques RANCIÈRE, « *Inland* de Tariq Tegui », dans *Trafic*, n°80, hiver 2011, p.74.

comme le dit Rancière, ce hors-champ n'est pas « un choc traumatique ». Cette coexistence des plans accentue la distinction entre un temps présent et un passé qui n'est certes pas près d'être oublié mais qui est palpable, fragile.

3. DÉBORDEMENTS, CONFUSION DES LIGNES.

Le choc des temporalités influe donc sur l'entrecroisement des espaces participant à en faire des territoires dépossédés de leur réalité géographique. Pour le cinéaste portugais João Pedro Rodrigues, « filmer un territoire, une ville est comme dessiner une cartographie imaginaire de ces lieux qui font sens dans l'espace-temps du film³³ ». La notion d'imaginaire est très importante, surtout après avoir relevé quelques-uns de ces espaces-fantasmagories qui altère la linéarité des récits. Les territoires, ruraux ou urbains sont sujets à l'expérience que les personnages ont d'eux et à la mémoire, aux souvenirs qu'ils s'en font. Cette subjectivité amène à la confusion des espaces traversés, de l'Histoire dans laquelle ils prennent part. Il existe une interdépendance entre le débordement de leur regard sur ce qui les entoure et les débordements des espaces sur leurs traversées. Parfois même, les espaces et les temporalités débordent les uns sur les autres, créant ainsi une perte de repères géographiques et spatiaux.

3. 1. Débordements.

S'il y a communément deux parties de part et d'autre d'une frontière, d'une ligne, d'une démarcation, il est possible que ces deux parties ne soient pas bien définies. La limite peut devenir en elle-même floue, indistincte, menaçant la lecture qui devrait être faite de cette ligne et de la séparation qu'elle crée. C'est ce qui se joue pour la cartographie de chaque film.

3.1.1. Lumières mordantes.

Elle semble dans un premier temps être mise à mal par l'importance des nombreuses surexpositions à l'œuvre dans le corpus, et tout particulièrement *Inland*.

³³ João Pedro RODRIGUES, « Faire un film libère les secrets enfouis », entretien réalisé par Thomas AÏDAN, dans *La Septième Obsession*, Le Vernet : AEDON Productions, Juillet-Août 2017, n°11, p.60.

Elles permettent des passages à travers différentes temporalités, à travers différentes sensations qui donnent au temps présent une apesanteur fantomatique. Gabriel Bortzmeyer parle d'« une critique de la raison cartographique³⁴ » pour qualifier le cinéma de Tariq Tegua, et cet affranchissement des repères par le blanc se retrouve aussi dans *Lettre à la prison*. Chez Marc Scialom, cette raison cartographique est aussi malmenée. Marseille, ville-étape, devient peu à peu le lieu de matérialisation de ses fantasmes. Le soleil et sa forte lumière ont un rôle très important dans toute l'errance marseillaise de Tahar. Ils participent à l'apparition d'hallucinations, de rêves éveillés chez le personnage. Le cinéaste dit avoir tourné « des plans volontairement surexposés, vagues images mentales d'un Paris presque inconcevable pour Tahar³⁵ ». La capitale française est alors suggérée dans des plans éblouissants, signe d'une représentation fragile. Et Pour Gabriel Bortzmeyer, « *Inland*, film-désert, confond la fuite avec la volatilisation des mirages dans le sable – sa fin, tournée en vidéo, dissipe littéralement les lignes visuelles pour progressivement virer au blanc³⁶ ». La lumière vient brûler les lignes naturelles du paysage. Les limites n'ont plus de consistance, le corps des personnages se retrouve ainsi pris dans des espaces qui s'interpénètrent, le ciel mord la terre, la lumière extérieure perce dans les intérieurs sombres, elle bouscule le montage avec des coupes de plans souvent invisibles.

Chez Tariq Tegua, le désert est en effet sujet à cette surexposition constante. Il dit avoir voulu en faire « un espace de libération, [...] de mise à l'épreuve. [...] Ce que j'envisageais dans ce départ vers le sud, c'était la frontière ou l'espace ouvert de lumière.³⁷ » car selon lui « c'est toujours l'excès de lumière qui provoque la disparition³⁸ ». Il y a bien l'idée de cette lumière dévorante qui vient consumer le corps pour le faire disparaître, comme c'est le cas dans la dernière scène du film. Elle traverse le pare-brise du véhicule conduit par Tahar lorsqu'il se rend sur le terrain de sa future mission. Ce territoire isolé, délaissé après les actes terroristes qui ont décimé la région, semble encore plus lointain et mystérieux qu'il ne l'est justement par cet éblouissement provoqué par le soleil dans la vitre. L'endroit est pourtant précisé par le patron de

34 Gabriel BORTZMEYER, « Figures migratoires », dans *CINETRÉNS. Entrée-sortie.*, n°4, Lyon, CinetrENS, hiver 2018, p.70.

35 Marc SCIALOM, « Souvenir que me veux-tu », dans *Marc Scialom. Impasse du cinéma*, op.cit, p.170.

36 Gabriel BORTZMEYER, *op.cit*, p. 69.

37 Tariq TEGUIA, « Dans le blanc des cartes. Conversation avec Tariq Tegua », *op.cit.*, p.68.

38 Antony FIANT, « Les frontières abstraites dans le cinéma de Tariq Tegua », dans *Filmer les frontières*, dir. Corinne MAURY et Philippe RAGEL, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2015, p.165.

Malek, il se situe « trente kilomètres au Sud de Saïda ». Mais lorsqu'il montre la carte à Malek lui désignant « le patelin », le cadre reste fixe ne filmant que les deux hommes, dans l'obscurité de la pièce. Dehors, une vive lumière blanche, aussi intense que celle traversant le pare-brise de Malek. C'est comme s'il y avait une réalité brûlante à l'extérieure, dangereuse à laquelle le géomètre allait être confronté. Cette impossibilité d'être ancré corporellement dans une réalité du présent agit comme une incompatibilité du corps avec le présent politique de l'Algérie.

3.1.2. Par-delà le seuil.

Ces débordements se font également par l'attention portée au cadrage et aux surcadrages. Le monde est regardé par des fenêtres, avec ou sans vitres, à travers des reflets, dans des rétroviseurs. Le regard semble circonscrit par des bordures, des limites, pour autant, cela ne signifie pas qu'il est véritablement *délimité*. Les lignes du cadre semblent plus ressembler à des lignes fuyantes qu'à des lignes établies. Quand ce ne sont pas les espaces urbains de Tunis, Marseille, Oran ou Beyrouth, et leurs fenêtres qui remplissent le cadre de lignes, ce sont les lignes naturelles des plaines, déserts, de l'horizon maritime qui s'imposent. Dans les deux cas, la ligne est l'agent du débordement. La ligne devient alors plus qu'une forme géométrique, elle devient puissance d'évocation des frontières évidentes et parfois invisibles qui hantent chaque film.

En encadrant le personnage, la ligne se fait la mémoire de la guerre civile dans *Inland*. Malek traverse un hameau assez dépeuplé. Passant devant un bâtiment tombant en ruines, sa marche est suivie par un travelling latéral suivant son rythme. Une musique survient dans des crescendos et decrescendos soudains, se mêlant au bruit de pas sur les graviers, au souffle du vent et aux quelques bruits de tôle provenant de ces bâtiments abandonnés. La voix persiste même faiblement créant une atmosphère hantée, accentuant la profondeur de ce lieu vide mais comme chargé d'Histoire. Ce plan est très bref, mais il permet de laisser Malek disparaître derrière un mur de pierre, puis de réapparaître dans l'encadrement de ce qui devait être une porte. Dans cette disparition-réapparition, cet encadrement, se niche le débordement d'un temps passé sur le présent du personnage. Il l'est d'autant plus que la marche de Malek se situe dans ce qui pourrait

être un espaces-fantasmagorie. En effet, dans la scène précédant cette traversée, Malek se lave et se rhabille face à un grand champ d'herbe. Après le passage près de cette ruine, le champ vert est de nouveau filmé, comme si cette errance fantomatique était déplacée dans le quotidien des personnages, à savoir leur mission topographique dans la région des Monts Daïa.

Le déplacement physique du personnage se double d'un déplacement intérieur, qui parfois se déroule dans le même temps qu'une immobilité. Paradoxalement, regarder à travers un cadre reviendrait à effectuer un déplacement de regard, c'est là où la dimension centrifuge du cadre de André Bazin revient. Dans *L'encre de Chine*, la question de l'observation est centrale. Ce moyen-métrage part d'un événement particulier dans la vie du cinéaste. L'expulsion de son appartement l'amène à filmer à travers les fenêtres de cet endroit qu'il va devoir quitter. Plus que d'emporter le souvenir de la vue de son appartement, il s'agit pour lui de se poser la question de l'espace par rapport au débordement de l'intérieur sur l'extérieur, ou inversement. En voix-off, il évoque « des milliers de fois le même regard, à travers les fenêtres de mon bout du monde³⁹ ». Ce bout du monde peut être entendu comme le point le plus lointain, l'extrémité du monde, mais il est plus judicieux de l'entendre comme *son* bout, *son* fragment du monde à partir duquel il le regarde. Dans le cinéma de Bruno Dumont, « l'exil intérieur des personnages se cristallise particulièrement sur la fonction assignée aux portes et aux fenêtres⁴⁰ ». Ces espaces de franchissement, ces seuils, semblent avoir la même fonction dans *L'encre de Chine*, tout comme dans les quatre autres films composant ce corpus. Dans *Lettre à la prison*, une fenêtre ouverte sur la mer est filmée. Elle n'est pas rattachée à Tahar, ni à un autre regard. Elle est juste là, figurant le passage de l'intérieur vers l'extérieur, comme l'endroit où la mémoire s'échappe.

Avec ces espaces, le topographe - non moins que la jeune clandestine - peut entretenir des rapports contradictoires, ce que l'on pourrait nommer un double tropisme, où Dehors et Dedans, désir d'enfouissement et désir d'enfuitement se concurrenceraient inlassablement.⁴¹

Il y a ainsi un constant rapport de force entre l'extérieur et l'intérieur, déplaçant les

39 Voix-off de Ghassan Salhab dans *L'encre de Chine*.

40 Ludovic CORTADE, « Le territoire et l'extase : le corps et le paysage dans l'œuvre de Bruno Dumont », dans *Images des corps / corps des images au cinéma*, Jérôme Game (dir.), Lyon : ENS Éditions, pp.136-137.

41 Dossier de presse de *Inland*, téléchargeable sur le site Neffa Films, <http://www.neffafilms.dz/inland>, consulté le 6 avril 2017.

lignes personnelles des personnages tout comme les lignes spatiales et temporelles. Lorsque Tahar regarde dans une vitrine, il rentre en contact avec une autre culture, d'autres manières de vivre que la sienne, dans (*Posthume*), c'est Beyrouth qui est regardée différemment, les travellings arrêtant le temps. Les surcadrages et (pro)fusion des lignes réactualisent les espaces et les temporalités dans leurs débordements communs.

3.1.3. Dérives.

Dans les cinq films, si ville il y a, elle une « ville vouée à la dérive continue dans laquelle l'espace n'est plus le lieu où l'on demeure essentiellement, mais dans lequel on circule exclusivement [...]»⁴². Cette dérive concerne chaque espace des films, qu'il soit urbain ou non. Et dans cette circulation constante, ces détours, la mémoire ne peut pas se fixer. Les lieux pourraient être activateurs de mémoire mais les errances et les déambulations que connaissent les personnages du corpus la font jaillir et fuir. *L'encre de Chine* le montre bien, les déplacements incessants ne laissent pas la possibilité de s'imprégner des lieux. Ces derniers deviennent impressions, sensations, souvenirs. Dans (*Posthume*) et *Beyrouth Fantôme*, c'est la ville qui fuit, qui tombe en ruine, n'est pas reconstruite, ou seulement très lentement, qui atteste d'un passé mais qui ne guide pas ses habitants et habitantes vers l'avenir. Beyrouth est filmée inlassablement, ville autant aimée qu'elle ne se fait piège. A chaque pause dans les conflits recommence le grand chantier dans lequel la ville et ses habitants se reconstruisent. Le film se place certes en relative périphérie du feu de la guerre mais le contexte géopolitique est justement l'objet d'un débordement sur le quotidien des personnages. Le film s'ouvre sur une brèche de paix, et la guerre se manifeste dans les dialogues ou dans des interférences sonores qui viennent rappeler sa réalité (bombardements). Puis elle reprend petit à petit le dessus, en entrant véritablement dans l'intimité, dans les espaces intérieurs des gens, comme c'est le cas lors de l'explosion qui survient en bas de l'immeuble de Hanna, brisant les vitres de sa chambre et blessant légèrement Khalil qui s'y trouvait. Dans les dernières scènes, Hanna travaille la nuit alors que les bombardements grondent à l'extérieur, une autre explosion éclate alors que

42 Thierry DAVILA, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Paris, Regard, 2002, p.123.

Khalil rentre dans son hôtel, Hanna et Kamal guident des journalistes français sur le front, au milieu des affrontements. Le soldat, incarnation humaine de la guerre, fait irruption dans le champ en même temps que Beyrouth subit les destructions matérielles. La ville a tout d'une entité topographique stable, mais en étant la scène de guerres sourdes et de destructions décourageantes depuis des décennies, cette entité se délite, le contexte déborde sur le lieu.

Beyrouth au cinéma n'est pas Beyrouth la ville-capitale du Liban ou un Beyrouth géographiquement cerné et délimité. Elle ressemble plutôt à cet espace dont parle Foucault dans ses écrits et qu'il décrit comme un espace du dehors, « sortes de lieux qui sont hors de tous lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables ».⁴³

Cette extraction du lieu se trouve être accentuée également par les interférences des séquences de témoignages sur le récit fictionnel. Ces plans, mis en scène comme des interviews documentaires viennent perturber l'ordre temporel du récit. Un carton situe le récit à « la fin des années 80 », mais le film est réalisé en 1999. Dans ces pauses fictionnelles, les personnages évoquent leur rapport à la guerre *avant*, et *maintenant*. Ce *maintenant* est confus : des cartons présentent les acteurs sous leur nom de personnage, mais leurs paroles semblent tout autant autobiographiques. Des personnages « importants » du récit, Khalil (Aouni Kawas) est le seul à ne pas prendre la parole face caméra, comme s'il restait à jamais un revenant, une figure fantomatique, que le documentaire déborde sur la fiction, ou que la fiction déborde sur le réel, au-delà des temporalités. *Beyrouth Fantôme* se rapproche de *Lettre à la prison* dans le sens où il n'y a qu'un seul lieu central, censé être délimité, mais où le déplacement prend une place tout aussi importante que les traversées à l'œuvre dans *Inland*, (*Posthume*) ou *L'encre de Chine*. « La ville de l'oubli est la ville du déplacement [...] »⁴⁴. Le débordement se fait aussi dans le double mouvement de confusion : la perte de repères historiques et géographiques vient malmener la mémoire des individus, mais l'inverse est aussi valable. La mémoire perturbée des êtres vient déséquilibrer le rapport qu'ils ont à l'espace et au temps. Le corps se retrouve à traverser des seuils non vraiment délimités, des espaces au seuil des définitions.

43 Elie YAZBECK, *Regards sur le cinéma libanais (1990-2010)*, Paris, L'Harmattan, 2012, p.14.

44 Thierry DAVILA, *op.cit.*, p.126.

3.2. Espaces indéfinis.

Lorsque Mahmoud Darwich se questionne sur sa place, dans le temps et dans l'espace, il évoque le « non-lieu⁴⁵ ». Il n'est pas question d'arrêter un terme pouvant définir les espaces filmés par les cinéastes de ce corpus, précisément parce qu'ils subissent des débordements empêchant leur délimitation, leur caractérisation. Il est plutôt nécessaire d'étudier la particularité de cette difficulté à les nommer.

Dans leur arhythmies et ces débordements, les films montrent des territoires menacés, autant que leurs personnages le sont par la guerre, la culpabilité ou la disparition. Le non-lieu de Darwich convoque celui défini par Marc Augé : « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu⁴⁶. » Pour lui, « l'espace du voyageur serait [...] l'archétype du non-lieu⁴⁷ ». Bien que son travail soit centré sur une étude anthropologique de la société contemporaine, approche qui est moins celle de cette présente réflexion, il précise l'idée qu'il a de son voyageur selon une définition qui conviendrait assez bien aux personnages de ce corpus.

Il n'est pas donc pas étonnant que ce soit parmi les « voyageurs » solitaires du siècle passé [...] que nous soyons à même de retrouver l'évocation prophétique d'espaces où ni l'identité, ni la relation, ni l'histoire ne font véritablement sens, où la solitude s'éprouve comme dépassement ou évidement de l'individualité, où seul le mouvement des images laisse entrapercevoir par instants à celui qui les regarde fuir l'hypothèse d'un passé et la possibilité d'un avenir.⁴⁸

Les « voyageurs » de ce corpus, qui sont plutôt des « exilés » se perdent effectivement dans ces débordements, dans ces fuites de temporalités. Ces territoires semblent hésiter entre espace et lieu, toujours dans le sens qu'André Gardies donne à cette différence. En reprenant ces termes, l'espace comme système serait de l'ordre du virtuel et pourrait être actualisé justement par des lieux. Or dans ce corpus, il semble que certains espaces sont dépossédés de cette capacité d'actualisation, ils se

45 « Où est mon où, désormais ? Où est la cité des morts ? Où suis-je ?

Pas de néant,
Ici, dans le non-lieu...la non-durée,
ni d'existence. »

Mahmoud DARWICH, *Murale*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 8.

46 Marc AUGÉ, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992, p.100.

47 *Ibid*, p.110.

48 *Ibid*, p.111.

retrouveraient *sans* lieux. Cette hypothèse amène donc à penser à l'atopie, considérée ici seulement dans son sens étymologique, le terme venant du grec, *topos* signifiant le lieu. Avec le préfixe privatif *a*, cela désigne effectivement quelque chose *sans lieu* qui diffère de l'utopie, qui désignerait quant à elle un territoire qui n'existe pas, imaginaire, idéal. Le mouvement *vers* ce territoire imaginaire que suppose l'utopie revient en quelque sorte à ce mouvement de débordement qui vient d'être étudié. Les espaces filmés seraient au seuil de l'atopie et de l'utopie dans le sens où ils sont à la fois déterritorialisés, privés de leur actualisation par les lieux et dans le même temps, ils peuvent être considérés ou vécus comme ces lieux idéaux. Pour Khalil, Beyrouth pourrait être l'utopie d'une ville où rien n'a changé pendant son absence, alors que pour Hanna, Nada et les autres, cette utopie n'est pas possible puisqu'ils ne l'ont pas quittée. Dans *Inland*, la jeune Malienne a pour utopie la frontière marocaine, mais celle-ci reste, malgré son avancée, lointaine, fuyante. Et pour Tahar, l'utopie serait Paris, lieu inatteignable et irreprésentable. Mais ils ne se résument pas à ça car ils ne sont pas entièrement des lieux. Selon Augustin Berque, le lieu est séparable de la chose qu'il situe. Or le déplacement des personnages, qu'il soit exil, retour, errance, se fait dans un rapport à l'environnement complexe mais essentiel ; le déplacement fait partie du lieu et inversement, il existe une interdépendance. Dans le dossier de presse de *Inland*, Tariq Tegua évoque une « géographie humaine instable, mouvante ». Il y a ainsi l'idée que le paysage n'est pas détachable du corps humain et de ses mouvements, qu'ils soient mouvements de masse étalés sur une période historique conséquente ou seulement à l'échelle individuelle, à un moment donné. Il ne peut être considéré comme un espace fixe, imperturbable, inchangeable.

Dans ces débordements de lieu sur l'espace, ou d'espace sur le lieu, il y a des transferts, des passages du conflit global à la sensation la plus intime de l'être. Il est donc question d'une perméabilité des lignes, des limites, de la façon dont elles conditionnent l'être dans son environnement, dont elles entravent ou non ces déplacements. Cette perméabilité rend les limites abstraites, bien que très présentes. Dans *Inland*, l'abstraction des lieux est perceptible dès le titre du film. Antony Fiant rappelle le titre original, *Gabbla*, qui signifie « arrière-pays » en arabe algérien. Tariq Tegua lui a préféré un titre anglais, *inland* signifiant « l'intérieur des terres », et Antony Fiant précise que ce choix du titre anglais « suggère aussi une façon de délimiter

l'espace d'un pays depuis l'intérieur, sous-entendant une difficulté à envisager la forme, et par-delà, la relation à l'autre⁴⁹». L'Algérie dans laquelle se trouve Malek est un territoire en marge, une zone non délimitée précisément. Seul Oran est une ville nommée et vécue par Malek, mais uniquement de l'intérieur. Elle est la ville d'un présent auquel il n'arrive pas à faire face : lieu central de son activité professionnelle, il préfère habiter dans une région lointaine. Cette délimitation dont parle est ainsi diffuse.

Comme tous les grands géographes, de Braudel à Kramer, Tegua est aussi et simultanément historien. Il ne tisse pas les lignes pour faire tapisserie, mais, comme il le dit dans l'entretien, pour « voir entre les mailles », y faire affleurer les traces du passé et les signes d'une autre Algérie possible.⁵⁰

Le lien à l'histoire que rappelle Cyril Neyrat réaffirme l'importance sous-jacente qu'a le contexte politique de l'Algérie. Il précise que « [s]i Tegua prend soin de très peu localiser les épisodes successifs d'*Inland*, c'est, dit-il, pour ne jamais perdre de vue la totalité de la réalité algérienne.⁵¹ ». Au premier regard, il y a des espaces et des lieux qui se croisent, semblent communiquer en vain, mais en filigrane, derrière cette première apparence, il y a un deuxième voile, celui de la construction espérée d'un nouveau. Chez Marc Scialom, il y a au tournage la difficulté, voire l'impossibilité à trouver le lieu parfait. C'est pourquoi il décide d'en « bricoler » volontairement un et tourne certaines séquences à Tunis au lieu de Marseille. Pour le cinéaste, cette ville est un « lieu de transit et d'incertitude où ces êtres se croisent : lieu provisoire, sorte de Limbes, peut-être plus vestibule d'un enfer⁵² ». Il y a dans sa parole l'idée très précise d'un entre-deux mondes, d'un espace intervallaire qui ne serait *ni* lieu, *ni* espace dans leurs définitions rigides. Le lieu peut avoir son entité topographique en étant nommé comme tel, mais à travers le débordement créé par le déplacement du regard, c'est-à-dire la subjectivité des personnages, il s'élargit, il déborde de lui-même. Les subjectivités sont empreintes de fantasmes, d'imaginaires, du contexte politique, social, etc.

Cet entre-deux monde serait possiblement un troisième territoire, impossible à nommer, mais qui viendrait approfondir la binarité du lieu et de l'espace de son existence. Cette double négation reviendrait à ce que propose Augustin Berque lorsqu'il

49 Antony FIANI, *op.cit.*, p.159.

50 Cyril NEYRAT, *op.cit.*

51 Idem.

52 Marc SCIALOM, « Souvenir, que me veux-tu ? », dans *Marc Scialom. Impasse du cinéma*, op. Cit., p.161.

évoque la « réalité sensible ». Pour lui, dans la réalité « A est à la fois A et non-A », qui s'opposerait à la binarité du principe d'identité en science qui voudrait que « A n'est pas non-A⁵³ » Cette réalité paraît semblable à exprimée à la négative par Ghassan Salhab pour qui le « est un État nation, qui n'arrive ni à être État ni à être nation⁵⁴ », en partant du principe que l'état serait A et la nation serait non-A. Le Liban, et précisément Beyrouth, serait A et à la fois non-A. Beyrouth serait de cette réalité sensible qui fait d'elle ni un lieu, ni un espace, ou à la fois un lieu et à la fois un espace. Car le cinéaste filme inlassablement, dans un rapport d'amour-haine, une ville qui ne saurait être uniquement la capitale du Liban. Détruite, reconstruite, puis détruite à nouveau, c'est une ville qui tente de revivre et dont les habitants ne savent pas s'il faut la quitter lorsqu'ils s'y trouvent ou la retrouver lorsqu'ils en sont loin.

Cette incertitude quant à la définition, à la délimitation des territoires vécus et traversés, dont les repères sont constamment bouleversés par le montage, les espaces-fantasmagories, les surexpositions, perdent le corps humain dans des cartographies sans légendes.

53 Augustin BERQUE, *op.cit.*, p.137.

54 Ghassan SALHAB, « Interview du réalisateur Ghassan Salhab sur Beyrouth », [en ligne], entretien réalisé par Judith WACH et Hervé BOUGON, Ville et cinéma, publié le 31 juillet 2014, <http://www.villeetcinema.com/interview-ghassan-salhab/>, consulté le 8 avril 2017.

PARTIE II – PERTES DE REPÈRES, PERTE DE SOI.

1. EN L'ABSENCE DE CARTES.

Si la question de la place du corps est impliquée dans toute interrogation sur la cartographie, c'est parce que les cartes sont des moyens de ramener le monde vers soi et à soi, et de l'emporter avec soi. Autrement dit, les cartes sont des projections du monde vers des espaces graphiques et plastiques qui le représentent, et aussi, symétriquement, des projections actives et mentales vers le monde de ceux qui les fabriquent et les utilisent.⁵⁵

Ainsi, dans ce corpus, l'espace réel se confond avec l'espace mental des personnages, fusion qui ne permet pas une cartographie clairement lisible de leurs parcours. Cette dernière est diffuse, tantôt dans les repères géographiques donnés par le récit, tantôt dans ces « projections actives et mentales » des personnages. D'ordinaire composée de données précises et informatives, la carte ne répond pas dans ce corpus à son but car les espaces traversés n'ont pas de réelles définitions, de véritables délimitations.

1.1. Absence de légende(s) communes.

Les films pourraient être en eux-mêmes les cartographies des traversées des personnages, mais s'ils le sont, ils ne sont pas légendés.

Au singulier, la légende est une notice accompagnant le plus souvent une iconographie. Elle est alors indication, information, et dans le cas d'une carte, elle permet de comprendre les codes et signes du dessin, elle est l'explication des différentes lignes visibles. Elle est normalement un appui, une aide à la compréhension d'un territoire ou de données.

Lorsque le terme s'écrit au pluriel, les légendes invitent à imaginer des récits anciens, où le réel se mêle à l'imaginaire, où sont contées les aventures d'un peuple, la quête d'un héros. Le récit part d'un personnage central, d'un lieu ou d'un objet et au fur

⁵⁵ Jean-Marc BESSE et Gilles A. TIBERGHIEU (dir.), « Introduction générale » dans *Opérations cartographiques*, Arles, Actes Sud, 2017, p.17

et à mesure qu'il est raconté – souvent à l'oral – il s'éloigne d'une précision factuelle pour gagner en profondeur et en mystère, devant ainsi mythe. Chloé Scialom dit d'ailleurs du parcours de son père qu'il lui « apparaissait comme une légende, car son présent reflétait mal les traces antérieures de sa vie⁵⁶ ». Elle pointe ici l'idée des détours que prennent les légendes par rapport à la vérité. Au fur et à mesure que la légende se transmet, elle va se transformer, s'étoffer. En somme, il est de plus en plus difficile de distinguer la vérité de l'imaginaire. Les légendes pourraient être alors comparées à des chemins sinueux plutôt qu'à des lignes droites. L'espace-fantasmagorie participe alors de ces légendes. La virtualité de leur apparition, voire de leur existence altère les repères, tout comme les légendes viennent détourner la linéarité d'un récit.

Dans leurs déplacements, les personnages de ce corpus empruntent des trajectoires dérivantes, et à la manière des légendes s'éloignant des lignes droites. Si l'on revient à ce que Chloé Scialom dit de son père, il y a bel et bien l'idée que la légende est liée aux « traces antérieures ». Cela ne reviendrait pas à dire que les personnages *sont* des personnages légendaires, bien que Khalil pourrait embrasser par exemple cette figure. Pour ses anciens camarades, il était comme mort. Ses dix années d'absence ont cristallisé les imaginaires et les hypothèses. A son retour, ceux-ci ne sont ni avérés ni démentis, laissant Khalil dans un rapport distancié à l'histoire personnelle et libanaise de ses amis. Dans *Lettre à la prison*, Tahar est submergé de ces traces antérieures, d'un passé qui ne cesse de se réactualiser. Il serait donc dans un rapport mythologique de la légende, imaginant les lieux qu'il va parcourir mais courant à la perte géographique de son présent. Tous paraissent être en quête de légendes au sens scientifique du terme, autant pour leur parcours physique que pour leur histoire personnelle, de données qui pourraient répondre aux failles du passé pour mieux se construire.

Les personnages ne sont pas dans une ignorance totale, dans une amnésie complète des lieux qu'ils fréquentent, mais plutôt dans des « projections ». La cartographie est autant fondée sur des règles de représentation strictes qu'elle n'est sujette à la subjectivité de celui qui la crée. Il peut donc y avoir un problème de cohérence scientifique dans la cartographie d'un trajet. Il semble que les personnages soient précisément dans cette difficulté : les personnages connaissent un nom de lieu, de

56 Chloé SCIALOM, « L'air entre les silhouettes. Entretien avec Chloé Scialom, par Silvia Tarquini », dans *Marc Scialom. Impasse du cinéma*, op.cit, p.294.

zone géographique, mais l'imaginaire de ces noms priment surtout sur leur réalité concrète. Dans *Lettre à la prison*, Tahar sait qu'il est à Marseille, mais il la découvre. Il veut aller à Paris, il la fantasme. Revenant à Beyrouth, Khalil redécouvre une ville qu'il a quittée, qui oscille entre lieu intimement connu et lieu inconnu par ses mutations nouvelles. Dans *Inland*, « au mitan de ce monde de faisceaux, un homme regarde : une première fois dans la poussière minérale du Ghouti, plus tard sur les routes allant d'Oran aux versants Sud de l'Ouarsenis, plus loin encore dans les étendues mornes du Chott Ech Chergui, tardivement sur un tronçon de piste du Tanezrouft⁵⁷ ». Tous ces lieux existent, sont situables, mais le regard que Tahar pose sur ces lieux oscillent entre espaces-fantasmagories et lieux de passage. Les noms ont beau figurer sur une carte, ils ne sont pas de cet ordre pour lui.

L'absence de légende n'est pas que géographique, elle est aussi historique, politique. La Tunisie ainsi que l'Algérie sont encore fragiles de luttes et des révolutions récentes, d'un rapport à leur décolonisation et à leur indépendance compliqué, d'une Histoire brouillonne, chargée, censurée. Le Liban est en paix officiellement, mais ses frontières avec la Syrie, Israël rend sa situation menacée. Il n'existe par exemple pas un seul manuel d'Histoire scolaire avec la même chronologie des événements au Liban, participant au manque de légende explicative commune. Ces trois pays souffrent « d'une absence de temps, d'une écrasante suprématie de l'espace⁵⁸ ». Ce lien complexe entre temps et espace est par conséquent transmis aux êtres, dans ce corpus, aux personnages. L'Histoire ne semble jamais derrière eux, ni devant d'ailleurs. Devant, il ne semble y avoir que l'incertitude du *et après* ? Elle est toujours *en* et *autour* d'eux, comme une empreinte tatouée sur leur peau, comme une ombre qui marche en même temps qu'eux.

Dans sa critique du film grec *Attenberg*⁵⁹, Jean-Baptiste Morain parle d'ordre « a-historique » pour définir l'ordre non-chronologique choisi par la réalisatrice Athina Rachel Tsangari. Cette fiction n'a possiblement rien à voir avec le fond de ce corpus si ce n'est leur attrait commun pour l'étude et la mise en scène des multiples trajets des personnages et des transformations, des doutes dont leurs corps sont le site. Cette notion de *a-histoire* rejoint les problématiques auxquelles se confrontent ou ont été confrontés

57 Dossier de presse de *Inland*, op.cit.

58 Joana HADJITHOMAS et Khalil JOREIGE, à propos du film *Autour de la maison rose*, cité par Elie YAZBEK, op.cit., p.55.

59 Jean-Baptiste MORAIN, « *Attenberg* », [en ligne], publié le 20 septembre 2011, <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/attenberg/> consulté le 8 août 2017.

les cinéastes étudiés ici dans leurs parcours personnels, autrement dit la vie quotidienne d'un conflit, la rupture avec tout un quotidien. Le préfixe *-a-* implique non pas une négation mais une privation, une absence ; il enlève quelque chose au nom qu'il précède. Pour l'hypothèse d'une a-histoire, il ne s'agirait pas d'une négation historique, d'un possible anéantissement d'une Histoire collective ou d'une histoire personnelle et sensible mais d'un enlèvement, d'une extraction, d'un manque à combler. Les peuples algériens, Tunisiens, et libanais – et ici les personnages des cinq films – sont confrontés à une difficulté, voire impossibilité, de saisir la légende historique, ce qui les laisse démunis quant à leur avenir, leurs perspectives, leur identité.

C'est le cas notamment de la fabrication même du film de Marc Scialom. Il commence à tourner un film entre Tunis et Marseille en 1969. Il n'en fera qu'une maquette à montrer aux producteurs, faute de moyens techniques et financiers supplémentaires pour continuer le tournage. Alors que Chris. Marker, fournisseur de quelques-unes de ses bobines de pellicule, et les critiques de son entourage de l'époque ne semblent pas enthousiastes à la vue de ce premier montage, il abandonne le projet. Quarante ans plus tard, les bobines sont retrouvées par sa fille, Chloé Scialom, cinéaste, et après une restauration et un remontage, *Lettre à la prison* sort dans les salles françaises en 2009. Il n'a ainsi pas connu de linéarité dans sa conception. Il est a-historique dans le sens où il n'a pas de période historique dans laquelle s'ancrer véritablement, une époque qui le marquerait. Il se construit autour de sa propre Histoire, sa propre temporalité. Cette dernière est si particulière qu'elle donne valeur d'archive au film grâce à son noir et blanc et à sa pellicule, à la restitution des lieux et des êtres qu'il donne à voir. À la fois, elle agit comme une actualisation du présent qui lui est contemporain lors de sa projection. « Cette expérience de la rupture, de la discontinuité vécue, se reflétait dans son film sous la forme de la discontinuité du montage⁶⁰ ». La forme du film semble alors déborder sur son personnage principal, souffrant aussi d'une perte de repères historique, personnelle et spatiale.

1.2. Absence d'échelle commune.

Dans un contexte d'exil ou de conflit, l'engagement subjectif de la réalité et

60 CHLOE SCIALOM, « L'air entre les silhouettes. Entretien avec Chloé Scialom, par Silvia Tarquini », dans *Marc Scialom. Impasse du cinéma*, Mila LAZIC et Silvia TARQUINI, (dir.), Dublin : Artdigiland, 2012, p.294.

l'anéantissement de repères communs sont tels que l'être ne peut prendre le recul nécessaire pour comprendre son trajet, pour saisir sa vie. Selon Darina Al Joundi, l'actrice interprétant Hanna dit lors de son témoignage face-caméra au début de *Beyrouth Fantôme* « maintenant que tout est fini, tout me paraît plus petit. ». Il est alors question d'échelle. Sans Histoire ni repères communs, pouvant rassembler et créer une stabilité cartographique, la légende diffère selon les individus, aucune comparaison rassurante, aucune rencontre n'est possible autour d'une carte objective rassembleuse. Selon Gilles A. Tiberghien, « pour retrouver une démarche cartographique, il faut [...] dézoomer⁶¹ ».

Or, la prise de hauteur n'est guère fréquente dans les films du corpus. La vue aérienne qui ouvre le récit de *Beyrouth Fantôme*, après le générique en travelling embarqué agit précisément à l'inverse. Un avion survole la capitale avant de se poser, et par le hublot, la caméra filme la ville en contrebas. Cette distance vient montrer l'étrangeté qui émane d'une représentation surplombante d'un territoire : l'éloignement et la plongée visuelle existant ici par rapport à la ville la miniaturise mais à la fois révèlent son étirement, sa densité, détails qui peuvent être parfois difficilement représentables une fois que le corps est immergé dans la ville. Cette ville à distance semble ici image de promesse, à découvrir pour ceux qui ne la connaissent pas, à retrouver pour ceux qui l'ont quitté, comme c'est le cas de la petite sœur de Fouad et surtout de Khalil. Il n'est alors pas question de dézoomer, mais bien de rentrer là où les repères sont incertains.

Dans toute sa filmographie, Ghassan Salhab a la volonté de chercher ces échelles, de chercher le contact entre l'individu et la ville, notamment à travers de nombreuses rencontres entre la ville et le visage d'un personnage. En 2002, dans son deuxième long-métrage, *Terra incognita*, un architecte solitaire travaille sur un projet d'urbanisation. A plusieurs reprises, son visage se reflète sur l'écran de son ordinateur filmé en gros plan. Ses traits se fondent dans le noir du fond du logiciel, faisant de son visage une apparition fantomatique aux contours évanescents, et par-dessus eux se superposent les traits colorés, rectilignes et nets d'une multitudes de cubes et autres formes en trois dimensions figurant les futurs bâtiments. C'est un dispositif que Ghassan Salhab reprend

61 Gilles A. TIBERGHIEEN, « Gilles A. Tiberghien et Jean-Marc Besse : «Les cartes représentent aussi ce qui n'existe pas, elles donnent accès à l'imaginaire de l'autre». », [en ligne] interview réalisée par Catherine Calvet, publié le 19 juillet 2017, *Libération*.
http://www.liberation.fr/debats/2017/07/19/gilles-a-tiberghien-et-jean-marc-besse-les-cartes-representent-aussi-ce-qui-n-existe-pas-elles-donne_1584890, consulté le 18 août 2017.

dans son dernier long-métrage, *La Vallée* (2014). Dans la vallée de Bekaa, un petit groupe d'hommes et de femmes travaille en secret dans une ferme transformée en laboratoire à la production illégale de drogue. Le lien avec l'extérieur, avec la société, se fait à l'aide d'un poste de radio dont les interférences fréquentes ne permettent pas l'arrivée des nouvelles de façon clairement audibles. Il y a également un ordinateur sur lequel une carte de Beyrouth apparaît en vue aérienne plusieurs fois. La distance géographique séparant cette marge de la capitale est paradoxalement à l'image de ce que la surimpression des visages de ces hommes et femmes sur cette carte virtuelle donne à voir du rapport à la ville. Physiquement, ils se trouvent à l'opposé de Beyrouth, mais elle vient encore une fois quadriller les visages (*fig. 25*).

Dans (*Posthume*), les travellings dans Beyrouth à partir desquels le visage apparaît rapproche l'idée d'une confusion entre le territoire, la ville et le corps. Le travelling embarqué agit comme une immersion similaire aux logiciels de cartographie en ligne comme Google Maps. L'option qui permet de se placer sur un point précis d'un endroit permet à l'utilisateur de simuler une vue subjective des points cartographiés, comme s'il était *dans* la ville, *dans* la carte. C'est l'impression que donnent ces *phantom rides* dont parle Robert Bonamy pour qualifier les travellings embarqués de Tariq Tegua. Dans (*Posthume*), les phantom rides associent l'immersion flottante dans les rues de *Beyrouth* à l'immobilité des visages. Dans cette apposition-opposition – puisque que deux régimes de mouvements contraires se juxtaposent au même moment –, le corps rentre dans la ville sans contact direct avec elle, sans repères précis.

1.3. L'échec cartographique.

Pour parler de la carte, et notamment de cette représentation virtuelle de Beyrouth dans *La Vallée*, Ghassan Salhab évoque le parasitage récurrent au Liban dans le réseau internet. Ce « raté de l'image⁶² », comme il l'appelle, vient annuler l'efficacité et l'utilité de la carte. Les lignes sont grossières ou les pixels rendent les repères topographiques imprécis. Si les cartes apparaissent de rares fois, soit par fragments, soit par représentation dérivée de l'objet habituel, il est possible qu'elles exposent leur utilisation

62 Ghassan SALHAB, «Ghassan Salhab (1/2). L'image menacée, l'image menaçante. », entretien réalisé par Robert BONAMY et David YON, [en ligne] publié le 23 mars 2016, *Débordements*, <http://www.debordements.fr/Ghassan-Salhab-1-2>, consulté le 9 avril 2017.

vaine.

La mission de Malek au début de *Inland* pourrait pourtant faire croire au contraire. Géomètre, il a pour mission d'installer une ligne électrique dans une région algérienne en marge et donc de créer des lignes, des repères, une légende topographique. Lors de cette séquence près des Monts Daïa, il est assisté par Lakhdar qui l'aide à prendre les mesures, équipés tous deux d'outils. Or le cadrage de ces prises de notes et de calculs rend difficile la lecture du travail en train de se faire. Des plans se succèdent, montrant les deux hommes au travail, consciencieux, mais les échelles de plans perdent ce processus dans des changements fréquents. Souvent, il s'agit d'un plan très large, faisant une plus grande place au ciel blanc surexposé qu'aux êtres mesurant, qui eux sont poussés dans un coin du cadre ou dans sa partie inférieure. Le montage alterne alors Lakhdar dépliant sa mire, tentant de suivre les conseils de Malek, hors-champ (*fig. 26*). Ce plan se pose dans la durée, laissant l'homme faire des tentatives invisibles à l'œil du spectateur. En effet, la bordure inférieure du cadre coupe les pieds de Lakhdar ainsi que le bas de la mire. Lorsque la voix de Malek demande, toujours hors-champ, de la déplacer « cinq centimètres à droite », il obtempère mais le résultat ne fait pas la différence pour le spectateur. Malek se trouve dans le même périmètre, mais le raccord ne permet pas d'indiquer une direction, de situer les deux hommes l'un par rapport à l'autre. Le géomètre a installé son trépied, au centre du cadre, mais là aussi, les pieds n'apparaissent pas dans le cadre, encore moins que dans le plan de Lakhdar. Malek est ainsi coupé aux genoux, et seules quelques touffes d'herbes et de terre brune marquent un repère d'échelle, permettant au corps de ne pas se trouver noyé dans le ciel blanc (*fig. 27*). Après cet alternance de plans larges, les corps sont recentrés dans des cadres plus serrés, comme si les mesures devenaient plus précises. Il y a par exemple ce plan en forte plongée, sur les pieds de Lakhdar à côté de sa mire posée au sol, dont la métrique vient régler la terre (*fig. 28*). Puis, dans la deuxième occurrence de ce plan, l'assistant s'agenouille pour planter un clou « bon » endroit – estimé par Malek hors-champ lors d'un précédent plan large –, le couvre de pierres pour ne pas le perdre de vue et enlève la mire. Il sort du champ, laissant seulement le tas de pierres dans ce qui ressemble à un paysage vierge de passage humain. La précision s'évapore aussi rapidement qu'elle n'est apparue.

La carte n'est pas *encore* réalisée mais il y a dans la mise en scène du travail du géomètre l'idée que cette entreprise sera vaine, voire inutile. Alors que les deux hommes

installent leur trépied sur une butte, deux bergers passent en contrebas avec un troupeau de moutons. Ils se saluent et les bergers demandent aux deux hommes à quoi servira leur travail. Une fois la mission rapidement expliquée, il y a dans la réponse des bergers une certaine incompréhension : l'électricité est selon eux déjà installée. Sur l'exclamation de politesse « Que Dieu vous aide ! », l'avis des bergers semble résonner dans le vide, comme s'il venait attester de la superficialité de la mission. « [L]a carte construit l'espace comme une scène imaginaire, faisant advenir ce qui n'existe pas encore⁶³ ». La carte présentée à Malek dans le bureau de son patron n'est que la projection du projet, mais elle ne se réalisera pas dans la suite du récit.

L'échec de la carte se matérialise aussi par la brûlure des repères due à une lumière surexposée, tout comme elle brûlait déjà la délimitation des espaces, les faisant déborder l'un sur l'autre. C'est le cas d'une séquence à la fin de *Inland*. Malek et la clandestine s'arrêtent un instant dans leur fuite. Il regarde une carte routière à l'extérieur du 4x4 pendant que la jeune femme attend à l'intérieur. Chacun à leur tour, dans un plan fixe, puis ensemble dans un même plan, à hauteur de pare-brise, les deux personnages sont surcadrés par cette vitre un peu sale, les visages cachés partiellement par des coulures de pluie sableuse. La surexposition dans laquelle la lumière mord le pare brise de la voiture vient exposer plastiquement le bouleversement de l'ordre géographique, et surtout la prise de conscience de la jeune femme. En effet, c'est à ce moment qu'elle renonce à continuer vers le Nord. Ce renoncement va de pair avec l'ignorance de sa position géographique. Elle demande à Malek « Nous sommes ici, c'est ça ? ». La réponse positive de Malek n'est pas source d'information pour le spectateur. La carte existe, est utilisée, mais la surexposition du plan la dépossède de sa lisibilité pour le spectateur, et la rend finalement vaine pour la jeune femme par rapport à son objectif de départ. Les plans suivants attestent de ce renoncement. La caméra est embarquée à l'arrière du véhicule qui laisse ses traces de pneus dans le sable du désert. Ces lignes parallèles s'inscrivent au milieu d'autres, dans une anarchie de traces. Si ces quelques plans ne sont plus surexposés, le désert est tout de même le site de surexpositions récurrentes dans le reste du film. Vient alors la question de l'empreinte, celle de passages *déjà* passés sur laquelle vient se rajouter l'empreinte d'un présent en train de passer. Sur ces dernières pourrait naître des légendes, mais la légende cartographique

63 Gilles PALSKY, « Cadre, temps et récit » dans *Opérations cartographiques*, op.cit., p.58.

n'est pas possible. L'issue de ces traces n'est pas connue, c'est précisément là où se concrétise aussi le manque de repères, la difficulté ou l'impossibilité de cartographier les mouvements des deux personnages au sein d'espaces aux frontières invisibles mais pourtant bien présentes.

Dans *Beyrouth Fantôme*, une carte papier apparaît également furtivement. Lorsque Hanna et Kamal viennent demander des renseignements à la police pour retrouver Khalil, une carte est visible derrière l'officier. Accrochée au mur, elle est découpée par le cadre, ne laissant voir au spectateur que sa partie inférieure. Un rapport de tension s'installe entre l'officier et le couple, associant alors cette carte à la figure d'autorité que l'homme en uniforme représente. Dans *Inland*, la carte semble avoir la même valeur lors de la scène dans les locaux du bureau d'études à Oran. Elle représente l'objet de la volonté gouvernementale de relier les marges algériennes, de les maîtriser.

Si les personnages se tiennent toujours au seuil de *l'après*, cette projection n'est pas chose facile. L'absence de cartes comme outil, comme aide au déplacement témoigne justement d'une réalité qui entrave les perspectives des personnages, qu'il s'agisse de perspectives mentales, de projets individuels, ou de perspectives physiques, réelles. Le champ de vision est souvent obstrué par des horizons flous, des lignes d'arrivées invisibles et des frontières autant sociales, politiques que concrètes. Lorsque Khalil traverse Beyrouth, il se retrouve face à un mur de barils empilés, dressés comme un rempart. Celle-ci marque le paysage, mais elle ne permet pas de voir ce qu'il y a derrière. Khalil ne peut projeter que des souvenirs sur *l'après* de cette barrière. Ce mur, actualisant autant les images du passé qu'il ne cristallise un présent trouble, n'est pas répertorié sur une carte de Beyrouth, pour la simple raison qu'il a été construit hors des projets d'une situation politique stable. Le check-point croisé plus loin par le personnage, accompagné de Hanna agit de la même manière. Antony Fiant parle de « frontières abstraites⁶⁴ », pour désigner, entre autre, les prises de paroles politiques de groupes militants dans *Inland*, participant à montrer une « forme d'iniquité des frontières ». Il en va de même pour l'apparition des réfugiés que Malek croise en voiture, ou de ceux, silencieux et de dos interrompant son retour furtif à Oran. Dans le cas où « la carte d'un enjeu territorial majeur est le révélateur d'un visage et d'une

64 Antony FIANT, *op.cit.*, p.157.

identité.⁶⁵ », les fragments de cartes visibles dans les films du corpus ne révèlent que la difficulté des personnages à construire leur identité. Leurs corps marchent comme étant « limite mouvante entre l'avenir et le passé⁶⁶ », et cette instabilité, cette suspension ne leur permet pas de tracer des légendes communes.

2. TRAVERSÉES SUSPENDUES ET ÉLANS CONTRARIÉS.

« Les territoires actuels sont *inventés* ; ils sont exhumés *et* créés, dans un même mouvement, *dans la foulée*. C'est en ce sens que traverser des espaces aboutit aussi à les produire [...]»⁶⁷. La constitution d'une cartographie des traversées des personnages est ainsi rendue impossible par leur indécision personnelle. Les corps sont *en train* de parcourir ces espaces sans savoir véritablement en quel point ils s'arrêteront, à quel moment leur mouvement s'arrêtera. Ils inventent leur propre chemin dont les détours ne sont pas cartographiables. Leurs pas sont les seules mesures qui valent mais les lignes qu'ils tracent sont fragiles, hésitantes et la manière dont ces pas sont filmés ne permettent pas une assurance, une efficacité de ces marches.

La marche peut avoir la faculté de rendre l'être plus disponible, de le débarrasser des angoisses du quotidien, lui ouvrant de nouveaux horizons de pensées, mais dans le présent corpus, elle ne peut être flânerie. Pour Khalil, Tahar et Malek, il ne s'agit pas de délasserment. Elle semble nécessaire à la réparation de soi, elle est leur possibilité de résister à l'oubli. Dans une perspective d'exil, il pourrait y avoir l'attente de grandes traversées éprouvées par les êtres déplacés. Ici, bien que les personnages parcourent des étendues parfois très grandes, la marche se rapproche plus d'une errance que d'un avalement de kilomètres. Dans la perte de repères géographiques, les déplacements des personnages s'étirent, se perdent, et semblent plus tenir de traversées que de trajets, comme ce fut précisé concernant la forme-même des films. La notion de suspension évoquée pour définir ces durées contrariées s'applique également aux marches. Il ne s'agit pas d'une suspension légère allant chercher la verticalité, mais plutôt une de ses définitions premières, qui consiste à arrêter quelque chose, remettre à plus tard. Il y a

65 Guillaume MONSAINGEON, « Réincarnations cartographiques » dans *Opérations cartographiques*, op.cit. p.126.

66 Cité par Jérôme GAME dans *Images des corps / corps des images*, Jérôme GAME (dir.), Lyon : ENS Éditions, 2010, p.10.

67 Thierry DAVILA, *op.cit.*, p.138.

donc l'idée de latence qui ramène cette marche en suspens à une stagnation, un surplace malgré une accumulation de pas, une probable avancée. Les corps bougent, avancent tout en restant à la même place. Il s'agit bien sûr d'une impression, ils se déplacent réellement dans des rues, dans le désert, mais l'assemblage des plans entre eux déploie leur marche pour fonder leur départ et leur arrivée dans un temps non délimité. Cette incertitude entre le mouvement et l'immobilité rappelle les chronophotographies d'Etienne-Jules Marey et d'Edward Muybridge, à partir desquelles le cinéma est quasiment né par la marche d'un corps, qu'il soit humain ou animal, grâce à l'étude mécanique de la marche, de sa décomposition sur la pellicule. Il y avait à la fois la fixation du mouvement des corps sur une surface plane et la mise en mouvement d'images fixes qui donnaient à voir l'illusion d'un mouvement fluide.

Il n'existe pas de systématisme formel quant à la manière de filmer les corps. Dans chacun des trois films mettant en scène les déplacements de corps, il peut y avoir autant des plans fixes dans lesquels le corps s'insère, laissé à son propre rythme, que des travellings, enregistrant le mouvement non plus dans sa décomposition recomposée mais dans son enchaînement physique, et participant pleinement à cette impression de surplace du corps pourtant en marche. Le travelling désincarne en quelque sorte le corps en marche, le laissant à distance du regard de la caméra. Mais ces travellings peuvent être latéraux, montrant un corps en pieds, ou en plongée totale, comme Tahar traversant un passage piéton au milieu de la foule. Le cadre fixe peut saisir le corps déjà *à l'intérieur* comme il peut le montrer arrivant par un de ses bords gauche ou droite, fragmentant la traversée du personnage, fragmentation renforcée lorsqu'il y a un faux raccord entre deux plans. C'est précisément cette multiplicité de manières de cadrer le corps, ce non-systématisme qui accentue la difficulté à cartographier les traversées des personnages.

Ainsi, les trois marcheurs principaux ont cet effet de surplace en commun, malgré leur différence de trajectoires et de vitesse. Dans *Beyrouth Fantôme*, Khalil revient dans sa ville d'origine. Dans *Inland*, Malek marche sans espoir évident, agit consciencieusement puis prend la fuite, détourné de ses objectifs par une rencontre. *Lettre à la prison* est l'exemple le plus évident du surplace d'un corps, Tahar errant dans Marseille, s'éloignant de son but premier, aller à la recherche de son frère. Chaque stagnation a ses particularités visuelles et sonores mais n'en est pas moins la cause et la

conséquence d'une perte d'identité.

2.1. Revenir.

La destination de Khalil dans *Beyrouth Fantôme* est évidente, le film et la ville qui accueille le récit constituent précisément cette destination. Il n'y aurait à première vue pas de grands déplacements, pas de doutes, pas de mystères. Khalil revient à Beyrouth, ville déjà connue, où il ne devrait s'agir pour lui que de retrouvailles avec les lieux arpentés autrefois et avec les proches quittés. Or Khalil semble être face à des nouveaux visages, à de nouveaux espaces. Ses déplacements se construisent sur un manque ; un fossé s'est creusé entre le moment où il est parti et ce retour dix ans plus tard. Ghassan Salhab parle d'ailleurs d'une « faille⁶⁸» pour qualifier l'état général qui émanait de Beyrouth en 1973. Il est impossible de le combler ; reste alors un espace et un temps manquants.

Son retour est d'ores et déjà différé. L'arrivée d'un avion et l'attente d'un homme dans un aéroport ouvrent le film mais ce n'est pas le retour de Khalil qui est ainsi montré, c'est celui d'une jeune femme, petite sœur de Fouad, qui l'accueille. Et ce n'est que quelques plans plus tard que Khalil apparaît, silencieux, de profil, dans une voiture doublant celle de Fouad et sa sœur. A peine la voiture est-elle passée qu'un carton noir survient, présentant en arabe et en français le nom de l'acteur interprétant Khalil, Aouni Kawas. Sur ce carton, la voix de la petite sœur précise qu'il était dans l'avion avec elle. Dans le plan suivant, la caméra filme, de l'extérieur vers l'intérieur de la voiture de Fouad, les deux personnages de profil. Fouad a le visage impassible, le regard fixe et dit « C'est n'est pas possible ». Ainsi, le retour de Khalil est d'emblée placé dans un refus, il est invraisemblable. L'incarnation de ce retour est alors niée.

Khalil déambule dans les rues de la capitale. Il pourrait alors se situer dans un réapprentissage, une renaissance, mais le cas de Beyrouth est complexe. La cartographie de ses déplacements est rendue compliquée par cette faille spatio-temporelle. Il ne revient pas dans un monde de vivants, mais de morts-vivants. Ces survivants essayent de diriger leurs élans vers un futur, mais la réapparition de Khalil va bouleverser le sens de leurs trajectoires. Si les compagnons de lutte cherchent à aller de l'avant, il les amène

68 Ghassan SALHAB, « Interview du réalisateur Ghassan Salhab sur Beyrouth », Interview réalisée par Judith WACH et Hervé BOUGON, *Villeetcinema*, op.cit.

à revenir en arrière. Il y a ainsi croisement des trajectoires créant un surplace pour tout le monde. En revenant, on vient encore, mais ce *déjà-vécu* est pour Khalil un piège. Il semble expérimenter la dimension répétitive du retour dans une circularité sans fin et non dans ce que la répétition comporte d'habitude et de confort. La rencontre des personnages de *Beyrouth Fantôme* ne se fait pas dans un horizon commun mais dans une stagnation ; ils se déplacent dans la même ville, en même temps, mais leurs vécus font diverger l'expérience qu'ils en ont.

Dans la dernière partie du film, le récit abandonne visuellement Khalil. Son corps disparaît mais il continue de faire partie de l'histoire en étant présent dans les discussions de ses proches, la recherche de Hanna. Il devient réellement dématérialisé, et dans cette présence fantomatique, le surplace est encore là. Lorsqu'il apparaît physiquement la toute dernière fois, il quitte l'appartement de Hanna pour rejoindre son hôtel. Kamal est le dernier à le voir. Il ne l'a jamais vu, il a seulement entendu Hanna et ses amis l'évoquer de nombreuses fois, c'est pourquoi il lui dit « Alors c'est toi Khalil. ». Les deux hommes quittent le cadre chacun de leur côté, Kamal en moto, Khalil à pieds. Il marche pendant quelques plans avant de rentrer dans son hôtel. A peine arrivé, une bombe explose juste devant le bâtiment. Cette explosion est visible à travers la porte vitrée de l'hôtel. Il s'agit de la dernière apparition « en chair et en os » du personnage. Plus tard, Hanna aperçoit ce qui semble être la voiture Khalil, vue quelques scènes auparavant. Celle-ci est criblée de balles. Faisant suite à l'inquiétude de Hanna face à cette découverte, un plan fixe montre en gros plan le visage en noir et blanc de Khalil, bien plus jeune comme en témoigne le brun de ses cheveux. L'immobilité du plan et la fixité du regard indiquent qu'il s'agit d'une photographie, montrée dans le plan suivant par Hanna à un policier pour tenter de le retrouver. Le montage fait ellipse et amène le spectateur aux amis de Khalil émettant des hypothèses sur sa disparition. Nada remarque qu'il est « étrange qu'il disparaisse à nouveau en plein combat...Il nous avait fait le même coup » et Youssef lui répond « Précisément c'est là tout le sens de l'éternel retour, l'idée qu'un jour, tout va se répéter comme on l'a déjà vécu et que cette répétition va encore et encore se répéter ». Le retour de Khalil est ainsi placé dans un mouvement circulaire sans fin, lui ôtant la possibilité de retrouver les siens et de s'ancrer dans une réalité. Si le nœud du récit se situe dans le retour mystérieux de Kahlil, le film fait débiter le récit alors que Kahlil est *déjà* revenu et le termine sur la répétition de sa disparition, une disparition *déjà-vécue*. Son arrivée et son départ physiques se situent

dans un espace-temps non-délimité et ne sont pas représentés au niveau de son corps. Il n'y a pas d'indice temporel marquant son retour au début du film, et pas plus pour sa disparition. Malgré ses déplacements, à pieds, ou en voiture, malgré son possible enlèvement à la fin du film, son corps reste visuellement enfermé dans un espace d'attente, de seuil, et se charge d'une pesanteur fantomatique qui vient hanter la ville.

2.2. Dévier de sa trajectoire.

Il y a dans *Inland* une progression dans le rythme et l'intensité des déplacements du personnage. En effet, la marche de Malek ne commence pas tout de suite. Il est vu la première fois assis sur son lit, le bas du corps enveloppé dans une couverture rose, fumant une cigarette, pensif. Puis il apparaît dans l'encadrement de sa fenêtre, vu de l'extérieur. Autour de lui, autour de cette petite maison de pierres, il n'y a que le désert dont la chaleur fait trembler le paysage. Il se trouve donc dans un environnement au ralenti, dans lequel il semble être le seul à vivre. Il est ainsi en marge, à l'écart d'un mouvement sociétal normé. Il paraît si isolé qu'un jeune adolescent vient « l'informer » dans le doute qu'il vienne au village le plus proche pour le faire lui-même. Il arrive en motocyclette, dans le lointain parmi les montagnes. Il entre ainsi dans le cadre comme un petit point motorisé qui se rapproche, amenant dans le champ sonore de Malek un bruit interférant avec la rumeur silencieuse qui l'entoure. Cette motocyclette trace une ligne de sable derrière elle, créant un chemin dans un paysage plutôt vierge de trajectoires imposées par une production humaine. Ce jeune garçon vient l'avertir qu'il a reçu un télégramme au village, mais Malek ne tient pas à ce que le jeune lui amène. Il semble vouloir rester dans cet écart avec un rythme de vie qui n'est pas le sien. Suite à cette courte conversation, les deux hommes s'assoient à l'ombre de la maison en silence. Le rythme de Malek est lent, ponctué par des pauses, s'approchant d'un surplace qui concerne un périmètre invisible à l'œil du spectateur.

Son tout premier déplacement se fait à pied. Il rejoint le village, traversant l'immensité caillouteuse que vient de parcourir, en sens inverse et à motocyclette, l'adolescent. Le cadre suit sa marche lente dans un panoramique latéral, le plaçant dans le côté le plus à droite du cadre. Malek est ainsi filmé tout petit, comme perdu dans la grandeur du cadre et du paysage. Son retour chez lui n'est pas visible. Une ellipse amène la nuit dans le récit, et dévie du chemin de Malek pour filmer, de dos, des corps

marchant vers le fond du champ, en silence. Ils seront abandonnés dans le plan suivant, toujours sombre, montrant Malek, un sac de voyage à la main, demandant au guichet de la gare un billet pour Oran. Ce nouveau déplacement, plus ample, n'est pas visible. Une autre ellipse place directement Malek dans les locaux du bureau d'études auquel il est rattaché. Son départ pour la mission qui l'attend ne se fait pas tout de suite. Dans une conversation entre Malek et son patron, le spectateur comprend que la voiture qu'il doit utiliser a un problème technique. En parallèle de ce problème, la situation de l'Algérie est rapprochée. Le patron de Malek souhaite « construire une Algérie nouvelle » notamment à travers la mission confiée à son employé, celle d'installer une ligne électrique dans une région de l'Ouest algérien. Par cette opération, il s'agit aussi de rentrer dans une dynamique de progrès politique et économique souhaitée par l'État : interrompue dix ans auparavant, cette mission porte en elle les cicatrices de la décennie noire meurtrière, pendant laquelle la région était soumise aux armes des terroristes islamistes. Quelques instants plus tard, lors du passage de Malek chez la femme que le récit désigne de façon sous-jacente comme son ex-compagne, les deux personnages parlent d'une vie commune et partagent quelques allers-retours en voiture dont la trajectoire précise n'est pas montrée. Dans la pénombre d'un arrêt, la faible voix sortant du poste de radio du véhicule évoque « l'accélération du processus de développement » du pays, mouvement qui semble tout à fait contraire à l'errance de Malek. Les interventions de ces corps anonymes qui reviennent à deux fois entre ces scènes de dialogues font brèche dans le récit, et par conséquent, dans les repères géographiques de cette séquence, créant un parallèle silencieux de la volonté du gouvernement de construire cette société nouvelle.

La mission bienfaitrice est aussi une entreprise de domestication, il s'agit de rapprocher ces marges insoumises du centre étatique. Malek accepte davantage par nécessité économique que par enthousiasme civilisateur. Il s'acquitte de son travail, professionnel compétent, homme absent⁶⁹.

Son absence se traduit dans sa façon de se déplacer dans toute la première moitié du film, quelque soit l'espace ou le lieu traversé. Il a quelque chose d'un corps fantomatique, comme Khalil dans *Beyrouth Fantôme*.

Le vrai départ pour la mission se situe dans un montage de plusieurs travellings

69 Cyril NEYRAT, op.cit.

embarqués dans la voiture que conduit Malek. Son dos depuis l'intérieur du véhicule ou seulement le paysage défilant à travers une vitre, c'est une musique planante qui vient cueillir ce corps dans un premier changement de rythme. Le tempo donné par la batterie accompagne cette nouvelle allure alliant mouvement motorisé et silence du monde extérieur. Cyril Neyrat rapproche ces déplacements en voiture d'un imaginaire américain des western, en faisant du parcours de Malek une sorte d'aventure dans laquelle il s'embarque sans trop y croire, sans savoir à quoi s'attendre, sans légendes préalables. Ces séquences attestent d'une différence sensible entre un travelling ou un cadre fixe montrant le personnage marcheur, à distance, et le double mouvement d'un travelling embarqué, filmant ce même mouvement de l'intérieur. Ghassan Salhab évoque cette différence, importante pour lui :

Ce qui m'intéresse beaucoup dans le travelling voiture, c'est la simultanéité de la mobilité et de l'immobilité. Je suis immobile dans un objet mobile. Ce paradoxe est étrange, et surtout quand tu ne conduis pas, tu es vraiment observateur de ce mouvement immobile, de cette immobilité-mobilité⁷⁰.

Dans cette séquence de *Inland*, la caméra est exactement placée dans cette immobilité-mobilité dont parle le cinéaste libanais. Elle permet de se déplacer sans bouger, et le résultat de ce mouvement-immobile apporte une dimension fantomatique commune aux cinq films. Dans *Inland*, le travelling devient vecteur visuel et sensible de cette impression de flottement, de temps à part, en suspens, dans lequel Malek est isolé.

Cette errance flottante semble prendre fin petit à petit avec la rencontre de la jeune Malienne. Celle-ci s'introduit dans le périmètre de Malek à l'instant même où il commence son travail de mesure. Son corps reprend alors un rythme plus statique qui pourrait ressembler à celui du début du film, mais il s'agit d'un surplace actif. Dans des plans larges, Malek et son assistant Lakhdar sont filmés dans le paysage utilisant leurs instruments de mesure qui parfois sont quasiment des prolongements de leurs corps. La jeune Malienne va véritablement faire irruption dans le lieu de vie de Malek et à partir du moment où, de façon implicite, le topographe accepte d'aider la jeune femme dans son exil, le rythme va s'accélérer. La marche va peu à peu disparaître. Ils vont prendre essentiellement des moyens de transports, que Malek soit conducteur ou qu'ils soient tous deux passagers, d'une voiture, d'un camion, d'un train, ou d'un quad dans la

70 Ghassan SALHAB, « Regarder le monde, à travers le verre. Entretien avec Ghassan Salhab », annexes, p. 113.

séquence finale. La prise de vitesse s'opère avec l'emballement du récit, l'éloignement de Malek par rapport à ses objectifs initiaux. Ce qui devait être un marquage du territoire devient un effacement des repères. Malek semble être dépassé par cette fuite dont il ne parle pas, mais dont le corps murmure les bienfaits – un seul sourire franc semble s'esquisser sur son visage lors de leur course en quad à la fin du film.

Cette fuite n'aboutit a priori pas à une libération. Si Malek promet à sa compagne de voyage qu'il la récupérera « de l'autre côté », le récit ne dit pas ce qu'il va advenir de lui, si ce n'est l'assombrissement du cadre qui vient avec les retrouvailles avec son patron. Mais l'ouverture lumineuse faite par le départ de la jeune femme, ayant précédemment renoncé à gagner le Nord, dessine une lueur d'espoir. « À la différence de Malek, dont elle croisera la vie, elle ne veut pas finir quelque chose. Elle est ici pour recommencer, recommencer le monde en son milieu⁷¹ ». Après avoir suivi une ligne commune, chacun de ces deux corps va prendre une ligne de fuite différente. Si l'un reprend possession d'un corps menacé par une absence fantomatique grâce à la rencontre d'une altérité étrangère, cette dernière va quant à elle s'échapper. Il s'agira alors plus d'un croisement, autant géographique qu'humain, que d'une véritable rencontre.

2. 3. Aller vers un absent.

La rencontre est tout aussi fragile chez Marc Scialom. Comme dit précédemment, il pourrait être aisé de croire que la traversée de Tahar est un trajet possible à tracer, tout comme celle de Malek dans *Inland*. Son but semble bien précis : il part d'un point A (Tunis) et devrait arriver à un point B (Paris). Le conditionnel est alors là où réside toute la complexité du trajet de Tahar. Comme Ulysse devant rentrer à Ithaque retrouver les siens en revenant de la guerre, le chemin pourrait être simple. Mais des rencontres (le Cyclope, Circé,...), des embûches (les Vents font dériver son navire, Poséidon entrave aussi son voyage) vont venir dévier sa trajectoire et rendre ce retour bien plus long que prévu, lui faisant perdre l'efficacité d'une ligne droite. Dans *Lettre à la Prison*, cette arrivée est retardée par une étape à Marseille qui va étirer le temps, ce qui ne va pas être sans conséquence sur les repères spatiaux. La cartographie du trajet de Tahar est ainsi interrompue. Ce qui était seulement une ville-étape devient un piège où la conviction de

71 Dossier de presse de *Inland*, op.cit.

Tahar va petit à petit faiblir. Contrairement à Ulysse, pour lequel il s'agit d'oublier – ou de se réparer – les horreurs de la guerre de Troie, cette étape va agir comme une mise à l'épreuve pour Tahar. Il va devoir lutter contre le regard et les accusations des inconnus rencontrés à Marseille pour pouvoir enfin avancer et quitter l'étape. En plus d'une trajectoire géographique à suivre, il y a la quête d'une direction psychologique. Avant de retrouver son frère, il doit tenter de faire face aux préjugés dont il est l'objet et se débarrasser de la culpabilité qui le ronge pour sortir d'une stagnation presque sans fin.

Sa marche est fragmentée d'ores et déjà par ses rencontres, qui viennent remettre en cause ses croyances et ramener un passé dans un présent. La trajectoire de Tahar est ainsi heurtée par des espaces-fantasmagories qui étirent son temps passé à Marseille. Malgré quelques indices temporels, comme le réveil, l'horloge de la gare Saint-Charles, les errances du personnage prennent place dans des durées incertaines, indéfinies. Il semblerait que Tahar y reste longtemps, mais cette impression n'est que le résultat de la fragmentation du récit. Ce sont par exemple les nombreuses scènes de plages en couleurs, montrant ce qui semble être l'histoire d'amour naissante de son frère et de Blanche, ainsi que les images possibles d'une enfance et d'une adolescence, à travers des lieux non-nommés mais différents de Marseille. C'est le cas d'une scène dans un petit village Tunisien où une femme puise de l'eau dans un puits, un vieil homme fume une cigarette, des chiens aboient, des enfants écrivent à la craie sur un mur.

Il faut revenir à ce que dit Marc Scialom lorsqu'il évoque l'entre deux mondes que représente pour lui Marseille. Pour lui, les « êtres se croisent⁷² ». Tahar ne rencontre pas véritablement les femmes et les hommes qu'il côtoie dans cette ville étrangère, il les observe, tente de les approcher mais la plupart du temps les subit. Les visages sont nombreux, se succèdent dans des plans rapprochés ou gros plans furtifs, comme autant d'êtres pouvant s'avérer dangereux pour la poursuite de son chemin.

Insérés par des coupures soudaines et brusques, des plans de statues viennent hanter Tahar lors de son errance (*fig. 29 et 30*). Ces gargouilles, visages de femme ou d'homme agiraient presque comme des figures mythologiques tels Médée ou Poséidon se dressant sur le retour d'Ulysse. La lenteur des zooms en forte contre-plongée contribue à rendre ces visages effrayants, et bien que n'apparaissant qu'à trois reprises sur toute la durée du film, leur répétition vient opprimer les déplacements de Tahar.

72 Marc SCIALOM, « « Souvenir, que me veux-tu ? » dans *Marc Scialom. Impasse du cinéma*, op.cit., p.161.

La hantise de visages peut provenir également de visages réels. Alors qu'il est assis en terrasse, observant les gestes des Français, une femme l'interpelle pour le mettre en garde contre les Arabes. Elle lui montre des journaux faisant de leur première page les tribunes pour exposer les suspicions des Français vis-à-vis des étrangers. Un montage toujours éclaté alterne les gros plans de son visage, du visage de Tahar et des titres des journaux pointés du doigts. Au fur et à mesure que les questions de cette femme s'enchaînent, le bourdonnement déjà présent lors de l'espace-fantasmagorie du désert du début du film revient, se mêlant à la voix-off intérieure de Tahar qui se demande ce qu'elle lui veut. Le montage et la saturation sonore viennent attester de la perte de repères du personnage, tout comme dans une des scènes finales, déjà évoquée, où une jeune femme brune le provoque jusqu'à le faire douter, à la manière des sirènes charmant Ulysse. Ce ne sont que deux exemples de ce que sont ces pressions extérieures qui vont le détourner de son but original et de sa foi en lui-même.

La stagnation s'opère paradoxalement par la multiplicité de ses rencontres. Les personnes rencontrées pourraient être des adjuvants dans sa quête, et ainsi constituer des moteurs de sa trajectoire. Mais elles ne sont qu'obstacles, agissant comme des poids qui l'empêcheraient d'avancer rapidement. Le rythme de sa marche en pàtit et ses déambulations, ses découvertes deviennent vite des errances hantées, participant alors pour reprendre le terme de Cyril Neyrat, d'une « hantise » qui déborde sur la cartographie de ses déplacements.

A la fin du film, lorsque Tahar s'arrache enfin aux démons mentaux qui l'assaillaient, et qu'il s'insère dans un mouvement plus ample – celui du train, qui constitue le deuxième et dernier moyen de transport, le premier étant le bateau du début –, il y a l'espoir d'un horizon plus léger, d'une paix revenue. Mais sur le travelling de son voyage, en caméra embarquée dans un wagon, là où le paysage défile, une voix-off vient se faire entendre, comme évoqué précédemment⁷³. Son frère, sorti de prison, lui demande de ne pas venir. Alors même que le mouvement est déjà enclenché, que Tahar est en route, qu'il a réussi à sortir de ces limbes marseillaises et à laisser les visages de la culpabilité et du doute derrière lui, l'intention est stoppée, contrée. Le récit ne dira pas si Tahar atteindra finalement Paris, il est laissé dans un mouvement l'emportant vers l'indéfini, sans légendes.

73 Voir Partie I, p. 20.

Les fantômes qui hantent ces cinq films, et surtout les trois êtres qui viennent d'être évoqués, sont autant des souvenirs que, parfois, les personnages eux-mêmes, vivent sur des « lignes de fuite⁷⁴ ».

Je pense que le Liban est en train de rater totalement une formidable occasion de comprendre que le « Qui suis-je ? » n'est pas la bonne question mais qu'il faudrait se poser la question « Qui je deviens ? »⁷⁵

Cette question, que posent chacun à leur manière les films de ce corpus, appuie l'importance de la relation inévitable entre l'être, son corps, son mouvement et la géographie dans laquelle il prend vie, cette relation écrouménale en somme que théorise Augustin Berque. Le devenir futur de l'être implique l'imprécision de cet être, un horizon certes lointain mais pour lequel un mouvement est amorcé, en train de se faire. Les traversées des personnages de ce corpus, qu'elles soient retour, fuite ou trajet contrarié, prennent les êtres dans leur devenir, c'est pour cela qu'elles peuvent difficilement, voire impossiblement, être précisément cartographiées. Ces échappées souvent contrariées, détournées, empêchent les êtres de se repérer dans des espaces et des lieux qu'il n'est déjà pas possible de cadrer, délimiter, légènder mais surtout les empêchent de se rencontrer, de se faire face.

3. LA FACE ET LE DOS. L'IMPOSSIBLE RACCORD.

S'il n'y pas de repères communs, de reconnaissance d'un espace, d'une Histoire à partager, est-il possible de construire une communauté, de faire chemin ensemble, ou simplement de faire face, à la guerre, à l'exil, à l'altérité ? Cette interrogation se traduit dans les déplacements, marches lentes ou échappées motorisées, des personnages mais également dans une attention particulière de la part des cinéastes à filmer les corps dans des postures de présentation au monde. Ou du moins, des tentatives de se présenter au monde. Cela passe par une alternance entre la frontalité de l'adresse des personnages, avec des regards caméra récurrents ou des gros plans sur les visages, et des corps qui tournent le dos. En s'opposant à la face, en se faisant son contraire, le dos peut être signe

74 Gilles DELEUZE, cours du 3 juin 1980 [en ligne], Université Paris-VIII-Vincennes, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=214 [consulté le 15 mars 2018].

75 Ghassan SALHAB, « Interview du réalisateur Ghassan Salhab sur Beyrouth », Interview réalisée par Judith WACH et Hervé BOUGON, *Villeetcinema.com*, op.cit.

de refus, de repli sur soi. Mais si on considère que le dos n'est pas uniquement le résultat d'une certaine position du regard vis-à-vis du corps, il n'est pas seulement l'envers de la face. Filmer un dos est aussi une invitation, un attrait, une curiosité, un désir pour l'autre, une ouverture vers un horizon, sans pour autant pouvoir accéder à cette altérité, et il y a véritablement quelque chose de cet ordre dans les films étudiés. Il semble que cette position corporelle ait un lien fort avec la question de l'identité, comme s'il s'agissait justement de rendre compte de ce qui ne peut pas être filmé : la perte de cette identité. Est-il possible de filmer un dos comme une face, comme un visage ?

Malgré une proximité de la caméra avec le corps, le dos installe d'emblée une distance intrigante et ce n'est pas pour rien que suivre un personnage de dos est un geste filmique récurrent dans les films à suspense, souvent en caméra portée, où la tension s'installe justement par ce mouvement de poursuite qui met le spectateur dans une position d'entre-deux : il est à la fois dans l'ignorance de ce que montre le visage du protagoniste et à la fois *avec* lui. A première vue il pourrait être plus correct de dire *derrière* puisque la caméra jouant le rôle de l'œil du spectateur le place bien derrière ce dos mobile, mais ce mouvement n'étant pas un choix pour le spectateur, il se retrouve impliqué et embarqué lui aussi. C'est donc un geste invitant à penser fortement au regard posé sur l'image, celui du spectateur que l'on vient d'évoquer mais aussi celui du ou de la cinéaste. Il s'agit également de réfléchir au point de focale, et par conséquent à l'espace autour de ce point. Si l'accent est mis sur le corps, qu'en est-il de l'espace qui l'entoure ? Cette question paraît encore plus importante lorsque le corps filmé est précisément un dos, car il y a une sorte d'entraînement vers le fond de l'image, dans la posture mais aussi dans le regard que le personnage peut poser sur cet espace. Il y aurait là l'émergence d'une dimension spatiale supplémentaire, une troisième dimension invitant le spectateur à faire l'épreuve de la profondeur, du relief de l'image. Le dos amène non seulement vers les bosses de l'image mais aussi dans son creux, vers le lointain. La notion de creux est assez pertinente lorsqu'il s'agit de face, de dos, de portrait. Dresser le portrait *en creux* de quelqu'un revient à parler de lui indirectement, en prenant des détours. En regardant quelqu'un de dos, en filmant ce corps de dos, la présentation au monde est retardée, détournée.

3.1. Individualités anonymes.

La question du dos filmé est aussi relative à la notion d'anonymat. Le visage peut être considéré comme une surface de projection, à la fois celle de notre identité, de notre singularité et celle des signes communs, qui fondent le *nous*, amenant à un jeu d'aller-retour constant entre cet espace et celui qui le regarde. Il y a quelque chose de direct dans le rapport entre le *je* et autrui, une sorte de responsabilité face au visage de l'autre. Et lorsqu'il n'y a plus ce visage, qu'il est retourné, qu'il ne *nous* regarde plus, la possibilité-même de ce *nous*, la possibilité de reconnaître un semblable est mise en doute. Le dos pourrait alors montrer l'anonymat, ou du moins, une volonté de conserver cet anonymat, de ne pas dévoiler son visage.

Il peut arriver que la face puisse paradoxalement montrer cette volonté d'anonymat. C'est le cas du portrait de Carole Abboud dans (*Posthume*) (fig. 31). Il y a quelque chose de paisible dans la régularité du souffle de cette femme, le vent qui soulève quelques mèches de cheveux et fait onduler le tissu de son vêtement. Il émane cependant un certain malaise de ce plan. Son visage s'offre à la caméra, au spectateur, les yeux fermés, dans une sorte de non-regard caméra, qui pourrait être un refus de voir, un refus d'affronter la caméra. Il est vulnérable par le seul fait qu'il est regardé sans pouvoir lui-même regarder, et cette violence sous-jacente est augmentée par le montage qui fait de ce plan le centre d'une séquence de destruction de bâtiments par des pelleteuses et autres engins de chantier. La musique a beau avoir une action apaisante sur la première occurrence du chantier, liée ensuite au visage de Carole Abboud, cet apaisement est de courte durée, rompu par une coupe sèche des pelleteuses qui reviennent, en son direct. La guerre refait surface, non dans la littéralité d'un fait raconté au journal télévisé comme au début du film, ou dans l'apparition de soldats, mais dans sa quotidienneté, dans ses *après*. C'est une guerre qui laisse les traces d'hier, traces qu'il faut effacer en reconstruisant ce qui a été détruit, mais qui est réactualisée par une attaque récente. Et le corps se retrouve prisonnier de ce quotidien blessé. Quelques plans auparavant, le visage de l'actrice apparaissait déjà, les cheveux attachés, en surimpression – ou plutôt *sous*-impression – d'un travelling dans la ville. Cet effet n'est pas le seul du film. Il faut compter trois occurrences de visages, deux visages d'hommes et celui de Carole Abboud revenant à nouveau, apparaissant *sous* des images pixelisées de journaux télévisés, de rues traversées en caméra embarquée, comme si ces visages émergeaient des restes de la guerre. Ces restes se manifestent autant dans des images de

la guerre filmées pendant le conflit, ou dans les ruines visibles partout dans la ville, comme si au fur et à mesure du montage, ils réapparaissaient. La guerre est encore là, elle traverse les habitants, imperturbables, immobiles. Le tragique de cette guerre sans véritable fin réside dans cette permanence : « elle est toujours en moi » dit Darina Al Joundi dans son interview au début de *Beyrouth Fantôme*.

Dans ce court-métrage, il serait possible de dire que le rapport à la frontalité et au dos se fait de façon individuelle, pour la simple raison que ces corps sont à l'unité dans chacun des plans, comme dans une succession de portraits. Il convient de noter que dans ces plans sont montrés des hommes et des femmes sans nom, sans prénom. Pour les spectateurs habitués de la filmographie de Ghassan Salhab, ce sont des visages connus d'acteurs récurrents dans ces films, mais qui ne sont pour autant pas nommés par le récit. Ils apparaissent comme des corps, comme des regards anonymes. Lui-même peut ou peut ne pas se faire reconnaître dans un plan où il apparaît de dos, regardant l'horizon (fig. 32). Dans (*Posthume*), les seuls dos étant le sien, cadrés de la même manière que les corps de face.

La face de l'un ou l'une, c'est le dos de l'autre, le cinéaste ainsi fait
des visages d'acteurs qui sont des amis, eux qui nous regardent
frontalement et sont faits de lui qui regarde de l'autre côté, vers la mer⁷⁶

La relation à la notion d'anonymat est alors complexe et semble ne pas se limiter à la non-reconnaissance. Ces visages ne sont pas complètement anonymes. Ils tentent de ne pas l'être dans l'émergence d'un collectif qui naît à travers le montage et à travers le regard du cinéaste sur eux. Ils sont certes seuls mais c'est la répétition de ces occurrences de regards-caméra, les conditions de leur apparition entre les autres plans qui les lient. Ils ne sont alors plus des individualités anonymes mais ceux qui restent, ceux qui subsistent au milieu de ces débris de guerre, qui sont là après elle. Alors que le cinéaste regarde vers le fond, regarde le lointain, il filme, comme en réponse à ce regard vers l'avenir, les visages de ceux qui ont un passé en mémoire. Ces plans sont le rappel de l'impossible séparation entre histoire politique, mondiale, et l'être humain dans son individualité et son appartenance au collectif, c'est-à-dire son corps de chair et l'histoire intime qui s'y loge. Il s'agit de montrer, avec toute la puissance du regard-caméra,

76 Saad CHAKALI, « Ghassan Salhab : combien de divisions ? (troisième partie), publié sur *Nouvelles du Front*, op.cit.

l'impact que des faits militaires, religieux, des décisions internationales peuvent avoir sur ces corps. Dans l'alternance de ces frontalités, de face et de dos, c'est comme si Ghassan Salhab déclinait différents visages de ces cicatrices ancrées dans les corps. De manière très métaphorique, la guerre ralentit le temps, elle altère les contours de l'identité.

3.2. Tentatives de rencontres.

A propos du dos, motif décliné dans plusieurs de ses films, Ghassan Salhab s'explique ainsi.

Il y a quelque chose de passionnant avec le dos, c'est que le personnage voit ce que je suis supposé voir, mais comme il est entre moi et ce qu'il voit, il forme un obstacle. Il y a comme un spectateur d'une image à l'image. Cette position m'a toujours fasciné, même dans la vie. Le dos dit beaucoup de cet incertain, de l'autre, mais aussi de ce qui se voit, de ce qu'il voit et de ce que l'on voit. [...] C'est le cas dans (*Posthume*), à la fin de 1958 quand je suis sur ce bateau qui va de l'horizon à la ville puis se dirige à nouveau vers l'horizon. Je suis le filmeur et obstacle de l'image dans l'image. L'image-obstacle !⁷⁷

Toujours dans la perspective d'une tentative de représentation d'une identité malmenée, cette notion d'obstacle a une importance, notamment lorsque quelques phrases plus loin dans cet entretien, il ajoute que « l'impuissance des choses » a probablement un lien avec cette habitude de se filmer de dos, notamment lorsque qu'il le fait pour lui-même. Mais cette impuissance peut se rapporter aux autres êtres.

3.2.1. Rapprocher les corps. Présences différées.

Dans son entretien avec Ghassan Salhab, Robert Bonamy évoque « la coprésence de la face et du dos⁷⁸ » dans sa filmographie pour parler surtout des personnages de *La Vallée*, « cadré[s] de dos au volant [...] le visage qui apparaît dans le rétroviseur intérieur. On est souvent dans cette présence du dos et du visage, de la coprésence de plusieurs angles selon différentes modalités ». *Beyrouth Fantôme* est aussi parcouru de

⁷⁷ Ghassan SALHAB, « Ghassan Salhab (1/2). L'image menaçante, l'image menacée », entretien réalisé par Robert BONAMY et David YON, op.cit.

⁷⁸ *Idem*.

ces coprésences. Il y a dans un premier temps deux séquences composées de plans montrant un personnage très près de la caméra faisant face ou dos à d'autres personnages dans le fond de l'image (*fig. 33 et 34*). Chacune d'elles se déroule au sein d'un appartement, la chambre d'hôtel de Khalil ou l'appartement de Hanna. A chaque fois, le spectateur est face à un groupe opposé corporellement à un individu seul. Ce corps est alors observé dans une circularité de regards, qu'il soit de face ou de dos. L'identification du spectateur au corps des personnages est difficile car fragmentée. S'il y a un visage, il est possible d'avoir un mouvement d'identification ou d'empathie envers ces faces car le visage est à même de créer ce mouvement. Lorsqu'il y a un dos, l'identification pourrait se faire dans la similitude du regard vers le fond de l'image entre le spectateur et le personnage de dos qui tend vers cette zone. Pourtant, ce dos fait obstacle, le regard est invisible, et la connexion de regards entre le dos et les faces (ou la face et les dos) ne peut pas aboutir. Dans ces deux séquences, il n'y a pas de systématisme quant au placement des corps, pas de récurrence d'un même corps, par exemple au premier ou dernier plan, qui le figerait dans cette représentation. Mais il s'agit toujours d'une opposition forte entre les différents corps créée par un agencement précis des corps dans la profondeur de champ. C'est précisément cette dernière qui va accentuer la disproportion des corps entre eux et l'impression parfois qu'un personnage est regardé, de façon assez froide, par les autres personnages ou par la caméra en contre-plongée, lorsque celui-ci est au premier plan. Les corps sont alors pris dans une tension émanant de l'interdépendance des regards et de l'espace. La géométrie des corps est un fait, elle est appuyée par la mise en évidence de la profondeur de l'image, dans ces regards qui font liens entre le devant et l'arrière du plan, le fond et le front.

Dans les dix premières minutes de *Beyrouth Fantôme*, une scène illustre bien un autre type de coprésence de la face et du dos. Au réveil, Hanna laisse Kamal se préparer à partir tandis qu'elle prend sa douche. Il est laissé seul au centre du cadre, répondant à un appel téléphonique, la présence de Hanna étant assurée par le bruit de l'eau qui coule en hors-champ. Suite à cet appel, il s'approche de Hanna, par le biais de la porte fermée de la salle de bains. Le cadre est rempli par cette porte close et Hanna se trouve toujours en hors-champ. Le dos de son amant vient se mettre au centre du cadre et prononce une seule phrase : « C'est qui, ce Khalil ? ». Avant même que la réponse de Hanna soit entendue, la réponse est donnée dans le raccord avec le plan suivant montrant Khalil, visiblement à la sortie de sa douche se séchant les cheveux. Ce n'est pas Hanna dans sa

salle de bain qui répond à Kamal mais dans un effet de substitution, c'est la réponse elle-même qui est visible, dans une sorte de faux-contrechamp, incarnée par le concerné. Mais son incarnation n'est ici pas véritable puisque le corps visible dans ce plan est le reflet de Khalil, l'apparition du visage étant d'ailleurs retardée par la serviette le cachant. Ainsi, il y a passage d'une parole à une image. Il est tout à fait possible que Hanna réponde à Kamal lui décrivant Khalil, ou au contraire le laisse sans réponse, mais c'est le montage même qui se charge de faire coexister ces personnages dans leur inconscience de l'autre et de faire coexister des lieux différents. Rien n'indique que le plan de Khalil soit situé dans la même temporalité diégétique que la douche de Hanna. Mais le montage prend ce parti là.

Dans l'ouvrage consacré à Marc Scialom, *Impasse du cinéma*, Saad Chakali parle du corps désirable et du sujet indésirable⁷⁹. Il extrait deux photogrammes, un au milieu du film et le deuxième situé à la fin, dans des scènes où Tahar se retrouve face au dos des jeunes femmes filmées. Dans le premier photogramme en plan rapproché, Tahar et une jeune femme sont tous les deux de dos pour le spectateur (*fig. 35*). Il flâne dans les rues de Marseille, regarde les vitrines et son regard vient se poser sur une jeune femme en robe blanche en train de commander une glace. Le deuxième plan que Saad Chakali cite dans son article est tiré de la fin du film, là où la fille aux cheveux bruns provoque Tahar dans la carrière de Djebel-Djelloud (*fig.36*). La jeune femme vient de se relever pour se rhabiller (le plan précédent la montre en train d'uriner accroupie face caméra – et très probablement face à Tahar), elle est alors de profil au centre du cadre dans un plan taille qui permet de voir Tahar arriver dans la profondeur de champ quasiment en pieds. Dans un mouvement très bref, elle tourne la tête, le buste suit légèrement. La construction de l'image amène une vision parallèle des deux corps, une posture similaire, qui provoque une mise en abyme du regard : le spectateur regarde Tahar qui regarde la jeune femme qui regarde ailleurs. Dans le premier photogramme, c'est le dos de Tahar qui est le plus important, qui occupe le plus de place dans le cadre ainsi que dans le regard du spectateur. Dans le deuxième, c'est au contraire la jeune femme au centre, qui ne laisse voir que sa chevelure dans un mouvement de retournement vers l'arrière-plan. La tension perceptible dans le rapprochement des deux images est celle

79 Saad CHAKALI, « Le contretemps de l'innocence », dans *Marc Scialom. Impasse du cinéma*, op.cit., p.223.

qu'il existe entre les personnages au sein des séquences, et cette tension dit la complexité du rapport au corps, du rapport à l'altérité qui se joue pour Tahar.

3.2.2. Par-delà le miroir, peut-être une altérité.

Ce rapport à l'altérité rappelle le célèbre tableau du peintre surréaliste belge René Magritte, *La reproduction interdite* (fig.37). Le sujet principal de la toile, un homme en costume, fait dos au spectateur du tableau, regardant un miroir dans lequel apparaît son reflet. Mais ce n'est pas le reflet attendu qui s'offre à sa vision, il ne regarde ainsi pas sa face mais la reproduction de son corps dans la même posture, autrement dit, son dos. Saad Chakali parle du « dos comme butée⁸⁰ » et son expression rejoint celle de Ghassan Salhab lorsqu'il parle d'« image-obstacle ». Dans le tableau de Magritte, c'est précisément ce qui se joue. Ce tableau est habituellement interprété comme étant l'expression d'un refus de voir la peinture comme un miroir de la réalité. En le rapprochant du corpus, il vient plutôt appuyer cette idée d'image-obstacle. Le corps se fait lui-même obstacle, par le biais du miroir. Montrer le dos, ici chez Magritte, revient à contourner les codes de représentation et les lois physiques de l'objet miroir.

Dans *L'image-temps*, Gilles Deleuze évoque la différence entre image actuelle et image virtuelle, notions déjà présentes chez Bergson, ce qui amène forcément à la question du miroir. Selon lui, « l'image virtuelle devient d'autant plus actuelle, qu'elle absorbe et capture le personnage, l'image actuelle devient d'autant plus virtuelle, que le personnage est repoussé hors champ (pour moi, momentanément)⁸¹ ». C'est le cas pour l'homme de la *Reproduction interdite*, le miroir engloutit l'image actuelle du corps pour la dupliquer dans une image virtuelle. Il est ainsi « face » à l'impossibilité de se regarder lui-même, ou de se voir mais sous un autre angle, précisément sous une autre face que la frontalité. Il s'agirait alors d'une frontalité de dos, résultat d'un reflet décalé, détourné. Associé aux questionnements identitaires des films du corpus, il peut aussi y avoir l'idée de la non-reconnaissance, de la difficulté à projeter sur son propre corps, sur l'autre, autre chose que cette face sans visage. Dans les films de Ghassan Salhab, il est difficile de lier le dos et la face, les deux sont séparés, dans un « face à face » – ou un face à dos

80 Saad CHAKALI, « Ghassan Salhab : combien de divisions ? (troisième partie), publié sur *Nouvelles du Front*, op.cit.

81 Gilles DELEUZE, « Vérité et temps », cours du 29 mai 1984 – transcription de Guadalupe Deza, [en ligne], http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=355, [consulté le 26 mars 2018]

– mais séparés par le montage qui leur intercale d'autres plans, d'autres images ou d'autres espaces. L'image virtuelle et l'image actuelle se mélangent sans délimitation nette. Ce manque de clarté dans ces différentes frontalités, dans ces coprésences, vient de l'enchevêtrement complexe des temporalités provoqué par l'objet miroir.

Le présent c'est l'image « actuelle », et son passé contemporain, c'est l'image virtuelle, l'image en miroir. Selon Bergson, la « paramnésie » (illusion de déjà-vu, de déjà-vécu) ne fait que rendre sensible cette évidence : il y a un souvenir du présent, contemporain du souvenir lui-même, aussi bien accolé qu'un rôle à l'acteur⁸².

Les personnages du corpus subissent tous et toutes cette paramnésie, de façon différente, certes, mais cela semble être un des prismes par lesquels ils vivent leur réalité. Pour Tahar, dans *Lettre à la prison*, ses hallucinations en sont des exemples frappants, et c'est le montage des plans entre eux, d'une vision actuelle de Marseille et de fantasmes venant possiblement d'un passé revenant, qui rend sensible ces impressions de *déjà-vu* ou *déjà-vécu* qui le hantent. Le montage deviendrait alors le miroir des images entre elles. Ghassan Salhab, pour qui la question de la mémoire est très importante, notamment dans son dernier long-métrage *La Vallée* dont le personnage principal est amnésique, travaille aussi implicitement ces *déjà-vu*, cette paramnésie dans ces plans-portraits de (*Posthume*) où se surimpressionnent des souvenirs de guerre. Il est aussi possible de convoquer cette paramnésie pour parler de la reprise du plan de *Inland* dans le court-métrage de commande de Tariq Tegua. L'impression de *déjà-vu* s'impose au spectateur tandis que les plans se font miroir, le plan du court-métrage faisant appel au souvenir du plan de *Inland*, tout en l'actualisant par son changement de luminosité. Plus loin, Gilles Deleuze ajoute, en citant la thèse de Bergson, que

le souvenir n'est pas une image actuelle qui se formerait après l'objet perçu, mais l'image virtuelle qui coexiste avec la perception actuelle de l'objet. Le souvenir est l'image virtuelle contemporaine de l'objet actuel, son double, son « image en miroir ». ⁸³

Cette coexistence dont parle le philosophe se réalise dans le même temps que la coprésence des faces et des dos à l'œuvre dans les films de ce corpus. Le miroir, qui ici se situe autant dans l'objet filmé à plusieurs reprises dans tous les films, que dans le montage des plans, réfléchit l'image actuelle permettant ainsi une mise en perspective de la réalité actuelle, il y a un prolongement dans la profondeur entre l'image actuelle et

82 Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2012, p.106.

83 Gilles DELEUZE, *Dialogues*, Paris : Flammarion, 2008.

l'image virtuelle. Ainsi, en plus d'assembler deux temporalités, le miroir conjugue deux espaces : l'image du monde que l'on voit quotidiennement et son reflet, qui est dans la ressemblance a priori exacte de la réalité quotidienne. Cette ressemblance, soumise à la possible subjectivité du souvenir, s'observe notamment dans la manière de filmer la ville.

[...] En ce qui concerne ces modalités de représentation de la ville, je me souviens que Tariq Tegua, qui a d'ailleurs filmé la ville de Beyrouth pour *Révolution Zendj*, utilise une formule assez singulière, à savoir « filmer la ville de dos »⁸⁴.

Chez Ghassan Salhab, et particulièrement dans (*Posthume*), Beyrouth est filmée de manière souvent frontale dans ces travellings embarqués pourtant ce n'est pas une représentation claire, stable qui en est faite. Il en va de même pour les hommes et les femmes. En frottant le corps humain au corps de la ville, en les croisant en surimpression, il dresse un portrait en creux, en détours, de chacune de ces entités, comme si, grâce à un miroir imaginaire, la ville ne pouvait s'y refléter telle qu'elle était mais ne pouvait apparaître que dans ce qu'elle donne à vivre aux êtres qui l'habitent ou la traversent. A l'inverse, l'être humain trouve une représentation de lui-même dans ce que lui renvoie la ville, ses rues, ses ruines, une représentation fragmentée.

3. 3. Faire face pour ne pas disparaître

Tariq Tegua entretient un rapport particulier avec le dos, et pour tenter de le saisir, il faut faire un détour par un film de commande. Dans un très court-métrage réalisé pour la série *Venezia 70 Future Reloaded* à l'occasion des soixante-dix ans du Festival International du Film de Venise en 2013, Tegua se filme lui-même de trois quart-dos, devant un ordinateur où il monte un film, très probablement son dernier long-métrage en date, *Revolution Zendj* (fig. 38). Et dans un montage en rime croisée, il alterne le plan d'une jeune femme de dos avec dans un premier temps seulement sa chevelure de visible en contre-jour (fig. 39), et la table de travail vide de sa présence à lui, déplacée dans un autre plan devant des rideaux sombres. C'est dans cette image de cinéaste devenu ombre que la présence se diffuse au niveau du son, puisqu'en voix-off est prononcée la phrase suivante : « Le cinéma demain encore dira : ici... ». Et pour

84 Ghassan SALHAB, « Ghassan Salhab (1/2). L'image menaçante, l'image menacée », op.cit.

conclure cette « strophe », il termine sur le même plan de la jeune femme qui découvre son visage au spectateur en se retournant sur la fin de la phrase : « il y a quelqu'un » (*fig.40*).

Le dos chez Tariq Teguia serait affaire de retournement, plaçant la présence corporelle dans une tension, une attente de la part du spectateur. Un retournement est un geste au seuil de deux postures, il est une ouverture, le dévoilement d'une face cachée, un mouvement d'accès. Filmer quelqu'un de dos, c'est augmenter la charge de désir que contient un corps et donc solliciter davantage le spectateur qui se retrouve dans une proximité singulière avec l'être filmé qui s'offre à lui. C'est par exemple la possibilité de suivre cet être sans être soumis à son regard, permettant ainsi une meilleure observation discrète, c'est satisfaire une curiosité qui n'est pas intimidée, limitée par le retour du regard de l'autre. Il peut y avoir une réelle proximité, comme c'est le cas dans le plan du court-métrage, un plan épaules, tout en restant dans une relative distance par cette non-réciprocité du regard. Et lorsque ce dos se retourne, il y a une nouvelle tension qui s'instaure.

Dans *Inland*, cette particularité du dos prend une ampleur effective dans une scène furtive à la toute fin du film, entre deux échappées surexposées. Le patron de Malek vient d'arriver à sa rencontre. Ce plan ne montre que Malek, dans un cadrage particulier. Il s'agit presque de l'ombre de Malek plutôt que du personnage lui-même. En plan épaules là aussi, avec un arrière-plan flou, il y a l'illusion d'une silhouette noire, et la pénombre ne permet pas de savoir au premier abord si c'est un dos ou une face. Ce flou détache le corps de Malek du fond du plan, il est comme *sur* le fond et non plus *dans* le paysage, impression renforcée par le mouvement de l'appareil. La caméra le suit, et le mouvement de marche de Malek associé à celui de la caméra donne l'illusion qu'il s'éloigne du cadre, comme s'il était effectivement de dos et partait vers le lointain alors que quelques secondes plus tard, le bord de ses lunettes de soleil est visible, indiquant qu'il est bien de face. Malek est là, filmé de près, mais il manque quelque chose, l'identification est retardée. Et cette impression est confortée par le texte prononcé par le personnage. Son patron lui demande comment il a fait « pour arriver jusqu'ici », ce à quoi Malek répond « je n'étais qu'à moitié là » (*fig.41*). Cette phrase pourrait résumer le film entier de Teguia. Les personnages peuplent le film, sans être entièrement « là ». En prononçant ces mots, Malek devient une présence dédoublée, non dans une multiplication mais plutôt dans un manque. Il lui manquait une moitié, et cela pourrait

vouloir dire que l'épaisseur du corps ou de l'esprit est moindre. La moitié qui « est là » serait celle qui le fait survivre, le fait tenir debout, mais il manquerait l'autre moitié, celle nécessaire à sa pleine existence, son ancrage dans le réel. C'est le cas entre autre pour les trois personnages principaux de *Inland*, *Beyrouth Fantôme* et *Lettre à la prison*. Ce ne sont pourtant pas des corps qui restent sur cette position de corps « non pleins ». Ils sont en constants mouvements physiques et intérieurs qui les placent sur un seuil à franchir.

Dans le film qu'il a réalisé à l'occasion de la rétrospective au Centre Pompidou en 2015, *Où en êtes-vous Tariq Teguia ?*, il reprend ce plan dans une version plus lumineuse (fig.42). Cette fois-ci, il n'y a aucun doute sur la frontalité de Malek. Et par cet éclaircissement, il passe de silhouette à figure, visage. Il est possible de percevoir son sourire, non visible dans le plan « original » à cause de la pénombre. Ce sourire retombe dans l'obscurité à nouveau par un changement de luminosité, interrompu par un cadre noir sur lequel s'inscrit en majuscules blanches « c'est quand même vous qui êtes dans le cadre, non ? ». Il y a dans cette hésitation lumineuse, volontaire, suivie de cette interrogation, la question évidente de la représentation par l'image des corps qui passent. Ces corps ont un lien direct avec le temps, et le cinéma est sans doute là pour leur donner la possibilité de rester, d'exister dans ce temps. Mais malgré cela, malgré le recul du cinéaste sur son propre travail, les êtres filmés dans ce corpus, et ici Malek, restent prisonniers de leur instabilité identitaire.

Beyrouth Fantôme est ponctué par des interviews des acteurs et actrices qui se glissent dans le fil du récit. Les cadrages sont simples, neutres ; ces hommes et femmes sont filmés assis face à la caméra, en plan taille, seul ou à deux. Ces adresses à la caméra sont marquantes car elles sont des témoignages directs du vécu en temps de guerre et des troubles identitaires provoqués. Les cadrages de (*Posthume*) y font écho, mais de manière silencieuse. Plusieurs hommes et femmes sont filmés de face, cadrés en plan épaules, au centre du cadre, immobiles (fig.43), tout comme il serait possible de se placer pour une photographie d'identité. Ils sont seuls, et c'est la récurrence des plans, même éloignés les uns des autres dans le montage, qui va imprimer dans la mémoire du spectateur une habitude posturale.

Cette posture est déclinée en une frontalité identique mais avec pour chacun des plans une particularité. Le premier homme est Aouni Kawas, le personnage principal de

Beyrouth Fantôme. Il apparaît derrière un rideau de « neige » télévisuelle, en ombre, comme un fantôme revenant hanter le film puis dans sa pleine image. Mais le spectateur n'a pas le temps de s'habituer à son regard, au rythme de sa respiration et de son battement de cils que la rupture avec le plan suivant se fait déjà. Il est donc difficile de rencontrer cet homme. Dans cette même frontalité, il y a Abla Khoury, dans une rencontre tout aussi étrange. Ce plan épaules se trouve être au début un arrêt sur image, qui vient succéder à un autre arrêt sur image. Après une lente traversée de Beyrouth en caméra embarquée frontale, avec comme accompagnement musical les longues tenues de cordes de Petr Vasks amplifiant l'apesanteur de la traversée, le mouvement et le son s'arrêtent net à un carrefour, lorsqu'une voiture entre par la gauche du cadre. L'arrêt se poursuit quelques secondes avant de passer au plan suivant, le portrait d'Abla Khoury donc. Avec ce changement, le spectateur peut être dans l'attente d'un tout autre type de mouvement. Il est alors confronté à une incertitude concernant ce qu'il voit. Est-ce qu'il s'agit aussi d'un arrêt sur image ? Ou le plan est-il montré dans un ralenti tel que les mouvements de l'actrice sont infimes ? La collure entre le travelling finissant dans un « gel » d'image et le portrait fixe s'ouvrant dans ce même « gel » opère une sorte de pause dans le film, un temps abstrait où les repères n'existent plus. Plus loin, sur une autre frontalité, une voix d'homme dit en off « je me suis retrouvé dans un troisième temps, et j'attends toujours de revenir à mon temps et mon espace premiers ». C'est précisément ce qui se passe dans cette collure de temps dilatés. Cette nouvelle frontalité est celle d'un homme en polo jaune, pris dans le temps réel du tournage et qui, à la fin du plan, ferme les yeux. Le regard-caméra s'éteint alors, laissant le spectateur observer des paupières closes. Après un passage au noir pendant lequel est prononcée cette phrase, ce plan revient mais déformé par un flou au centre du cadre, c'est-à-dire sur son visage. Le fond de l'image, l'horizon maritime, semble au contraire net (*fig.44*). C'est comme si ce flou figurait ce que la voix venait d'énoncer : un espace imprécis dans lequel l'homme « attend de revenir » à cet espace-temps qui lui est propre. Mais une force extérieure l'en empêche si bien qu'il revient en son intérieur pour tenter d'y parvenir. Cette hypothèse trouve un écho dans le propos de Roland Barthes dans son ouvrage sur la photographie, *La Chambre claire. Notes sur la photographie* : « [...] le regard, faisant l'économie de la vision, semble retenu par quelque chose d'intérieur⁸⁵ ».

85 Roland BARTHES, *La Chambre Claire. Notes sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980, pp.174-175.

Plus loin, il affirme que la photographie « accomplit la confusion inouïe de la réalité (« *Cela a été* ») et de la vérité (« *C'est ça !* »).⁸⁶». Ici, ce n'est pas tant la question de la réalité et de la vérité qui importe mais la notion de temporalité double qui est illustrée par les parenthèses ; la confusion de « *Cela a été* » et de « *C'est ça !* » est aussi possible au cinéma, et c'est ce que semble montrer Ghassan Salhab dans ces visages au seuil de cette temporalité hybride qui agit sur leur identité intime.

86 *Idem.*

PARTIE III - CE QU'IL RESTE DES FANTÔMES.

Lorsqu'un corps est déplacé, la nouvelle cadence imposée fragmente l'être dans la représentation qu'il a de l'espace qui l'entoure et dans la représentation qu'il se fait du temps. Ces perturbations entraînent une confusion mettant aussi à mal l'incarnation même du corps. L'être se retrouve alors désincarné, fragmenté.

Un fragment peut-être à la fois un bout, une partie, un débris, un reste, une trace. Dans ces termes, en plus d'une séparation, il y a l'idée de quelque chose subsistant. Il semble alors que le fragment conjugue deux temporalités en étant à la fois l'empreinte de *ce qui a été* (Roland Barthes) et d'autre part en étant *encore un peu là*. Dans *Lettre à la prison*, c'est une représentation quasiment didactique que Marc Scialom donne de la fragmentation identitaire, qui passe réellement par la fragmentation du corps à travers les échelles de plan et le montage, alors que chez Tegui, les corps fuient, et cette fuite les menace de dissolution. La fragmentation ne se fait plus au niveau de la déstructuration ou de la coupe, mais au sein-même de la matière de l'image. Dans les trois films de Ghassan choisis pour ce corpus – et dans l'ensemble de son œuvre –, elle se situe dans une démultiplication des couches de sens (voix-off avec coexistence de plusieurs langues, écritures à l'écran, références picturales) et dans des formes parfois plus performatives que narratives.

1. CORPS DÉSINCARNÉS, IDENTITÉS FRAGMENTÉES.

1.1. Fragments.

Ce corpus montre des fragments d'êtres plutôt que les êtres eux-mêmes, ou « à la limite de ne pas en être⁸⁷ » selon les propos de Vincent Amiel, initialement pour qualifier les personnages de quelques films de Yasujiro Ozu, Wong Kar-Wai et Hou Hsiao-Hsien. Cette particularité est dans un premier temps due à la fabrication des films et à leurs caractéristiques techniques et esthétiques. Il faut entendre par-là que le montage, le cadrage et le son en particulier, sont travaillés de sorte à segmenter le corps,

87 Vincent AMIEL, « Des corps effacés par le flux : Hou Siao-hsien, Ozu et Wong Kar-Wai », dans *Images des corps / corps des images au cinéma*, op.cit., p.26.

référéncé généralement dans le récit comme corps-sujet, et donc potentiellement matière à informations ou repères narratifs. La segmentation – ou fragmentation – ne se situe pas forcément dans des coupes abruptes mais peut aussi, en étant provoquée par des débordements, se percevoir par des dilatations, des « effacements ». C'est le terme qu'emploie Vincent Amiel dans son article. Les personnages sont en effet en voie de disparition, menace créée par le corps même du film. « Le corps cinématographique devient, dans ces films emportés par la vitesse, la cause première de l'extinction des unités individuelles⁸⁸ ». La notion de vitesse correspond particulièrement bien au film de Marc Scialom dont la très courte durée de chaque plan – très souvent environnant les trente secondes – accélère le montage et par conséquent le rythme du film. L'emballage dans le flux des images de *Lettre à la Prison* participe à une « dépossession permanente⁸⁹ » du personnage par rapport à son corps. Au contraire, les longs travellings de *Inland*, (*Posthume*) et *L'encre de Chine* dilatent le temps, perdant le corps du personnage dans celui du film. Les personnages souvent en mouvement sont suivis par la caméra dont le propre mouvement double celui du corps filmé, rendant ainsi la sensation de flottement plus accrue et toute possibilité d'ancrage difficile. Les mouvements des corps, qu'ils soient allers et retours, errances, se retourner, faire face, faire dos, sont tous des tentatives d'être *avec* les autres, d'être *dans* l'espace, mais souvent en vain.

Aucun des films ne montrent un succès de réappropriation du corps, de l'identité personnelle mais bien des essais. Le mouvement de la marche contribue à une survie sans doute, comme si la perte d'identité pouvait définitivement advenir si le corps venait à s'arrêter. Le corps se recompose dans la collure des plans, mais parfois difficilement. Jérôme Game parle d'une « reconfiguration de l'économie corporelle⁹⁰ » et c'est précisément ce qui est à l'œuvre dans les films du corpus.

Cette fragmentation filmique peut être entendue comme morcellant littéralement les corps, au sens d'une découpe corporelle visuelle donc, comme c'est le cas surtout chez Marc Scialom. Dans *Lettre à la prison*, la représentation des corps se fait tout d'abord par une démultiplication des échelles de plans. Contrairement à *Beyrouth*

88 *Idem*.

89 *Idem*.

90 Jérôme GAME, « Introduction. Corps-cinéma », dans *Images des corps / corps des images au cinéma*, op.cit., p.16.

Fantôme et *Inland*, où l'ensemble du corps est filmé, de la tête aux pieds, notamment dans les scènes de marche, Tahar n'apparaît que très peu dans des plans d'ensemble ou plans larges, debout en entier. Lorsqu'il erre dans Marseille, il est la plupart du temps filmé en plan américain ou en plan rapproché, échelles de plan qui lui « coupent » les jambes. C'est comme si ce morcellement par le cadre participait à sa stagnation dans cette ville qui lui est étrangère. De plus, son visage est souvent fragmenté par des gros plans. C'est le cas dans la scène du repas avec les Tunisiens sur un toit de Marseille. La caméra s'approche lentement, en travelling avant isolant fréquemment le visage de Tahar. Il est parfois même découpé visuellement par une corde à linge blanche (fig. 45) participant à doubler la fragmentation. Il s'agit sinon de travellings glissant sur les visages des Tunisiens attablés parmi lesquels celui de Tahar est caché, comme si la caméra n'arrivait pas à enregistrer sa présence. Les Tunisiens ne sont pas filmés comme l'est Tahar. Les mouvements de caméra et l'échelle des plans participent donc à mettre une distance entre Tahar et les autres êtres, de façon à montrer le sentiment d'étrangeté, d'inconfort éprouvé par Tahar. Plus loin dans le film, il revient dans sa chambre d'hôtel et fume une cigarette à sa fenêtre. Son visage est filmé en contre-plongée, de face, de profil, et tous ces fragments sont intercalés avec des plans de lieux (des chemins de fer, de grands immeubles délabrés...), rendant impossible la reconstitution du visage. Les exemples seraient trop nombreux pour les évoquer tous, mais une dernière scène est marquante (fig. 46). Tahar arrive sur un chantier et se retrouve seul dans ce qui semble en être la réserve. Seules ses jambes sont filmées et son visage n'est aperçu qu'au moment où il se baisse pour toucher le plâtre. La caméra remonte en « coupant » ses mollets. Lorsqu'il enlève sa veste, la légère contre-plongée ne laisse voir que son buste de profil, puis lors d'un panoramique ascendant son visage mais sans ses bras (fig. 47).

Dans *Lettre à la prison*, le corps est fragment. Il n'est composé que de bouts, de parties assemblées ensemble pour tenter de former un tout, un corps entier, mais dans une représentation toujours précaire, tout comme l'est l'image elle-même. Cette fragmentation identitaire ne passe pas uniquement par l'image. Dans chaque film du corpus, le son, *l'audio*, a une importance majeure, notamment à la fois dans le rapport qu'il a à l'image, *le visuel*, et à la fois dans l'utilisation que les trois cinéastes font de la parole.

1.2. Voix désincarnées.

La fragmentation de l'être se situe également dans le rapport du corps à sa voix. Les trois personnages principaux du corpus, Tahar, Malek et Khalil, se caractérisent chacun par une utilisation de la parole assez minime qui peut parfois se rapprocher du mutisme. Leurs voix semblent se trouver *hors* d'eux, voire hors du champ, elles sont extraites.

1.2.1. Voix arrachées.

Dans le film de Marc Scialom, il y a l'évidence de la lettre lue en voix-off, mais la place de la parole est en réalité plus complexe qu'une simple apposition de voix sur l'image. Le film est donc parcouru par la lecture d'une lettre de Malek à son frère emprisonné. Dans l'adresse à un absent se trouve un être hors-champ qui tient autant du souvenir passé que du but à atteindre. Le frère est finalement aussi un personnage du film tout en étant un être invisible. Sa réalité physique existe, le récit le plaçant dans une prison parisienne, mais ce « tu » sans réponse le dessine comme un être immatériel. Il se rapproche alors d'un fantôme n'ayant ni lieu ni temps dans lequel s'ancrer.

La dimension fantomatique des corps chez Scialom passe véritablement par les moyens de production du film. Le tournage se fait sans enregistrement de sons. Le cinéaste dit avoir « noté de manière très imprécise les répliques échangées entre personnages » et « projetait de synchroniser⁹¹ ». C'est donc « à l'aide d'un petit magnétophone d'amateur, dans un appartement [...] sans qu'[ils aient] l'image sous les yeux⁹² » qu'ils enregistrent les quelques dialogues du film.

J'inventais le reste, [...] aucun vrai synchronisme n'était possible. C'est dans ces conditions que Marie-Christine Lefort a dit son propre texte. Myriam Tuil a doublé la marchande de journaux. J'ai fait la voix du vieux mendiant barbu qui demande l'aumône à Tahar. J'ai fait aussi la voix du speaker évoquant à la radio le procès d'Ahmed, le cri sauvage qui ouvre la scène des six garçons poursuivant Tahar dans un désert, le grommèlement bizarre qu'on entend dans la scène onirique de la tête de plâtre. Je m'amusais bien. Ma mère [...] a fait la voix de l'hôtesse (à l'image, l'hôtesse est Myriam Tuil). Et on entend, parmi les voix des

91 Marc SCIALOM, « Souvenir, que me veux-tu ? » dans *Marc Scialom. Impasse du cinéma*, op.cit. p.175.

92 *Idem*.

enfants sur la terrasse, celle de mon fils Jean-Louis⁹³.

Dans cet esprit très artisanal et familial de la création des différentes voix, « Scialom arrache les voix des corps et en fait les agents d'un désordre psychique qui nous contamine et nous bouleverse.⁹⁴ ». Ce qui pourrait paraître une complication technique pendant le tournage devient la représentation de la condition et de la sensation du corps exilé, cette désynchronisation faisant entendre une démultiplication des voix et leurs décalages.

Il n'y aurait donc aucune différence entre cette lettre en voix-off et les dialogues diégétiques puisque ces deux régimes de voix sont tous deux enregistrés en post-synchronisation et entendus comme *hors* de l'image. Mais pourtant, si la lettre donne l'impression d'une voix intérieure qui chemine au même rythme que son personnage ne marche, les dialogues viennent fragmenter son trajet, sa pensée. Ils agissent comme des interruptions voire des intrusions dans l'intériorité de Tahar. Il est donc là encore question d'intérieur et d'extérieur non-compatibles, du moins qui peinent à se rencontrer sereinement, débordant l'un sur l'autre.

En linguistique, il est aussi question de fragmentation lorsqu'une langue se retrouve divisée en dialectes, comme c'est le cas de l'arabe. Cette langue afro-asiatique regroupe plusieurs « arabes » très différents les uns des autres selon la région dans laquelle ils sont parlés, l'arabe algérien n'étant pas le même que l'arabe Tunisien ni que le libanais par exemple. Cette division de la langue participe aussi, et précisément dans le cas de ce doublage en post-synchronisation de Tahar, à renforcer un déséquilibre entre l'identité nationale qu'un être est censé avoir par le fait même de la législation du pays, et l'identité en constante mutation de ce dernier, celle formée par le vécu, l'histoire personnelle, les convictions etc. Marc Scialom parle de « pseudo-Tunisien » pour présenter son personnage principal. « Tahar Aïbi n'était pas un comédien professionnel. C'était un ouvrier algérien immigré en France à l'âge de huit ans⁹⁵ ». Marc Scialom ne change pas le prénom de son acteur pour le personnage ce qui vient accentuer l'ambiguïté du jeu ainsi que le problème de ne pas être celui qu'il fallait. Problématique d'ailleurs doublée par le fait de substituer la voix de Tahar Aïbi par celle d'un ami

93 *Ibid*, p.176.

94 Frederico ROSSIN, *Marc Scialom, cinéaste de la modernité*, dans *Marc Scialom. Impasse du cinéma*, op.cit., p. 261.

95 Marc SCIALOM, « Souvenir, que me veux-tu ? », dans *Marc Scialom. Impasse du cinéma*, op.cit, p.152.

algérien, Boulem Touarigh. Le cinéaste y voit « un élan vers les exilés arabes quels qu'ils soient, Tunisiens, algériens, marocains, mauritaniens, libyens, etc⁹⁶ ». La voix devient surtout la matérialisation d'une identité fragmentée impossible à reformer.

1.2.2. Corps dépossédés de leurs voix.

Enfin, *L'encre de chine* et *(Posthume)* font appel à des voix qui ne sont pas rattachées à un corps « sujet » du récit mais qui sont des voix extérieures, et c'est là une autre forme de désincarnation. Dans *L'encre de Chine*, il y a au premier plan sonore la voix de Ghassan Salhab, exprimant son rapport à l'objectif, au cinéma, au monde, à la mort. Mise à part l'empreinte que laisse son visage d'enfant sur une photographie de classe, le cinéaste n'apparaît qu'au ralenti à travers la vitre d'une fenêtre. S'il est déjà coupé par le cadre, ce ralenti vient le suspendre dans son mouvement, et la distance imposée par la vitre lui enlève de la chair. C'est alors sa voix qui prend l'importance que le corps n'a plus. Présente tout le long du film en off, elle guide l'avancée du récit. En arrière-plan, et parfois la croisant, la devançant, la remplaçant, d'autres voix masculines ou féminines apparaissent, se juxtaposent à la voix du cinéaste, sans être incarnées non plus par des corps ou des visages à l'image. Le seul corps filmé de façon très frontale, évidente est lui aussi privé de sa voix. Cet homme en chemise bleue est un ami poète du cinéaste. Il y a là à nouveau l'idée de dépossession évoquée par Vincent Amiel, renforcée par le fait que cet homme représente potentiellement la langue, l'expression. Ghassan Salhab est désincarné par le corps à l'écran mais le film est son corps dont sa voix est le moteur. Le poète, lui, est dépossédé de sa voix, laissant son corps au cinéaste. En voix-off, le texte suivant se fait entendre sur son apparition : « Nous ne nous appartenons pas, penses-tu. Nous sommes toujours-déjà disséminés dans tout ce à quoi nous nous lions. Nous sommes avec tous mes semblables de plus en plus nombreux ». L'appartenance est ici déployée au niveau de la chair des êtres qui peuplent le film, et il s'agirait plutôt de *dés-appartenance* dans le sens où l'individualité serait extraite de la chair. Une dépossession semblable est présente dans le mutisme des hommes et des femmes de *(Posthume)*. Ce sont les voix-off qui font lien entre ces différents visages mutiques et immobiles.

96 *Idem*.

1.2.3. Voix parsemées.

Dans *Inland*, une parole politique s'impose sans devenir pour autant une prise de position militante de la part du réalisateur algérien. Dans des scènes de débats, des voix s'expriment vivement, labourent le champ des possibles avènements. Elles sont des espaces où naissent des interrogations qui actualisent le récit sans pour autant lui donner un contexte. C'est le cas de la première scène qui fait suite au travelling du générique d'ouverture, la vivacité des échanges dans l'obscurité d'une pièce venant rompre avec la dynamique lancée par le mouvement et la musique. Pour Cyril Neyrat, « [c]ela constitue littéralement une cellule, politique et filmique, un corps étranger dont l'énergie se diffuse au-delà des cuts qui figent l'ultime phrase en slogan révolutionnaire⁹⁷ ». Cette dernière phrase lancée par une des voix masculines est la suivante : « il faut créer un mouvement, un mouvement réel, un large mouvement dans la société [...], un mouvement pour la vie ». Ce « slogan » trouve un contre-pied dans l'immobilité silencieuse de Malek, dont c'est la première apparition dans le film. Pourtant, il n'est contre-pied que visuellement, dans le montage. En regard du film entier, cette parole vient donner une impulsion invisible aux futurs trajets de Tahar, et de sa fuite « en avant ». Quelques minutes plus tard, les visages et les voix reviennent, comme s'ils n'avaient jamais cessé de débattre. Cette parole agit véritablement comme une ligne contrapuntique de ce qui serait normal d'appeler le récit principal dans une logique de narration classique. Mais pour reprendre le propos de Cyril Neyrat, ces voix-là amènent « un possible commun⁹⁸ ». Il est question d'être « ensemble », du moins de tenter de l'être et ici le mouvement est considéré dans ce qu'il a de collectif (le mouvement politique). Ces interrogations font écho aux quelques discussions que Malek peut avoir tout au long du film, au détour de ses rencontres, mais aussi à ses silences lorsqu'il regarde le lointain. Il est possible qu'il ait fait partie de ce groupe d'hommes et de femmes, ou d'un autre, il est possible qu'il les rejoigne plus tard dans le récit comme il est possible qu'il ne les rencontre jamais. Le *possible* dessine les interstices dans lesquels les rencontres peuvent justement se faire. Dans *Inland*, la parole est un lien entre les chairs dans un contact indirect, promettant aux êtres de possibles rencontres

97 Cyril NEYRAT, op.cit.

98 *Idem*.

malgré l'iniquité de la gestion frontalière du gouvernement algérien.

Beyrouth Fantôme est quant à lui un film très dialogué. Les répliques prononcées par les personnages font état de leurs sensations, de leurs questionnements sur ce qu'ils vivent dans ce quotidien en guerre. Certaines phrases peuvent parfois paraître anodines mais les dialogues sont écrits pour rendre compte subtilement de la crise identitaire que subit chacun des personnages. Ces dialogues existent surtout entre les proches de Khalil alors que ce dernier est très souvent silencieux. Il se tient surtout en position d'écoute, d'observateur subissant les interrogations de ses amis. En effet, dans les deux scènes d'appartement, où ses anciens compagnons de luttes l'encerclent, en colère, tentant d'éclaircir sa disparition, la proportion de ses réponses par rapport aux questions qui lui sont posées est minime. Khalil est alors un corps immobile, dont l'assurance n'est manifeste que par sa posture, gardant sa voix à l'intérieur de lui. Elle n'est ainsi pas extraite de son corps mais retenue.

En contrepoint de ces dialogues – plus régulier et plus évident que dans *Inland* certes –, une autre forme de parole, encore plus sensible et intime est exprimée. Ghassan Salhab interrompt son récit « fictionnel » par des interviews des acteurs et actrices jouant les personnages. Il faut lire des interviews du cinéaste pour avoir la clarification de cette apposition de paroles ; rien dans le montage ne rend explicite le fait que ces entretiens figurent la parole de ces acteurs *aujourd'hui*, c'est-à-dire, au moment de la réalisation et non dans la temporalité diégétique des personnages, « la fin des années 80 » comme l'indique un carton au tout début du film. La profondeur de ce qui est exprimé dans ces entretiens vient donner leur sens aux phrases qui pouvaient paraître anecdotiques dans le récit « fictionnel », et dans l'écart qui sépare les deux « types » de paroles, la guerre est passée par-là. C'est ainsi par la voix que s'opère la circularité des temporalités, rendant ainsi les frontières entre fiction et réel plus floues qu'elles ne pourraient l'être. Ce n'est pas ici une désynchronisation technique de la voix par rapport au corps, mais une désynchronisation dans la mise à distance des êtres par rapport à leur personnage, tout comme à eux-mêmes, leur *moi* en temps de guerre. Grâce à ce que le cinéaste appelle des « mises à nue⁹⁹ », le film dessine « un relief tout à fait particulier à la fiction¹⁰⁰ » la fragmentant en ce qui pourrait être considéré comme une parole

99 Ghassan SALHAB, Note d'intention du dossier de presse, consulté le [18 février 2017] sur http://www.epicentrefilms.com/fichier/50/dossier_de_presse.pdf.

100 *Idem*.

documentaire.

La parole semble alors liée dans chaque film du corpus à la tentative d'être ensemble, de faire communauté sans pour autant que les corps réussissent à se rencontrer véritablement. Mais paradoxalement, lorsque la parole est masse sonore, enchevêtrement de plusieurs voix, elle ne laisse sans doute pas la place à l'expression identitaire individuelle, à une reconnaissance de soi et des autres.

1.3. Fantômes au seuil de l'image.

1.3.1. Face aux fantômes du réel.

La frontalité des corps a été étudiée dans *Beyrouth Fantôme* notamment à travers les plans d'interviews des acteurs et actrices racontant leurs souvenirs de la guerre libanaise. Une autre frontalité apparaît très succinctement dans le film, muette cette fois-ci. Il s'agit de quatre plans fixes montrant des hommes, des femmes et des enfants, debout au centre du cadre, regardant la caméra. La fixité du cadre et leur posture s'approchent des caractéristiques d'un portrait. Ces êtres posent, comme si la caméra était l'appareil qui allait les prendre en photo. Ces plans fixes successifs arrivent après une scène où Khalil passe la tête par la fenêtre de sa chambre d'hôtel. Le premier plan en contre-champ montre la foule en contre-jour, des silhouettes de badauds marchant ou s'arrêtant sur la digue. Il paraît logique dans le montage que ces plans-photographies soit des habitants ou des touristes, faisant partie de cette foule, observés par Khalil. Mais le faux-raccord d'axe de prise de vue fait douter de cette logique. Ces quatre plans participent à extraire des corps anonymes de la foule et du récit ; ces personnes ne font pas partie des personnages, n'ont pas de place dans l'action dramatique et ils ne seront vus qu'une seule fois. Ils agissent alors comme des interstices presque documentaires semblables aux témoignages des acteurs et actrices face caméra, créant une circularité entre le réel et la fiction, tout comme les plans d'entretiens évoqués plus haut. Les personnages se trouvent délestés d'un poids fictionnel qui figerait le récit.

Ce procédé revient dans la même logique d'apparition lorsque Khalil et Hanna se retrouvent dans l'appartement de cette dernière et que survient une explosion dans la rue en contrebas. Khalil se penche à la fenêtre pour observer les dégâts. Dans un raccord en plongée presque totale, plaçant le spectateur dans la vue subjective de Khalil, sont

observées les voitures calcinées, ainsi que Hanna, entre-temps descendue dans la rue pour filmer. S'en suit un raccord avec une vue encore plus subjective, celle de l'œil de Hanna dans sa caméra. Il serait possible de se demander s'il s'agit d'une reconstitution créée par le réalisateur mais le sang sur les passants et le désordre visible dans le cadre fait douter de cette « fausse » réalité. Il juxtapose donc des images fictionnelles à des images documentaires, issues d'une réalité à laquelle la fiction fait écho. La fenêtre est ici un espace de seuil entre ces deux régimes d'images, et par conséquent entre différents temps. En regardant par la fenêtre, le personnage passe par le seuil et perd en quelque sorte son incarnation dans le présent.

1.3.2. Sur le point d'être archives.

L'idée de coprésence des temporalités, d'un passage entre celles-ci, transforme ces images en *déjà presque* archives, en empreintes du présent qui sont parfois regardées par les personnages. Ces allers-retours entre leur « présent vécu » et le « présent enregistré », *sur le point d'être* archive, se manifestent de façon encore plus complexe dans une séquence qui se déroule dans l'appartement de Hanna, alors que des bombardements ressurgissent une nuit. Hanna visionne des plans de Khalil, possiblement dans le but d'un dérushage ou d'un montage. Le récit ne donne pas d'informations quant à la provenance de ces plans, la date du tournage, le lien avec le film, mais dans la pénombre de la pièce et la luminescence de l'écran de visionnage, il est évident que ces images mouvantes ont surtout valeur de réminiscence affective, de mémoire plastique, audiovisuelle. Hannah constate en quelque sorte la « *présence de ce qui est absent*¹⁰¹ ». La dimension spectrale de Khalil est ainsi marquante. Il apparaît lors du troisième plan visionné à l'écran, seul fumant au centre du cadre. A l'instant précis où Hanna se lève pour aller ouvrir à la personne frappant à sa porte, lorsque sa silhouette noire passe devant l'écran cachant momentanément l'image de Khalil, celui-ci opère un regard caméra, comme s'il la regardait passer, rapprochant ainsi les deux corps. Cela pourrait être une déduction facile si la personne frappant à la porte de Hanna n'était justement pas Khalil lui rendant visite, et c'est précisément ce qu'il se passe. L'image cinématographique pourrait être vue comme étant la possibilité du passage du souvenir

101 Clément ROSSET, *Fantasmagories suivi de Le Réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Paris, Éditions de Minuit, 2006, p.88.

à l'actualisation de ce souvenir.

Leur conversation est interrompue par la sonnerie du téléphone, et changeant de pièce pour répondre, c'est dorénavant à Hanna de devenir ombre, de se désincarner en fantôme noir. Khalil filmé de dos en plan-épaules au centre du cadre la regarde puis disparaît ensuite du champ, se couchant sur la banquette où il se trouve. Sans raccord évident, il réapparaît dans ce qui semble être un des plans filmés par Hanna lors de la séquence à la plage. Ils se trouvent dans la même pièce, au même moment, mais leur rencontre paraît différée. L'impossible raccord entre la face et le dos des personnages dont il était question quelques paragraphes auparavant se retrouve ici dans l'inversion des corps, leur fuite l'un par rapport à l'autre.

Au petit matin, Khalil se retrouve seul dans cette même pièce où Hanna était en train de visionner ses images avant son arrivée. Il se trouve face à un plan de Hanna se filmant dans un dispositif ressemblant à un autoportrait. Ce plan est montré comme une vue subjective de Khalil. Sur son lit, elle évoque l'amnésie de toutes ses premières fois. A l'endroit où Hanna regardait ce qu'elle croyait être un fantôme – Khalil lors d'un passé commun filmé avant le conflit –, c'est précisément ce même fantôme qui la regarde, elle, *dans* l'image. Dans une alternance en champ-contre-champ, Khalil regarde ce plan, puis, dans un basculement temporel, le spectateur se retrouve soudainement projeté *dans* l'image, *au moment même* du tournage de Hanna. Il se tient derrière elle, assise sur son lit dans la même position qu'elle ne l'était sur l'écran du téléviseur quelques secondes auparavant, regardant la caméra dans sa diagonale. Ce croisement des temporalités et des regards désincarne le personnage de Hanna pour en faire un être « en deux dimensions », une femme-archive, un témoignage. Sa corporalité est trouble, elle était « en chair » dans les scènes précédentes, puis elle devient fantôme du passé sur écran audiovisuel, puis à nouveau corps de chair, mais dans un espace-temps aux contours flous, sans légende. Ce sont les images du passé, les archives, qui, peut-être encore, relie les êtres. L'image porte en elle leurs traces, et les êtres laissent des traces dans les images, dans les lieux, dans les souvenirs de ceux qui restent.

1.3.3. Corps-références.

Les deux films courts de Ghassan Salhab se distinguent des trois autres longs-

métrages du corpus par des insertions d'images et de sons extérieures à la réalisation propre du film. (*Posthume*) donne à voir plusieurs extraits de journaux télévisés, de plans issus probablement de reportages sur la guerre ainsi que des insertions de dessins ou de tableaux – ou des fragments zoomés –, comme cet homme crucifié à la moitié du film. Sans savoir d'où proviennent précisément ces images, ces corps en deux dimensions apparaissant sous ou sur d'autres images de guerre, il y a une sorte de reconnaissance corporelle qui se joue. A travers (*Posthume*), Ghassan Salhab semble vouloir insister sur le rôle et le pouvoir des images dans l'appréhension que les êtres peuvent avoir du monde. Les seuls corps animés sont les corps de ces images rapportées. Les corps filmés par le cinéaste lui-même restent immobiles, face ou dos à la caméra. Le peuple libanais s'est retrouvé enseveli d'images. Sur l'emballement de ces images extérieures, la voix-off vient remarquer que

l'armée Israélienne a systématiquement détruit la plupart des infrastructures du pays, il lui était possible, avec ses imposants moyens, de tout endommager au Liban surtout les centrales électriques comme elle le fait au début de chacune de ses attaques contre nous. Mais elle décida cette fois-ci de ne pas le faire, nous laissant le bénéfice du courant électrique. Je suppose que le but des Israéliens était de nous permettre de suivre au quotidien les bulletins d'informations afin que nous puissions témoigner de notre propre mort sur le petit écran, en direct¹⁰².

L'immobilité des corps filmés par le cinéaste trouve alors une réponse dans cette parole. Les femmes et les hommes silencieux face ou dos à la caméra du réalisateur sont au seuil de la vie, regardant la possible mort qui les environne, pouvant être figurée justement par ces quelques corps martyrs dessinés ou peints, qui tentent de ne pas disparaître sous les images glaçantes et malheureusement vivantes, de la représentation de ce conflit. Le « petit écran » vient actualiser les bombardements, l'occupation israélienne par des images qui sont le reflet de la réalité.

Il y a dans *L'encre de Chine* le même rapport à cette séparation entre immobilité et mouvement des corps. Ce film comporte peu de corps humains à l'écran. Les personnages présents, mouvants, sont pour la plupart ce qu'il serait possible de nommer des corps-références, des corps faisant référence (précise ou non), faisant image pour ceux qui les regardent. Ces corps sont des musiciens à l'écran du téléviseur, les soldats de *Porcherie* de Pier Paolo Pasolini, les silhouettes dans le brouillard de *Armée Rouge – Front de Libération Palestinien – Déclaration de guerre mondiale*, de Masao Adachi et

102 Voix-off de (*Posthume*)

Koji Wakamastu, les corps joyeux de jeunes Africains en noir et blanc.

Les ombres, les corps flous des archives sénégalaises et des extraits du film de Adachi et Wakamastu interviennent comme des apparitions. Leurs déplacements agissent à la manière de fantômes venant diffuser les sensations d'une réalité passée, mais présente dans les mémoires et dans les chairs. En revanche, les soldats de Pasolini ne surviennent pas de la même façon. Dans ce film en montage parallèle, un jeune soldat devient meurtrier et cannibale sur l'Etna, tandis qu'en Allemagne, dans les années 1960, deux bourgeois se menacent l'un et l'autre de chantage. Dans *L'encre de Chine*, seul le premier récit est invoqué, faisant intervenir un espace désertique, lunaire, au milieu d'une multitude d'espaces vus uniquement de l'intérieur. Il y a ainsi une sortie vers l'extérieur, mais qui est une *image d'extérieur*, qui n'est pas filmée par le cinéaste lui-même. Ces fragments de films pourraient agir comme des respirations, mais l'absence de vitres, d'encadrements de fenêtres ou de portes ne suffit pas à créer une ouverture. Ces deux corps portent en eux une grande tension et une violence qui pourraient être un écho à la violence du contexte sociopolitique libanais, mais également de la société contemporaine. Les soldats véhiculent aussi l'impossibilité de se faire face. Dans l'extrait le plus long, à la moitié de *L'encre de Chine*, les deux hommes se regardent, mais les cadres et le montage les séparent. Ils ne sont filmés dans le même cadre que dans la fuite ou le combat. Le son participe au débordement de ces fragments de film sur le film actuel. Lors de la première apparition d'un des soldats, ce sont des bruits d'explosions, sans doute un extrait sonore du conflit libanais, qui laissent des traces sur le plan du soldat, donnant une autre profondeur à l'Etna. Inversement, à la fin d'un autre fragment, les pas des soldats résonnent sur le visage immobile du poète libanais qui se reflète dans une vitre. Une circulation des espaces, des temps et des images se crée et produit une tension qui se généralise dans tout le film.

Ces images peuvent être lues différemment selon les références du spectateur, mais leur apparition dans le montage et la multiplication de ces corps non-nommés remplit le film de figures désincarnées. Ce sont eux qui répondent dans leurs gestes, leurs souffles au cinéaste parlant hors-champ, immobile ou enfant, au poète aphone, à l'homme de dos, muet. La rencontre entre tous ces êtres – et de fait des temporalités et des espaces multiples – est diffuse, éclatée. Elle peut sembler vaine et pourtant trouve existence dans l'empreinte qu'elle laisse dans le montage de toutes ces présences.

2. LUMIÈRES BLANCHES, MENACES D'AMNÉSIE.

Le titre du dernier « essai » de Ghassan Salhab amène à développer une autre facette de l'empreinte, celle de la lumière. Par sa formule bien connue, « le cinéma, c'est l'écriture moderne dont l'encre est la lumière », Jean Cocteau invite à penser l'action de la lumière sur la pellicule, tout comme celle de l'encre d'un stylo sur une feuille. Il y a ainsi un jeu entre l'encre souvent noire s'appliquant sur la feuille blanche et la lumière blanche s'imprimant sur la pellicule noire. Ce jeu de contrastes et de contraires est particulièrement valable pour *L'encre de Chine* dont le titre évoque dès le premier mot cette question de l'écriture. Il s'agira dans tout le film de traces, d'empreintes sombres sur de multiples surfaces blanches. Le cinéaste n'en est pas à son premier « jeu de mots » cinématographique.

Le contre-jour fait partie de l'esthétique de Ghassan Salhab. C'est d'ailleurs ce terme qui apparaît au centre du cadre dans le onzième plan de (*Posthume*). Ce plan joue avec la définition du mot : Ghassan Salhab est de dos, sur fond noir, il y a suffisamment de lumière pour que le blanc de sa chemise puisse être distingué. Son visage est éclairé par devant ou par les côtés par des lumières de couleurs changeantes, détachant ainsi sa silhouette de l'obscurité du fond, et pendant le zoom avant rapprochant le corps de la caméra, les mots « Contre » en noir et « Jour » en blanc viennent s'inscrire sur son dos. Par ce jeu de langue et de couleur, le cinéaste associe d'ores et déjà cet effet photographique à une question de représentation. Le premier plan de *L'encre de Chine* vient annoncer les nombreux contre-jours qui constituent ce moyen-métrage. La masse noire d'arbres est une sorte de rideau qui vient cacher la lumière et le nuage rose en mouvement agit comme un point au lointain qui oriente le regard, dévié par l'écran blanc soudain qui apparaît ensuite. Par ce travelling d'ouverture, Ghassan Salhab impulse l'élan nécessaire à l'apparition des réminiscences et à l'introspection. L'élan n'est pas forcément synonyme de dynamisme dans ce cas, mais dans la construction du montage (travelling, écran blanc puis photographie), il se présente comme ce qui active la mémoire, la met littéralement en route, en marche. En faisant entendre son souffle « si près » alors qu'il n'apparaît pas à l'écran, il amène le spectateur à lui. Il est une présence désincarnée qui engage paradoxalement le corps du spectateur dans le rythme du film et celui de cette remémoration difficile. Cette relation très étroite entre regard subjectif, lumière et mémoire est ainsi amorcée.

2.1. Le blanc comme rupture rythmique .

La rupture qui arrive avec l'écran blanc qui suit le plan d'ouverture de *L'encre de Chine* est caractéristique du montage global du film, un montage qui va contre le mouvement, qui vient interrompre le déroulement du fil de la mémoire, créant alors des manques. Ces failles menacent tout autant dans la réception d'une image en tant qu'entité individuelle que dans la continuité des images assemblées. Cet écran blanc vient donc rompre avec cette dynamique certes brève instaurée par le mouvement et l'environnement sonore du travelling. L'œil du spectateur observe des nuances de teintes, des taches très floues grises parsemées dans le champ, qui prennent forme petit à petit (*fig. 48 à 49*), en même temps que naît un espace sonore intrigant. D'un silence lourd se détachent peu à peu des sons reconnaissables, une rumeur de ville lointaine, un klaxon, au même rythme que des formes humaines apparaissent, comme si le son aidait à la naissance de l'image. Ainsi, à l'apparition d'une photographie en noir et blanc montrant une classe de jeunes élèves, une trompette sonne un appel militaire. Le spectateur se retrouve face à une quarantaine de « regards photographiques », beaucoup de jeunes garçons et quelques filles (*fig.50*). La trompette se poursuit sur le plan suivant, un carton noir portant au centre en majuscules VAN VOLLENHOVEN, patronyme d'un officier et administrateur colonial français qui donna son nom à un lycée de Dakar. L'écoute est quelque peu perturbée par une envolée de cloches métalliques qui vient faire un lien avec le quatrième plan de la séquence : un visage d'enfant remplissant presque entièrement le cadre. En revenant sur la photographie de classe, on reconnaît celui d'un des élèves, à l'extrémité droite du groupe, au deuxième rang. Il ne s'agit plus tant d'une image en noir et blanc mais de quelque chose d'imprécis, de crypté ; il faut adapter son regard pour distinguer les pupilles de l'enfant, le détail de ses lèvres. La numérisation ou l'enregistrement numérique de cette image initialement argentique, portant les traces du temps – autant dans la jeunesse de son sujet que dans le passage des années sur la surface photographique –, vient troubler les traits, la cartographie du visage. Le spectateur vient chercher le contact visuel que ce visage lui propose, mais il est comme effacé, lointain. Alors même que le gros plan a pour fonction usuelle de mettre en avant une émotion ou un regard, ce qui pourrait ici être le signe de l'expression d'une identité se retrouve être en manque de quelque chose. En zoomant, le

cinéaste affirme une contradiction déjà problématisée à propos du territoire. S'il faut dézoomer pour prendre du recul sur un paysage, une ville, il le faudrait ici en faire tout autant pour pallier ce manque de visibilité.

Montés successivement, ces deux plans « photographiques » inscrivent le fil narratif du film dans un mouvement rétrospectif, et c'est la marche (premier plan) qui pourrait en être le déclencheur. C'est surtout dans un raccord entre le son et l'image à travers ces seuls quatre plans, son souffle, une photographie personnelle, un nom significatif dans son histoire et un portrait, que Ghassan Salhab invite le spectateur à s'approcher d'un passé qui reste dans sa chair. Une chair qui est aussi celle du film qui commence à peine, *L'encre de Chine* étant un essai partant d'une expérience personnelle précise (l'obligation de partir de son appartement) amenant le cinéaste à revenir sur un parcours intime et filmique. Le noir et blanc de la photographie et le recadrage en gros plan de son visage plus jeune accentuent d'ailleurs ce mouvement vers le passé. Et ce retour, ce recul, cet effleurement de la mémoire ne semblent pas dissociés de ce motif de l'écran blanc qui va revenir une seconde fois plus tard dans le film. Il s'agit de ce même procédé d'apparition ou d'inscription à partir d'un cadre blanc, à la différence près que c'est une image en mouvement qui naît, contrairement à la photographie de classe, fixe. Le mouvement de l'image n'est reconnaissable que dans la chute lente des flocons de neige, ce qui accentue le doute sur la nature de cette vue. Un paysage enneigé apparaît ainsi très lentement à partir de cet écran blanc, s'assombrissant en passant par des teintes intermédiaires de blanc avant d'arriver vers un gris clair, puis plus foncé, et enfin à l'apparition du paysage net (*fig. 51 à 54*). Ce jeu sur l'amoindrissement ou l'accentuation de l'exposition du plan pour laisser doucement apparaître son « contenu » intrigue tant dans la forme que dans le sens qu'il prend dans les séquences entières.

Dans cette séquence se manifeste une coexistence de plusieurs strates de sens : différentes dans leur essence, image et écrit, complexes dans leur mouvement, textes fixes qui se lisent dans deux sens contraires mais qui signifient la même chose, et une image en mouvement qui exprime un sens plus diffus, qui se situe au niveau du sensoriel. La photographie de classe et le paysage enneigé sont placés tous deux après un travelling. Le film s'ouvre sur une caméra portée, pour un temps de marche relativement court. Celui précédant le plan qui vient d'être étudié est bien plus long, d'une durée qui atteint les cinq minutes à quelques secondes près. Il commence par laisser voir des traînées grises et blanches, puis l'image devient de plus en plus nette et

on peut deviner des arbres, des champs, toujours flous. Progressivement, le haut de ces arbres compose, avec les lignes électriques qui défilent, une grossière ligne d'horizon, brouillardeuse, cotonneuse, interrompue de temps à autre par les véhicules ou les arbustes croisés par le train (*fig. 55*). C'est le son qui nous indique le moyen de transport, assez vite rejoint par des murmures de conversations et par le crescendo d'une musique sourde, où se mêlent timbales, cordes graves, tenues de trompettes. C'est un extrait de *La naissance du verbe* de Giacinto Scelsi, compositeur et poète italien du XX^e siècle, qui marque la continuité de ce travelling avec le plan le précédant. Il y a tout de suite quelque chose d'une hantise sonore qui vient habiller une réalité alternant entre abstraction et figuration suivant la rapidité du mouvement. Au moment où un reflet de main et de visage éclairés par les lumières chaudes du wagon apparaît dans la vitre du train, une voix-off se fait entendre, masculine, en allemand, récitant un poème de Paul Celan, *Fugue de mort*. La voix est traduite avec des sous-titres qui se succèdent en bas du cadre et l'écrit prend ensuite une place plus importante (*fig. 56*). Placées au centre, des phrases blanches se détachent de l'image, en français, avec juste en-dessous, la traduction arabe. Par ces juxtapositions d'éléments visuels et sonores multiples, le spectateur se retrouve emmené à son tour dans un mouvement qu'il ne maîtrise pas, où les repères sont effacés. La juxtaposition est également puissante dans ce que le montage donne à voir. Il faut alors revenir au questionnement de départ concernant les deux « impressions », celle de la photographie et celle du paysage en noir et blanc.

2.2. Surgissement du souvenir.

Le blanc est une couleur récurrente et importante dans la filmographie de Ghassan Salhab. Elle serait en partie de l'ordre d'un éblouissement, comme c'était déjà le cas dans le début de son long-métrage *Le dernier homme* (2006). Après avoir observé un ami repeindre la coque blanche d'un bateau en rouge vif, le personnage principal, attiré par le bruit d'un avion, venait à être ébloui par le soleil se réfléchissant dans les ailes de l'engin et remplissant de sa lumière tout le cadre. Dans cet exemple, ce passage au blanc est empreint d'une signification claire, faisant partie de la continuité de la narration mise en place. Dans le cas des deux séquences de *L'encre de Chine*, le processus est inversé. Si on reste sur l'idée d'éblouissement, celui du *Dernier homme* ferait office d'un fondu au blanc pour permettre le début d'une nouvelle séquence de plans, alors que dans le

moyen-métrage, le blanc agit comme une rupture sèche qui rompt une dynamique établie. Et c'est à partir de cet aplat blanc qu'une nouvelle image pourrait s'imprimer à l'écran. L'éblouissement du *Dernier homme* tient plus d'une réaction physique qui découle de la narration alors que celui de *L'encre de Chine* tient d'un effet plastique qui vient faire le vide. Ces instants de rupture paraissent nécessaires au rappel d'une mémoire qui ressurgit visuellement, presque comme une empreinte qui laisse une marque. Ce blanc serait alors la base sur laquelle un souvenir peut venir s'imprimer, qu'il soit identifié comme tel ou non. La photographie, de par ses couleurs passées et sa fixité, en est un de façon évidente. Le paysage enneigé, quant à lui, joue avec l'inscription de sa temporalité étrange, due au mouvement ralenti des flocons et au souffle de Ghassan Salhab en fond sonore. D'où viennent ces réminiscences ? A partir de quoi s'imposent-elles ? Ces réminiscences existent-elles vraiment ou sont-elles des *impressions* de réminiscences ? En donnant *l'impression* d'une sensation, d'un effet, d'un motif, le cinéaste ne donne pas toutes les clés, il ne guide pas le spectateur vers la réponse. Il reste dans une abstraction, sur un seuil de signification qui est justement le signe d'une mémoire fragmentée.

Dans l'entrée « blanc » du *Dictionnaire des Symboles*, Jean Chevalier rapproche cette couleur de l'aube qu'il décrit comme « le moment du vide total entre la nuit et le jour, où le monde onirique recouvre encore tout réalité¹⁰³ ». Cette comparaison vient donner une nuance intéressante dans le déploiement poétique et symbolique que pourraient avoir ces écrans blancs dans *L'encre de Chine*. L'aube est précisément un moment de seuil, une temporalité entre deux états mais conditionnée par un mouvement perpétuel *vers*. C'est le début d'un nouveau jour, qui bientôt terminera et dans la continuité de cette fin, une aube fera débiter un jour nouveau, encore. Il y a là l'idée d'une mort comme passage vers quelque chose d'autre. Jean Chevalier précise justement que cet « aboutissement de la vie – le moment de la mort – est aussi un moment transitoire, à la charnière du visible et de l'invisible, et donc un autre départ. ». Il s'agit bien sûr de la nouvelle vie de Ghassan Salhab qui s'annonce, l'enfant du lycée Van Vollenhoven de Dakar allant bientôt revenir sur une terre d'origine qu'il n'a pas connue, et d'un moment de pause dans un des déplacements multiples du cinéaste, un jour d'hiver qui laisse place à des souvenirs sonores douloureux (comme des impacts de

103 Jean CHEVALIER, *Dictionnaire des Symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris : Éditions Robert Laffont, 2005, p.126.

bombe) qui débordent sur l'image du présent, en donnant l'impression de la déformer. Le mouvement rapide du train ne permet pas de voir le paysage dans sa forme habituelle, il en altère les contours, les couleurs, et les tire vers un aspect brumeux. Le silence qui survient après le texte de Celan plonge le spectateur dans un déplacement hypnotique, comme une entrée dans l'invisible, dans un espace où les mots ne sont plus possibles. Le surgissement d'un souvenir se fait dans un espace défiant les lois temporelles et non restreint par les lignes du cadre, il s'étend au-delà, notamment grâce au son.

2.3. Éblouissante brûlure des repères.

En se concentrant sur le son hors-champ dans la première séquence, il est possible de dégager une autre profondeur de ce blanc. Il semblerait que le son apposé à la photographie soit celui d'un crépitement de feu. Le souvenir et l'image s'entremêlent en se consumant l'un l'autre ou au contraire, en se réactualisant, un peu à la manière d'un texte secret écrit à l'encre sympathique réapparaissant lorsque l'encre est réchauffée. Il ne s'agirait ainsi plus d'une impression d'image à partir du blanc, mais d'une dissolution de l'image dans le blanc. Ce ne serait pas un mouvement d'apposition, d'apparition d'une image, mais d'une inflammation qui provoquerait sa dilution, sa disparition.

Cette brûlure de l'image semble assez bien convenir au cinéma de Tariq Teguia. Le réalisateur algérien semble fondre l'esthétique de son deuxième long-métrage sur un éblouissement si aveuglant qu'il vient détacher ou faire fondre les corps dans le cadre, dans cette même brûlure d'image. Dans *Inland*, la surexposition est récurrente, si ce n'est continue. Dans les plans diurnes, le ciel se décline en nuances de gris ou de blancs, souvent très lumineux. Il n'est que peu de fois bleu, et lorsque la couleur apparaît, elle est terne, enfumée. Un seul bleu vif se manifeste timidement lors de la séquence de prise de mesure, il perce tant bien que mal dans des interstices créés par d'épais nuages qui fuient lentement en oblique vers l'horizon. Par les fenêtres des bâtiments, des véhicules, la lumière de l'extérieur est éblouissante, créant des zones d'ombres là où elle ne passe pas et réduisant les personnages qui la croisent à des silhouettes. C'est le cas dans la séquence du bureau à Oran où le contre-jour se fait plus ou moins accentué en fonction des mouvements de lumière (*fig. 57*), lorsque Malek est en voiture avec son ex-femme (*fig. 58*) ou encore lorsqu'il part à la découverte du lieu qui accueillera sa mission (*fig. 59*). Dans cette perspective, cette lumière blanche serait

plus figurative que les aplats blancs chez Ghassan Salhab, faisant partie de l'environnement spatial du personnage.

L'alliance du mouvement et de la blancheur se situe vraiment au niveau des corps déplacés, et de ce que ces déplacements provoquent : une perte de mémoire, une méconnaissance de soi et des autres, un désœuvrement dans un environnement menacé, pouvant entraîner une échappée, une disparition. En reprenant la définition de Jean Chevalier, la dimension spectrale du blanc paraît évidente. Le blanc est effectivement la couleur du linceul, et il est difficile de ne pas la rapprocher du fantôme. David Le Breton qualifie la marche comme un « corps à corps avec le monde¹⁰⁴ », mais pour les personnages du corpus, bien qu'ils éprouvent les kilomètres désertiques, les rues inconnues ou les ruines de leurs pieds, ils semblent se mouvoir dans un entre-deux : à la fois la pesanteur de leur condition d'exilés, de déplacés, de revenants, à la fois le flottement de leur errance, du manque de consistance dans les repères. *Beyrouth Fantôme* présente ces deux aspects du déplacement. Khalil revient parmi un groupe d'amis ayant subi les dix années d'après-guerre, il y a donc une différence notoire dans les conditions mêmes de mouvance des corps. Une scène illustre bien ceci. Au début du film, chaque personne composant ce groupe sait que Khalil serait revenu. Aucun ne l'a vraiment vu, seulement aperçu. Trois de ces amis, Nada, Fouad et Omar, suivent lentement en voiture une silhouette ressemblant fortement à Khalil. Ils sont tous les trois cadrés de l'extérieur par le pare-brise en travelling embarqué. Leur visage est caché par l'ombre du toit. Quand le conducteur de la voiture manque de tamponner la voiture de devant, le conducteur de celle-ci sort de son véhicule et crie « T'es aveugle ou quoi ? Regarde devant toi ! ». Sur ces phrases, un rayon de soleil croise l'objectif de la caméra, placée à ce moment « à la place » des trois amis, et vient faire comme une balafre sur le pare-brise mais surtout sur le conducteur en colère, visible en contre-jour. Ce trait de lumière opère véritablement comme une rayure sur le visage de l'homme, qui empêche de le distinguer et qui détourne surtout l'attention de Nada, Fouad et Omar – et par le point de vue subjectif de la caméra, du spectateur également – de leur objectif principal, autrement dit Khalil. Celui-ci est toujours dans le champ de vision, sur la droite du cadre, immobile, tourné vers la caméra comme alerté par la collision. Alors que les trois amis sortent de leur voiture pour tenter de calmer l'autre conducteur, la silhouette de

104 David LE BRETON, *Éloge de la marche*, Paris, Éditions Métailié, 2000, p.12.

Khalil s'éloigne dans la foule et le champ de vision des autres personnages. Cet éclair de lumière vient disperser les personnages, les détourner de leur cible. Le contre-jour allant de pair avec cet éblouissement, il transforme les corps en apparitions. La poursuite de Khalil censée confirmer son retour ne peut atteindre sa finalité et le fantôme, corps immatériel de Khalil, leur échappe. Il ne laisse que la possible trace de sa présence.

3. RÉSISTANCE DES EMPREINTES.

3. 1. Projection dans les traces.

Dans la fuite, dans le mouvement, le corps laisse parfois des traces. Malek et sa compagne de voyage laissent derrière eux des lignes tracées dans le sable par leur quad par exemple. Ils peuvent également observer les rails d'un train qu'ils prennent à la fin du film. Ces lignes les emmènent quelque part, et à défaut de savoir où sera la ligne d'arrivée, les marques de leur passage font preuve. Dans *L'encre de Chine*, un avion rejette une traînée blanche derrière lui, et parmi le flux d'images fixes ou mouvantes qui composent le film, quelques traces et empreintes d'un autre type s'intercalent. Des taches de peinture ou d'encre remplissant – brouillant – le champ, un dessin au fusain d'un oiseau qui chute, comme si malgré la disparition qui guette, il était encore possible de laisser quelque chose, et que cette trace pouvait venir remplir le cadre, remplaçant certes le corps, mais attestant d'un passage, d'une présence.

Chez Scialom, il a été vu que l'empreinte des souvenirs se manifestaient essentiellement dans les espaces-fantasmagories raccrochés à l'errance de Tahar par le montage. Les traces du passé créent de l'imaginaire. En plus de ces réminiscences, la question de l'empreinte revient dans la matérialisation des craintes ou des interrogations du personnage dans certains objets. Ce sont par exemple les gargouilles plusieurs fois filmées en contre-plongée, ou encore le portrait d'un petit homme chauve, dont le récit ne nous précisera ni le nom, ni le lien qu'il entretient avec Tahar. Ce sont aussi quelques animaux, un caméléon subissant les jeux d'enfants, une tête de vache décharnée sur la terrasse des Tunisiens, le chien qui accompagne Tahar, malgré sa réticence au départ. Ces objets et animaux ont majoritairement un rapport au visage et par conséquent au questionnement identitaire qui parcourt tout le film. Ils sont les faces sur lesquelles

Tahar projette ses idées, ses peurs, et à la fois celles sur lesquelles il tente de projeter l'idée d'un monde pouvant être dangereux. Le crâne aperçu dans une poubelle porte la trace d'un homme qui ne vit plus. Seule cette dépouille osseuse atteste sa présence. Cette vision est intercalée dans la rencontre avec la jeune femme qui va par la suite pousser Tahar à bout. Cette trace pourrait alors agir comme une métaphore de la condition des exilés étrangers dans une société française où la différence culturelle n'est pas acceptée.

La question de la trace associée au visage amène à revenir sur l'idée du portrait en creux, description sous-entendue, détournée de quelqu'un. Sur une table de sa chambre, Tahar façonne un visage dans du plâtre. Puis, allongé sur son lit, il malaxe une boule de plâtre blanc qui grossit de plus en plus, dans une succession hachée de plans identiques, des fortes plongées en zoom avant. Et lorsque Tahar porte à bout de bras, face à lui, ce qui *ressemble* à ce visage une coupure brusque se fait sur un autre plan, montrant en plan épaules un homme enrubanné debout au centre de l'image. Ses yeux sont cachés par des lunettes de soleil, il sourit sans rien dire. En voix-off, il est question d'un « homme vieux comme [son] père ». L'association de ces différentes traces, images revenantes ou création modelée, vient rappeler la difficulté pour Tahar de saisir son identité, de se reconnaître en tant qu'individu dans un collectif qui pour l'instant le malmène.

[c]'est une sorte de matrice en creux, un moule en négatif que je porte devant moi, à bout de bras, comme le *sudarium* qu'on offre étendu pour éponger un visage et sur lequel, à l'occasion, viendra s'imprimer l'image miraculeuse de la Sainte Face. Le moi est hors de moi¹⁰⁵.

Il faut alors revenir à ce que dit Augustin Berque de l'existence et du rapport entre *exister* et *déborder*, l'existence de l'être humain se faisant hors de lui-même. Jean Clair vient préciser l'idée, à l'œuvre dans ce passage de *Lettre à la prison*, que l'être humain peut se construire uniquement dans une extraction de son centre, de son individualité. Il faudrait déborder de l'intérieur vers l'extérieur pour pleinement exister. Or pour Tahar, il semble s'agir d'un débordement de l'extérieur, d'un collectif malveillant, sur l'intérieur, son individualité. Cette inversion, présente dans les autres films du corpus, soumet les autres personnages, principaux ou secondaires, à la même pression. La relation à autrui est soit fragmentée par des manques, des failles à combler entre les êtres, soit imposée.

105 Jean CLAIR, *Autoportrait au visage absent. Écrits sur l'art (1981-2007)*, Paris : Gallimard, 2008, p.412.

C'est le cas, parmi tant d'autres, de Malek qui se voit dans l'obligation de dialoguer avec les autorités de la région, celles-ci exigeant ses papiers d'identité, du réfugié blessé devant répondre aux questions insistantes de l'infirmière et d'un policier, de Hanna et Kamal qui doivent aussi passer par l'instance policière pour tenter de retrouver Khalil. Les corps subissent ces débordements qui menacent de faire disparaître leur corps, leur existence.

3.2. Lutte contre la disparition.

Le cadre, la césure, l'instant ne disent rien du monde, tout juste permettent-ils l'inscription d'un « ça a été » où lui-même cherchait à capter un « comment ça devient »¹⁰⁶.

Tariq Tegua évoque ici la différence fondamentale existant entre la carte géographique et la photographie – dans son propos, il s'agit de la photographie de Robert Franck – dans le rapport qu'elles sont respectivement avec le réel qu'elle capte ou dessine. Cette citation, rapprochée de la question fantomatique, est particulièrement intéressante dans la mesure où elle permet de rappeler le rôle du cadre, et par conséquent, de la caméra, du cinéma, dans l'impression, « l'inscription » comme le dit Tariq Tegua, d'une réalité. Le mouvement de fixation, d'emprisonnement d'un instant sur la pellicule ou dans des pixels est paradoxalement contraire, puisque mobile, au mouvement de fuite de l'instant d'après, celui qu'il n'aura pas eu le temps de fixer. Pourtant, et justement, l'instant fixé appelle à la fuite vers le devenir de cet instant. C'est ce que montrent les images tournées par Hanna dans *Beyrouth Fantôme*, par exemple, analysées il y a peu. Mais le devenir de l'instant peut aussi se trouver dans les traces effacées de son « ça a été ». Le souvenir n'est plus retenu dans un enregistrement filmique, dans des références plastiques, auditives, il devient électron libre qui ne dit pas quand il survient. Il n'y a pas de représentation chez Tariq Tegua de cette « décennie noire » si ce n'est des traces, des allusions dans les quelques dialogues de Malek avec des passants de la région du Mont Daïa ou plus tard avec des bergers du désert.

Tout en silence, Malek vient faire un repérage des lieux où il devra faire ses mesures et gare sa voiture près d'un bungalow abandonné. La séquence se compose de quatre plans, un panoramique puis trois plans fixes. Lors du panoramique, la caméra est

106 Tariq TEGUIA, *Robert Franck. Fictions cartographiques*, op.cit., page 7.

placée à l'intérieur du bungalow et pivote très lentement, de façon fluide, de gauche à droite accompagnant le mouvement de Malek, s'arrêtant parfois en même temps que lui. Celui-ci sort de sa voiture, marque un temps d'arrêt et commence sa courte découverte des lieux : il va passer derrière ce bungalow disposé en longueur, en quelque sorte perpendiculaire au cadre, et observer les alentours. L'espace du bungalow se trouve être fragmenté au sein-même de ce premier panoramique par quatre ouvertures, une porte et trois fenêtres, qui forment des entrées de lumière dans l'obscurité de cette petite pièce. Malek apparaît ainsi par intermittence à travers ces interstices, passant dans un premier temps dans le très étroit rectangle de lumière que forme la porte en perspective, puis derrière une autre fenêtre à barreaux, et enfin une troisième avant de disparaître un temps plus long pour terminer sa ronde là où il l'a commencée, c'est-à-dire derrière les barreaux de la première fenêtre. Dans ce mouvement pourtant très continu, sans à-coups, il y a rapidement l'impression d'un panoramique latéral et non circulaire. La fragmentation de l'image par ces brèches de lumières vient donner au plan un rythme étrange, une fluidité à la fois douce et cadencée. Au lieu de nous faire découvrir les lieux avec le même point de vue que son personnage, Tariq Tegua nous place là où l'inconnu subsiste encore, là où Malek n'est pas encore entré. Il est probable que ce bungalow n'ait pas été utilisé depuis la décennie noire puisque comme le précise le supérieur de Malek lors de leur entrevue, aucun géomètre n'a voulu revenir à cet endroit depuis le meurtre de deux collègues. Dans ces vues de l'extérieur par l'intérieur, il y a comme l'inscription d'un temps passé dans le temps présent que rejouerait sans le savoir Malek. Il vient se placer, immobile quelques secondes, dans un nouveau cadre dessiné par la fenêtre et le contre-jour (*fig. 60*) qui avant son arrivée était vide de corps humain, comme le souvenir des corps qui ont pu passer là, et c'est la même entrée dans le champ pour la fenêtre suivante. Ce motif de surcadrage agit comme une loupe, ne laissant voir que ce qu'il est possible de voir et donnant grâce aux intervalles sombres (*fig. 61* par exemple) l'espace nécessaire à la possibilité d'autres images non figurées. Dans ce même panoramique, il faut également noter des bruits qui ne paraissent pas provenir de ceux faits par Malek au-dehors, mais bien de l'intérieur du bungalow. Il s'agit sûrement du vent qui pousse les cartons abandonnés que l'on voit par la suite, ou d'autres objets, mais il y a parfois l'impression de pas, de brefs mouvements qui laissent imaginer une présence fantomatique là où se place la caméra. Mais cette supposition compte moins que la profondeur déployée ainsi par l'environnement sonore et amplifiant le sentiment

de ce « ça a été » évoqué par Tariq Tegua, rappelant « la confusion inouïe » dont parle Roland Barthes.

Le deuxième plan marque l'entrée de Malek dans l'espace sombre du premier panoramique. Le changement de luminosité est notable, le spectateur découvre en même temps que le personnage la couleur des murs de tôle, les quelques déchets qui traînent. Il y a le même mouvement lent de découverte chez Malek mais cette fois le plan est fixe. C'est comme si la caméra laissait au personnage la possibilité de s'approprier l'espace dans lequel il se trouve. Et ces traces rouges dégoulinantes entrevues difficilement dans la pénombre prennent forme et couleur dans cet éclaircissement de l'espace sans pour autant être clairement identifiables. C'est encore dans un mouvement de rétrécissement du cadre (passage au troisième plan) que la caméra permet au spectateur d'en approcher étape par étape les détails. Ce nouveau plan, rapproché et fixe, laisse Malek pensif, accroupi à la hauteur de cette tache. Dans cette fixité corporelle et dans celle de la caméra, le mouvement se situe ici dans son regard, planté tout d'abord dans l'œil de la caméra lors d'un court instant (*fig. 63*), qu'il détourne ensuite. Après avoir laissé son regard se perdre une fraction de seconde (*fig. 64*), il penche la tête, pensif, et regarde les traces rouges, tournant ainsi l'arrière de son crâne à la caméra. Cette sorte de panoramique dessiné avec la tête fait de son corps et plus précisément son regard le lien entre différents espaces-temps : un passé dont l'espace reste marqué par des traces, un temps présent en perpétuelle altération à travers le corps de Malek et un possible futur avec l'enregistrement de la caméra. Ce simple geste marque un point d'intensité dans cette séquence, qui permet le suivant, le geste, peut-être vain, d'effacer les traces, mais qui témoigne d'une résistance (quatrième plan, *fig. 65*). Cette tentative de nettoyage arrive comme une réappropriation de l'espace qui perdure dans le quatrième plan où l'élargissement du cadre permet de voir le corps de Tahar, presque relevé, réactivé dans une dynamique de mouvement plus vive.

Dans *Beyrouth Fantôme*, ces traces persistantes apparaissent dans une autre mesure. Lorsqu'un soldat vient parler à Ghassan attablé en terrasse, les deux personnages sont surpris par une détonation provenant de la mer en contrebas. Quelques secondes auparavant, les deux hommes évoquent le temps qui passe, l'ennui, le fait de « tuer le temps », et le bruit les fait lever de leur chaise pour regarder par-dessus la balustrade. Le raccord est fait sur la mer, en plongée totale. L'explosion s'est faite sous

la surface de la mer, en profondeur et il n'en reste que ses effets, des remous d'écume. Un petit bateau de pêche entre dans le cadre par la gauche et, jetant un filet à l'eau en une ligne circulaire, il traverse lentement le cadre et en ressort par la droite. Cette apparition a priori détachée du contexte n'en est pas moins troublante. Par le simple montage de paroles, d'un son et de réactions (humaine – celles des personnages – et visuelle – l'écume), ce qui pourrait être de l'ordre du hasard et de l'anecdotique dans le récit se trouve chargé d'une gravité sous-jacente, métaphorique. La guerre laisse des interférences sonores devenues si habituelles qu'elle rend possible la transformation d'un geste quotidien – une méthode de pêche à la dynamite – en souvenir d'une autre réalité sensible.

3.3 Résistance de l'empreinte cinématographique.

Dans *Beyrouth Fantôme*, la première rencontre entre Hanna et Khalil se fait dans le noir. Lors d'une des nombreuses coupures d'électricité auxquelles sont habitués les habitants, l'ascenseur de l'immeuble de Hanna se retrouve bloqué avec quelqu'un dedans. Le concierge se presse dans la cage d'escalier pour ouvrir manuellement la porte, accompagné d'un jeune homme. Tout cela n'est compréhensible que dans les dialogues en hors-champ, le champ étant justement plongé dans la pénombre. Un faisceau lumineux de lampe torche s'agite, éclairant partiellement les marches, puis les gestes du concierge. Ce dernier est découvert par une luminosité hors champ, provenant de l'appartement de Hanna qui sort sur le palier. Elle n'est visible qu'en contre-jour, et la lumière de la lampe torche sur son visage (*fig. 66*) la montre au seuil d'un visage reconnaissable et d'une silhouette fantomatique. Hanna prend cette lampe pour débarrasser le concierge qui parvient à extraire la personne coincée dans l'ascenseur. Khalil découvre ainsi son visage quelques secondes, dans le halo de la lumière avant de mettre sa main devant ses yeux éblouis (*fig. 67*). La réaction de Hanna n'est visible que dans la pénombre du plan suivant, qui vient cacher d'une autre manière le visage de Khalil, à travers la porte floue de l'ascenseur tenue par le concierge. Ce dernier s'en va, laissant les deux personnages face à face, se reconnaissant dans le noir, reconnaissance dont le spectateur est privé. Un carton vient interrompre ce moment, avec au centre, en arabe, l'inscription « tout ce qui nous sépare ». Le plan suivant montre le concierge interloqué dans la pénombre, n'éclairant le jeune homme et la cage d'escalier toujours

dans la pénombre qu'avec le faisceau de la lampe. A la question « C'est qui ce Monsieur Khalil ? » du garçon, une voix masculine répond qu'ils auraient dû prendre un appareil photo, en ajoutant « Tu ne sais pas que les fantômes n'apparaissent pas sur les photos ? ». Le raccord dans le noir ne permet pas de distinguer le changement de plan, et surtout le changement de personnages dans le champ. La logique pourrait laisser penser que la réponse est donnée par le concierge, mais ce n'est pas sa voix qui est reconnue. C'est par ce raccord elliptique avec les trois amis de Hanna, ayant perdu la trace de Khalil en bord de mer quelques scènes auparavant, que le doute sur l'existence, sur l'empreinte de Khalil dans Beyrouth est signifié.

Cette notion de traces conduit forcément à réfléchir à ce que le cinéma peut en tant que médium de ces traces. Il y a l'idée d'un mouvement rétrospectif – ou rétroactif – de la production et la réception des images photographiques et filmiques. *L'encre de Chine* évoque plusieurs fois l'idée de la projection cinématographique, notamment à travers des surfaces blanches. Un mur blanc est par exemple filmé comme un écran sur lequel se distinguent des variations d'ombres plus ou moins fortes selon leur orientation par rapport à la source de lumière (*fig. 68*). Ces surfaces vierges de motifs, de couleurs, forment des surfaces de projection, ramenant à la question de l'empreinte lumineuse du dispositif cinématographique, qui va venir remplir ces surfaces d'une réalité enregistrée, passée. La projection est montrée d'ailleurs dans ce qu'elle a d'évanescence : au centre du cadre, très sombre, une tache rectangulaire blanche apparaît petit à petit (*fig. 69*). Elle semble produite par un faisceau lumineux blanc également qui oscille dans la diagonale haute à la droite du cadre. Ce dernier ressemble en tout point à un faisceau de projection cinématographique. Mais le doute subsiste. En fond sonore, il y a les mêmes bruits sourds audibles sur le paysage enneigé apparaissant sur l'écran blanc déjà évoqué. Il n'est guère possible de distinguer s'il s'agit effectivement d'un écran éclairé par un faisceau de lumière ou s'il s'agit de la fenêtre d'un endroit clos laissant passer une lumière provenant de l'extérieur.

Ces surfaces blanches rappellent, parmi tant d'autres références liées à la question du monochrome, le travail de l'artiste tunisien Ismaïl Bahri, notamment dans son installation vidéo créée en 2016, intitulée *Foyer*. Dans celle-ci, il met en œuvre ce qu'il appelle un « dispositif de captation¹⁰⁷ ». A première vue, cette proposition filmique

107 François PIRON, sur le site d'Ismaïl Bahri, <http://www.ismailbahri.lautre.net/index.php?/home/bio/>

semble être une projection sans film. En réalité, il filme pendant une trentaine de minutes une feuille blanche qu'il a attachée au préalable devant son objectif. Il n'opère apparemment aucun réglage pendant que la caméra est en route, seul le vent a une action sur la feuille qui tremble sous l'effet de son souffle, donnant à percevoir des changements très discrets de nuances de blanc. Pendant toute la durée du film, différentes voix se succèdent. Elles proviennent de passants intrigués qui ont abordé l'artiste. Les questions varient donc suivant les personnes, on peut entendre un photographe, de jeunes gens, un policier. Au fur et à mesure de ces discussions, les spectateurs entendent – et pour les non-arabophones, lisent en sous-titres – les questions qu'ils peuvent être en train, eux-aussi, de se poser pendant la réception de l'œuvre.

Ismaïl Bahri ainsi donne une légitimité, un pouvoir à l'imaginaire. Interroger cet imaginaire, c'est se poser la question de son identité propre. C'est la question que se pose l'artiste, Tunisien installé en France : comment porter un regard sur une situation politique une fois détaché, *hors* d'une communauté. Dans cette situation d'exil, qui fut celle de Marc Scialom, Tariq Tegua et Ghassan Salhab, momentanément ou définitivement, ou celle dont revient Khalil dans *Beyrouth Fantôme*, l'identité est malmenée. L'individu part à sa quête dans une société paradoxale où l'individu est sans cesse en tension entre l'invitation presque forcée à faire partie d'une masse et d'assumer une singularité. Les images du monde contemporain ont en partie la responsabilité de cette tension dans ce qu'elles peuvent montrer de soit-disant modèles. Avec *Foyer*, Ismaïl Barhi s'oppose à cette surcharge visuelle et prône le manque d'images *données*. Sans images concrètes, figuratives, il donne au spectateur un lieu à réinvestir de son imaginaire, de ses projections personnelles. Bien que très différent dans le dispositif comme dans sa forme, *L'encre de Chine* semble agir dans la même direction. Le cinéaste laisse dans les traces de ses nombreux passages – qu'ils soient immobiles dans les derniers instants d'occupation de son appartement, ou mobiles, dans les traversées motorisées – la possibilité de poser les empreintes des individualités menacées par la fragmentation historique et géographique qu'elles subissent. Ces empreintes, ces traces sont la matérialisation de leur résistance malgré la menace de la disparition.

CONCLUSION. CORPS REVENANTS, CORPS RÉSISTANTS

La page blanche est l'espace sur lequel s'inscrit une idée, un message, une histoire. Un espace à la fois *encore* vide et plein de traces à venir. Insérés dans le montage des films, les écrans blancs sont soit collure-rupture lumineuse, soit dispersion, dilatation, étirement du temps. La lumière blanche, mordante, surexposée qui envahit les cadres de *Lettre à la prison*, *Inland*, *Beyrouth Fantôme*, *(Posthume)* et *L'encre de Chine* menace les corps d'amnésie géographique et historique. Ce sont eux, entre autres, qui viennent bouleverser la linéarité du récit, des trajets des personnages. Sans limites strictes, les espaces, les lieux débordent les uns sur les autres, créant des territoires autant virtuels qu'actuels, s'interpénétrant, des réalités sensibles échappant à une binarité topographique. La perte de repères géographiques, temporels et historiques, autant au sens d'histoire collective que d'histoire personnelle, est ainsi effective, menaçante pour les personnages.

Il y a chaque instant la menace de leurs fragmentations, de leurs disparitions, de leurs morts. Mais la perte de repères semble ouvrir une perspective. Ghassan Salhab dit lui-même que « la perte est à elle-seule un espace-temps ». En outre, ce bouleversement d'un ordre établi vient créer des brèches, des failles dans lesquelles une puissance invisible peut naître. La perception du monde ne passant que par le vécu et par les déplacements des personnages, une cartographie scientifique ne peut être valable. Selon Gilles Deleuze cité par Guillaume Monsaingeon, « chacun de nous est comme une main ou plusieurs mains. On a des lignes, mais des lignes qui ne disent pas l'avenir parce qu'elles ne préexistent pas.¹⁰⁸ ». Les récits ne prennent les déplacements ni dans leur départ ni dans leurs arrivées. Ils se construisent autour de lignes *en train* d'être tracées. La seule cartographie qui semble possible est celle des réalités sensibles des personnages, celle d'espaces hors du temps. Car bien que leurs déplacements soient physiques, quelque chose de plus imperceptible se joue. Les cinéastes de ce corpus « s'efforce[nt] de filmer le front invisible : celui de l'intérieur¹⁰⁹ ».

108 Guillaume MONSAINGEON, « Réincarnations cartographiques », dans *Opérations cartographiques*, op.cit, p. 127.

109 Jacques MENDELBAUMM, « Ghassan Salhab, un cinéaste fantôme à La Rochelle » [en ligne], Le Monde, publié le 10 juillet 2010, http://www.lemonde.fr/cinema/article/2010/07/10/ghassan-salhab-un-cineaste-fantome-a-la-rochelle_1386292_3476.html, consulté le 2 mai 2018.

Le mouvement de leurs traversées peut se retrouver dans le déplacement de leurs marches, mais également dans le mouvement immobile de leurs intimes profondeurs. En silence, ou dans quelques mots échangés, dans des voix détachées des corps, ou dans les regards se trouvent des questionnements, des doutes, et certainement, leur existence. Ce « front invisible » prend place dans une tension qui est celle de mouvements contraires, contrariés. Ils cherchent à aller de l'avant mais il faut se battre contre un passé qui revient trop vite, contre un futur qui fuit déjà. C'est ainsi, bien sûr, des marches contrariées, non au sens de contrariété mais de celui d'une déviation, d'une direction autre que celle prévue au départ. Ce sont des luttes contre l'absence, contre la destruction, contre des volontés politiques bien loin des vocations individuelles et sensibles des peuples. La marche ne serait-elle pas l'alternative forcée à la disparition de soi ? Est-elle nécessaire pour *pouvoir ne pas* se dissoudre, ne pas mourir, et ainsi résister ?

Je crois que la marche me libère, elle réalise mon humanité. La marche est une révolution [...]. La marche est un renouvellement [...] La marche est une révolution contre le pouvoir, le pouvoir de la tribu, de l'État, pouvoir du discours, des vérités définitives.¹¹⁰

La marche semble autant résistance qu'existence. Elle peut être militante, mais dans ce corpus, la résistance se déploie dans des lignes de sensible. Les films n'en sont pas moins politiques que s'ils mettaient en scène des combats militants explicites. Les traversées filmées et les fronts intérieurs distillent dans la trace des pas un élan de résistance en construction. Elle se construit notamment dans les dérives et détours que leurs trajectoires prennent, dans les débats fragmentés, dans les images des luttes passées.

Ces déviations peuvent aussi s'entendre dans ce qu'elles peuvent provoquer d'une déviance, qui est littéralement l'écart de la norme. Les trois cinéastes semblent dessiner par les traversées de ces personnages ce qui pourraient être le tracé politique de leurs films. Tahar s'écarte de la norme par son statut d'exilé, d'étranger, la lenteur de Malek s'écarte de la ligne que l'on trace pour lui, la ligne qui suit l'accélération économique voulue par l'État algérien. L'accélération de Malek va l'emmener ailleurs.

La résistance est en train de se faire, elle ne gronde pas encore car elle se réfléchit,

110 Dialogue entre deux hommes dans un paysage désertique de *Inland*.

elle s'intériorise. Ce sont des résistances à échelle humaine, individuelle. En filigrane, une autre ligne diffuse résiste, celle dessinée par les liens invisibles qui rapprochent les hommes et les femmes de tous les films. Si la rencontre est impossible dans les films, elle montre une persistance, un espoir. Malek et la jeune réfugiée « rencontrent des individus dont le projet n'est pas d'abdiquer mais de s'inventer, par la résistance, d'autres possibles¹¹¹ ». S'ils ne font pas résistance ensemble, ils se croisent, et dessinent la possibilité, l'existence de cette résistance commune. Chez Marc Scialom, la rencontre paraît nocive, dangereuse pour Tahar. Mais à la manière d'Ulysse sur le chemin de son retour attendu, la multiplicité des rencontres faites par Tahar le met à l'épreuve, créent des connexions ou des digressions qui le projettent hors de lui-même lui permettant alors d'exister et de partir de Marseille, malgré les craintes, malgré les doutes. Chez Ghassan Salhab, la résistance se fait aussi dans le motif répété du retour.

Le retour fait partie de la révolution dans le sens étymologique du terme. La révolution vient du bas latin *revolutio* qui signifie « cycle ». Le mot est aussi un dérivé du latin *revolvere*, « rouler (quelque chose) en arrière; imprimer un mouvement circulaire à, faire revenir (quelque chose) à un point de son cycle ». La signification étymologique implique donc un mouvement avant de prendre une connotation politique. Il y a dans ce *re* quelque chose d'une répétition. En revenant, on vient encore. Et cela crée un rythme, un mouvement, cela marque une nouvelle étape, quelque chose qui se rapproche ou s'ajoute au déjà-vécu. Khalil revenant à Beyrouth, La figure du revenant, ou les traces que les fantômes laissent, participent aussi de cette résistance. « La morte est toujours vivante. Quand on la voit relever la tête, elle ressuscite¹¹² ». La question du fantomatique est alors à envisager au-delà du rapport entretenu avec la mort. Les fantômes, qu'ils soient en chair et en os comme Khalil dans *Beyrouth Fantôme*, échappés d'une réminiscence dans *Lettre à la prison* ou peuplant les images dans *L'encre de Chine*, ont un rapport avec la vie. Une vie qui revient, qui subsiste, persiste.

Par leurs lignes de départ et d'arrivée incertaines, les films semblent ne jamais s'éteindre vraiment, ils semblent eux-mêmes être dans une persistance. Il y a l'idée d'une

111 Dossier de presse de *Inland*, op.cit.

112 Laurent RIGOLET « Aux frontières du documentaire : rien n'est perdu », [en ligne], Télérama, publié en juillet 2008, <http://www.telerama.fr/cinema/aux-frontieres-du-documentaire-3,31179.php>, consulté le 7 avril 2017.

persistance rétinienne, dans les lumières et formes sensibles qu'ils laissent derrière eux. *Lettre à la prison* laisse la vision fantomatique d'une ville portuaire bouillonnante et effrayante d'étrangeté, autant l'empreinte de ce qu'elle laisse sur la rétine du personnage qui la traverse, que l'image qu'elle laisse au spectateur cinquante ans plus tard. *Inland* fait disparaître la compagne de route de Malek dans la chaleur de la lumière désertique mais la tache qu'elle devient s'imprime elle aussi dans le temps, comme si elle ne disparaissait finalement jamais. Bien que l'arrivée de Malek soit en suspens, une image reste : celle de sa déambulation autour du bungalow de la mission, dont les surcadrages rappellent les chronophotographies d'Etienne-Jules Marey. Comme si le bungalow était l'intérieur d'une chambre photographique et que les noirs figuraient l'instant où la lumière s'imprime sur la pellicule. Cette impression fait de Malek un être qui va rester, un résistant à l'image mais aussi dans l'histoire. C'est peut-être la différence avec Khalil qui lui n'a pas été pris en photo par le concierge lorsqu'il réapparaît pour la première fois à Hanna. Le récit le fera disparaître du film, mais il réapparaîtra dans (*Posthume*), bravant les ondes télévisuelles défaillantes. Et la figure du revenant se déploiera dans la filmographie future du cinéaste libanais dans d'autres corps, comme si tous les êtres étaient des revenants-résistants. « La lutte peut ralentir, elle peut changer de visage, mais elle ne disparaîtra jamais. Ou, plus exactement, la fin du combat viendra seulement avec la fin de la vie¹¹³ ».

Les films de ce corpus sont des œuvres de résistance par les déplacements dont ils se font la trace, par leurs propres déplacements. « L'acte de résistance, il me semble, a deux faces : il est humain et c'est aussi l'acte de l'art. Seul l'acte de résistance résiste à la mort, soit sous la forme d'une œuvre d'art, soit sous la forme d'une lutte des hommes.¹¹⁴ ».

113 BARTAS, Sharunas, « Le Combat », dans *Écrire les frontières, le Pont de l'Europe*, Strasbourg : Conseil de l'Europe, 1999.

114 Gilles DELEUZE, « Qu'est ce que l'acte de création » [en ligne], *Le Peuple qui Manque*, <http://www.lepeuplequimanque.org/acte-de-creation-gilles-deleuze.html>, consulté le 8 mai 2018.

ANNEXES

ENTRETIEN AVEC GHASSAN SALHAB

REGARDER LE MONDE, À TRAVERS LE VERRE.

réalisé par Nina Moro

5 janvier 2017

Grenoble 15H30 – Beyrouth 16H30

Ses images hantent, s'impriment sur la rétine, enveloppent le corps.

Il suffit d'observer, il suffit d'écouter.

Voyage immobile. Pensées sans frontières.

Les images transportent les années d'avant, l'effervescence du temps présent instable et peut-être les formes du temps en suspend, aux contours flous, le temps qui arrive.

Après La Vallée, en salles, Son/Image, sur pierres, et dans l'attente de La Rivière, le cinéaste libanais Ghassan Salhab nous parle de sa démarche et de ses déplacements.

Tu seras à Berlin mi-janvier, es-tu en une résidence pour ton prochain film ?

J'étais à Berlin plus de six mois durant l'année dernière, dans le cadre d'une résidence effectivement¹ qui invite des artistes de différentes disciplines. Pour le cinéma, nous avons le droit à six mois, les autres un an. Ils nous offrent un appartement et une mensualité, c'est un véritable privilège. Avoir du temps. J'en ai donc profité pour écrire le scénario de *La Rivière*, dernier film de mon triptyque². Je viens tout juste de finir. Je retourne en Allemagne ce mois-ci, invité par une université de Hambourg où je vais donner une master-class. J'en profiterai pour poursuivre quelque chose que j'avais commencé à Berlin, un film-essai lié à Rosa Luxemburg, célèbre révolutionnaire qui a été tuée en 1917 ou 1919, j'ai oublié...

En juillet 2016, tu as présenté *Son/Image* au Fort Saint Jean du MUCEM de Marseille. C'est ton premier travail d'installation ?

Personnellement, je préfère dire diptyque-vidéo quant à *Son Image*... J'ai en horreur le mot *installation*. J'ai déjà réalisé un triptyque-vidéo lié à Dante et à trois chants de sa fameuse *Divine Comédie*, que j'ai montré à Beyrouth.

Ensuite, il y a eu *Everybody knows it's nowhere*, titre emprunté à une chanson de Neil Young, un diptyque que j'ai aussi montré à Beyrouth et un peu ailleurs. Et donc, *Son Image*, que j'ai montré à Marseille. Mais voilà, je suis un cinéaste, un mot qui me convient, et comme je ne veux pas faire partie du monde de l'art contemporain, j'ai un peu de mal à montrer cet autre travail, car évidemment le monde du cinéma ne le montre pas. En parallèle à mes diptyques, triptyques, je continue mon travail de cinéaste, je continue à écrire aussi, c'est un tout, je ne fais pas de séparation. Mais pour montrer mes travaux hors cinéma, c'est une autre affaire. Ces séparations existent bel et bien, il faut que je tienne compte de cette réalité.

Et dans le travail de création, sens-tu une différence ?

Ce n'est effectivement pas tout à fait la même chose, ça ne s'inscrit pas de la même manière dans le temps. *L'Encre de Chine*³, par exemple, je l'ai fait quasi seul, mais c'est une expérience un peu unique dans mon travail... J'ai travaillé plus sur des notes, des fragments, des résonances, je n'ai pas présenté un dossier pour obtenir éventuellement un financement. Cela dit, pour les essais, je n'écris pas de scénario, et les étapes de travail s'entremêlent bien plus, notes, repérages, ce que je filme, enregistre, le montage... ce n'est pas l'un après l'autre. La véritable différence est le temps qui travaille autrement, du coup l'investissement aussi. Pour *L'Encre de Chine*, j'étais mon seul véritable impératif. Je donne aussi peut-être plus de place au lieu de projection aujourd'hui, à la différence d'un film de cinéma où tu n'as pas trop de choix, il y a soit des (difficiles) sorties en salles, soit les festivals.... Pour *Son Image*, c'est lorsque j'ai vu la salle dans le Fort Saint-Jean à Marseille que j'ai vraiment décidé de faire quelque chose. Il y a un centre ici qui s'appelle Beyrouth Art Center, un centre d'art contemporain, ce n'est pas encore vraiment décidé, mais il est fort possible que je fasse pour la première fois une sorte d'exposition où je ne montrerais que mes diptyques, triptyques... que je ne vais pas appeler travaux expérimentaux, car je pense que j'expérimente de toute manière. Enfin, je ne me pose pas vraiment cette question de l'expérimentation. C'est un même geste pour moi, parfois je lui accorde plus de place, parfois moins car ladite narration prend le pas. C'est

sûr qu'un film de fiction prend beaucoup plus de temps, c'est un investissement dans tous les sens du terme beaucoup plus long, surtout un long-métrage, c'est un autre souffle, un marathon. Les deux me conviennent, passer de l'un à l'autre.

Dans chacun de tes films et essais, tu questionnes la place d'un individu dans un espace, un territoire, parmi un groupe, une communauté : *Terra Incognita* montre le retour d'un homme dans son pays ; dans *La Vallée*, il s'agit de l'arrivée d'un étranger dans une bande ; *Beyrouth Fantôme*, c'est le retour d'un homme, considéré mort, dans sa ville. Cela se traduit entre autre par beaucoup de déplacements, qui se font soit en voiture (ou pour la première fois dans *L'Encre de Chine*, en train), avec souvent une caméra placée à la place du conducteur ou du passager ; soit à pieds, avec des travellings latéraux suivant des personnages. Comment es-tu venu à ces deux principaux modes de déplacement ?

Oui, le train, ce n'était pas au Liban, mais entre Paris et Angers. Il n'y a plus de train au Liban depuis belle lurette ! Je circule beaucoup en *service*, on appelle comme ça ici les taxis-collectif. Dans une ville comme Beyrouth, le trafic sans fin des voitures c'est un peu comme l'eau, le sang qui circulent dans un corps, les axes routiers de toutes sortes sont un peu comme des veines, des artères. C'est un peu la sensation que j'ai dans cette ville. Le corps étant évidemment la ville, cette géographie, ce territoire. Et les êtres humains que nous sommes sillonnons, reconfigurons sans cesse ces territoires à coup d'artères, de voies, d'impasses. Ce qui m'intéresse dans les travellings-voiture, c'est la simultanéité de la mobilité et de l'immobilité. Je suis immobile dans un véhicule mobile. Ce paradoxe est étrange, surtout quand tu ne conduis pas, tu es vraiment observateur de ce mouvement immobile, de cette immobilite-mobilité. Quand tu marches, ce n'est pas du tout le même rapport au/dans le territoire.

C'est toi qui est actif...

Tu es actif, oui, ton propre corps, de par lui-même. Mais c'est le mouvement ou l'immobilité. Pas la simultanéité. Il y a aussi la question de la vitesse. À pieds, même si je cours, je n'ai pas le droit à autant de vitesse qu'en voiture,

à une variante Alors qu'est-ce qui se déploie en fonction de la vitesse ? En fonction de mon angle de regard ? Suis-je dans un travelling avant, arrière, latéral ? C'est un peu comme les traits d'un dessin. Je ne dis pas que je suis un peintre, mais pour moi un travelling dans un film n'est pas un moyen de communication ou de locomotion. Je n'utilise quasiment jamais un travelling pour m'amener d'un point A à un point B. Ce ne sont pas ces points qui m'intéressent, ou alors s'il y a un point A, je ne m'intéresse pas au point B, et inversement. Le travelling pour moi n'est pas une sorte d'insert qui me permet de donner ou non du rythme. Il est une manière de « dire » l'espace, de « l'habiter » quelle que soit la géographie, citadine ou autre. Le cinéma, c'est quand même de l'espace-temps. L'un et l'autre, inextricablement, à la fois, ou alors il y a perte. Et c'est fascinant que la perte. A Beyrouth, dans le Proche-Orient où je vis, la perte est à elle-seule un espace-temps.

Qu'est-ce que cela ouvre comme perspectives, quels champs s'ouvrent ou se referment ? Mais cette « obsession » va être mise de côté pour mon prochain film, *La Rivière*. Je me suis dit « nul travelling » ! Il y aura une voiture tout de même, mais elle sera en panne. Ça se réparera, mais au lieu de repartir avec, le personnage éteint le moteur, et le film se poursuit hors voiture, hors route, hors artères. Peut-être que j'ai pris une certaine conscience de cette récurrence dans mon travail. On me l'a tellement fait remarquer ! Je ne voudrais pas que ça devienne comme une signature, ça ne m'intéresse pas. Heureusement que je suis rarement vraiment conscient de ce que je fais, et tant mieux car je trouve que cette conscience peut être dangereuse pour un cinéaste.

J'aimerais revenir sur l'association que tu fais entre le corps et la ville, Dans 1958, une phrase a attiré particulièrement mon attention : « Le mouvement se compose de chair et de sang, de plein et de vide, le mouvement est ce qui nous lie et ce qui nous sépare ». Comme tu le dis, le déplacement n'est pas à prendre en compte uniquement comme une trajectoire. Dans sa littéralité physique et dans un retour aux origines du cinéma, cela me fait penser à la décomposition du mouvement, celle que faisait par exemple Étienne-Jules Marey dans ses chronophotographies. Mais le déplacement est aussi à considérer dans son aspect organique, et collectif, et c'est ce qui me touche dans cette phrase. On ne se déplace en effet jamais tout seul, mais dans un environnement, avec ou

en marge d'autres corps qui nous sont semblables.

Oui tout à fait. Dans 1958, je « lisais » des extraits de mes poèmes, et cette phrase, je ne la disais pas en rapport au cinéma, je la disais en soi. C'est toujours un tout en fait. L'on oppose par exemple, pour revenir au cinéma, action et inaction, pensant que le mouvement est chose forcément visible, dans l'action donc. L'action même. Il y a bien évidemment une sorte de fascination, qu'on le veuille ou non, à « voir » le mouvement, à le capter. 24 images-secondes, après tout, . Nous sommes « témoins » de cela... Mais même si quelqu'un ne fait strictement rien, si tu regardes bien, tu peux peut-être voir ses narines, ses joues, trembler, ses yeux ciller. Même la mort, il y a la dégradation qui travaille. Ça ne s'arrête jamais... Il y a cette fascination de l'enregistrement. Je ne dirais pas comme Cocteau, qui disait remarquablement que l'on enregistrerait « la mort au travail », je ne sais pas ce qu'on enregistre, mais on l'enregistre. J'ai moins une fascination pour l'image que la fascination première, primitive de cette chose étrange qu'est l'enregistrement, autant pour le son que pour l'image d'ailleurs. Par exemple, et c'est à chaque film les mêmes questions qui reviennent : est-ce que je fais lever mon personnage et le faire se diriger vers une fenêtre ? Ou est-ce que je le place tout de suite à cette fenêtre ? Il est bien sûr possible de couper finalement ce déplacement au montage, mais j'ai besoin de me poser la question en amont. Car quand je suis derrière une caméra, ce n'est plus de la vie, le « naturel » est différent. Le déplacement en lui-même est peut-être naturel, mais à partir du moment où je le filme, que je l'enregistre, ce n'est déjà plus le même geste. Je ne sais pas ce que je suis réellement en train d'enregistrer, ça reste une énigme pour moi. Et plus je suis dans ce qui semble être tout bête, tout simple, comme un individu qui se dirige vers une fenêtre, plus cela m'échappe. Bien que je sois à l'origine de ce plan, de cette séquence. J'enregistre ce mouvement comme si c'était le tout premier mouvement dont je n'ai jamais été témoin...

Je choisis quelqu'un pour jouer dans un film en fonction de la manière dont il marche, dont il se tient, de sa voix, son timbre, de ce que je peux « flairer ». Son regard aussi forcément. Alors évidemment, tout le problème pour moi va

être qu'elle ou qu'il en soit le moins conscient possible. Je ne fais pas de casting, j'essaie de rencontrer la personne que je vais éventuellement filmer, mettre dans des situations « artificielles ». La moindre des choses est d'avoir envie de filmer cette personne ! Elle vous « parle » ou non. Ce corps actif ou inactif, ce qui en émane, c'est presque tout le cinéma. Par exemple, pour mon prochain long métrage, *La Rivière*, il y a une femme et un homme pour seuls personnages, et ils sont constamment en extérieur. Ces deux êtres humains se déplaceront de bout en bout du film dans un paysage montagneux, accidenté. La manière dont ils se meuvent, ensemble ou séparément, quand ils se retrouvent, se perdent de vue... leur rapport à l'espace, comment l'espace « réagit » à leur présence. Alors bien sûr je ne pense pas qu'à ça quand j'écris, mais voilà, la trame narrative, quelle qu'elle soit, n'a de sens que dans ce tout.

Tu as parlé en guise d'exemple de placer un personnage à la fenêtre, pour moi ce n'est pas anodin. Je fais un rapprochement avec les films de Sharunas Bartas, surtout ses deux premiers longs-métrages, *Trois Jours* (1991) et *Corridor* (1994), dans lesquels précisément ce motif est très présent. Chez Bartas, les êtres sont aussi en mouvement, traversant de grands espaces sauvages, en fuite, en quête, en errance, ou au contraire, sont physiquement immobiles. Mais par de nombreux regards par les fenêtres, ils donnent l'impression de partir, de quitter leur corps. C'est un motif esthétique, spatial qui semble d'emblée lier l'individu et le collectif, l'intime et le politique dans une réciprocité. Dans tes films, les personnages sont moins dans cette posture du regard (ou alors, dans des regards caméra très frontaux), c'est le spectateur que tu places face aux fenêtres, un peu décadées, comme pour faire prendre conscience de la ligne, qui fait d'ailleurs penser à l'horizon, à la frontière.

Les fenêtres, c'est une sorte de frontière, transparente d'autant plus. Le monde des deux côtés, si je puis dire, à travers cette vitre. Le monde coupé en deux. Et imaginez le nombre de fenêtres sur cette fichue terre, le nombre de lisières, de coupures, d'entre deux... Pour *L'Encre de Chine*, il n'y avait pas de film au départ. Je ne savais pas du moins que ce film était en gestation. Le nouveau propriétaire de l'immeuble où j'habitais nous a mis tous à la porte. Le Liban est (entre autre) un pays régit par un capitalisme sauvage. Les propriétaires font quasiment ce qu'ils veulent, il suffit de

graisser les bonnes pattes, et elles ne manquent pas. On nous a donc mis dehors avec un préavis de trois mois, et ça a été le prétexte pour enfin filmer les extérieurs de ce lieu vu de l'intérieur. Projet qui était resté dans un recoin de ma tête. C'était un appartement qui avait plein de fenêtres, comme celui où je suis en ce moment d'ailleurs, j'ai donc commencé à enregistrer. Ces extérieurs vu de l'intérieur, on les voit au début du film. Puis ça a poussé plus loin, notamment avec des travellings. Après tout, ce sont aussi des intérieurs qui se projettent, qui donnent à regarder, observer, l'extérieur... un pare-brise, une fenêtre de voiture, y compris la fenêtre d'un train. Progressivement, j'ai compris que cette « histoire » d'entre-deux, cet intérieur/extérieur, posait encore plus précisément la question de l'espace. L'espace dans le sens de « quelle est ma place ? ». Quelle est ma place en tant qu'individu, ou quelle place m'est due ? Si jamais quoi que ce soit nous est dû. Je suis donc remonté à la source, au Sénégal, au début du film, avec cette image de ma classe à Dakar (que je montre d'ailleurs aussi dans *La Vallée*). Il y a même l'hymne national du Sénégal, sans les paroles. Pas seulement en clin d'œil, je suis après tout né avant l'indépendance du Sénégal, au temps colonial Français donc. Vers la fin du film, ces jeunes sénégalais qui lèvent le poing, avec un grand rire, ce sont des images à la déclaration de l'indépendance du Sénégal. Donc à partir de fenêtres, du dedans/dehors, j'ai été amené à me poser cette question de « la » place. Au Liban, nous sommes actuellement pour la première fois à la frontière de l'horreur - pour la première fois elle est bien plus à l'extérieur qu'à l'intérieur - nous sommes à la frontière de la Syrie, de l'Irak, le Yémen n'est pas loin non plus. Mon propre parcours joue beaucoup aussi. Il est, comme le cinéma, une sorte de *fenêtre sur*⁴, comme il est souvent dit d'une manière assez bête mais assez juste tout compte fait. La bêtise est d'avoir cru que c'était *sur* le monde. C'est si complexe. J'essaie de raconter à *travers* un parcours, pas de me raconter. C'est toujours de l'ordre de la fenêtre, c'est-à-dire que maintenant je « vois » le monde d'une fenêtre, je ne suis plus actif comme je l'ai été plus jeune, dans des luttes, parfois armées. Je suis peut-être un cinéaste actif, dans le sens où je « réalise », mais je ne suis plus actif dans un rapport physique, direct au monde. Je me rends compte, peut-être que c'est l'âge, que je regarde de plus

en plus à travers les fenêtres. La nuit qui tombe, le changement de climat, mais ce n'est pas seulement ça... on pourrait en parler pendant des heures !

Regarder par la fenêtre, c'est porter forcément un regard sur ce qui se passe dehors, ce qui s'est passé avant, une façon de combiner un regard personnel sur la collectivité.

Je ne me suis pas détaché du monde, loin s'en faut, et si cela m'arrive un jour, j'ai intérêt à arrêter de faire des films ! Mais je ne suis plus du tout dans ce temps là où je pensais qu'il était possible d'influencer le cours des choses. *L'encre de Chine*, c'était un essai, à la différence de *1958* qui avait un axe très clair : cette femme, ma mère, a mis au monde son premier enfant, à savoir moi au commencement d'une première guerre civile libanaise. *L'encre de Chine*, c'est un film plutôt nucléaire, plus diffus, où je rassemble des éléments mais, en même temps, ça n'arrête pas de m'échapper. J'ai compris que ce qui se passe autour de moi, à savoir la Syrie, le monde Arabe, mon parcours d'homme, mon questionnement politique, devaient entrer dans ce film, à la fois le passé et ce qui se passe aujourd'hui. Les guerres quelles qu'elles soient, sont pour moi toujours civiles, ou inciviles, comme dirait un camarade, et elles résonnent à travers le temps. Le fait est que ces guerres-là, aujourd'hui, c'est justement le monde extérieur, elles ne sont pas sous mon nez, même si elles sont juste à côté, elles sont à une frontière, à une fenêtre. Et même si je ne les vois pas de ma propre fenêtre, je les vois ne serait-ce que par cette fenêtre par laquelle on se parle toi et moi, à savoir l'internet. L'image n'est plus ce qu'elle était, et je ne le dis pas d'une manière négative, je le dis comme un constat, elle s'est démultipliée, elle peut être aussi quasi instantanée. Alors est-ce qu'un cinéaste aujourd'hui doit faire comme si tout cela n'existait pas, ou doit-il intégrer cette réalité, la considérer ou la déconsidérer ? La fenêtre, c'est aussi celui qui te regarde, « ce que je regarde est ce qui me regarde ».

Il y a une grande attention au cadrage dans ton cinéma, et particulièrement à la composition du cadre, avec un souci de la ligne, de la géométrisation de l'espace, que ce soit les bandes blanches des routes, les ponts sous lesquels la caméra passe, les inserts de fenêtres,

l'horizon de la mer. Est-ce que tu penses ces lignes quand tu tournes ou est-ce que c'est plutôt instinctif ?

Je pense qu'au départ, c'est instinctif et par la suite ça devient des obsessions qui me travaillent, que je travaille. Ce qui délimite le monde, ce qui ne délimite pas seulement ton regard. Le monde des hommes est quand même extrêmement quadrillé, alors ce quadrillage, est-ce que tu l'encadres ou est-ce que tu le cadres ? Tu le regardes ou tu l'encadres en somme. Le monde cherche à encadrer tout le temps, et c'est ça qui me travaille, y compris quand je m'amuse avec Instagram : je fais une photo par jour environ sans aucune autre ambition que le petit plaisir du moment, et je me rends compte que je les repère ces lignes, qu'elles soient naturelles comme l'horizon ou les courbes d'une montagne, ou plus rectilignes comme les immeubles. Et en même temps, bien entendu, ce qui est hors champ, juste à côté parfois, que ton œil voit mais que ton cadre laisse hors : comment cela agit-t-il sur ton plan ?

Sans distinction précise de frontières spatiales et temporelles dans les images et les sons, les surimpressions, l'effacement ou l'apparition progressive d'une image, la variation de sa vitesse, je pense à (*Posthume*) notamment, amènent à penser l'image comme un lieu de suspension qui déplace le corps du spectateur. On se laisse parfois aller à un regard plus suspendu.

On revient à une sorte de déplacement. Comme tu le sais, je suis né au Sénégal, j'y ai vécu mes douze-treize premières années, je suis venu au Liban avec mes parents, puis, à partir de la guerre civile libanaise, en 1975, j'ai longtemps vécu entre Paris et Beyrouth. Tous ces déplacements dans le sens premier du terme, accompagnés des problèmes de langues, le français, l'arabe, d'us et coutumes, ça a créé un décalage. Une brèche s'est ouverte, j'étais rarement synchrone avec l'ici. L'ailleurs (dont j'ai été arraché) était encore là, mais je n'y étais plus. Peut-être est-ce la raison pourquoi que je travaille la dé-synchronisation du son aussi. Ce décalage, ce glissement, comme on dit « glissement de terrain », quand je suis venu avec ma famille à Beyrouth, c'était une perte de repères évidemment, une perte ou plutôt un re-questionnement de la supposée identité. Très vite, et progressivement à la

fois, je me suis rendu compte que la dite identité était une chose qui n'avait de cesse de s'écrire, qu'elle n'était pas Une. Ça me ramène à la fenêtre... Quand j'étais petit, j'étais très timide, introverti, je regardais plus le monde à distance, cette distance qu'on n'ose pas franchir. Ça donne ce que tu décrivais tout à l'heure, une sorte de rapport au monde où tu n'es pas intégré, en retrait, suspendu. Suis-je Arabe, suis-je Français, Sénégalais... Et un jour, j'ai saisi qu'il me suffisait d'additionner, je suis tout ça à la fois, mais aussi rien de tout cela. Plus que *d'ici ou d'ailleurs, d'ici ET d'ailleurs*. Le *ou* a été remplacé avec le temps par un *et*.

Je ne sais pas comment dire, mais tes films ne me donnent jamais la sensation qu'un départ, qu'un exil est définitif.

Comme j'ai la double nationalité, libanaise et française, certains amis me disent souvent que je devrais quitter le Liban, cette infernale région, mais voilà, ça me parle, cinématographiquement parlant. Ce « territoire ». Au-delà de ça, je ne me dis pas que je suis à Beyrouth définitivement. Ce mot, d'ailleurs, définitif... Ce n'est pas une histoire de suspense, mon existence m'a amené à ça, comme un regard qui ne cherche pas forcément un point. Regarder, ce n'est pas automatiquement une quête. Il y a un mouvement, mais pas forcément dans un but précis. Ça ne veut pas dire non plus que je suis dans une errance. « Là où tu me jettes » comme on dirait, je retombe sur mes pattes, comme un chat, que ce soit à Dakar, à Beyrouth, à Grenoble, à Paris, à New York, à Kinshasa. Il y a des lieux qui te semblent plus familiers ou étrangers que d'autres. Je pense que c'est une des raisons pour laquelle il n'y a pas accomplissement, ni dans mes séquences, ni dans les films eux-mêmes. Les choses ne sont pas vraiment fixées. Je n'ai pas de plan précis quand j'écris, je connais pas mal des éléments de départ, mais je ne connais pas à l'avance le voyage. Je découvre au fur et à mesure, et ça prend le temps que ça prend, les détours qu'il faut. Un départ, un exil, quel qu'il soit, c'est aussi des champs qui possiblement s'ouvrent.

PLANCHES ILLUSTRATIVES

PARTIE I – LIGNES DISTENDUES, ESPACES DÉBORDANTS.



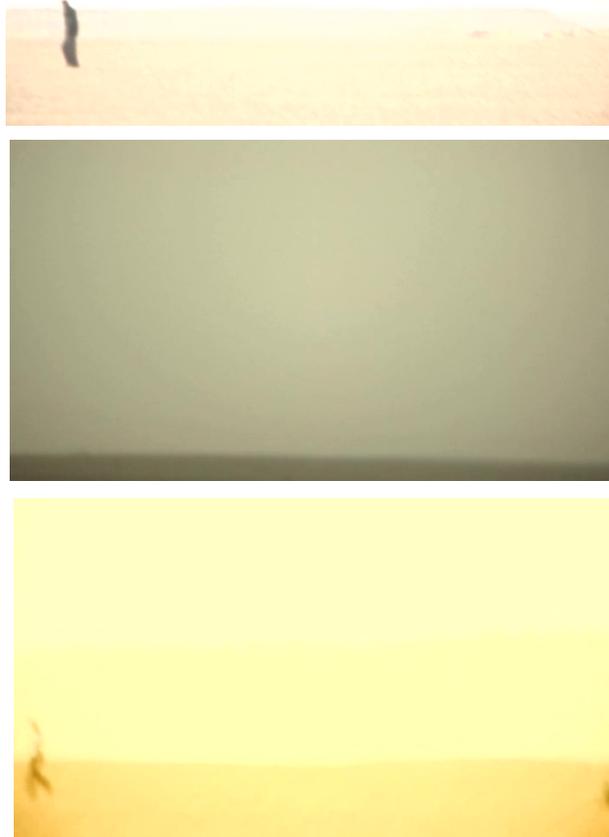


Fig. 1 à 7. Inland, de Tariq Tegua.



Fig. 8 et 9. Lettre à la prison de Marc Scialom.

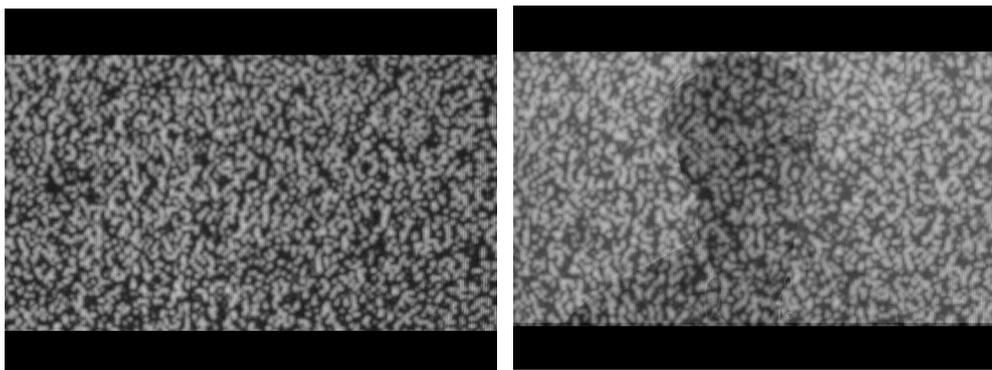


Fig. 10, 11 et 12. *(Posthume)*, Ghassan Salhab.

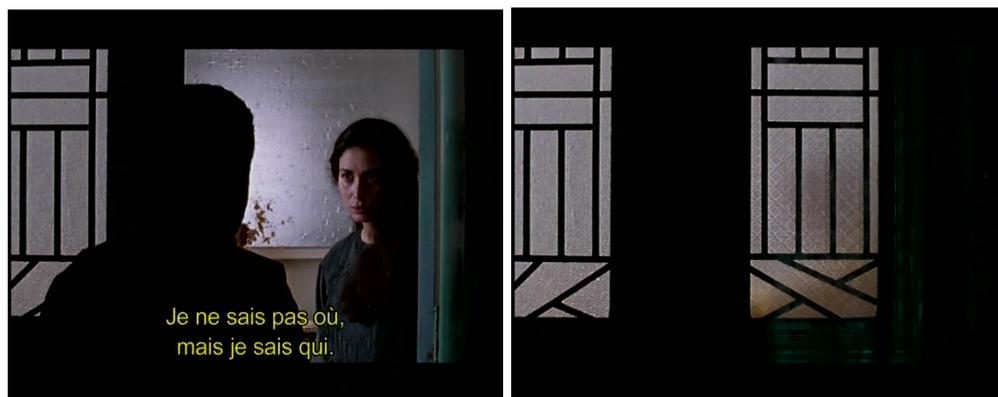


Fig. 13, 14 et 15. *Beyrouth Fantôme* de Ghassan Salhab.



Fig.16. *(Posthume)* de Ghassan Salhab.



Fig. 17. *Sans titre*, Mark Rothko, 1969.

Fig. 18. *No. 61. Rust and Blue*, Mark Rothko, 1953.



Fig. 20 et 21. *Lettre à la prison* de Marc Scialom.



Fig. 22, 22bis et 23. *Lettre à la prison* de Marc Scialom



Fig. 24. *Inland* de Tariq Tegua

PARTIE II – PERTES DE REPÈRES, PERTE DE SOI.

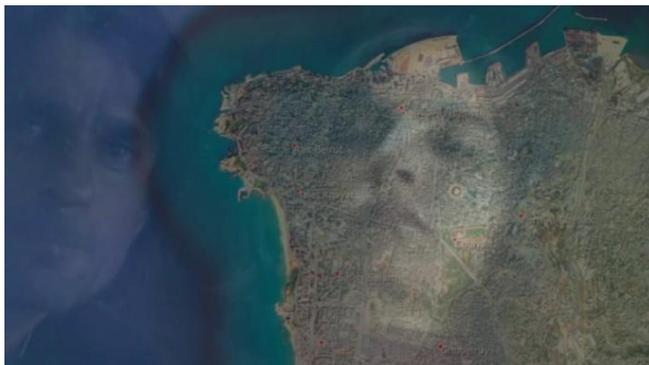


Fig. 25. *La Vallée* de Ghassan Salhab, 2016.



Fig. 26, 27 et 28. *Inland* de Tariq Tegua.



Fig. 29 et 30. *Lettre à la prison* de Marc Scialom.



Fig. 31 et 32. *(Posthume)* de Ghassan Salhab.



Fig. 33 et 34. *Beyrouth Fantôme* de Ghassan Salhab.



Fig. 35 et 36. *Lettre à la prison* de Marc Scialom.



Fig. 37. *La Reproduction Interdite*, René Magritte, 1937
huile sur toile, 79 × 65 cm,
conservé au Musée Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

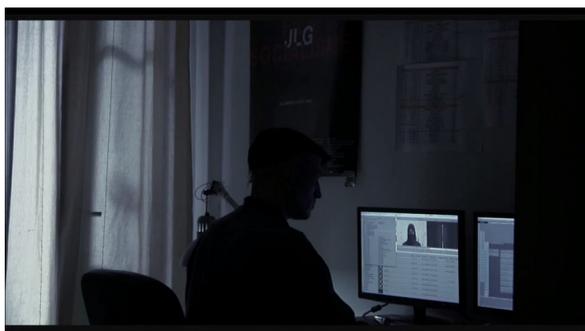




Fig. 38, 39 et 40. *Venezia 70 Future Reloaded* – Tariq Tegua, 2013.



Fig. 41. *Inland* de Tariq Tegua.



Fig. 42. *Où en êtes-vous, Tariq Tegua*, de Tariq Tegua, 2015



Fig. 43 et 44. *(Posthume)* de Ghassan Salhab.

PARTIE III – CE QU'IL RESTE DES FANTÔMES

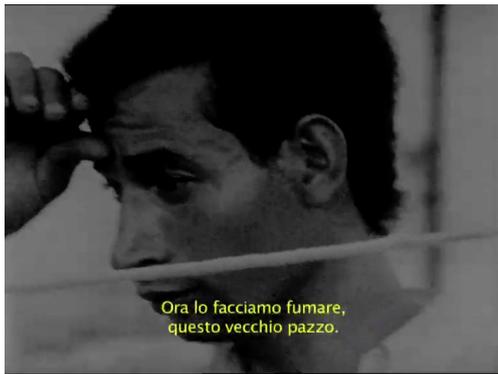


Fig. 45, 46 et 47. *Lettre à la prison* de Marc Scialom



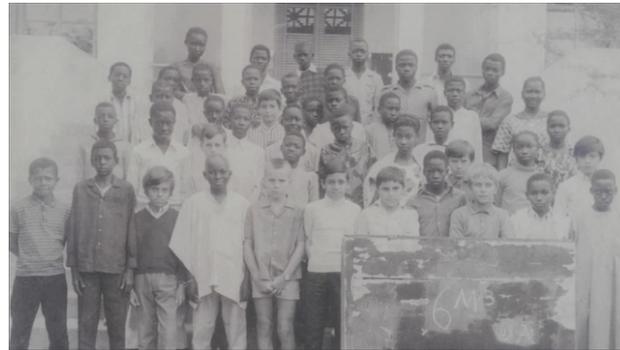


Fig. 48, 49 et 50. *L'encre de Chine* de Ghassan Salhab.





Fig. 51, 52, 53 et 54. *L'encre de Chine* de Ghassan Salhab.



Fig. 55 et 56. *L'encre de Chine* de Ghassan Salhab.



Fig. 57, 58 et 59. Inland de Tariq Teguia.

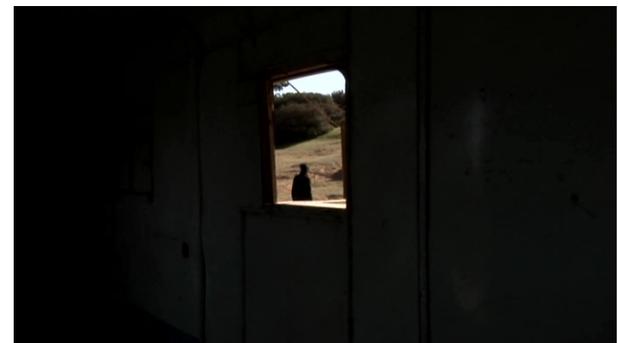


Fig. 60 et 61. *Inland* de Tariq Teguia.



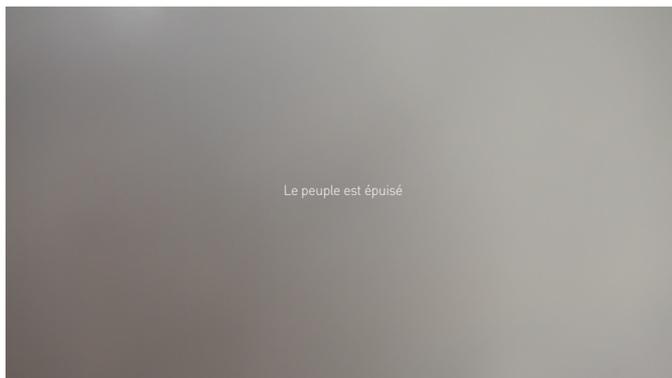
Fig. 63, 64 et 65. *Inland* de Tariq Teguia.



Fig. 66 et 67. *Beyrouth Fantôme* de Ghassan Salhab.



Fig. 68 et 69. *L'encre de Chine* de Ghassan Salhab.



Foyer, de Ismaïl Bahri, 2016, 32 minutes, vidéo.

BIBLIOGRAPHIE – FILMOGRAPHIE

1. CORPUS

1.1. SUR MARC SCIALOM

1.1.1. Ouvrages

Mila LAZIC et Silvia TARQUINI, Silvia (dir.), *Marc Scialom. Impasse du cinéma*, Éditions Ardigiland, Dublin, 2012.

1.1.2. Ressources numériques

Laurent RIGOULET « Aux frontières du documentaire : rien n'est perdu », [en ligne], Télérama, publié en juillet 2008.

<http://www.telerama.fr/cinema/aux-frontieres-du-documentaire-3,31179.php>, consulté le 7 avril 2017.

Marc SCIALOM, « Entretien avec Marc Scialom. Mené par Claude Martino », [en ligne], Polygone étoilé.

http://www.polygone-etoile.com/_sacre/lettrealaprison.htm consulté le 8 février 2018.

1.2. SUR LE CINÉMA LIBANAIS, SUR GHASSAN SALHAB.

1.2.1. Ouvrages.

Elie YAZBEK, *Regards sur le cinéma libanais (1990-2010)*, Paris : Éditions L'Harmattan, 2012, 78 pages.

1.2.2. Ressources numériques.

Dossier de presse [en ligne].

http://www.epicentrefilms.com/fichier/50/dossier_de_presse.pdf consulté le 18 février 2017.

Robert BONAMY et David YON, « Ghassan Salhab (1/2). L'image menacée, l'image menaçante. » [en ligne], publié le 23 mars 2016, Débordements,

<http://www.debordements.fr/Ghassan-Salhab-1-2>, consulté le 9 avril 2017.

Saad CHAKALI, « Ghassan Salhab : combien de divisions ? (première partie) », [en ligne], Nouvelles du Front, mis en ligne le 20 octobre 2015.

<https://nouvellesdufront.jimdo.com/cin%C3%A9matographique-1/nouvelles-du-front-de-131-%C3%A0-140/nouvelles-139-ghassan-salhab-i/>

consulté le 9 avril 2017.

Caroline CHOMIENNE, « A propos de *Beyrouth Fantôme* » [en ligne], Acid, publié le 15 septembre 2017.

<https://www.lacid.org/fr/magazine/paroles-de-cineastes-fiche-film-484>

consulté le 8 avril 2017.

Jacques MENDELBAUMM, « Ghassan Salhab, un cinéaste fantôme à La Rochelle » [en ligne], Le Monde, publié le 10 juillet 2010,

http://www.lemonde.fr/cinema/article/2010/07/10/ghassan-salhab-un-cineaste-fantome-a-la-rochelle_1386292_3476.html, consulté le 2 mai 2018.

Judith WACH et Hervé BOUGON, « Interview du réalisateur Ghassan Salhab sur Beyrouth », Ville et cinéma, publié le 31 juillet 2014.

<http://www.villeetcinema.com/interview-ghassan-salhab/>

consulté le 8 avril 2017.

1.3. SUR LE CINÉMA ALGÉRIEN, SUR TARIQ TEGUIA.

1.3.1. Ouvrages.

ROBERT BONAMY, « Filmer une ville de dos. A partir de *Rome plutôt que vous* de Tariq Tegua (2006) et en passant par *Voyage à Tokyo* de Yasujirō Ozu (1953) » dans *Villes et films en regard. Traversées urbaines*, Nicolas TIXIER (dir.), Genève : MétisPresses, 2015, 216 pages.

1.3.2. Revues.

Robert BONAMY, « Communs fantômes. Notes pour un peu mieux se perdre dans *Révolution Zendj* de Tariq Tegua », dans *La Revue Documentaire*, n°28, Paris : La Revue Documentaires, 2017, 206 pages.

Gabriel BORTZMEYER, « Figures migratoires », dans *CINETRÉNS. Entrée-sortie.*,

n°4, Lyon : CinetrENS, hiver 2018, pp.63-71.

Jérémy GRAVAYAT et Noria HADDADI, dans *Dérives*, Tours : Net4image, n°2-2010, 167 pages.

Jacques RANCIÈRE, « *Inland* de Tariq Tegua », dans *Trafic*, n°80, Paris : Editions P.O.L., hiver 2011, 159 pages.

1.3.2. Ressources numériques.

Dossier de presse de *Inland* [en ligne], Neffa Films.

<http://www.neffafilms.dz/inland>, consulté le 6 avril 2017.

Cyril NEYRAT, « La terre tremble. *Inland*, de Tariq Tegua » [en ligne], publié en 2009.

<http://derives.tv/la-terre-tremble-inland-de-tariq/>

consulté le 7 avril 2017.

2. THÉMATIQUES.

2.1. SUR L'ESPACE ET LE TEMPS, LE LIEU ET L'HISTOIRE.

2.1.1. Ouvrages

Marc AUGÉ, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Éditions du Seuil, coll. La Librairie du XXI^e siècle, 1992, 162 pages.

Augustin BERQUE, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris : Éditions Belin, 2015 [1987], 448 pages.

Jean MOTTET, dir., *Les paysages du cinéma*, Paris : Éditions Champ Vallon, coll. Pays/Paysages, 1999, 264 pages.

2.1.2. Revue

João Pedro RODRIGUES, « Faire un film libère les secrets enfouis », entretien réalisé par Thomas AÏDAN, dans *La Septième Obsession*, Le Vernet : AEDON Productions, Juillet-Août 2017, n°11, 130 pages.

2.1.3. Ressources numériques

Jean-Baptiste MORAIN, « *Attenberg* », [en ligne], *Les Inckorruptibles*, publié le 20 septembre 2011, <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/attenberg/> consulté le 8 août 2017.

2.2. SUR LA LIGNE, LA FRONTIÈRE, LA CARTE.

2.2.1 Ouvrages.

Sharunas BARTAS, « Le Combat », dans *Écrire les frontières, le Pont de l'Europe* (collectif), Strasbourg : Conseil de l'Europe, 1999.

Jean-Marc BESSE et Gilles A. TIBERGHIEU (dir.), *Opérations cartographiques*, Arles : Actes Sud, 2017, 346 pages.

Antony FIANT, « Les frontières abstraites dans le cinéma de Tariq Teguia » dans *Filmer les frontières*, Corinne MAURY et Philippe RAGEL, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, coll. Esthétiques hors cadre 2016, 196 pages.

2.2.2. Ressources numériques.

Catherine CALVET, « Gilles A. Tiberghien et Jean-Marc Besse : «Les cartes représentent aussi ce qui n'existe pas, elles donnent accès à l'imaginaire de l'autre». », [en ligne], publié le 19 juillet 2017, *Libération*, http://www.liberation.fr/debats/2017/07/19/gilles-a-tiberghien-et-jean-marc-besse-les-cartes-representent-aussi-ce-qui-n-existe-pas-elles-donne_1584890, consulté le 18 août 2017.

Gilles DELEUZE, cours du 3 juin 1980 [en ligne], Université Paris-VIII-Vincennes, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=214 [consulté le 15 mars 2018].

2.2.3. Thèses universitaires.

Tariq TEGUIA, « Robert Frank. Fictions cartographiques. Tome II », thèse de doctorat, Université Paris 8– Vincennes-Saint-Denis, 2001, 88 pages.

2.3. SUR L'IDENTITÉ, LE CORPS EN MOUVEMENT, LE VISAGE.

2.3.1 Ouvrages

Jean CLAIR, *Autoportrait au visage absent. Écrits sur l'art (1981-2007)*, Paris : Gallimard, 2008, 468 pages.

Thierry DAVILA, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Paris : Éditions du Regard, 2002, 192 pages.

Jérôme GAME (dir.), *Images des corps / corps des images au cinéma*, Lyon : ENS Éditions, coll. Signes, 2010, 255 pages.

David LE BRETON, *Éloge de la marche*, Paris : Éditions Métailié, 2000, 186 pages.

Amin MAALOUF, *Les identités meurtrières*, Éditions Grasset et Fasquelle, 1998, 190 pages.

3. NOTIONS THÉORIQUES.

3.1.1. Ouvrages

Giorgio AGAMBEN, *Le feu et le récit*, Paris : Editions Payot & Rivages, coll. Bibliothèque Rivages, 2015, 170 pages.

Roland BARTHES, *La Chambre Claire. Notes sur la photographie*, Paris : Éditions de l'Étoile, Gallimard-Seuil, coll. Cahiers du cinéma-Gallimard, 1980, 197 pages.

Pascal BONITZER, « Les morceaux de la réalité », dans *Le champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma, 1999, coll. Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 112 pages.

Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2012, 382 pages.

Gilles DELEUZE, *Dialogues*, Paris : Flammarion, coll. Champs Essais, 2008, 187 pages.

Clément ROSSET, *Fantasmagories suivi de Le Réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Paris : Éditions de Minuit, 2006, 111 pages.

3.1.2. Thèses universitaires.

Véronique BUYER, *Le Mur comme catégorie esthétique centrale dans la création*

cinématographique de Michelangelo Antonioni (et quelques liens transfilmiques),
thèse de doctorat, Paris, Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis, 2016, 469
pages.

3.1.3. Ressources numériques.

François BOVIER, « Montage horizontal et montage vertical chez Werner Nekes. »,
Décadrages [en ligne], 1-2, 2003, mis en ligne 1 octobre 2004.

<http://decadrages.revues.org/620>

consulté le 5 mars 2018.

Gilles DELEUZE, « Vérité et temps », cours du 29 mai 1984 – transcription de
Guadalupe Deza, [en ligne]

http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=355

consulté le 26 mars 2018.

Gilles DELEUZE, « Qu'est ce que l'acte de création » [en ligne], Le Peuple qui
Manque.

<http://www.lepeuplequimanque.org/acte-de-creation-gilles-deleuze.html>

consulté le 8 mai 2018.

François PIRON, site internet de l'artiste Ismaïl Bahri

<http://www.ismailbahri.lautre.net/index.php?/home/bio/>

4. AUTRES OUVRAGES.

Le Grand Larousse Illustré 2018, (coll.), Paris, Éditions Larousse, 2017, 2044 pages.

Jean CHEVALLIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles. mythes,
rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris : R. Laffont,
2005, 1060 pages.

Mahmoud DARWICH, *Murale*, Arles : Actes Sud, 2003, 56 pages.

Gaston MIRON, *L'homme rapaillé*, Paris : Gallimard, coll. Poésie, 1999, 211 pages.

- FILMOGRAPHIE -

1. CORPUS PRINCIPAL.

MARC SCIALOM

LETTRE À LA PRISON

France - 1968/1969 - **Année de diffusion** - 2008 – Noir et blanc - 70 minutes - 1680 mètres - 1:37 - **Producteur** – Jean-François Neplaz pour Film flamme, Le SACRE, le Polygone étoilé – **Distributeur** - Shellac Sud – **Format de tournage** - 16 mm - **Format de post-production** - Restauration numérique et film recording 35mm par L'Imagine Ritrovata et la Cineteca de Bologna – **Version originale** - Français - **Scénario** - Marc Scialom – **Image** - Marc Scialom – **Montage** - Marc Scialom - **Musique** - Matar Mohamed - **Restauration et mixage son** - Gaëlle Vu (Film flamme-Marseille) et Fred Bielle (Elison-Paris) - **Interprétation** - Tahar Aïbi, Marie-Christine Lefort, Myriam Tuil, Marie-Christine Rabedon, Jean-Louis Scialom, Hamid Djellouli, Jean-Louis Dupont, et Camé, le chien.

GHASSAN SALHAB

BEYROUTH FANTÔME

France/ Liban - 1999 - Couleur – 116 minutes – 35mm – **Scénario** - Ghassan Salhab - **Image** - Jérôme Peyrebrune – **Son** - Patrick Allex – **Montage** - Gladys Joujou, Vincent Commaret – **Musiques** - Asmahan, Gavin Bryars, Monteverdi, John Cale, Joy Division, Brian Eno/David Byrne, Oum Kalsoum - **Producteur délégué**: IDEA productions / Aline Péliissier (France) - **Coproducteur** - GH Films, Ghassan Salhab (Liban) – **Interprétation** - Aouni Kawas, Darina Al Joundi, Rabih Mroueh, Carole Abboud, Hassan Farhat, Younes Aoude, Nada Ali Zein, Ahmed Ali Zein, Hamza Nasrallah, Rita Dakdash, Rana Eid.

(POSTHUME)

Liban - 2007 – Couleur - 28 minutes – Vidéo – **Scénario** - Ghassan Salhab – **Image** - Louis Sarmad – **Musiques** - Peteris Vasks, Wu Tang Clan, Six Organs of Admittance – **Montage** - Simon El Habre – **Son** - Rana Eid – **Production** - Ashkal Alwan – **Source** - Ghassan Salhab – **Interprétation** - Aouni Kawas, Carole Abboud, Rabih Mroueh, Abla

Khoury, Issam Abou Khaled.

L'ENCRE DE CHINE

Liban – 2016 – Couleur - Mixed Media, Stéréo – 55' - **Versión originale** - français, arabe, allemand – **Sous-titres** – français – **Image** - Ghassan Salhab, Bassem Fayad, Nadim Saouma – **Montage**- Ghassan Salhab – **Son** - Ghassan Salhab, Rana Eid.

TARIQ TEGUIA

INLAND

Algérie/France - 2008 – Couleur - 35 mm – 1.85 – 138 minutes - dolby srd – **Versión originale** - algérien – **Sous-titres** - français – **Scénario** – Tariq Tegua, Yacine Tegua – **Image** – Nasser Medjkane, Hacène Aït Kaci – **Son** – Matthieu Perrot, Kamel Fergani – **Montage** – Rodolphe Molla, Andrée Davanture – **Mixage** – Myriam René – **Musique** – Mensui, Ina Rose Djakou – **Musique additionnelle** – Christian Fennesz, Cheikha Djenia, Fela Anikulapo Kuti, Sonic Youth, Terry Riley, Bismillah Khan, Mahavishnu Orchestra with John McLaughlin – **Interprétation** - Abdelkader Affak, Ines Rose Djakou, Ahmed Benaïssa, Fethi Gharès, Kouider Medjahed, Djalila Kadi-Hanifi.

2. FILMOGRAPHIE SECONDAIRE

GHASSAN SALHAB

LE DERNIER HOMME

Liban – 2006 – Couleur – 100' - **Versión originale** – français.

1958

Liban – 2009 – Couleur - 66' - **Versión originale** - français – **Sous-titres** – français – **Image** – Sarmad Louis – **Montage**- Ghassan Salhab – **Son** – Karine Bacha, Rana Eid – **Production** – Georges Shoucair, About Productions - **Avec** – Zahia Salhab, Aouni Kawas, Obeid Zwein, Marie Sarr, Nady Louis, Mohamad Al Chami.

LA VALLÉE

Liban/France/Allemagne/Qatar – 2014 – Couleur – 174 minutes - **Scénario** - Ghassan Salhab – **Image** – Bassem Fayad – **Décor** – Hussein Baydoun – **Son** – db Studios

(Karine Bacha, Rawad Hobeika, Lama Sawaya, Rana Eid), Florent Lavallée - **Montage** - Michèle Tyan – **Musique** – Cynthia Zaven, Sharif Sehnaoui, Giya Kancheli, Silent Servant, Cheb Ahmad Zergui, Joy Division – **Producteurs** – Georges Schoucair, Serge Lalou, Charlotte Uzu, Titus Kreyenberg - **Production** : About Productions, Les Films d'Ici, unafilm - **Interprétation** : Carlos Chahine, Carole Abboud, Fadi Abi Samra, Mounzer Baalbaki, Aouni Kawas, Yumna Marwan, Rodrigue Sleiman, Ahmad Ghossein.

TARIQ TEGUIA

RÉVOLUTION ZENDJ

Algérie/France/Liban/Qatar – 2013 – HD video – 1.85 – Couleur – 74 minutes – **Scénario** – Tariq Tegua, Yacine Tegua – **Image** – Nasser Medjkane Hacène Aït-kaci - **Son** – Kader Affak, Kamel Fergani – **Montage** – Rodolphe Molla – **Mixage** – Myriam René – **Interprétation** – Fethi Ghares, Diana Sabri, Wassim Mohamed Ajawi, Ahmed Hafez, John Peake, Sean Gullette, Fayeh Homaissi, Kader Affak, Fafi Abi Samra, Timos Papadopoulos, Lazaros Theodorakopoulos, Maria Elisabeht Kotini, Nacéra Saïdi, Arezki Tahar.

VENEZIA 70 FUTURE RELOADED – TARIQ TEGUIA

2013. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=cnInrN4id-w>

OÙ EN ÊTES-VOUS TARIQ TEGUIA

2015. Disponible sur <http://derives.tv/ou-en-etes-vous-tariq-tegua/>

ISMAÏL BAHRI

FOYER

France – 2016 – vidéo – Couleur - **Version originale** – Arabe tunisien – **Sous-titres** – Français, anglais – **Production** – Spectre – **Co-production** – La Fabrique Phantom – **Producteur** – Olivier Marboeuf – **Producteur associé** – Cédric Walter.