

D'une utopie à l'autre (à propos du cinéma méditerranéen)

PAR HUBERT NYSSSEN

Avec son ciel inlassablement reflété par la mer, avec ses temples, ses pyramides et ses coupoles qui scintillent dans la lumière, avec les dieux, les légendes et les mythes, avec les philosophes, les poètes et les dramaturges, le monde méditerranéen a représenté pour l'imaginaire européen, pendant des siècles, un des hauts lieux de l'utopie, celui où il s'en était fallu de si peu que ne fût accomplie la communion idéale de la nature, des idées et des hommes, celui où aurait pu prendre réalité l'idée platonicienne selon laquelle une fin serait mise au malheur des hommes le jour où la république prendrait exemple sur la fiction et se confondrait avec elle. Si divers qu'en fussent les degrés, les langues, les signes ou les ambiguïtés, cette utopie-là devait engendrer un courant dont les effets seraient sans cesse lisibles dans la pensée et l'esthétique occidentales, dans les œuvres et les actes (parfois même dans les crimes), utopie dont les symboles et les malentendus, génération après génération, furent transmis de manière compulsive.

Mais voici qu'à leur tour sont devenus visibles des désirs et lisibles des appels qui, au fil du temps, et parfois avec violence, ont fini par inverser le sens habituel du regard. Car, des lieux mêmes (lieux fictifs ou non-lieux, peu importe) d'où avait surgi l'utopie méditerranéenne, sont montées, par marées successives, des aspirations agrégées dans une autre utopie, version contemporaine des jardins d'Alkinoos où les arbres porteraient des fruits toute l'année, l'utopie de l'abondance dont nos sociétés dites développées suggèrent depuis si longtemps déjà, par leurs gesticulations, leurs simulacres et leurs réclames, le trompeur accomplissement.

Cette utopie qui est sans doute aussi complexe que l'autre, aussi peu maîtrisable, et aussi décisive dans le grand jeu des mentalités, mais que, par ethnocentrisme, on serait tenté de considérer comme une utopie à rebours, n'est pas seulement repérable dans les migrations et les émigrations, ou dans les espérances plus ou moins clairement proclamées qu'elles véhiculent. Elle sous-tend de plus en plus, et même tend comme on le dit d'un arc, des œuvres sur lesquelles, tout imprégnés encore de notre vieille utopie, nous commençons seulement à porter le regard. C'est en tout cas ce qu'incitaient à penser, l'automne dernier, quelques-uns des films projetés pendant le Festival du cinéma méditerranéen de Montpellier – films par la suite soustraits à la curiosité du grand public, faute de distribution et de perspectives de rentabilité satisfaisantes, ce qui montre au passage que la nouvelle utopie, comme il fallait s'y attendre, se heurte à son objet même.

Pour l'un de ces films, sans doute le plus bouleversant, *Al Abwab Al Moghlaka* (*Les Portes fermées*) d'Atef Hetata, auquel fut attribuée l'antigone d'or, l'action se situe au Caire pendant la guerre du Golfe. Une femme, que son mari a répudiée, s'éprend de l'instituteur auquel elle a demandé des cours particuliers pour son fils, un adolescent que fascinent en même temps les mirages de la société de consommation et la sournoise sollicitude des intégristes. Le drame ainsi noué se dénoue dans la tragédie avec le meurtre des amants par l'adolescent. Dans un autre film, *Yara* de Yilmaz Arslan, une jeune Turque s'évade de la maison de son oncle car elle veut à tout prix retourner en Allemagne où elle a fait ses études, et si elle y parvient, c'est au prix de la folie et de l'amnésie.

Ces films, comme d'autres projetés dans le même festival, sont le fait de réalisateurs à qui le monde occidental n'est pas étranger (Atef Hetata est né à New York, Yilmaz Arslan vit en Allemagne), et qui ont compris le parti dramatique qu'ils pouvaient tirer de la confrontation des utopies. Les scénarios fonctionnent presque toujours sur un mode binaire : rassurer par des promesses et inquiéter par des menaces, évoquer dans des retournements successifs ce qui est souhaitable et ce qui est détestable, révéler la peur de l'impuissance et manifester la volonté de puissance, montrer l'avertissement et le revers de l'utopie qui, dans ce monde méditerranéen, est à l'état d'émulsion, comme une promesse fragile, sans cesse menacée. A travers quoi l'on comprend à quel point la société occidentale, dont le modèle faustien est inscrit au cœur de cette nouvelle utopie, y est en même temps tenue pour enviable par l'accès qu'elle ouvre aux jouissances, et détestable pour ce qu'elle donne raison à Baudrillard quand il dit de cette société dont les moteurs se sont emballés que ce n'est plus elle qui pense le monde, mais le monde qui la pense...

Il serait par trop simpliste d'opposer une fiction à l'autre, la nouvelle utopie à l'ancienne, et de ne voir dans ces circonstances que désir d'abondance, d'ascension, de pouvoir et de revanche d'un côté, et de l'autre : fragile rémanence, dans la fièvre mondialiste, d'une haute spiritualité ou d'un âge d'or philosophique. Mieux vaudrait comprendre que nous avons projeté l'image de la vieille utopie méditerranéenne sur les lieux mêmes de sa création, qu'elle y a déteint par force sur les acteurs d'une nouvelle utopie, et que dès lors celle-ci nous arrive avec des scintillements et des images dans lesquels nous reconnaissons nos propres fantasmes. Il fut un temps où nous avons accompagné Ulysse jusqu'à Ithaque, Ulysse nous revient maintenant dans l'habit de l'immigré. Il fut un temps où le monde

Atef Hetata est né le 10 décembre 1965 à New York et vit au Caire. Il obtient en 1988 son diplôme de l'Ecole polytechnique de l'université du Caire (département communication). Dès 1989, il est assistant réalisateur sur plusieurs longs métrages : *Alexandrie encore et toujours* (Y. Chahine), *Mendiants et orgueilleux* (A. El-Bakri), *Mercedes* (Y. Nasrallah).

Il réalise son premier court métrage, *Salut Barbès*, à l'occasion du stage "Université d'été, découverte du cinéma en France" à la FEMIS en 1989. Après deux autres films courts, il signe en 1998 son premier long métrage : *Les Portes fermées*. Ses films : *Salut Barbès* (CM-1989) ; *Violon* (CM-1991) ; *La Fiancée du Nil* (CM-1993) ; *Les Portes fermées* (1998).

Yilmaz Arslan est né en 1968 à Kazaanli (Turquie). En 1975, il s'installe en RFA. En 1988, il participe à la création de la troupe de théâtre Été-Hiver. Il écrit et met en scène sa première pièce de théâtre : *Impuissance de la vie quotidienne*. Il réalise en 1992 son premier moyen métrage intitulé *Passages*, film réalisé avec et sur les jeunes personnes handicapées dans un centre de réhabilitation.

Filmographie :
Yara

méditerranéen était l'Ailleurs idéal, nous sommes devenus aujourd'hui, par le mirage de nos performances économiques, l'Ailleurs que désirent nombre de Méditerranéens et que diabolisent ceux que le désespoir a conduits vers l'intégrisme.

Ainsi, par des échanges mystérieux et parfois rhizomatiques, par des à-coups insidieux ou violents, s'affrontant ou se frottant l'une à l'autre, les deux utopies, la déclinante et la naissante, peu à peu se sont contaminées et, dans la transformation sociale dont nous sommes tous en même temps les spectateurs et les agents, elles ont pris une part qu'il serait imprudent de sous-estimer. En regardant les films méditerranéens les plus récents, à Montpellier, l'automne dernier, on aurait pu rappeler ce que, dans une préface à sa traduction de *Moby Dick*, écrivait jadis Jean Giono : "L'homme a toujours le désir de quelque monstrueux objet. Et sa vie n'a de valeur que s'il la soumet entièrement à cette poursuite." Car tel est sans doute le point de similitude et d'affrontement entre les utopies aujourd'hui confrontées : la force – quand ce n'est pas la férocité – du "monstrueux" désir, et souvent même, dans les cercles successifs de l'impulsion, le désir de ce désir... Il y aurait donc une forme de sagesse à comprendre que, si l'utopie se cherche dans l'histoire, l'histoire ne se fait pas sans utopie, et une forme de prudence à se souvenir que chacun porte en soi, comme ces films le montrent, un peu de l'utopie de l'autre. Cela permettrait peut-être d'atténuer les violences, de taire les anathèmes et de réduire les exclusions.

Josef Chemali

ENTRETIEN

Josef Chemali dirige actuellement, à Beyrouth, le département des arts visuels et scéniques à l'université Saint-Esprit de Kaslik. Chacune des quatre sections qui le composent (photographie, cinéma, audiovisuel, théâtre) développe sur quatre ans un programme d'études techniques et artistiques.

En décembre 1999, Josef Chemali était à Arles, invité par Alain Leloup, directeur de l'Ecole Nationale de la Photographie, pour établir entre les deux institutions une convention autour d'un projet pédagogique commun : *Identité(s)*. L'idée qui structure ce projet est un travail de création artistique, pour redécouvrir dans la culture du sud et du nord de la Méditerranée des points de convergence, des réciprocités et des singularités. Un tel travail va permettre aux étudiants des deux écoles de se confronter à une autre réalité, à travers la dynamique de l'échange. Il ne s'agit pas d'une opération ponctuelle. Au contraire, elle suppose une durée pour que l'expérience soit enrichissante pour les uns comme pour les autres. Première conversation, première rencontre donc, à propos du cinéma.

CHRISTIAN MILOVANOFF : Lors de la IV^e Biennale des cinémas arabes à Paris, en juillet 1998, j'avais remarqué la jeunesse des réalisateurs libanais qui présentaient leurs films : une génération de cinéastes qui a connu la guerre, ou qui est née avec elle. La guerre était d'ailleurs le socle de leurs œuvres : mémoire, souvenir, enquête, autant de sujets ou de thèmes développés en rupture avec un cinéma plus commercial d'avant 1975, d'avant la guerre.

JOSEF CHEMALI : La question du cinéma au Liban est délicate, la situation plus difficile encore que pour les autres arts visuels. Il y a en effet de très jeunes réalisateurs libanais, dans tous les genres, documentaire, information, fiction. Leurs films sont très souvent des coproductions avec d'autres pays. *Autour de la maison rose* de Khalil Georeij est une coproduction libano-canadienne. Le film de Randa Chahal Sabagh, *Civilisées*, est une coproduction franco-libanaise. Et bien sûr, comme vous le soulignez, les thèmes abordés sont ceux de la guerre et de l'après-guerre. C'est peut-être restreint. C'est peut-être une contrainte. Le cinéma libanais n'a pas encore d'identité si ce n'est celle qui émerge depuis ces temps de guerre.

C. M. : La guerre comme le passage obligé d'une formation identitaire ?

J. C. : Oui. Déjà, en 1983, dans son film *Beyrouth la rencontre*, Bohrane Alaouié faisait dire à un de ses personnages : "Je te parle au travers des milliers de morts, des éclats d'obus, des tonnes d'ordures qui se sont accumulées dans Beyrouth."

C. M. : Ce n'est pas un film de guerre. Il parle plus sur la guerre que de la guerre.

J. C. : Oui. Les autres films également. *Autour de la maison rose* raconte l'histoire d'une maison qui va être détruite pour construire à la place un centre commercial. Cette maison rose, c'est Beyrouth elle-même, une ville détruite, vous le savez, et dont une partie fut rasée, après la guerre, pour construire des immeubles neufs. Le film tourne autour de cette idée ; des habitants qui veulent préserver une maison parce qu'ils y ont vécu. La guerre est toujours un prétexte pour le cinéma, matière à questionner la réalité libanaise aujourd'hui, à partir de ce qui a été.

C. M. : Cinéma documentaire ou cinéma de fiction ? La distinction a-t-elle du reste un sens ?

J. C. : Il faudrait dire "fictions documentaires", justement parce qu'il ne s'agit pas de films de guerre.

C. M. : Comme le film que vous avez réalisé en 1998, *Red River*.

J. C. : Oui. Je ne peux pas le montrer actuellement. Non pas qu'il soit censuré, mais de fait c'est pareil puisque je ne peux le diffuser, dans la mesure où c'est toujours très risqué au Liban quand cela touche à la politique. C'est un film qui raconte l'histoire d'Adonis et Ishtar. Une légende phénicienne. L'histoire d'un jeune homme, Adonis le chasseur, tué par un sanglier, et qui, à chaque printemps, renaît. Il se relève de la mort. La guerre, ce sont des gens qui se tuent ; la guerre au Liban, c'était cela.

FILMOGRAPHIE CHOISIE :

- *Lettre d'un temps d'exil*
Bohrane Alaouié
1988, 50 mn.
L'histoire de la vie de quatre Libanais exilés du fait de la guerre. Quatre hommes qui ne se sont jamais rencontrés mais que le film unit à travers cette lettre d'exil.
- *Nos guerres imprudentes*
Randa Chahal Sabagh
1995, 61 mn.
L'histoire de l'engagement de la famille de la cinéaste libanaise depuis 1975. Enquête, témoignages, archives.
- *West Beyrouth*
Ziad Douciri
1998, 105 mn.
Les premières années de la guerre à Beyrouth à travers le regard de trois adolescents.
- *Comment t'expliquer, mère ?*
Hassan Zbib
1988, 18 mn.
La lettre d'un ancien milicien à sa mère.
- *11, rue Pasteur*
Nadine Labaki
1996, 12 mn.
Beyrouth vue à travers une fenêtre à partir d'un viseur de fusil.
- *Raddem (Démolition)*
Danielle Arbib
1988, 17 mn.
Beyrouth détruite, Beyrouth en reconstruction.
- *Un cri*
Moutiaa Halabi
1997, 18 mn.
Le retour d'un journaliste dans son village, après avoir été prisonnier des Israéliens durant deux ans.
- *Pour le meilleur et pour le pire*
Reynald Bassib
1997, 54 mn.
Témoignage de quatre couples libanais à propos du mariage dans une société multiconfessionnelle.

FILMOGRAPHIE CHOISIE (SUITE) :

• *Tout va bien à la frontière*
 Akkram Zaatari
 1997, 50 mn.
 Le conflit arabo-israélien
 au Sud-Liban, à travers
 le témoignage de trois anciens
 prisonniers en Israël.

• *Cana*
 Sayed Kaado
 1997, 24 mn.
 Les survivants et les victimes
 après le massacre de Cana.

• *Beyrouth la rencontre*
 Bohrane Alaouie
 1983, 100 mn.
 La rencontre impossible,
 après trois ans de séparation,
 entre un musulman du Sud-Liban,
 réfugié à Beyrouth-Ouest,
 et une chrétienne de Beyrouth-Est.

A la mort d'Adonis, la rivière est devenue rouge, rouge comme le sang. Quand j'ai filmé la rivière, elle était rouge. C'était rouge. Ce film, qui intègre des images documentaires, des images de guerre, c'est l'histoire d'une nation. Toute nation abattue se relève un jour, comme Adonis. Si le film est contesté, c'est parce qu'il est neutre, trop neutre. Il ne prend pas parti pour ou contre la Syrie, pour ou contre Israël, pour ou contre les milices libanaises. C'est un film de terrain.

C. M. : Les films de Randa Chahal Sabagh sont également des films de terrain. Je me souviens de *Nos guerres imprudentes*, un film de 1995, un long témoignage sur l'engagement de sa famille durant la guerre. Son dernier film, *Civilisées*, participe-t-il du même souci ? De la même volonté ?

J. C. : C'est un film controversé, très profane, et les différentes confessions religieuses ont été choquées. C'est un film qui touche toutes les confessions au Liban, comment elles s'opposent, comment elles se traitent les unes les autres, comment elles se combattent. Les dialogues sont crus. Ce film a obtenu, à Rome, un prix de l'UNESCO en même temps que *Kadosh* d'Amos Gitai. Elle n'a pas pu accepter le prix pour des raisons politiques, parce que le gouvernement n'accepte pas que des Libanais partagent le même prix que les Israéliens. Voilà où l'on en est. Encore aujourd'hui, il y a ces stupides tensions politiques.

C. M. : Et malgré cela, la production cinématographique libanaise est considérable !

J. C. : Surtout dans le court métrage. Une centaine par an. Des films réalisés par des étudiants ou d'anciens étudiants des universités d'art. Le cinéma libanais est en train, comme je vous le disais, de se rechercher. Il s'identifie à quelque chose, il construit son propre territoire. C'est un processus très dynamique que les étudiants mettent en place, et qui laisse augurer un beau futur.

C. M. : En oubliant le cinéma d'avant-guerre ?

J. C. : Peut-être. Ce cinéma d'avant-guerre était un cinéma rural et musical. Un cinéma presque irréel, pas très sérieux, trop superficiel, mais bien fait, porté par des stars de music-hall.

C. M. : Comme Fayrouz ?

J. C. : Oui, ou comme une autre chanteuse, Sabah. C'était un cinéma proche des productions égyptiennes. Youssef Chahine a d'ailleurs, en 1965, réalisé au Liban une comédie musicale en l'honneur de Fayrouz, d'après l'opérette des frères Rahbani. Le film s'appelle *Le Vendeur de bagues*. Tout cela n'est pas très sérieux, et représente assez bien le cinéma libanais d'avant-guerre. Peut-être qu'avant 1975, c'était l'âge d'or de l'économie libanaise, mais on ne peut pas dire la même chose du cinéma libanais. Aujourd'hui la jeunesse est plus mûre, moins frivole ; elle a compris que la guerre n'a servi à rien, qu'elle n'a été qu'un long cauchemar. Elle découvre le cinéma français, la nouvelle vague, une histoire du cinéma qui, jusqu'alors, lui était

interdite. Bien sûr le cinéma américain envahit tout. C'est un problème. C'est un cinéma d'échappement, de passe-temps, mais je crois que les étudiants ne sont pas dupes de cette situation. Le réalisme joue un grand rôle dans les écoles libanaises. Même la jeunesse qui n'était pas au Liban durant la guerre, mais dans les pays européens par exemple, a expérimenté la séparation avec leur pays. Aujourd'hui c'est le retour et cela promet.

C. M. : C'est ce que l'on constate quand on voit la programmation de Cinéma libanais de Beyrouth.

J. C. : Ce festival existe depuis cinq ans. Il regroupe des films libanais et internationaux. Depuis trois ans, il y a également le Festival du film européen.

C. M. : Et pas de Festival de cinéma arabe ?

J. C. : Non, parce que le cinéma arabe est trop dominé par le cinéma égyptien, assez médiocre dans l'ensemble. A cause de cette influence-là, il est difficile de montrer un festival de films arabes. L'espoir vient du cinéma iranien. Pour nous c'est le cinéma d'identité. L'espoir : avoir un cinéma libanais à l'iranienne.

C. M. : C'est quoi un cinéma d'identité ?

J. C. : Un cinéma typiquement d'origine. Parler d'un cinéma libanais dans ce sens serait parler d'un cinéma qui prendrait en considération la société libanaise, ses effets ; qui tiendrait compte de la dimension sociale, politique, culturelle du Liban. Des films documentaires, mais également de fiction, des fictions par-delà le documentaire ; des films qui interrogeraient le territoire libanais. Les Iraniens ont réussi cela, et pas seulement Kiarostami. Un désir de cinéma d'identité, c'est le désir de se connaître et de connaître les autres. C'est la nouvelle voie pour tout le cinéma. Cela doit être la nouvelle voie pour contrecarrer l'influence et le contrôle américains, la manière digne face à la mondialisation. On ne peut pas, ni vous, ni moi, s'identifier à la culture américaine. Il ne s'agit pas de se refermer sur soi-même, mais on ne peut pas non plus s'enfermer dans un modèle américain qui ne nous convient pas et qui ne nous satisfait pas. Il faut accepter l'autre, mais en même temps, se manifester dans sa propre culture. Le Liban tout seul, séparé du monde, n'est rien. Il faut que le cinéma et les arts visuels soient dédiés à l'être humain, à l'humanité. J'attends ce jour-là.