

## Jocelyne Saab: filmer la vie incarnée

Mathilde Rouxel

► **To cite this version:**

Mathilde Rouxel. Jocelyne Saab: filmer la vie incarnée. La Furia Umana, Duen de Bux, 2014, <<http://www.lafuriaumana.it/>>. <hal-01574321>

**HAL Id: hal-01574321**

**<https://hal-univ-paris3.archives-ouvertes.fr/hal-01574321>**

Submitted on 13 Aug 2017

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

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

## **Jocelyne Saab : filmer la vie incarnée**

**Mathilde Rouxel**

Dossier « Jocelyne Saab », dirigé par Nicole Brenez  
La Furia Umana n°7, décembre 2014, p.265-271

L'œuvre de Jocelyne Saab se distingue par la sincérité de l'implication de la réalisatrice dans les images qu'elle crée. Jocelyne Saab s'intéresse à son monde, à Beyrouth, au Liban, mais aussi plus large, ment à l'Égypte, à la Palestine, à l'Iran – au Moyen-Orient, dans son unité comme dans sa pluralité d'identités. Jocelyne Saab questionne les conflits qui déchirent, dans le but de les comprendre et de mieux, par l'art, savoir les surmonter pour retrouver la vie. À Beyrouth, mais ailleurs tout autant, Jocelyne Saab questionne la géographie et l'histoire en revenant aux individus, à ces corps qui font l'*anima* des villes et dont elle s'ingénie avec empathie à révéler les interactions. Par sa manière de traduire les échanges entre les personnes – entre elles ou avec elle –, la cinéaste manifeste son engagement auprès des plus démunis, sa critique des acteurs du malheur de la guerre, et témoigne par là d'une perception d'un réel qui passe avant tout par un rapport humain établi au cours des situations filmées. Au-delà de ses œuvres les plus fameuses consacrées au Liban, certains films à ce jour plus confidentiels sont sous-tendus eux-aussi par une très forte présence de la figure du corps et de son mouvement.

### **Filmer des corps vivants**

Dans *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*, Christian Lallier affirme :

Filmer le réel suppose de dépasser la seule figuration de l'action afin de percevoir les formes de représentations par lesquelles les individus se reconnaissent eux-mêmes engagés dans une même situation. (...) En résumé, représenter une action par l'observation filmée suppose de rendre compte des formes d'interactions qui y sont à l'œuvre et qui en composent le mouvement.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Christian Lallier, *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*, Paris, Editions des archives contemporaines, 2009, p.13.

Dans le cas des premiers reportages de Jocelyne Saab (*Le Front du refus* (1974), *Les Nouveaux croisés d'Orient* (1975), *Les Enfants de la guerre* (1976)) comme dans les suivants (*Beyrouth, jamais plus* (1976), *Lettre de Beyrouth* (1978), *Beyrouth, ma ville* (1982), *Égypte, cité des morts* (1977)), il apparaît que la caméra capte, à travers les interactions à l'œuvre entre les individus ou par sa simple présence face à un corps agissant, la circonstance singulière qui va rendre compte du sujet développé.

De fait, Jocelyne Saab rend compte des individualités à travers la manière dont elle présente leur corporéité et leur relation à autrui. *Le Front du refus*<sup>2</sup> fait partie de ses premiers reportages, réalisé en 1974 pour la télévision française. Il relate l'entraînement et la formation de très jeunes soldats aux commandos suicide destinés à soutenir la cause palestinienne contre Israël. Ces images, précoces et rares, permettent déjà de percevoir, grâce à l'attention portée au maintien de ces corps dressés de soldats, l'ambition de Jocelyne Saab d'un perpétuel retour à l'homme, aussi violentes que soient les circonstances. Ici, la recherche du geste naturel tente de retrouver ce qui fait de ces commandos des rassemblements avant tout humains. Après quelques plans sur les rangs de miliciens évoluant avec une gestuelle dictée par les commandements des entraîneurs, la cinéaste s'attarde sur la nonchalance de l'homme qui marche, dans cette « base creusée sous les territoires occupés »<sup>3</sup>, sur le désordre du groupement humain de ces individus qui « apprennent à lire les cartes stratégiques »<sup>4</sup>, les gestes naturels de ces hommes qui communiquent. La caméra s'attarde souvent sur les mains de ces personnages masqués, seules dévoilées et mobiles, encore libres. Loin de montrer des machines de guerre, Jocelyne Saab, par sa manière de filmer ces corps vivants, rappelle qu'en-deçà de l'idéologie qui les anime, il s'agit malgré tout de jeunes hommes dont l'innocence a été ravie par la guerre. Proche des visages, la caméra mobile suit les mouvements des soldats ; et du fait de cette mobilité, les gestes de chacun paraissent moins dictés qu'une expression manifeste d'un acte libre.

---

<sup>2</sup> Il s'agit du premier reportage tourné sur le développement de la pratique du commando suicide. Jocelyne Saab est la première à s'être infiltrée sur les lieux de l'entraînement.

<sup>3</sup> Commentaire du *Front du refus*, time code : 1'56, traduction Jad Safar.

<sup>4</sup> Ibid, time code : 2'37.

En filmant ainsi les corps, en s'autorisant un recul dans l'image qui ne pourrait être permis dans le commentaire, Jocelyne Saab nous présente une situation qui dépasse le document informatif pour offrir au spectateur la figuration d'un phénomène à saisir, celui-là même où se construisent les logiques de la guerre, les relations de pouvoir et de nouvelles formes de coopération. Elle ne se contente pas de filmer des milices en formation ; elle rend également compte de l'entraînement de ces jeunes hommes comme une circonstance d'engagement, ici contre l'occupation des territoires palestiniens, dans laquelle chacun choisit sa propre représentation (par exemple, masqué ou non, dansant ou non). De tels choix cinématographiques renvoient à la réflexion de Jean-Louis Comolli sur le cinéma :

C'est qu'il y va de l'engagement du corps et de la parole, en même temps que des actes et des idées. Documentaire ou non, le cinéma filme d'abord les corps, et s'il s'agit de paroles, de pensées ou de principes, il les filme *incarnés*.<sup>5</sup>

Néanmoins, les conclusions auxquelles aboutit Comolli concernent la virtualisation du corps par la télévision, provoquée par une démultiplication de la parole politique dans des corps différents dont l'échange avec la caméra est « ritualisé, accentué, canalisé »<sup>6</sup>. Et c'est bien, semble-t-il, contre cette « gazéification du corps politique »<sup>7</sup> que lutte Jocelyne Saab et contre laquelle elle s'émancipe de la télévision pour proposer une nouvelle perception documentaire de la réalité qu'elle traverse ainsi que des corps qu'elle rencontre.

### **Filmer comme corps vivant**

L'élément le plus remarquable dans la pratique du documentaire par Jocelyne Saab à partir de 1976, est sans doute sa manière de filmer comme si la caméra était une extension de son corps. La cinéaste affirme le travail du regard, interagit subjectivement avec les situations enregistrées, pose avec son image une main bienveillante sur l'épaule des personnages qu'elle croise dans son exploration de l'espace, qu'il s'agisse de Beyrouth, du Caire et de sa Cité des morts, ou du Sahara. Puisque « pour inventer quelque chose, il faut avoir un corps »<sup>8</sup>, il s'agit de voir le

---

<sup>5</sup> Jean-Louis Comolli, « Affinités électives – Cinéma documentaire et corps politique » in. *Voir et pouvoir. L'Innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Paris, Verdier, 2004, p.287.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Marc-Alain Descamps, *L'Invention du corps*, Paris, PUF, 1986, p.9.

film en regard de l'impact que la situation observée produit non seulement sur le filmé et le spectateur, mais également sur le filmeur et le corps du filmeur lui-même.

La présence hors-cadre du corps du filmeur est évidente dans les films réalisés sur Beyrouth (*Beyrouth, jamais plus ; Beyrouth, ma ville*), mais on la saisit également dans un film comme *Égypte, cité des morts*, réalisé en pleine période de guerre civile libanaise, en 1977, et présenté à travers un regard très sensible, à la fois plein d'amour et de désillusion. La séquence d'ouverture atteste directement le corps de la cinéaste, présente auprès de la foule accompagnant un cortège funéraire. Les regards caméra se multiplient, mais la caméra reste fixe devant cette foule qui s'éloigne, comme pour rester en accord avec le sujet de son image. Les regards adressés à la caméra ne sont plus là pour illustrer un état de fait mais construisent en soi ce fait ; la cinéaste évite ces discours qui dessinent la ligne conductrice du reportage traditionnel, elle se concentre sur des corps, qui parlent ou qui se taisent, et dont les gestes traduisent toujours l'interaction du corps filmé avec le corps filmeur. La séquence suivant la procession funéraire propose en effet un plan sur une fillette, souriante, qui parcourt le cimetière d'un pas vif, en s'exclamant « Bakchich, bakchich ! ». Le mouvement de l'image, qui d'abord cherche dans l'espace ce petit personnage, traduit la présence du corps filmeur, épousant le rythme des déplacements du corps filmé pour le garder dans le cadre, comme on se déplacerait pour ne pas perdre quelqu'un de vue. Le jeune personnage regarde la caméra droit dans l'objectif, travaille devant lui ses numéros, interagissant en réalité avec le corps que prolonge la caméra. D'autres corps, ensuite, traversent l'écran. Ce sont les corps du peuple égyptien que le regard de Jocelyne Saab suit dans les rues désertes autour du cimetière. Des silhouettes, des visages, des femmes voilées de noir qui saluent joyeusement la caméra, ou sans doute plutôt le corps filmant qui les fixe. La caméra ne s'abstrait pas de la situation, refuse les effets de transparence ; sa présence est manifeste, mais pas artificielle ; elle étonne, questionne. L'image s'attarde sur les foules du Caire, sur les familles, sur les mains de celles qui les font vivre en s'occupant des enfants, lavant le linge, tissant des toiles. Le geste des mains et les gros plans sur les visages nous placent dans l'intime du quotidien de ces Égyptiens.

« Apprenons à filmer le corps. L'âme suivra »<sup>9</sup>. Dans les documentaires réalisés après le début de la guerre qui détruit son pays, Jocelyne Saab ne fait qu'une avec sa caméra. Marc-Henri Piault écrit que Dziga Vertov cherchait à saisir « la vie à l'improviste » :

Très vite, Dziga Vertov juge qu'il faut « montrer les gens sans masque, sans maquillage, les saisir avec l'œil de la caméra au moment où ils ne jouent pas, lire leurs pensées mises à nu par la caméra ».<sup>10</sup>

Et c'est le pari que semble avoir su gagner Jocelyne Saab dans ces documentaires : en saisissant les corps dans leur puissance figurale, en s'intéressant au geste et au mouvement de chacun, elle saisit ce qui fait la vie de ces corps et la vie du cinéma, c'est-à-dire la sincérité qui les engage, en corps filmé comme en corps filmant.

### **Fouiller le corps vivant**

En effet, si, comme le note Nicole Brenez, « le cinéma vise rarement la vie, il prétend plus souvent à l'intelligence des phénomènes qui soudent ou fracturent les communautés humaines »<sup>11</sup>, le caractère significatif du cinéma de Jocelyne Saab est cela même qu'il prétend à la vie. Le corps possède un langage et produit du sens. La cinéaste lui accorde toute son attention, dans toutes ses dimensions ; elle analyse même sa création depuis son origine, avec son documentaire *Fécondation in video*.

Ce documentaire met à profit les nouvelles technologies développées dans les années 1990 pour filmer un utérus de l'intérieur. Ce qui sera le nid d'une vie à venir est exposé à l'écran, donnant du corps une vision rare : il ne s'agit plus d'en délimiter les contours, la structure, de s'attarder sur sa chair ; dans un milieu presque aquatique où se développera l'embryon placé artificiellement en son sein, le matériau corporel apparaît à la fois visqueux et chaleureux, bien que fragile. La caméra s'avance jusqu'au cœur, à un millimètre de sa paroi : c'est dans ce milieu

---

<sup>9</sup> André S. Labarthe, *À corps perdu, évidemment*, LimeLight, Les éditions Ciné-fils, 1997, p.10.

<sup>10</sup> Marc-Henri Piault, *Anthropologie et cinéma*, Paris, Nathan, 2000, p.56.

<sup>11</sup> Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier, l'invention figurative au cinéma*, Paris-Bruxelles, De Boeck université, 1998, p.34.

accueillant que se déroule l'action principale du film, la fécondation *in vitro* qui peut créer la vie.

Aux origines de la vie, donc, un utérus, des ovules et des gamètes, qui apparaissent en dansant à l'écran. Et si « la technique a permis à la vie de reprendre son cours ; à partir de là, le cycle naturel peut enfin se poursuivre »<sup>12</sup>, il semble que cette image de l'embryon renvoie à l'analyse que fait Nicole Brenez du traitement de la substance organique dans les plans de gestation dans *Body Snatchers* d'Abel Ferrara :

L'image de l'embryon renvoie alors simultanément à l'espèce humaine en général et à l'archéologie de la vie, un complexe d'abstraction, de végétalité et d'animalité qui obscurément informerait l'humain.<sup>13</sup>

La pertinence de la notion d'« archéologie de la vie » s'appliquant à ces images à la fois surprenantes et envoûtantes d'un corps humain perçu depuis son origine interne se voit renforcée par l'utilisation postérieure que Jocelyne Saab fait de ces images dans *What's going on ?*. En 1991, au moment de la réalisation de *Fécondation in video*, la guerre civile s'achève au Liban ; les accords de Taëf, signés le 22 octobre 1989, sont suivis en 1991 d'un accord de fraternité avec la Syrie qui officialise la fin des conflits. La réalisation d'un tel reportage apparaît dans toute son esthétique comme une marque d'espoir et de rêve un peu triste qu'une renaissance est possible, et qu'il faut croire en la vie pour la réanimer : le sens d'une fécondation *in vitro* est, scientifiquement, une sorte de victoire sur la nature, et le titre *Fécondation in video* peut conduire à penser que le pouvoir de Jocelyne Saab réside précisément en sa capacité à ramener Beyrouth à la vie par les images.

Et c'est bien, semble-t-il, l'enjeu principal d'un film comme *What's going on ?*, où le corps, partout présent, doit reprendre ses droits pour se relever. La puissance du corps humain, par ailleurs, est associée dans ce film à cette sorte de « complexe d'abstraction, de végétalité et d'animalité qui obscurément informerait l'humain », dans la mesure où cette possibilité de renaissance est liée à la possibilité du

---

<sup>12</sup> Commentaire de *Fécondation in video*, time code : 21'17.

<sup>13</sup> Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, op. cit., p.25.

déploiement de la nature, des jardins et des éléments, le ciel, la terre, l'eau, le vent ; le geste corporel est renvoyé dans ce film aux éléments qui composent le monde, le corps lui-même est renvoyé à la nature des plantes qui incarnent la vie :

Je suis la réincarnation d'un jardin de cactus. Hérissés d'épines au dehors et le cœur tellement tendre, tellement fragiles qu'ils sont bons.<sup>14</sup>

La séquence située au début du film annonce cette archéologie du corps et de la vie qui occupe Jocelyne Saab depuis ses premiers documentaires, et qui trouve son apogée dans *What's going on ?*. Le film s'ouvre sur la présence de l'écrivain, rédigeant son roman, dont l'histoire devient conjointement celle du film. Une femme, son personnage Khoulood, danse sur un parking au rythme de son cœur et d'un métronome accompagnant ses gestes. Le personnage masculin que l'on suit au fil de l'histoire est témoin de cette vitalité qu'exprime le geste chorégraphique, et pour la saisir, il tente dans un premier temps de la capter par l'image. Avec son appareil photo, il approche et segmente le corps de cette jeune femme comme pour mieux en percevoir l'unité. Cet homme, qui apparaît à l'écran comme un archéologue de la vie, fouille au fil du film, stratification par stratification, ce qui témoigne de la vie dans une Beyrouth meurtrie. Au moment où il rencontre cette jardinière, qui se présente comme « la réincarnation d'un jardin de cactus », il doit s'assurer lui-même de la tendresse de ce cœur caché sous les hordes d'épines qui se dressent devant lui, comme protections vitales, et il éventre d'un coup de couteau la chair du végétal. Tout se passe comme si faire des images des contours du corps ne suffisait plus : il faut désormais en connaître l'intérieur pour permettre sa résurrection.

Ce sont alors des corps à vifs que donne à voir le film. Le cœur exhumé de Khoulood, blessé, prend racine en son sein mais éprouve, encore, des difficultés à battre seul. L'expression du corps filmé par Jocelyne Saab ouvre à la possible résurrection ; au bout de ce cœur enchaîné aux racines qui l'alimentent, alors qu'un téléphone sonne pour annoncer à la jeune femme qu'aucun cœur n'est disponible pour transplantation, affleure l'idée qu'il faut d'abord chercher à guérir son corps plutôt que de chercher à le transformer. Khoulood allongée en position fœtale sur

---

<sup>14</sup> Dialogue de *What's going on ?*, time code : 12'10.



le livre de sa vie, Nasri et Lilith peuvent entrer en elle dans cette cave sombre où elle goûtera au vin, ou plutôt à la vie :

Vous êtes en train de goûter à la vie. Ça a beaucoup de fruit, beaucoup de saveur, mais ce n'est pas ce qu'on cherche. Ce qu'on cherche c'est la vie du vin, et le vin, c'est votre interprétation que vous donnez vous, au vin. Donc si ça a un sens, vous pouvez donner un sens à toute autre chose. <sup>15</sup>

Symboliser le corps, l'utérus, par cette grotte, et le long chemin que doit parcourir le gamète pour rejoindre l'ovule par une longue route de montagne rejoint le principe d'un corps organique comme « végétalité », et une vision de la vie humaine comme retour à la nature. Sur les images de ce long voyage que parcourent Lilith et Nasri au cœur des montagnes apparaissent en surimpression les images créées pour *Fécondation in video*. Ce qui permet la renaissance, c'est ce retour à l'utérus et à la nature, lorsque Khoulood plonge ses mains dans un vagin de pierre. Ressourcé au lieu même de l'origine du monde, son cœur peut être guéri et retrouver son battement organique.

\*\*\*

De cette archéologie de la vie, Jocelyne Saab puise une image qui met en valeur la vie qui anime les individus. Puisque le corps est un langage propre à chacun, il devient le support d'une identité en construction perpétuelle, que la cinéaste tente de saisir à chaque instant. L'image animée semble ainsi pour elle être le moyen de rendre l'âme aux choses qui naissent ou qui se meurent, ces phénomènes qui la fascinent et dont elle veut, à tout prix, garder une trace : pour l'histoire, pour l'espoir. En filmant les corps mouvants, vivants, Jocelyne Saab rend à l'homme qui se bat pour son bonheur au cœur des situations les plus désastreuses sa nécessité et son humanité.

---

<sup>15</sup> Dialogue de *What's going on ?*, time code : 44'50.