Guerre de 1967 et tournant du cinéma arabe

Mathilde Rouxel

▶ **To cite this version:**

Mathilde Rouxel. Guerre de 1967 et tournant du cinéma arabe. Travaux et Jours, 2018, Beyrouth vulnérable et résiliente, 1 (92), pp.113-138. hal-01814524

HAL Id: hal-01814524

https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01814524

Submitted on 13 Jun 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.

Travaux et Jours. Revue pluridisciplinaire de l'Université Saint-Joseph de Beyrouth, « Beyrouth vulnérable et résiliente », n°92, Printemps 2018.

Mathilde Rouxel, « Guerre de 1967 et tournant du cinéma arabe », p. 113-138.

GUERRE DE 1967 ET TOURNANT DU CINEMA ARABE

Mathilde Rouxel. Doctorante en études cinématographiques à l'Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle

Né en Occident à la fin du XIX^{e} siècle, le cinéma s'étend sur tous les continents et devient très vite une industrie de divertissement des foules. Rapidement, et dans toutes les régions du monde, le pouvoir s'en empare à des fins politiques. Puissant instrument de propagande, il permet d'accorder une société au diapason des réformes mises en œuvre par le système en place. Dans le monde arabe, le cinéma se développe d'abord sous l'influence des colons, après la chute de l'empire ottoman. En Égypte, la production et la réalisation de films s'imposent au sein d'un système qui se transforme dès le milieu des années 1930 en une énorme machine industrielle, capable de concurrencer la production hollywoodienne. La libération des nations arabes et la prise en main du pouvoir par des régimes se réclamant du socialisme conduit, en Égypte, en Syrie, en Tunisie et ailleurs, à une nationalisation plus ou moins importante de l'industrie cinématographique. La censure, partout présente, veille à la diffusion des idées des partis au pouvoir. Le rêve d'une union entre les peuples arabes motive les milieux politiques et intellectuels mais également populaires, qui rêvent, alors que la Guerre Froide bat son plein, de s'affirmer sur la scène internationale. La situation de la Palestine, devenue le symbole de la continuité de la lutte contre l'impérialisme, participe de la construction identitaire des peuples arabes. La défaite des armées égyptiennes, syriennes et jordaniennes face à Israël en juin 1967, ainsi que les lourdes pertes territoriales auxquelles cette guerre a conduit, bouleverse la situation. Les peuples n'ont plus confiance en leur système politique. Résister, et affirmer son identité, doit passer par d'autres moyens de lutte. Pour certains, la guérilla semble le seul moyen d'action possible ; d'autres, à l'arrière, proposent une refonte des pratiques artistiques, mis au service de la lutte. Dans ce contexte émergent les premières femmes réalisatrices du monde arabe, qui s'engagent sur tous les fronts pour rendre compte de l'état de fait dans lequel leur génération, après la défaite, se trouve plongée. Notre étude s'intéresse à la manière dont la défaite de 1967 a transformé le rapport au mythe du « peuple » dans le monde arabe, et à la façon dont les femmes cinéastes, jusque-là quasi absentes de l'histoire du cinéma arabe, ont pu participer, par leurs films, à cette révolution du regard.

La rupture de juin 1967

À la recherche de soi

En 1967, avant la défaite arabe contre Israël dans la guerre dite des « Six Jours », Abdallah Laouri publie à Paris *L'Idéologie arabe contemporaine,* dans lequel il écrit : « utilisant une image, on pourrait dire que les Arabes sont depuis trois quarts de siècle à la recherche de quelque chose : d'eux-mêmes, de leur passé, d'une raison universelle, d'une expression adéquate. Usant d'une formulation abstraite, disons plutôt que la problématique arabe se ramène aux notions d'authenticité, de continuité, d'universalité et d'expression »[1]. Selon lui, et c'est là la thèse de l'ensemble de son livre, les Arabes ne se définissent qu'en rapport à cet autre qui est l'Occident – et définissent de fait nécessairement leur passé en fonction du rapport qu'ils entretiennent avec ce même Occident. Se pose alors légitimement – et elle fut maintes fois posée par les intellectuels arabes au cours des décennies qui suivirent les indépendances nationales – la question de l'existence d'une pensée politique arabe contemporaine.

Dans la même étude, Laroui affirme plus loin que « c'est dans l'État national que la définition de soi va prendre l'aspect d'une recherche frénétique » tout en remarquant par ailleurs que « la quête d'une authenticité perdue devient le drapeau hissé, à des fins diverses et simultanément, par le Pouvoir et les Intellectuels opposants et d'elle naît une nouvelle idéologie : le socialisme international », prôné notamment par le chantre égyptien du panarabisme, Gamal Abdel Nasser. C'est dans le tiraillement de ces complexités idéologiques que se construit le mythe du peuple arabe comme outil principal de lutte. La poésie engagée et contestataire du Palestinien Mahmoud Darwish écrivant en terre d'Israël témoigne bien de cette « dénationalisation arabe » provoquée par la persistance de la colonisation occidentale avec la création en 1948 de l'État sioniste. En réaction, en guise de résistance, les artistes arabes chantent l'indélébilité de leurs racines arabes ; l'appartenance à une nation commune à une large région du monde leur permet de surmonter le sentiment permanent de la perte de leur identité que les cycles de violence successifs font naître.

Rupture et transition

[1] Pour cette citation et les suivantes : Laroui, Abdallah, *L'idéologie arabe contemporaine*, Paris, François de Maspero, 1967, p. 4-51-56.

Dans ce contexte idéologique et philosophique brumeux, la défaite de 1967 marque une violente rupture. Dans cette guerre-éclair qui s'est tenue du 5 au 10 juin 1967, les armées arabes attaquées par l'armée israélienne sont défaites, parfois, comme dans le cas de l'armée syrienne, sans avoir véritablement pu combattre. L'échec de la résistance arabe contre l'ennemi sioniste provoqua l'effondrement du panarabisme et l'effritement progressif de la solidarité entre les peuples arabes ; la nécessité de repenser l'identité arabe et ses attentes s'imposa avec urgence. Heurtés, les penseurs arabes prirent un recul radical sur les positions idéologiques suivies jusqu'alors, et accusèrent tant leurs gouvernements que leur propre appareil intellectuel et scientifique, en retard selon eux sur un progrès occidental responsable de la domination du monde arabe. Le temps de la révolution militaire passe. Six ans après la défaite de 1967, l'Égypte signe d'ailleurs le préambule d'une paix inéquitable avec Israël : la « victoire » prétendue de la guerre de 1973 (dite « du Kippour ») est vite apparue comme le premier terme d'un accord de paix signé en 1978, qui a fait table rase de toutes les idéologies nassériennes sur l'union des peuples arabes. En récupérant le Sinaï au cours d'une guerre qui causa des pertes par ailleurs très conséquentes dans l'armée égyptienne, Anouar el-Sadate souhaite restaurer la fierté du peuple égyptien et s'assurer les outils d'une négociation unilatérale avec Israël. Autrefois puissance influente dans un Tiers Monde en pleine mutation, l'identité de l'Égypte doit se redéfinir devant les pressions d'un peuple affaibli. Résonnant avec les réflexions conduites sur les trois continents du troisième monde oublié, *l'intelligentsia* arabe se voit dans la nécessité de repenser le territoire national, et de reconquérir une identité qui leur a trop longtemps été confisquée, et qui vient à nouveau de subir une humiliation douloureuse.

Sur le plan international d'ailleurs, le milieu des années 1970 marque en effet partout le passage d'un cycle à l'autre. Si l'on assiste d'un côté à la fin de la guerre du Vietnam et la libération du Mozambique, les régimes latino-américains sombrent pour leur part dans de violentes dictatures et le Liban vit dès le début des années 1970, submergé par les migrations de réfugiés palestiniens chassés de Jordanie durant le sanglant mois de Septembre 1970, les prémices d'une guerre qui durera plus de quinze ans. Les volontés du Che – qui appelait, dans son message adressé à la Tricontinentale à l'attention des « peuples du monde » (rédigé en 1966 mais diffusé par Fidel Castro en mai 1967) à la résistance par la création d'un « deuxième ou troisième Vietnam du monde » pour contrer l'impérialisme – ont été étouffées par les défaites successives essuyées sur les trois continents. Les idéologies se transforment ; l'histoire en marche semble tourner la page

de la période des indépendances, pour ouvrir celle du « désenchantement national », théorisé l'essayiste tunisienne Hélé Béji dans son ouvrage du même titre.

1967 est désignée dans le monde arabe sous le terme de « Naksa » (littéralement, « la rechute »). Celui-ci se rapporte à la fois à la défaite face à Israël, à l'exode de 300 000 Palestiniens qui durent quitter leurs foyers de Cisjordanie, de Jérusalem-Est ou de Gaza, mais également à l'interruption brutale du projet *nassérien*[2] de l'État arabe unique, progressiste, nationaliste et moderniste. Durant plus de vingt-cinq ans, suite à la « Nakba » (la « catastrophe » originelle de la perte de la Palestine en 1948-1949), les Arabes – peuples et États – avaient tenté de s'unir pour contrer la conquête sioniste des territoires. La question, à partir de 1967, fut celle de la recomposition de l'échiquier politique. Le 30 juin 1967, le Fatah (mouvement de résistance palestinien mené par Yasser Arafat depuis 1959) tient une conférence clandestine et décide de résister. La défaite des armées étatiques laisse la place à la résistance clandestine et permet l'éclosion d'un mouvement de masse armé. Pour se libérer de la crise de résistance survenue en 1967, les *fedayin* organisent une nouvelle forme de bataille qui s'impose par le recours au terrorisme, rapidement développé à l'échelle régionale et internationale dans le but d'affaiblir le mythe de l'invincibilité d'Israël.

Le cinéma comme instrument de contestation

Comment le cinéma prend-il en main ce devoir d'émancipation ? Tahar Chériaa, ministre de la culture tunisien et fondateur en 1966 des Journées Cinématographiques de Carthage (JCC) en Tunisie, écrivait que le cinéma arabe « sera militant, sera d'abord un acte culturel, aura d'abord une valeur sociale et politique… ou il ne sera rien ». Pourtant, la position privilégiée du cinéaste, capable par l'image d'influer sur les mentalités, conduit à une censure telle que les réalisateurs se voient dans l'obligation de s'accorder à la voix du régime. L'industrie cinématographique arabe est à cette époque très amplement dominée par les productions égyptiennes. Introduit dans l'Empire Ottoman en 1908, le cinéma se développe plus largement sous la tutelle coloniale, après 1918. Plus autonome, plus avancée et plus peuplée que les autres États de la région, l'Égypte parvient à partir des années 1930 à installer une industrie moderne. L'inauguration des studios

[2] En référence à la politique menée par le président égyptien Gamal Abdel Nasser (1918-1970), chantre du nationalisme panarabe des décennies 1950 et 1960. *NDLR*

« Misr » au Caire en 1935 marque le début de l'incontestable hégémonie industrielle sur le reste du monde arabe de ce qui s'autoproclame rapidement « Hollywood sur Nil ».

Nationalisme panarabe et internationalisme révolutionnaire

La révolution de 1952 et la prise du pouvoir par Gamal Abdel Nasser marque la nationalisation de l'industrie cinématographique égyptienne. L'« Organisme de Consolidation du cinéma égyptien » est créé en 1952, insufflant un programme plus en phase avec l'idéologie socialiste prônée par Nasser. L'Institut Supérieur du Cinéma du Caire ouvre ses portes en 1959 ; la première promotion diplômée en sort en 1963. Le Centre National du Film Documentaire voit pour sa part le jour quelques semaines avant la guerre de juin 1967. Malgré les investissements de l'État dans la production, le développement de la télévision au Caire, à Alexandrie et dans les grandes villes d'Égypte participent de la crise du cinéma égyptien qui éclate dans les années 1960. Pour beaucoup de critique, cette crise est due à l'incompétence de l'État en matière de création cinématographique : ne sachant rien des attentes de son public, le secteur gouvernemental impose aux cinéastes des règles étouffant toute la créativité liée à leur temps. La production nationale commençant à perdre en qualité, et l'État lui-même ayant perdu la confiance de beaucoup de ses citoyens, la question d'une nouvelle conception formelle et fondamentale du cinéma commence à se poser.

L'Amérique latine avait ses chefs de file : Fernando Solanas et Octavio Getino, qui publiaient en 1969 le manifeste « Vers un troisième cinéma », et son application en images : *La Hora de los hornos (L'Heure des brasiers*, 1968). Bien que le film ait été très peu diffusé dans le pays, le texte connaît deux traductions en langue arabe au Liban et en Syrie, bien qu'il ne soit diffusé que dans des revues assez confidentielles et qu'il est donc peu lu.

Manifeste pour un nouveau cinéma arabe

Les cinéastes arabes n'attendent toutefois pas les revendications sud-américaines pour proposer un renouvellement en profondeur de la création cinématographique. Après la défaite, une conférence consacrée au cinéma est organisé au Caire en 1968. Elle rassemble des cinéastes et

des critiques principalement égyptiens. Cette réunion a pour but de discuter de l'établissement d'un manifeste pour un nouveau cinéma, sorti des industries, plus éminemment politique et mis au service du peuple. En Égypte paraît ainsi en mai 1968 dans la revue *Al-Kawakeb* le manifeste du « Jama'at al-sinima al-jedida » (« Groupe du Nouveau Cinéma »), le premier du genre dans la région. Les jeunes signataires sont issus de milieux bourgeois citadins et sont très inégalement politisés. Publié peu avant le manifeste de Solanas et Getino, le texte dénonce le retard du secteur gouvernemental dans l'industrie du cinéma, qui produit des films aux sujets revus depuis plus de vingt ans et proposant à son public des idéaux qui ne correspondent en rien à la réalité. Ils proposent en contrepoint un cinéma qui, hérité inspiré par les expérimentations d'Eisenstein, Rossellini, Godard, Truffaut, Antonioni et Bergman, repenserait les principes esthétiques du cinéma pour aboutir à une expression cinématographique en phase avec son temps, reflétant les changements psychologiques et intellectuels qui ont bouleversé les sociétés asiatiques et africaines depuis la conférence de Bandung en 1955. Le Tiers-mondisme ayant donné naissance à un nouvel homme, il est nécessaire de créer de nouvelles manières de faire des images pour pouvoir le figurer.

Pour un « troisième cinéma » Tiers-mondiste

Quelques mois plus tard, une injonction similaire, plus radicale, se faisait entendre de l'autre côté de l'Atlantique. L'influence du manifeste « Vers un troisième cinéma » de Solanas et Getino transforma le rapport des jeunes cinéastes arabes au cinéma militants. En 1972 fut organisé à Damas un festival dédié au jeune cinéma arabe, où parut le « Jama'at al-sinima al-Badil », le Manifeste pour un Cinéma Alternatif, publié à Damas et diffusé par le biais de la revue égyptienne *Al-Tariq* ainsi que le premier manifeste du cinéma palestinien. Les mérites de ce festival ont été de pouvoir rassembler pour la première fois de jeunes cinéastes qui, bien qu'ils aient déjà commencé à explorer par eux-mêmes les potentialités d'un nouveau type de cinéma en opposition au cinéma de divertissement, ont pu se réunir et discuter de ce qu'ils ont baptisé ensemble le « cinéma alternatif » et de légitimer leur position dans le conflit qui les oppose au cinéma commercial traditionnel. Dans la lignée de leurs homologues argentins, ils ont réfléchi la création cinématographique en regard de sa responsabilité envers un public que le divertissement a démobilisé et ont posé, ensemble, les bases d'un cinéma qui se veut progressif et engagé.

Les manifestes se multiplient à travers la région. À Alger, au cours de l'année 1973, les cinéastes du *Cinéma Djidid*, le « cinéma nouveau », se réunissent pour définir les grandes optiques d'un cinéma plus indépendant, plus militant et plus proche de son public. Une « Charte du cinéma » fut d'ailleurs établie en janvier 1975 à Alger à l'occasion de la réunion des cinéastes africains au II^{e} Congrès de la Fepaci (Fédération Panafricaine des Cinéastes) pour définir le rôle du cinéaste – selon les grandes lignes proposées par la conception sud-américaine du Troisième cinéma.

D'un point de vue formel toutefois, rares sont les films qui incarnent formellement les principes du troisième cinéma, ceux-ci dépassant rarement le simple constat des injustices d'un système et distillant leur message révolutionnaire dans des formes cinématographiques généralement très classiques. Pour les critiques de l'époque, cet écart réside dans la disparité des contextes : la colonisation totale subie par les Arabes et Africains a provoqué une brutale rupture identitaire que l'Amérique latine n'a pas connue. Contre ce que certains perçoivent comme un « excès d'idéalisme » dans le manifeste de Solanas et Getino, les jeunes cinéastes africains et arabes poursuivent de leur côté dans leur film une politique du « grain de sable », notamment face à la censure.

Il semble donc que, aussi catastrophique soit-elle, la « Naksa » ait par ailleurs conduit à une certaine évolution – durable – des pratiques cinématographiques. Le cinéaste tunisien Nouri Bouzid, réalisateur en 1986 de *L'Homme de cendres*, parle même d'une « esthétique de la défaite » comme axe d'analyse des œuvres du nouveau cinéma arabe. Participant d'un regain d'intérêt à la fois pour la cause nationale et pour la cause palestinienne, les cinéastes s'engagent où l'État s'absente. L'heure est à la l'expression des peuples.

Cinéma arabe et métamorphose du « mythe national »

Mais de quels peuples parlons-nous ? Pour réfléchir et comprendre la question nationale – et donc déterminer la définition du peuple dans l'esprit de l'époque – l'intellectuel égyptien Anouar Abdel-Malek propose en 1970 de penser l'unité arabe en termes de « nation à deux paliers »[3]: s'il existe bien une « région » ou un « monde arabe », il convient de ne pas oublier que « tous les

[3] Pour cette citation et la suivante : Anouar Abdel-Malek, *La Pensée politique arabe contemporaine,* Paris, Éditions du Seuil, 1970, p.23-24.

peuples du monde arabe, cependant, et surtout ceux dotés d'une tradition nationale antérieure à la conquête arabe, se reconnaissent comme Arabes, mais également comme Égyptiens, Marocains, Iraquiens, Syriens, etc. ».

Fin de l'optimisme historique ?

Toutefois, la défaite de 1967 et la débâcle politique qui s'ensuivit n'aurait-elle pas mise à mal l'équilibre de cette dialectique instaurée entre ces deux pôles ? Les procès du Caire, tenu au lendemain de la guerre, dévoilent la corruption de l'appareil politique et militaire. La confiance en l'État se brise – la solution semble ne se trouver que dans un ralliement à la voie de la lutte armée et de la guérilla. Au tournant des années 1970, pour de nombreux intellectuels arabes, et engagement du peuple dans une guerre prolongée qui sort des cadres légalistes apparaît comme la continuation historique de l'idéologie nationale (panarabe). Cet optimisme théorique s'est très vite trouvé contredit par l'histoire. Bien que les révolutions socialistes de 1969 au Soudan puis en Libye, ainsi que l'implantation du socialisme révolutionnaire d'Aden au Dhofar dans le Sud-Est de l'Arabie ou l'affirmation du Front Polisario dans le Sahara occidental au début des années 1970 pouvait apparaître comme autant de jalons sur la route de la résistance, le déclenchement de la guerre du Liban en 1975 et sa rapide internationalisation ont marqué l'aboutissement d'une désescalade de l'engagement solidaire du peuple arabe démarrée après 1967. En effet, la conception d'une « nation arabe à double palier », après la défaite, provoque une paralysie des systèmes étatiques. La plupart des États arabes se voient ainsi forcés à se replier sur eux-mêmes au profit d'une construction proprement nationale. Les deux États dont les armées ont été écrasées dans les combats contre Israël en juin 1967 – la Jordanie et l'Égypte – sont d'ailleurs les plus prompts à retirer leur soutien à la cause palestinienne et à tenter de restaurer une stabilité politique et économique dans leurs pays respectifs. La répression des groupes armés extérieurs à l'État est violente, et la révolution ne devient plus qu'une affaire de résistants.

Pourtant, si l'orientation politique de l'ensemble du « monde arabe » semble avoir changé de direction, il est vrai que la jeunesse arabe ne semble pas désengagée pour autant. L'organisation de collectifs de cinéastes tels que ceux que nous avons mentionnés – le Jeune Cinéma, le Nouveau Cinéma ou le Cinéma Alternatif – en témoigne : il s'agit pour cette jeunesse, auprès de laquelle le nassérisme reste une idéologie enthousiasmante, de s'organiser autrement pour

continuer la lutte. Beaucoup s'engagent, parfois pour la lutte armée ; les intellectuels, eux aussi, tentent à leur façon d'intervenir, et expriment ouvertement, par le truchement du théâtre, de la musique ou de l'image, leurs opinions politiques.

Émergence des femmes dans le secteur cinématographique arabe

Un phénomène, au cœur de cet engouement, nous intéresse tout particulièrement. Le vent de critique insufflé par 1967, sans doute gonflé par l'influence des mouvements de protestation qui soulevèrent les jeunesses des quatre coins du monde en 1968, a dégagé une place dans divers secteurs de la lutte, que les femmes ont occupée. Parmi ces secteurs, on compte donc le cinéma. Mis à part quelques films produits et réalisés au sein de l'industrie par des femmes dans les heures de gloire des studios égyptiens, les femmes n'ont jamais eu leur place derrière les caméras. Alors que fleurissaient d'un bout à l'autre de la région arabe des manifestes conduisant à repenser le rôle du créateur, des œuvres et de leurs publics, des femmes, dans l'ombre, se sont emparées des caméras. En Tunisie, le Fédération Tunisienne des Cinéastes Amateurs (FTCA), une structure associative associant ciné-club et ateliers de création cinématographique, a permis à de jeunes gens de réaliser leurs premiers films, de bric et de broc. Le premier film connu réalisé par une femme en Tunisie est donc un court-métrage de fiction, muet, réalisé en amatrice en 1968 par Najet Mabouet, intitulé *Le Crépuscule*. Celle-ci ne poursuivit pas le cinéma par la suite, contrairement à sa camarade Selma Baccar qui réalisa peu après elle et dans les mêmes conditions son premier court-métrage de fiction, *L'Éveil* (1968). Dans le reste du Maghreb, mise à part Assia Djebar qui sort en 1977 son premier film, mêlant documentaire et fiction, *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, les femmes ne s'affirment pas en tant que réalisatrices avant les années 1980. Au Liban, Heiny Srour réalise un premier court-métrage documentaire intitulé *Le Pain de nos montagnes* en 1968, sur les pratiques agricoles dans son village natal. C'est par ailleurs une autre Libanaise qui fut la première femme à entrer à l'Institut Supérieur du Cinéma du Caire, inaugurant la première promotion de 1959 : le premier film connu de Nabiha Lotfy, *La Prière dans le Vieux Caire,* ne date toutefois que de 1972. Elle retourna documenter au Liban en 1975 puis en 1976 les conditions de vie des Palestiniens du camp de réfugiés palestiniens de Tel al-Zaatar, au Sud de Beyrouth, devenus survivants d'un terrible massacre perpétré par les milices chrétiennes à l'été 1976. Son film, *Parce que les racines ne mourront jamais,* est un document

d'archive exceptionnel. En Égypte, les premiers films réalisés par une Égyptienne sont ceux de celle que l'on appelle la « mère du documentaire égyptien », Ateyyat el-Abnoudi. Issue des villages défavorisés du Delta du Nil et familière de la précarité vécue par les classes populaires en Égypte, elle s'est tout de suite intéressée à un cinéma documentaire social et poétique, qui dénonce, en témoignant avec bienveillance, les conditions de vie des populations défavorisées. Ses premiers films d'école, *Cheval de boue* (1971) et *La Triste chanson de Touha* (1972) firent scandale en raison de la misère honteuse qu'ils exhibent, et furent censurés. La censure est partout présente dans l'histoire du cinéma des femmes arabes : qu'il s'agisse de censure politique, économique ou intervenant au moment même du processus de création, les réalisatrices, depuis 1967, sont empêchées de travailler librement les sujets qui les intéressent.

Richesse et diversité du cinéma des pionnières arabes

Toutes ne sont pas issues d'une formation à l'image. Sophie Ferchiou, qui commence à réaliser des films en Tunisie à partir de 1966, est ethnologue ; les images qu'elle tourne sont mises au service de son travail de recherche au CNRS. Politiquement orientés, dénonçant l'hypocrisie d'un régime tunisien qui ne tient pas toutes ses promesses, ses films (*Chéchia,* 1966 ; *Zarda, un jour de fête nomade,* 1972 ; *Les Ménagères de l'agriculture,* 1978) débordent toutefois largement la simple étude scientifique et travaillent avec les outils de la création cinématographique pour figurer la pénibilité du travail ouvrier ou paysan à l'arrière-plan des grands bouleversements politiques conduits par Bourguiba. De la même façon, la Libanaise Heiny Srour réalise son premier film à l'issue de sa thèse de doctorat en anthropologie sociale, suivies à Paris, où elle exerce parallèlement le métier de journaliste et de critique de cinéma. Son second documentaire, *L'Heure de la Libération a sonné* (1974), suit les rebelles du Dhofar dans leur lutte contre l'exploitation britannique des ressources de leur territoire. Elle mit plus de huit ans à réaliser son film suivant : *Leila et les loups* (1982), fiction documentaire sur la place des femmes dans la résistance palestinienne à travers l'histoire, des premières luttes contre les colons britanniques dans les années 1920 aux luttes les plus contemporaines. Jocelyne Saab, pour sa part, réalise ses premières images en tant que journaliste pour la télévision française ; arabophone et francophone, elle est envoyée dans le Golan durant la guerre du Kippour de 1973, ainsi qu'en Irak, pour couvrir la guerre menée par Saddam Hussein contre les Kurdes, et en Libye, pour

expliquer la situation à laquelle Mouammar Kadhafi se trouvait confronté en Libye, alors que venaient d'échouer ses ambitions panarabes. À partir de 1975, elle réalise ses films à titre indépendant, et documente ainsi la lutte des Palestiniens (*Les Palestiniens continuent*, 1974 ; *Les Femmes palestiniennes*, 1974 ; *Le Front Polisario*, 1976), ainsi que les prémices de la guerre du Liban, expliquée dans son premier long-métrage, *Le Liban dans la Tourmente* (1975). Durant les premières années de la guerre civile, elle documente exclusivement les événements du Liban. L'échec des premières négociations de paix en 1976 la pousse à sortir du pays et à rencontrer la résistance du Front Polisario dans le Sahara occidental (*Le Sahara n'est pas à vendre,* 1977) et la situation sociale et économique de l'Égypte de Sadate, en interrogeant notamment des habitants, oubliés et miséreux, des tombeaux du cimetière de la Cité des Morts au Caire (*Égypte, Cité des morts*, 1977*).*

Les autres pionnières susmentionnées, fortes d'une formation à l'image (Selma Baccar a suivi à partir de septembre 1968 des enseignements dispensés par un groupe de professeurs de l'IDHEC, fermé après les révoltes de mai 1968 ; Nabiha Lotfy et Ateyyat el-Abnoudi ont suivi la formation prodiguée par l'Institut Supérieur du Cinéma du Caire) ne se tournent pas pour autant vers l'industrie. Après son retour en Tunisie, Selma Baccar s'impose comme première réalisatrice à la télévision tunisienne. À l'occasion de l'Année Internationale de la Femme en 1975, Habib Bourguiba lui commande, par le biais de l'Union des Femmes de Tunisie (UNFT, association associée au régime), la réalisation d'un film sur l'histoire du féminisme en Tunisie. L'objectif de ce travail était naturellement de valoriser les mesures de Bourguiba, qui avaient internationalement placé la Tunisie sur la carte des pays progressistes. Purifié de toutes manipulations idéologiques, le film que Selma Baccar réalise est loin des attentes de l'organisation. *Fatma 75* (1976) est audacieux, tant sur le fond que sur la forme : création hybride, entre fiction et documentaire, il construit par ailleurs un discours contraire au discours officiel sur la question de la place du gouvernement dans l'implantation des idées féministes en Tunisie. Mécontentant les autorités, le film est censuré. Il a été montré officiellement en Tunisie pour la première fois en 2006. Ateyyat el-Abnoudi, de son côté, a toujours tenu à réaliser des films documentant la vie des oubliés de la société égyptienne, et s'est souvent plainte des difficultés non seulement de production mais surtout de diffusion auxquelles elle a dû faire face : la misère dont témoigne ses films dérangeant les autorités, son travail a longtemps été peu vu, montré au mieux dans les ciné-clubs, sinon clandestinement, dans un cadre privé. Nabiha Lotfy,

après quelques réalisations indépendantes, travaille quant à elle pour la télévision ; elle reste néanmoins l'une des plus importantes documentaristes de sa génération.

Les fictions – plus difficiles à financer et plus difficiles d'accès pour les femmes – sont rares. La cinéaste égyptienne Asma el-Bakry, assistante réalisatrice de Youssef Chahine, réalise plusieurs courts-métrages documentaires à partir de la fin des années 1970 avant de réaliser en 1991 son premier long-métrage de fiction, *Mendiants et orgueilleux*. En Algérie, Assia Djebar apparaît comme figure de proue avec son film *La Nouba des femmes dans le Mont Chenoua*, tourné en 1976 et qui mêle des images documentaires à un récit de fiction ; son deuxième film, *La Zerda ou les chants de l'oubli* (1982), est pour sa part un documentaire. La Libanaise Randa Chahal Sabbagh filme elle-aussi durant la guerre du Liban (*Pas à pas,* 1979 ; *Liban d'autrefois*, 1980) puis réalise également en 1991 son premier long-métrage de fiction, *Écran de sable*. En Tunisie, ce sont souvent des monteuses de profession qui se lancent dans la réalisation, mais pas avant les années 1990 : seule Kalthoum Bornaz, monteuse et scénariste, commence à réaliser dès les années 1980 des films, qui mêlent documentaire et fiction (*Couleurs fertiles*, 1984 ; *Trois personnages en quête d'un théâtre,* 1988, *Nuit de noces à Tunis*, 1996) forts d'une critique sociale et politique. Elle réalise sa première fiction en 1999, *Keswa, le fil perdu*, où elle questionne la liberté des femmes au sein des traditions conservatrices tunisiennes. Néjia Ben Mabrouk, quant à elle diplômé de l'INSAS de Bruxelles en Belgique, subit lors du tournage de son long-métrage de fiction *La Trace* (sorti en 1988) de nombreuses pressions de la part de ses producteurs, qu'elle impute à sa position de femme réalisatrice ; le film prit beaucoup de retard, mais demeure le premier film de fiction réalisé par une femme en Tunisie.

Quel cinéma par les femmes arabes après la défaite ?

Vers une nouvelle typologie des réalisations

Peu nombreuses, les femmes sont pourtant bien présentes dans le paysage cinématographique arabe à partir de 1967. Plusieurs choses sont à noter. Dans un premier temps, il est intéressant de constater que, jusqu'au milieu des années 1980, les femmes cinéastes se sont principalement révélées dans la réalisation de documentaires. Moins coûteux, le documentaire répond par ailleurs, dans l'urgence de l'événement, à l'impératif de témoigner qui a pu motiver la plupart

des films réalisés. Dans leur manifeste « Vers un troisième cinéma », Solanas et Getino présentaient d'ailleurs la forme documentaire comme plus pertinente pour contester :

> *Le cinéma dit documentaire, avec le vaste champ qu'embrasse cette conception […], est sans doute la base d'où doit partir le cinéma révolutionnaire. Chaque image qui documente, témoigne, réfute, approfondit, la vérité d'une situation, est quelque chose de plus qu'une image de film ou un fait purement artistique, elle devient quelque chose que le système ne peut absorber.*

Afin de pouvoir comparer ce qui est comparable, nous nous attacherons uniquement dans notre analyse à des films documentaires, écartant la fiction qui nous semble interagir avec le politique de façon différente. Les documentaires que nous avons évoqués permettent rapidement, même dans leur simple thème, de saisir l'engagement des cinéastes auprès de certaines communautés (qu'il s'agisse pour elles de soutenir une cause politique ou d'offrir une tribune et un visage aux plus démunis ou aux classes opprimées par la société). Les situations-limites mises en images dans ce procédé de saisie du réel qu'est la forme documentaire – celles d'un lendemain de massacre, celles d'un siège, celles d'un bouleversement sociétal violent ayant plongé tout une partie d'une population dans une intraitable misère – n'ont pas à être scénographiées pour porter par elles-mêmes tout le message exprimé à la fois par le sujet et par la réalisatrice à leur spectateur. Les images produites par ces femmes, souvent victimes de censure comme nous l'avons montré, proposent un contre-discours sur la société dans laquelle elles s'ancrent. À vif, elles débordent rapidement le simple cadre de l'information ou de la dénonciation pour s'offrir comme instrument d'émancipation. Proches de leurs sujets, sensibles aux détails que l'histoire officielle ignore ou tente d'étouffer, ces cinéastes transforment le rôle des images. Elles ne sont plus là pour appuyer un discours préétabli mais engagent au contraire la parole, *inédite* puisqu'inécoutée, de leurs sujets dans l'histoire collective. Les films qui nous intéressent, réalisés à la charnière des années 1970 et jusqu'au début des années 1980, répondent à la définition que donne l'historienne du cinéma Nicole Brenez du cinéma d'avant-garde :

> *Vis-à-vis de ce fonctionnement symbolique, que fait le cinéma d'avant-garde, par opposition au cinéma de la domination chargé d'assurer la bonne marche du contrôle social ? Il refuse aveuglément l'angle mort, il cherche le frontal, la confrontation, le corps à corps. (…) Il récuse les définitions et les découpages légués par l'ordre qu'il conteste. Il refuse une supposée « bonne distance » avec*

> *son sujet, avec son problème. Il pulvérise les distinctions mutilantes entre rationalisation et émotion. Il trouve mille façons de crier, mille façons d'argumenter en images et en sons, mille façons de penser la cruauté sociale. Il travaille.*[4]

Dans cette étude réalisée sur le « traitement du Lumpenproletariat dans le cinéma d'avant-garde », Brenez définit par la suite quatre gestes principaux – que nous semblent tout à fait suivre les films que nous souhaitons présenter :

1. *Décrire et contester l'ordre symbolique ;*
2. *Identifier et différencier (donner un visage aux « sans visage » selon l'expression d'Arlette Farge) ;*
3. *Interroger la définition du pauvre ;*
4. *Métamorphoser le cinéma lui-même, au sens où celui-ci ne se considère pas comme extérieur à des rapports de force symboliques, donc et au minimum (un minimum déontologique), refuse son propre statut de régulateur social, de pacifiant voire d'émollient politique, et pour contribuer à changer l'ordre des choses, commence par pulvériser l'ordre du discours.*

Réalités arabes et cinéastes d'avant-garde

L'objectif du cinéaste d'avant-garde est de proposer une autre image de la réalité, de remplacer l'image dominante par une diversité infinie d'images, qui soient capables de dire autre chose, autrement. C'est tout le programme, finalement, des collectifs pour un cinéma Jeune, Alternatif ou Nouveau que nous avons observé tout à l'heure. Il peut paraître étonnant que les femmes soient les grandes absentes des manifestes que nous avons retrouvés. Certes, elles n'étaient pas alors cinéastes, ni critiques – elles se dressaient toutefois là, elles aussi, dans les groupes de gauche prêts à réagir au lendemain de la défaite, et auraient pu, malgré tout, ajouter leur pierre à l'édifice du renouveau. Seule Nabiha Lotfy, active puisque diplômée de l'Institut Supérieur du Cinéma du Caire depuis 1963, signe aux côtés de Sami Salamouni, Ghalib Chatch, Chadri et Samir Farid le manifeste des « Jeunes Cinéastes » publié en 1968. Comment comprendre alors les films réalisés par ces femmes que personne n'attendait ? Elles n'ont pas pu prendre part aux prémices du développement de ce nouveau cinéma arabe, et n'ont donc pu participer à

[4] Pour cette citation et la suivante : Nicole Brenez, *Traitement du Lumpenprolétariat par le cinéma d'avant-garde*, Biarritz, Atlantica-Séguier, 2006, p.24-26.

l'élaboration des règles qui ont construit ce qui devait être un nouveau regard ; dans quelle lignée peut-on alors considérer leurs œuvres ?

Nous l'avons noté, ces collectifs rassemblent de très jeunes cinéastes, très éduqués, bourgeois et inégalement politisés. C'est également le cas des réalisatrices qui nous intéressent, à une exception près : Ateyyat el-Abnoudi a grandi dans un village de paysan dans la région du Delta du Nil – celle-là même qu'elle est retournée filmer à maintes reprises durant sa carrière de cinéaste. Leur position, notamment face à leur sujet, nous semble pourtant plus particulière que celle de leurs homologues masculins. Suivre Brenez sur la question du cinéma d'avant-garde nous amène à penser que les classes dominantes créent nécessairement des images dominantes – et que l'enjeu d'un cinéma qui refuse les images dominantes est d'abord qu'il soit réalisé par d'autres classes sociales pour remplir sa part du contrat. Ce qui nous intéresse dans la position de ces femmes cinéastes est avant tout qu'elles sont capables de proposer des contre-discours qui s'opposent non seulement aux images dominantes de l'industrie cinématographique, qu'attaquent et condamnent en premier lieu les collectifs de cinéma contestataires que nous avons cité (Jeune, Nouveau ou Alternatif), mais également à ces images contestataires elles-mêmes. Quelle que soit la classe sociale dont elles soient issues, les femmes sont subordonnées dans la société. Leur statut, comme le rôle qui leur est assigné, leur confère de la vie une expérience marginale à celle, dominante dans les représentations, vécue par les hommes.

Un cinéma de la dissidence politique

Les films de ces femmes offrent une dissidence qui est au cœur de la problématique qui nous intéresse. Qu'est-ce qui pousse ces femmes à s'emparer des caméras ? Que cherchent-elles à montrer ? Probablement travaillent-elles elles aussi à la reconstruction d'une identité arabe d'Anouar Abdel-Malek présentait comme une quête : elles appartiennent à cette jeunesse heurtée par l'effondrement du panarabisme et l'échec de la résistance. Dans un entretien accordé au quotidien français *Libération*, l'intellectuel palestinien alors réfugié à Beyrouth Elias Sanbar expliquait ainsi l'impact de la défaite sur sa génération : « Jusque-là, j'étais mondialiste, j'avais participé aux manifestations contre les guerres d'Algérie et du Vietnam. La défaite de 1967 nous a recentrés sur notre propre histoire ». (Gaudemar, 1996). Il est remarquable que les femmes documentaristes qui nous intéressent ont effectivement toutes travaillé à l'élaboration d'une

image de l'un ou l'autre palier de la nation, pour reprendre le concept établi par Abdel-Malek. Beaucoup d'entre elles se sont intéressées à un niveau plus ou moins militant à la cause des Palestiniens ; Heiny Srour est partie couvrir la révolte du Dhofar, Jocelyne Saab, après ses reportages en Irak, en Égypte, en Libye ou dans le Golan syrien, part documenter la situation du Sahara occiental et s'inquiète des dérives capitalistes et libérales de Sadate en Égypte. Ateyyat el-Abnoudi reste confinée au territoire égyptien – mais c'est pour filmer un peuple d'oubliés, paysans du Delta que la modernité ni les bénéfices des grandes réformes nassériennes n'ont touché. Sophie Ferchiou et Selma Baccar, quant à elles, filment pour contester l'histoire officielle écrite par l'État tunisien au détriment des plus démunis et des populations opprimées. Elles sont parties donner la parole au(x) peuple(s) arabe(s), loin des discours démagogiques des politiciens et concepts communautaires prônés par les intellectuels bourgeois.

Les images que donnent à voir ces femmes de leurs sujets incite à reposer la question de la définition du peuple. La plupart des films documentaires réalisés par des femmes dans le monde arabe sont centré sur des figures habituellement marginalisées, invisibles : les femmes – celles qui travaillent, celles qui nourrissent, celles qui attendent le retour des hommes partis au front, celles qui servent, celles que la société rejette – ainsi que les enfants sont parmi les sujets les plus traités dans ces films ; c'est sans doute, en réalité, parce qu'ils sont parmi les plus précaires. En effet, qu'il s'agisse de films soutenant une lutte révolutionnaire ou dépeignant une réalité sociale dramatique, ce sont souvent les femmes, flanquées de leurs enfants, qui sont les premières laissées pour compte. Dans les films de ces femmes réalisés sur la guerre civile libanaise qui ravagea le pays pendant plus de quinze ans, détruisant sans distinction les vies de tous les citoyens, les hommes sont là aussi, dans toute leur détresse et leur souffrance. Dans les campagnes ou les abords délaissés des villes égyptiennes, quand la misère frappe, les femmes sont là pour filmer la vie qui résiste malgré tout, quelle que soit son incarnation.

L'importance du geste dans le cinéma arabe contestataire

Les films documentaires que réalisent les femmes arabes au lendemain de la défaite de 1967 s'attache au corps du peuple – au corps vivant, au corps souffrant, au corps travaillant, au corps luttant. L'univers sensoriel prend une grande place dans ce cinéma qui laisse enfin parler ceux que l'on ignore ; un enfant qui rit, jouant dans les ruelles d'un camp de réfugié palestinien aux

abords de la capitale libanaise, une mère qui s'inquiète de l'assèchement des puits, un vieil homme qui pleure la destruction, sous ses yeux, de sa ville – et bien d'autres, pauvres ou marginalisés de tous types, que le monde a repoussé hors des frontières qu'il a tracées et qui ne survivent peut-être que pour la joie de profiter de leurs enfants ou de voir leur territoire un jour libéré. Le traitement cinématographique de ces affections résonne bel et bien avec la définition que nous avons reprise à Nicole Brenez d'un cinéma d'avant-garde capable de « pulvérise[r] les distinctions mutilantes entre rationalisation et émotion » ; il semble donc important, en étudiant ces films, de discuter, contre une définition politique limitative du peuple telle que celle donnée par les instances politiques, l'idée d'un peuple saisi par ces réalisatrices dans son individualité émotionnelle.

La gageure est toutefois de taille. Face aux images dominantes, influencées par les conceptions intellectualistes associant le peuple à la nation et souvent pétries d'idéologie, les réalisatrices qui se jettent à corps perdu dans la réalisation d'images dissidentes de ceux qu'elles voient comme peuple prennent des risques. La question est de savoir quels dispositifs esthétiques ont été établis par ces cinéastes pour rendre compte des peuples auxquels elles ont choisi de dédier leurs images. Le corpus de films proposé par ces femmes au tournant des années 1970 propose une diversité aussi large que l'est celle du monde arabe ou des perspectives offertes par l'expérimentation eux-mêmes. Sorties des systèmes, les femmes proposent en effet toutes de nouvelles formes cinématographiques qui leur permettent de rendre compte d'une situation et de construire un récit en rupture avec l'histoire officielle. Alors qu'Heiny Srour favorise un traitement militant du soulèvement du Dhofar, rythmant son film par les slogans des combattants et filmant les corps dans toute leur vigueur, Jocelyne Saab, lorsqu'elle part rendre compte de la situation des sahraouis, choisit de manifester son soutien aux résistants de façon indirecte. Sa proximité est rendue perceptible par la manière dont elle filme la légèreté des corps des guérilléros du Front Polisario en regard des gestes lourds, apeurés et inquiets, des soldats Marocains qui les combattent.

Débordant la seule problématique constituée par la figuration du geste, la question de la voix est également au cœur du travail de ces cinéastes. Des slogans clamés à l'unissons par des groupes de résistants aux films silencieux laissant parler les images d'elles-mêmes, des confessions intarissables de la part des sujets interrogés au dispositif travaillé d'une voix-off (elle-même plus

ou moins subjective), la dialectique de la parole et du discours traverse l'ensemble de cette filmographie – une filmographie multiple, mais qui tend à un même but : « donner un visage aux "sans visage" » comme l'écrit Nicole Brenez.

Bien que chaque film apporte à chaque sujet une esthétique singulière, les types de corps et de situations dans lesquelles ils se meuvent peuvent néanmoins être catégorisés, si l'on veut les comparer. Quatre formes principales de figuration du peuple semblent être travaillées par les femmes, qui peuvent être rassemblées par pair. Deux d'entre elles se placent principalement sous la houlette d'un argumentaire politique, mené formellement et discursivement par la réalisatrice au service d'une lutte ou d'un soulèvement ; deux autres conduisent davantage à une analyse sociale critique.

Résilience révolutionnaire : figures des peuples révoltés

Sur les lignes de front

Un premier type de films, éminemment politique, s'intéresse aux peuples qui résistent. Ce sont là les films qui soutiennent directement les luttes – la Palestine, le Dhofar, le Front Polisario, dans le cas des films que nous souhaitons analyser. Deux types de résistance peuvent être distingués : celle, d'une part, du front, et l'autre, de l'arrière.

Film ouvertement partisan, le documentaire de Heiny Srour sur la guerre du Dhofar, *L'Heure de la libération a sonné* adopte une démarche cinématographique percutante et efficace. Rendant compte de la lutte entamée en 1965 par le Front Populaire pour la Libération d'Oman (F.P.L.O.) sur le modèle vietnamien de la guérilla, elle témoigne parallèlement de la mainmise des Britanniques sur le sultanat. La région, riche en pétrole, est au cœur d'un conflit d'intérêt au sein duquel s'imposent les puissances impérialistes, prêtes à jouer toutes leurs cartes. Les Anglais font appel aux Américains, qui demandent eux-mêmes l'intervention de leurs alliés dans la région (Jordanie, Arabie Saoudite, Iran) pour étouffer la révolution. Heiny Srour et son équipe partent en 1971 filmer durant trois mois la progression des guérilléros – et des *guérilléras*, puisque c'est aussi ce qui intéresse la réalisatrice : le F.P.L.O. se place à l'avant-garde de l'émancipation des femmes, dont la libération semble être considérée comme une nécessité dans la perspective d'une libération nationale.

Le parti pris est évident, tant dans l'image que dans le son et dans la marche du film. Celui-ci s'ouvre sur une série de plans fixes en couleurs, qui présente la situation dans la zone libérée, au son d'un chant révolutionnaire fredonné par un combattant. Dans la séquence suivante, un commentaire pose les tenants de la situation : lorsqu'il s'agit d'évoquer les forces britanniques et tout ce qui se rattache aux puissances impérialistes, l'image passe en noir et blanc – comme pour empêcher le spectateur d'adhérer à une cause position : l'histoire que nous raconte Heiny Srour est celle de la résistance, et son propos est pleinement acquis à la cause du peuple dhofari. Elle ne verse pourtant pas dans le triomphalisme : durant l'évolution de ces troupes, aux côtés desquelles elle a cheminé avec son équipe sur plus de 400 km, apparaissent les difficultés de la lutte et les contradictions internes. Les chants révolutionnaires, scandés à l'unisson, ne dissimulent pas les discussions parfois houleuses qui font de cette guerre une guerre du peuple. Cette humanité, portée dans toute sa complexité, contraste violemment avec les équipements de la Royal Air Force, qui viennent bombarder les guérilléros armés de leur seule force et d'un matériel militaire rudimentaire. Des cartons viennent enfin rythmer un montage rigoureux, afin d'informer le spectateur et de l'engager pour la cause : le film est rigoureusement militant, et se présente comme la preuve de l'existence d'une lutte populaire – d'une guerre menée par un peuple qui, s'inscrivant dans un territoire très spécifique, se soulève pour faire valoir ses droits.

Jocelyne Saab part, elle, documenter une autre lutte de libération : celle menée dans le Sahara occidental par le Front Polisario. Né en 1973, ce front de résistants sahraouis défend la libération de leur territoire, bordé par l'Atlantique à l'Ouest, et limité par le Maroc au Nord, l'Algérie à l'Est et la Mauritanie au Sud. Ancienne province espagnole, riche en ressources, elle fut convoitée par les États limitrophes ; au terme de négociations avec l'Espagne, c'est au Maroc et à la Mauritanie qu'échoie le territoire. L'Algérie, lésée, s'est donc engagée dans une guerre contre le Maroc pour récupérer une parcelle de territoire. Le Front Polisario profite de cette guerre pour proclamer, en 1976, la « République arabe sahraouie démocratique » afin de légaliser l'existence de ce peuple du désert.

Lorsqu'elle part filmer le conflit en 1976, Jocelyne Saab part filmer un peuple dans son territoire. Elle s'ancre ainsi dans la lignée de beaucoup d'autres, qui ont tenté de prouver la légitimité du Front Polisario et de leurs revendications ; la particularité, toutefois, de son film *Le Sahara n'est*

pas à vendre tient dans la force suggestive des images. D'un point de vue de la composition du film, le parti pris n'est pas militant, comme pouvait l'être celui du film d'Heiny Srour : Jocelyne Saab interroge les représentants de tous les partis en présence (le secrétaire général du Front Polisario, Boumediene, le ministre des armées marocain, Mokhdar Ould Dadah, des combattants sahraouis, des réfugiés en Algérie) et présente ainsi la situation dans toute son ampleur stratégique et diplomatique. C'est par-delà ces entretiens que Jocelyne Saab donne à voir la puissance d'une communauté capable de former une nation authentique. À côté des 50 à 60 000 soldats marocains terrés dans les blockhaus, les combattants du Polisario ne semblent que quelques poignées ; profondément enracinés dans un territoire désertique qui est le leur depuis des générations, ils apparaissent dans toute la simplicité des nomades traditionnels, capable de vivre avec si peu – de l'eau, de la farine, un peu de poudre pour la lutte armée – que les équipements sophistiqués des Marocains semblent d'une agressivité intolérable. Leur lutte est une guérilla, menée à coup de bazooka depuis les *Land Rover* dissimulées dans les touffes d'épineux.

Les partisans du Polisario se fondent dans l'espace naturel. Fort d'une profonde connaissance du terrain, ils peuvent faire d'un val rocheux leur refuge d'un soir, et se préserver des avions de reconnaissance de l'armée marocaine qui les traquent. Contrairement aux soldats de l'armée chérifienne, les sahraouis apparaissent détendus. Saab filme l'organisation de leur société ; les femmes cuisinent et chantent ensemble, les jeunes plaisantent et fument, nonchalamment étendus sur les roches désertiques. Face à a mer, la caméra de Jocelyne Saab inscrit dans l'image le serment des Sahraouis pour la libération de leur territoire.

Derrière les lignes de combat

Certains se battent, d'autres restent à l'arrière, pour s'occuper des enfants, soigner les blessés, rendre la vie possible. Ils ne sont pas pour autant à l'abri des massacres. En se rendant dans le camp palestinien de Tel al-Zaatar après le massacre perpétré par les milices chrétiennes phalangistes en 1976, Nabiha Lotfy a voulu offrir une tribune d'expression à ceux qui restent

Lorsque les hommes palestiniens, fils, frères et maris, sont mobilisés pour continuer la résistance, les femmes, les enfants et les personnes âgées restent à l'arrière et tentent de survivre.

En juin 1976, au cœur de la guerre civile libanaise, des factions chrétiennes assiègent le camp de réfugiés palestiniens de Tell al-Zaatar. Les civils tiennent le siège plus de deux mois, mais finissent par se rendre. Alors que, selon les accords, la population aurait dû être évacuée, les milices chrétiennes entrent dans le camp ; le massacre fait plus de deux mille morts, principalement des femmes, des enfants et des personnes âgées. Le camp est détruit. Nabiha Lotfy a commencé à filmer le travail des femmes dans le camp dès 1975, un projet de commande de l'unité cinéma de l'Organisation de Libération de la Palestine (OLP). Elle s'interrogeait sur leurs conditions de vie, sur les moyens dont elles disposaient pour soutenir la communauté ; elle les filme en collectif, réunies pour venir à bout des difficultés. Avec le déclenchement de la guerre au Liban, les choses s'accélèrent. Nabiha Lotfy est forcée de rentrer en Égypte durant un certain temps, afin d'échapper aux risques provoqués par la guerre. Lorsqu'elle revient, à la fin de l'été 1976, le camp est détruit. Son film se transforme : il a désormais pour objectif d'offrir une voix aux victimes de ce massacre. Par les témoignages recueillis dans les larmes d'une femme qui pleure la mort de son fils, on ressent la détresse de tout un peuple déraciné et d'une communauté civile victime. Le montage, qui s'accélère au fur et à mesure, double les gros plans sur les visages de femmes, réunies pour discuter ensemble de leur douleur et témoigner de ce qu'elles ont vécu, avec des photographies, accompagnées de chants révolutionnaires, des martyrs disparus au combat ou massacrés dans le camp. La forme expérimentale de ce documentaire intitulé *Parce que les racines ne mourront jamais* permet de rendre compte du caractère double de l'engagement pour la cause palestinienne : si la construction mythologique du peuple est bien présente, manifeste notamment dans ces images de *fedayin* en armes et de jeunes enfants entraînés dès leur plus jeune âge à résister et à se battre au nom d'une terre qu'ils n'ont jamais connue et qu'ils ne connaîtront probablement jamais, c'est à un peuple composé d'individus aux souffrances singulières que s'intéresse Nabiha Lotfy. En écoutant les histoires de ces femmes, elle enregistre des témoignages qui, s'ils s'inscrivent dans l'histoire collective, permettent aussi de rétablir l'humanité d'une communauté de visages et de voix au sujet d'une cause que le récit historique transforme trop rapidement en chronologie de faits et d'événements. Devant l'injustice d'un massacre qui a touché principalement des civils fatigués par la faim, le cinéma se dresse pour enregistrer la mémoire d'un lieu décomposé et la résistance d'un peuple prêt à défendre, tant individuellement que collectivement, la vie qu'ils ont à vivre.

Écrire une autre histoire nationale : figures des peuples oubliés

Jeter la lumière sur les marges

Issue d'un village du delta du Nil, Ateyyat el-Abnoudi s'est engagée dès son premier film à rendre compte du monde dont elle est issue. Qualifiée par la critique comme la « cinéaste des pauvres gens », elle montre dans ses premiers films, réalisés à la charnière des années 1970, une réalité que beaucoup souhaiteraient ne pas montrer : on l'accuse de donner de l'Égypte une image archaïque à l'étranger, et ses films, au grand regret de la réalisatrice, ne sont jamais diffusés à la télévision. Elle réalise d'ailleurs ses premiers films dans le cadre de ses études à l'Institut Supérieur du Cinéma du Caire : ce sont les premiers documentaires que l'école produit, celle-ci orientant habituellement les étudiants vers la réalisation de films de fiction. Ateyyat el-Abnoudi insiste pour réaliser des films qui ne trahissent pas les gens auxquels elle veut rendre hommage : elle n'accepte aucune mise en scène. Son premier film, *Cheval de boue*, sorti en 1971 et qui reçut vingt-huit prix dans des festivals internationaux, documente avec bienveillance le façonnage traditionnel des briques dans les fabriques qui peuplent les abords du Nil au Caire. Sans commentaire, l'image témoigne du dur labeur des travailleurs – hommes, femmes enfants – qui reproduisent les gestes ancestraux de confection de ces briques crues, séchées par le soleil. Ateyyat el-Abnoudi donne la parole aux gens qu'elle filme : ce sont eux qui décident de la direction adoptée par le film, plus que la réalisatrice elle-même. Elle montre des gens profondément ancrés dans leur territoire et attachés à leur terre, et que les évolutions politiques et économiques du pays ne semble avoir touchés. Les travailleurs apparaissent dans toute leur diversité de visages et de voix, qu'el-Abnoudi laisse s'exprimer comme pour dire que c'est d'abord dans cette multiplicité, pourtant dissimulée des regards, que réside le peuple égyptien.

L'évolution du système politique égyptien, à partir des années 1970, renforce avec violence les disparités de classes et plonge une grande partie de la population dans une profonde misère. Jocelyne Saab se rend en Égypte en 1976 pour rendre compte de ces brutales mutations et filme, en regard des classes politiques aisées qui tirent profit de l'ouverture (*infitah*) économique permise par les réformes libérales adoptées par Anouar al-Sadate, les conditions de vie dans la Cité des Morts. La Cité des Morts est le nom donné à un très grand cimetière situé à l'Est du Caire, en périphérie de quartiers très populaires. La particularité des tombeaux qu'elle renferme est qu'ils sont habités, par des marginaux ou des familles trop précaires pour pouvoir vivre dans

un appartement décent. La réalisatrice libanaise est partie rendre compte dans *Égypte, Cité des morts* de la société parallèle qui s'est développée entre ces rangées de tombe ; parcourant cet espace troublant, elle suit des figures singulières qui lui racontent leur histoire ou lui réclament en riant un *bakchich* de soutien. Au cœur de cette précarité sans mesure, les rêves ne sont pas encore avortés ; alors qu'une école, au cœur du cimetière habité, dispense des enseignements pour les jeunes, garçons et filles, les enfants viennent confier à la cinéaste leurs rêves pour le futur. Subissant les bouleversements de la société, cette autre classe de marginaux jetés dans l'ombre brille dans le film de Jocelyne Saab de tout leur éclat. C'est à eux, semble-t-il, que Cheikh Imam rend hommage lorsqu'il chante le peuple et la révolution ; c'est du moins ce que signifie le montage de Jocelyne Saab, qui fait se réfléchir les paroles du chanteur aveugle sur le sourire des enfants qui jouent en sautillant d'une tombe à l'autre, insouciants et libres, encore.

Contester le récit historique officiel

En jetant la lumière sur les peuples que les autorités dissimulent, les femmes contestent un ordre social qu'elles considèrent injuste et inégalitaire. D'autres réalisatrices se sont engagées dans une contestation plus frontale au récit de l'histoire officielle. C'est le cas de Selma Baccar qui, avec *Fatma 75* propose une relecture documentée de l'histoire officielle laissant à Bourguiba toute la paternité du projet féministe déployé en Tunisie depuis la fin du XIX^{e} siècle, et culminant avec l'adoption en 1956 du Code du Statut Personnel (CSP) qui donne des droits inédits aux femmes tunisiennes. Dans *Fatma 75*, un documentaire alliant documents d'archive et narration fictionnelle, Selma Baccar prouve que Bourguiba ne put faire adopter le CSP qu'en raison de l'éveil du peuple aux questions des droits des femmes. La question a en effet déjà été travaillée des décennies auparavant par d'autres penseurs tunisiens, dont Bourguiba n'a fait que s'inspirer ; en retraçant les mouvements de lutte des femmes, leur place dans les soulèvements populaires contre la présence française en Tunisie après la Seconde Guerre mondiale, et en rendant à ceux qui se sont battus le mérite de leurs idées, Selma Baccar a créé un film qui dévoilait les mensonges diffusé par l'histoire officielle contrôlée par le pouvoir. Le film fut censuré : en écrivant la vraie histoire du peuple tunisien, Selma Baccar a pris dès 1975, lorsqu'elle achève le film, un risque important pour sa carrière : il s'agit là de son premier long-métrage, et même de son premier film en tant que réalisatrice professionnelle.

L'ethnologue Sophie Ferchiou n'hésite pas non plus à dénoncer les mythologies nationales. Dans le film qu'elle réalise en 1978, intitulé *Les Ménagères de l'agriculture*, elle revient sur les réelles conditions de travail des femmes dans la paysannerie. À une époque où le régime de Bourguiba prône l'égalité entre les hommes et les femmes, et prétend considérer établir une société plus équitable, Sophie Ferchiou montre les dérives d'un système traditionnel encore très ancré dans le territoire tunisien et qui ne sait pas se dégager des principes du patriarcat. En filmant le quotidien des paysans et des paysannes de l'arrière-pays tunisois, la cinéaste témoigne de l'ampleur des tâches qui incombent aux femmes, et qui ne sont pas considéré comme du « travail des champs » : le nettoyage et le tri des fruits et des légumes, associé à la lessive, est par exemple perçu comme une simple tâche domestique. Avec un commentaire incisif et profondément critique, Sophie Ferchiou tente d'accorder aux femmes des classes populaires les mérites qui leur reviennent : perçues de façon inférieure par les hommes de la famille, elles s'avèrent en réalité être le moteur essentiel du fonctionnement de la communauté toute entière. Les visages de femmes se multiplient, et les plans sur leurs mains aussi : ramassant, fauchant, mais aussi lavant, cuisinant, les mains des femmes sont harassées tout le jour par les travaux des champs ou les travaux domestiques. Les enfants, par ailleurs, sont partout autour d'elles : référent principal pour une famille qui attend d'elles qu'elles la nourrissent et lui assurent un confort, les femmes apparaissent comme les véritables maîtresses de ces communautés qui, pourtant, les dénigrent. Avec ce film, Sophie Ferchiou conteste le discours démagogique du président tunisien, qui prétend avoir libéré les femmes et aligné la campagne sur la ville : la réalité du terrain est plus parlante que les harangues politiques.

Conclusion

La brèche ouverte en 1967

La rupture provoquée dans le monde arabe par la défaite de 1967 ouvrit, tant dans le domaine politique que dans le domaine de la création, une faille dans laquelle se sont engouffrées les femmes comme jamais elles n'avaient pu le faire auparavant. Les États arabes abandonnant la résistance et laissé s'éteindre leur soutien au prétendu « peuple arabe » dont ils ont, durant des années, tenté de construire la mythologie en opposition à l'impérialisme occidental, il s'agit pour les jeunes ayant grandi au son des grands discours panarabes de Nasser de choisir de nouvelles

armes pour défendre le peuple. Leur engagement, rapidement réprouvé par les autorités – qui, s'il est politique et armé, le condamnent, et, s'il est artistique, le censurent – se construit rapidement en opposition au système. Des voix inédites s'élèvent, et parmi elles, celles de certaines femmes, décidée à rendre compte de la réalité dont elles sont les témoins. Elles s'emparent des caméras pour rendre compte des luttes – politiques comme sociales – qui traversent encore, au tournant des années 1970, le monde arabe dans son entier. Elles-mêmes oppressées par une société profondément patriarcale, elles travaillent en assumant un regard doublement subversif – qui contrevient au système politique comme au regard que leurs homologues masculin proposent dans les productions alternatives qu'ils réalisent au même moment. En proposant une autre écriture de l'histoire, elles transforment aussi la marche de l'histoire du cinéma arabe.