Document généré le 12 oct. 2024 05:40

24 images

Le cas des vidéastes arabes des années 2000

Nicole Brenez

Numéro 158, septembre 2012

Visages du politique au cinéma

URI : https://id.erudit.org/iderudit/67639ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Brenez, N. (2012). Le cas des vidéastes arabes des années 2000. *24 images*, (158), 23–24.

Tous droits réservés © 24/30 I/S, 2012

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Le cas des vidéastes arabes des années 2000

*par Nicole Brenez**

***Revolution* de Khaled Hafez**

FAIRE DES IMAGES, QUEL QUE SOIT L'INSTRUMENT DONT ON DISPOSE (TEINTURE, PEINTURE, ARGILE, celluloïd, bande magnétique, fichier numérique, etc.), quels que soient les moyens de production que l'on accepte, conquiert ou s'accorde, c'est s'attribuer une parcelle de pouvoir symbolique : pouvoir de créer quelque chose qui n'était pas là, pouvoir de conserver quelque chose qui était ou aurait été là, pouvoir de transmission, d'intervention, d'affirmation, de suggestion.

Aussi apparemment sophistiquées qu'elles semblent, la provenance et la substance technologique de l'image ne changent fondamentalement rien aux puissances archaïques qui travaillent sourdement l'activité symbolique. On peut indiquer sommairement trois de ces puissances :

• puissances apotropaïques (l'image prend en charge la souffrance et la mort – pensée pérenne dont héritent Benjamin et Adorno –, et ce, jusqu'à pouvoir les écarter, c'est le grand thème de la « résistance » dont héritent Malraux, Godard, Deleuze) ;

• puissances cognitives (l'image documente, atteste, indique, informe, explique, argumente) ;

• puissances performatives (l'image assure une emprise tantôt ou tout à la fois sur son référent, son spectateur, son environnement, elle révèle, modifie, intervient, agit).

Dans les trois cas, l'image assure une transition entre l'actuel et le virtuel, que cette transition soit examen critique, vrille réflexive ou incantation prophétique. Les plus rigoureusement matérialistes des cinéastes le savent bien, eux qui s'expriment volontiers sous forme d'oracles (Jean-Marie Straub, Jean-Luc Godard).

La première revendication – qui relève éventuellement du réflexe, de l'intuition et pas nécessairement d'une délibération – d'un cinéaste engagé dans son art consiste à refuser la réduction des propriétés symboliques attribuées à son médium. Or, de ce point de vue, l'histoire du cinéma consiste en un double mouvement contradictoire et peu dialectique. D'une part, réduction utilitariste des propriétés symboliques au statut de fonctions sociales et réduction corollaire d'un ensemble de fonctions sociales potentielles à celle, hégémonique, du divertissement (qui en soi n'a rien de répréhensible, mais dont l'exclusivité oblige à réactiver sans cesse la question souvent formulée par Marcel Hanoun : « divertir ? Oui, mais de quoi ? »). D'autre part, profusion de films et de discours qui affirment, explorent, questionnent et, ce faisant, élaborent les propriétés et les vertus de l'image cinématographique. Tel fut peut-être le génie du cinéma : à la manière dont on entretient une flamme, cinéastes, critiques, essayistes, théoriciens ont entretenu la croyance que, en tant qu'activité symbolique, le cinéma pouvait tout – enregistrer, conserver, décrire, expliquer, annoncer, prévoir, exprimer, figurer, enchanter, ouvrir, changer, sauver le monde. Et il pouvait tout cela, qui pourtant s'avère contradictoire, en même temps. De Jean Epstein à Philippe Grandrieux, de King Vidor à Lionel Soukaz, les auteurs alimentent « une haute idée du cinématographe » (Robert Bresson), c'est-à-dire des puissances dont celui-ci se montre capable ou, plus simplement, se trouve crédité.

Au sein de ces aspirations, le cinéma critique a pour vocation de déployer une dimension polémique, c'est-à-dire la prise en charge d'un rapport conflictuel à l'ordre du monde et à l'ordre du discours, quelle que soit la nature de cette prise en charge (technique, stylistique, figurative). Mais selon son rapport pratique au présent des rapports de force et à la possibilité de l'action, cette vocation critique peut s'exercer selon deux modes temporels :

• un mode activiste, c'est-à-dire l'opérationnalité dans l'ici et maintenant de la lutte, ce que René Vautier a nommé le cinéma « d'intervention sociale » ;

• un mode proleptique, selon l'expression du cinéaste activiste Édouard de Laurot, auteur de ***Black Liberation*** (1967), qui consiste à semer, à déceler ou à cultiver dans le présent les germes de l'émancipation.

Au cours des années 1970, un cinéma révolutionnaire arabe exigeant et inspiré (le Palestinien Mustafa Abu Ali, l'Égyptien Tawfiq Saleh, le Syrien Omar Amiralay, les Libanais Heiny Srour, Christian Ghazi, Jocelyne Saab pour n'en mentionner que quelques-uns) avait accompagné les luttes de résistance internationalistes sur un mode activiste. Après trois décennies marquées par la confiscation de la lutte armée par l'intégrisme islamiste, à partir de décembre 2010, le renversement des dictatures arabes s'est produit depuis la société civile, les partis d'opposition (le plus souvent clandestins), les syndicats, non plus depuis la guérilla. Un autre modèle révolutionnaire, populaire et insurrectionnel s'est propagé à grande vitesse, caractérisé par la spontanéité, le sacrifice personnel, la simplicité des slogans, le rôle contagieux des images de télévision et l'usage des outils électroniques. Entretemps, des luttes insurrectionnelles armées aux soulèvements populaires civils, les films avaient-ils assuré une fonction proleptique et si oui, à quel titre et comment ?

En 2006, un film expérimental égyptien s'intitule ***Revolution***. Réalisé par Khaled Hafez, il est sous-titré ***Liberty - Social Equity – Unity***. À la manière du ***Film-Tract n° 1968*** de Gérard Fromanger et Jean-Luc Godard ou du ***Dansons*** de Zoulikha Bouabdellah (2003), ***Revolution*** revisite les origines d'un drapeau national. Le film, allégorique et burlesque, présente un *split-screen* à trois bandes verticales : rouge–blanc–noir, où vont s'inscrire trois pouvoirs : pouvoir militaire – pouvoir économique – pouvoir religieux. Khaled Hafez y scénographie les trois promesses de la révolution égyptienne de 1952 (liberté, équité, unité), conduite par des officiers inspirés par la Révolution française, qui avaient transformé la monarchie en République et demandé à l'artiste Ali El Deeb de créer un nouveau drapeau. Mais la trahison des idéaux révolutionnaires ne laisse qu'un héritage empoisonné : « l'équité sociale du fusil, la pseudo-liberté de la multinationale transcontinentale, et l'unité qui représente la promesse de l'extrême droite fondamentaliste, par la décapitation » (Khaled Hafez).

Avec ***Amer & Nasser. Iraqi Brothers*** (Iraq, 2003), Al Fadhli réalise un chef-d'œuvre sur une autre révolution promise et trahie. Trois plans, récupérés sur une VHS puis numérisés, suivent le trajet de deux jeunes hommes garrottés, les yeux bandés, emmenés par une patrouille qui les fait monter dans un camion ; le camion démarre, s'éloigne et sort du champ. À ce document visuel, Al Fadhli ajoute trois éléments : un ralenti permanent, une musique lancinante, un carton final. « En 1991, les Irakiens, à qui les Américains avaient promis leur soutien, se dressèrent contre la dictature dans leur pays. Parmi eux, deux frères de Bassorah ont pris part à la révolte. Mais Saddam le Féroce a finalement gagné, détruisant villages, villes et lieux saints. Amer et Nasser ont été jetés dans une fosse commune. » La commémoration pamphlétaire d'***Amer & Nasser. Iraqi Brothers*** résonne avec le cri de désespoir lancé par le réfugié Abdel Majid Fadl Ali Hassan à la fin de ***(As if) beauty never ends*** de Jayce Salloum (2002) au sujet de la trahison du peuple palestinien par les « frères » arabes. Ces deux films convient chacun à ne compter que sur ses propres forces pour conquérir la liberté.

Marocaine à deux dimensions de Brahim Bachiri (France-Maroc, 2002) s'empare de l'une des formes favorites de la sous-culture : le quizz. Sur fond d'images télévisuelles retravaillées, 70 questions se succèdent. « Les questions concernent les anarchistes, la Commune, la Palestine, les Noirs, les femmes, les Indiens, les Juifs, les malades du Sida, les emprisonnés, les internes, les assassinés… Une pensée se crée, celle que tout se tient : l'esclavage, la colonisation, la misère, la guerre, la maladie, l'injustice, la répression, la révolte, la déportation, les massacres, les génocides, l'exploitation des êtres. Un quizz, un *trivial pursuit* oui, mais de "contre-culture générale". » (Lionel Soukaz, 2003).

Puiser à la mémoire des luttes et multiplier les modèles insurrectionnels : c'est aussi le sens du geste du plasticien et vidéaste marocain Mounir Fatmi interviewant David Hilliard, chef de l'état-major du Black Panthers Party. Il en résulte deux films, ***Histoire de l'Histoire*** (2006) et ***Memorandum*** (2009), auquel on peut joindre ***Le labyrinthe*** (2010) consacré à Mohammed Ali. Autant d'enseignements stratégiques, pour un juste retour aux sources d'inspiration arabes du Black Panthers Party, la bataille d'Alger de 1957.

Documenter le passage physique d'une génération à la suivante, en même temps que le passage spéculatif d'un modèle révolutionnaire traditionnel (né de la révolution américaine, 1776-1789, c'est-à-dire concerté, hiérarchisé et armé) à celui qui se manifeste aujourd'hui au cours du « printemps arabe », spontané et désarmé : c'est le sujet de ***Toi, Waguih*** de Namir Abdel Messeeh, film franco-égyptien, 2005. Décrire l'inutilité et la corruption de la classe politique : ***Saving Faces*** de Jalal Toufic, Liban, 2003. Historiographier l'absurdité létale d'une dictature en matière de politique publique : ***Take into the air my quiet breath*** de Julia Meltzer et David Thomas, Syrie-É.-U., 2007, sur un projet architectural au centre de Damas en cours depuis 1971 et jamais terminé. Décrire la rage (***Thérapie de groupe***, Mounir Fatmi, France-Maroc, 2003), la frustration, notamment sexuelle (***La parade de Taos*** de Nazim Djemaï, Algérie, 2009), la liberté homosexuelle (Akram Zaatari, *passim*), la sourde colère (***La clôture*** de Tariq Teguia, Algérie, 2004) d'une génération et de peuples désormais en luttes actives. Créer des temporalités inédites : ***We Began by Measuring Distance*** de Basma Alsharif, Palestine, 2009. Affirmer le plaisir : ***Al Attlal*** de Zoulikha Bouabdellah, Algérie, 2009. Observer la matérialité et le caractère inattendu des logiques de propagation des idées : ***Résonances*** de Ismaël Bahri, Tunisie, 2008. Revendiquer une histoire révolutionnaire du cinéma : ***Chant sauvage*** de Chaab Mahmoud, France-Syrie, 2007. Même si l'émancipation, notamment féminine, reste entièrement à conquérir, au cours des années 2000, défiant les censures politiques, religieuses et économiques, les avant-gardes arabes n'auront pas fait mentir l'adage d'Édouard de Laurot, « ce qui n'est pas encore, mais devrait être, est plus réel que ce qui se maintient ». 24 i

* Nicole Brenez est maître de conférence à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, programmatrice et spécialiste des cinémas d'avant-garde.