

Université de Montréal

**Du cinéma militant au cinéma résistant :  
le regard décalé d'Elia Suleiman**

par Nizar Bessi

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté  
en vue de l'obtention du grade de maîtrise  
en cinéma  
option recherche-crédation

Août 2016

©, Nizar Bessi, 2016

## Résumé

Ce mémoire, dont la motivation première est un désir personnel de réaliser des « films politiques », tente de redéfinir certains rapports entre cinéma et résistance en s'appuyant sur la démarche résistante d'Elia Suleiman. Si l'engagement cinématographique a souvent été associé à une approche idéologique propre au cinéma militant, qui consiste à « instrumentaliser » le cinéma à des fins révolutionnaires (pour s'opposer à un État, à un colonisateur ou à tout autre pouvoir spécifique), je me propose de montrer que la résistance de Suleiman consiste à remettre en question tous les discours dominants et toutes les formes de pouvoir possibles, y compris ceux et celles qui concernent le médium cinématographique lui-même. Ce que nous propose Suleiman est ainsi une résistance *avec* le cinéma et non *dans* le cinéma : c'est une *médiation* de la résistance plutôt qu'une *représentation* des révolutions. S'inscrivant dans la lignée théorique de Gilles Deleuze, de Michel Foucault, de Jacques Rancière et d'Edward Saïd, j'avance l'hypothèse qu'une résistance cinématographique se doit d'être active, c'est-à-dire capable d'inventer de nouvelles manières de voir et d'entendre (d'être et de penser) qui se démarquent de la logique répressive du pouvoir. En mettant en crise le discours idéologique, narratif et didactique du cinéma militant, je distingue trois champs de résistance possibles (politique, esthétique et éthique) qui seront en dernier lieu vérifiés et complétés par mon travail de création.

**Mots clés :** résistance, films politiques, cinéma militant, Suleiman, pouvoir.

## Summary

This work, a project originally motivated by a personal desire of making « political films », attempts to redefine certain links between cinema and resistance by leaning on the resistant approach of Elia Suleiman. If the engagement in cinema was mostly associated with the ideological approach of the militant cinema, that consists of using cinema as an « instrument » for revolutionary purposes (to oppose a government, a colonizer or any other particular power), I propose in this work to demonstrate that the resistance of Suleiman consists in questioning all kinds of dominant narratives and every possible form of power, including those that concern the medium of cinema itself. Therefore, Suleiman presents a resistance *with* the cinema and not *in* the cinema: It is a *mediation* of resistance rather than a *representation* of revolutions. Following the same theoretical line as Gilles Deleuze, Michel Foucault, Jacques Rancière and Edward Saïd, I put forward the hypothesis that cinematographic resistance must be active, in other words able to invent new ways of seeing and listening (being and thinking) that can be distinguished from the repressive logic of power. By questioning the ideological, narrative and didactic discourse of the militant cinema, I identify three possible fields of resistance (political, aesthetic, and ethic) that will ultimately be verified and completed by my work of creation.

**Key words:** resistance, political films, militant cinema, Suleiman, power.

# Table des matières

Remerciements .....	iv
Introduction : du cinéma militant au cinéma résistant .....	1
1. Résistance politique : de l'idéologique au politique .....	10
1.1. De l'Histoire à la chronique :.....	12
1.2. Du pouvoir étatique aux micro-pouvoirs :.....	19
1.3. De la résistance réactive à la résistance active: .....	24
2. Résistance esthétique : du narratif au non-narratif.....	30
2.1. De l'histoire aux tableaux :.....	32
2.2. Du champ au hors champ : .....	39
2.3. Du drame au burlesque :.....	44
3. Résistance éthique: du spectateur passif au spectateur actif.....	50
3.1. De la critique à l'autocritique .....	52
3.2. De l'informativité à la pensivité :.....	57
Conclusion : le regard décalé d'Elia Suleiman .....	62
Bibliographie.....	69
Filmographie .....	73

## Remerciements

Il y a plusieurs personnes que je voudrais remercier et qui, sans leur soutien, ce travail n'aurait pas pu être réalisé.

Merci d'abord à la « chère » Silvestra qui a toujours eu sa propre façon d'écrire les courriels, d'y trouver la bonne formule pour être à l'écoute des autres et rendre la vie plus légère.

Je tiens également à remercier mes parents qui ont toujours cru en moi et qui m'ont initié à l'art et au voyage depuis mon jeune âge.

Une grande pensée aussi à ma sœur avec qui je partage énormément de frivolité, de spontanéité et de simplicité.

Enfin, je dois ce travail à l'esprit créatif de mon amour, à sa générosité, à sa patience et à son goût de la révolte.

*À Elia que j'ai aimé avant même de le rencontrer,*

*« L'engagement, c'est le sentiment libre de pouvoir exprimer  
librement une responsabilité libre » Mahmoud Darwich*

## Introduction : du cinéma militant au cinéma résistant

Première rencontre : Janvier 2010, à Tunis. Comme à chaque fois où je me retrouvais dans les rues de la capitale, j'allais jeter un œil au cinéma AfricArt pour voir quel film était à l'affiche. Assoiffé de cinéma dans ma ville d'origine, Djerba, qui ne comptait aucune salle de cinéma, je ne pouvais refuser la moindre occasion qui s'offrait à moi pour regarder un film sur grand écran. Surtout que le film à l'affiche était un film palestinien : *Le temps qu'il reste* d'Elia Suleiman. Je ne connaissais pas le réalisateur à l'époque ni grand-chose sur la Palestine, mais j'étais tenté à l'idée de regarder un film « engagé ». Un stéréotype sûrement, mais il me paraissait évident qu'un film palestinien devait traiter de sujets politiques. Et il faut dire que j'aimais bien ça, les « films politiques ». À ma grande déception, *Le temps qu'il reste* ne répondait pas à mes attentes ce jour-là. Je n'y ai malheureusement pas trouvé la « niaque » révolutionnaire que je cherchais.

Deuxième rencontre : Septembre 2012, à Montréal. Je n'étais plus juste un cinéphile mais aussi un étudiant en cinéma à l'Université de Montréal. Dans un cours de « Cinéma politique », Sébastien Lévesque nous a proposé une liste de cinq films : *Aguirre, la colère de Dieu* de Werner Herzog (1972), *Je suis Cuba* de Mikhaïl Kalatazov (1964), *Palombella rossa* de Nanni Moretti (1989), *I am curious (yellow)* de Vilgot Sjöman (1967) et *Intervention divine* d'Elia Suleiman (2002). Il n'en fallait choisir qu'un seul pour l'étude finale. Encore une fois - histoire d'enthousiasme révolutionnaire national, je présume - j'ai choisi de retenter ma chance avec le réalisateur palestinien. Toutefois, contrairement à ce qui m'est arrivé deux ans auparavant, cette fois-ci c'était le coup de foudre. Mon admiration pour *Intervention divine* était telle que j'ai décidé de revoir toute l'œuvre du cinéaste.



Troisième rencontre : Juin 2015, à Paris. J’attendais ce jour-là avec impatience. Cela faisait quelques mois que je m’étais destiné à l’étude de l’œuvre de Suleiman dans le cadre de mon projet de maîtrise qui porte sur la question de la résistance. J’avais déjà lu beaucoup d’articles sur ses films et écouté plusieurs de ses entrevues. Mais ce jour-là, j’avais la chance de le rencontrer en personne, oui j’allais bel et bien rencontrer le cinéaste en question : Elia Suleiman. Toujours aussi décalé que son personnage homonyme, le réalisateur palestinien avait un regard critique sur tout ce qui relève du dogme, de la pensée unique, des frontières. J’ai pu discuter avec lui de plusieurs aspects de la recherche-crédation - de ma propre préoccupation de réaliser des films « engagés » - et ainsi le projet d’une création qui viendrait appuyer ma recherche théorique était devenu pour moi une nécessité.

Voici en gros trois moments-clés de mon parcours personnel qui sont à l’origine de la démarche résistante que je propose dans ce mémoire de recherche-crédation. Un premier moment où j’étais influencé par le cinéma militant national. Un deuxième où j’ai commencé à prendre conscience de la diversité du cinéma politique. Un troisième où je me suis lancé dans la conception et la réalisation d’un cinéma résistant. Il peut sembler difficile de faire aussitôt la distinction entre cinémas « militant » et « résistant », des termes qui portent à vrai dire à confusion, mais la partie théorique de ce mémoire vise à éviter toute ambiguïté justement.

À bien y regarder, ce qui a guidé mon cheminement personnel ainsi que ma rencontre avec Suleiman, c’est la question de la résistance. Comment faire politiquement des films? Qu’est-ce qu’une résistance cinématographique? C’est la question qui m’a toujours préoccupé avant même de faire des études de cinéma et à laquelle je tenterai d’apporter un éclairage nouveau à travers *le regard décalé d’Elia Suleiman*. Certes, ce ne sont pas les références politiques qui manquent dans l’œuvre du cinéaste palestinien. Une « ninja » palestinienne qui combat des soldats israéliens.

Elia qui envoie en l'air un ballon de baudruche sur lequel figure Yasser Arafat. Son père qui dort au moment de l'hymne national. Une militante qui allume des bougies avec un briquet sous forme de pistolet. De plus, l'humour, la fragmentation du récit, le silence, le hors champ et l'autoréflexivité. La question de la résistance semble évidente dans le cinéma d'Élia Suleiman.

Cependant, il est important de constater que, lors des festivals internationaux, l'engagement du réalisateur palestinien ne fait pas l'unanimité. Ses films et ses intentions politiques suscitent souvent la controverse. Si certains critiques occidentaux lui reprochent la violence de son propos, notamment dans la scène de « ninja », d'autres critiques arabes vont jusqu'à l'accuser de trahison pour avoir clos son film *Chronique d'une disparition* sur l'hymne national d'Israël. Cela peut paraître paradoxal mais c'est dans le monde arabe que Suleiman a reçu les critiques les plus virulentes pour son film. Réalisé en 1996, ce premier long-métrage a même été boycotté dans plusieurs pays arabes à cause de son financement par les institutions israéliennes (Gertz et Khelifi 2008 : 41). Le réalisateur palestinien est également accusé de collaborer avec « l'ennemi » pour la prétendue « légèreté » de son traitement de la question politique. « Vous riez à nos dépens » lui dit un critique égyptien (Joyard 2002), comme si l'humour ne pouvait pas constituer un moyen de résistance contre l'occupation.

« My brand of humor or irony is not at all accepted [by Palestinian audiences]. I have even been accused of treason, of being a Zionist! My approach is considered too critical for a time of national construction that is said to call for unity and even uniformity. They think that Palestinians should all speak with one voice. » (Bourland 2000: 100).

Suleiman explique le point de vue critique de ses détracteurs par leur penchant à l'unité et l'uniformité nationales mais aussi par leur penchant à la nature explicite du discours politique : « a large portion of the Palestinian audience waits for the meaning to be immediately obvious. When they critique a movie, they actually evaluate in terms of its being good or bad for the

palestiniens. » (Bourland 2000 : 100). Pour le dire autrement, ce qui importe le plus pour plusieurs de ceux qui critiquent Suleiman, c'est l'engagement clair et net d'un film vis-à-vis de la cause palestinienne. Il n'y a pas de place selon ces « policiers » de la résistance pour un discours politique complexe tant que la Palestine demeure occupée. À savoir que j'étais moi-même l'un de ces « policiers » un jour de Janvier 2010, force est de constater qu'une telle approche idéologique et nationaliste de l'engagement évoquerait un point de vue militant sur la question.

Il existe en effet une tendance majeure en Palestine - comme dans d'autres pays où l'oppression n'est jamais loin de la réalité quotidienne - à définir la résistance cinématographique selon les critères du cinéma militant. Par cinéma militant, nous entendons ce large champ de films (anciens ou récents, soient-ils), à caractère explicitement politique, qui veulent amener le spectateur à réfléchir sur un thème particulier : une colonisation, une révolution, une injustice sociale, une guerre, etc.; sans toutefois proposer de réflexion sur les enjeux politiques de l'œuvre elle-même. Le cinéma militant, auquel nous faisons référence, est un cinéma narratif de contestation, de revendication, qui voudrait changer le monde par le biais d'un discours idéologique prononcé. « C'est un cinéma engagé, jusqu'à être enragé parfois », comme le définissait Sébastien Lévesque (2010 : 33).

Dans l'histoire du cinéma, nous pourrions identifier plusieurs manifestations de cette façon militante de faire du cinéma politique. Quand on dit « cinéma militant », on pourrait tout de suite penser au cinéma militant français, un courant spécifique de l'histoire du cinéma dont l'âge d'or serait situé autour des événements de Mai 68. En effet, plusieurs films de cette période révolutionnaire charnière avaient vu dans le cinéma un potentiel d'intervention sociale, un moyen idéal pour joindre les luttes étudiantes et ouvrières. Or faut-il encore le spécifier que ce que l'on entend par cinéma militant, ce n'est pas un mouvement limité dans le temps et dans l'espace,

réduit seulement au « cinéma militant français ». Mais nous faisons bien référence à une attitude dominante dans la réalisation de films politiques, présente un peu partout dans le monde et tout au long de l'histoire du septième art, qui consiste à « instrumentaliser » le cinéma pour telle ou telle cause de libération.

Il serait aberrant d'oublier que le cinéma militant français a été influencé par le cinéma soviétique des années 1920. Nous ne pourrions pas non plus fermer les yeux sur l'interaction et l'échange entre le cinéma militant français et d'autres cinémas nationaux. Citons entre autres le troisième cinéma ou le cinéma militant palestinien. Le premier, trouvant ses origines dans le manifeste des argentins Fernando Solanas et Octavio Getino intitulé *Vers un troisième cinéma* (1975), se définit comme étant un « cinéma-guérilla », un cinéma d'agression et de violence où la caméra joue le rôle d'un fusil. Pour reprendre les termes de Solanas et de Getino, le troisième cinéma est un « cinéma-manifestation », un cinéma populaire, réaliste, qui sert à politiser et à mobiliser le peuple. De son côté, le cinéma militant palestinien, lui-même influencé par son homologue argentin, articule l'engagement cinématographique dans un manifeste publié en 1973 comme étant une prise de position « sacrée » en faveur de la lutte palestinienne (Gertz et Khleifi 2008 : 59). Le manifeste a bien été à l'origine de tout un courant du cinéma palestinien caractérisé par des témoignages « sanglants » sur la réalité de l'occupation (Gertz et Khleifi 2008 : 26-28).

Nous comprenons sans doute mieux, par-là, que le cinéma militant a de longues traditions dans la région du tiers-monde, et particulièrement en Palestine. Ce n'est pas par hasard qu'il continue à influencer plusieurs réalisateurs et critiques de la région, dont les détracteurs de Suleiman. Parmi les manifestations récentes du cinéma militant, nous pourrions donner comme exemple la nouvelle vague de plusieurs films tunisiens (comme *Dégage!* (Mohamed Zran, 2013), *Printemps tunisien* (Raja Amari, 2014), *Conflit* (Moncef Barbouch, 2014), etc.) qui s'acharne à

représenter la révolution tunisienne sans parfois prendre le recul nécessaire pour le faire. Ce qui en résulte, ce sont des films « à sujet politique », mais il reste à vérifier la manière dont ces films prévoient de changer le monde. Adoptent-ils de nouvelles formes de contestation pour incarner ce changement? Interrogent-ils les enjeux esthétiques d'une résistance cinématographique? Proposent-ils des alternatives au discours narratif du cinéma dominant?

À quelques différences près, le grand problème du cinéma militant demeure la nature *réactive* du projet de résistance qu'il défend. Très souvent attaché à une idéologie bien déterminée - par exemple dans le cas du troisième cinéma, le socialisme est conçu comme étant « la seule perspective valable de n'importe quel processus de libération » (Solanas et Getino 1975) - le cinéma militant se pose comme le défenseur d'une idéologie *contre* une autre, d'une lutte *contre* une injustice sociale, d'un peuple *contre* un roi, oubliant les différentes facettes « invisibles » du pouvoir qui peuvent se trouver hors de ce cadre idéologique. Dans une conversation avec Gilles Deleuze, Michel Foucault a bien expliqué que s'allier au prolétariat à titre d'exemple, c'est « se fondre » dans ses positions idéologiques, dans ses motifs de combat, alors que lutter contre le pouvoir (tout court), cela veut dire permettre à chacun de s'engager dans une résistance *active*, d'inventer de nouvelles formes de contestation à partir de sa propre position et en fonction du pouvoir qui s'exerce sur lui. Pour Foucault, comme pour Deleuze, le pouvoir est « diffus » (dans les écoles, dans les hôpitaux, dans les discours mêmes) et ne peut être réduit à des représentations institutionnelles. Chaque résistance devrait être aussi inventive que le pouvoir en s'intéressant à la part invisible de celui-ci, à sa part « liquide » et complexe (1972 : 3-10). Or vu son caractère fortement idéologique, le combat du cinéma militant ne s'inscrit pas dans une lutte contre le pouvoir (tout court) mais bien dans une lutte précise contre un pouvoir précis (une colonisation, un État, une dictature, etc.). Ce qui fait que parmi ses limites - comme l'avait noté Tanguy Perron

(2003) - c'est qu'« il est souvent inutile quand la lutte est passée; parfois gênant quand la ligne a changé ». Il est donc important pour nous de remettre en cause le point de vue militant quant à la question de la résistance cinématographique, et notamment le point de vue de ceux qui critiquent le cinéma de Suleiman pour la simple raison de n'y avoir pas trouvé les critères du cinéma militant. La question se pose autrement pour nous : plutôt que de chercher les critères du cinéma militant dans l'œuvre du cinéaste, nous nous demandons de quelle façon la résistance de ce dernier se distingue de celle du cinéma militant. Comment les films de Suleiman participent-ils à une redéfinition de la résistance cinématographique ? Quelles conditions d'une authentique politisation de l'art énoncent-ils d'un point de vue politique, esthétique et éthique ?

À l'aide d'un corpus théorique diversifié, qui consiste à élargir le champ du pouvoir et celui de la résistance, composé notamment des œuvres de Gilles Deleuze, de Michel Foucault, d'Edward Saïd, de Jacques Rancière et bien d'autres, nous nous proposons de montrer que la résistance d'Elia Suleiman, à la différence de celle du cinéma militant, est une résistance *avec* le cinéma et non *dans* le cinéma. C'est une résistance *active*, affirmative, qui consiste à créer de nouvelles manières de voir et d'entendre, et à interroger la place du spectateur dans le film. Résister pour Suleiman ne signifie pas seulement défendre une cause politique ou s'opposer à une injustice sociale, mais il s'agit aussi d'incarner cette résistance à travers et par le langage filmique, en interrogeant des relations de pouvoir qui peuvent toucher aux champs de l'éthique et de l'esthétique. La résistance de Suleiman est ainsi une *médiation* de la résistance et non une simple *représentation*, c'est-à-dire outre l'évocation de la résistance à travers le sujet abordé, s'effectue une résistance de tout le médium cinématographique face aux clichés, aux stéréotypes, à l'évidence et aux discours narratifs dominants.

En prenant comme point de départ les critères majeurs du cinéma militant mentionnés plus haut, nous répartissons l'analyse du *regard décalé de Suleiman* en trois chapitres ou en trois niveaux de distinction : Le premier, intitulé « Résistance politique : de l'idéologique au politique », s'intéressera principalement - comme le voudrait la logique du point de vue militant - au contenu et au discours politique proprement dit des films de Suleiman. Nous montrerons que, même sur ce plan, Suleiman se distingue du cinéma militant par un discours politique non idéologique, poétique, métaphorique, s'intéressant à la part invisible du pouvoir à travers des thèmes comme le quotidien, l'exil, le voyage et l'amour. Ce chapitre sera l'occasion de voir comment Suleiman remplace la résistance réactive par une résistance active au sein de son discours politique mais aussi de nous introduire à cette nouvelle conception de la résistance dans sa recherche esthétique et éthique.

Le deuxième chapitre, intitulé « Résistance esthétique : du narratif au non-narratif », s'intéressera justement aux enjeux politiques de la recherche formelle de Suleiman. Nous verrons comment le cinéaste redéfinit le rapport intime entre esthétique et politique, en donnant une place considérable aux tableaux, au hors champ et à l'humour. Si le cinéma militant consiste à « dissoudre l'esthétique dans la vie sociale » (Solanas et Getino 1975), nous montrerons que l'esthétique de Suleiman incarne en soi ce projet politique, qu'elle constitue le *médium* - et non l'*instrument* - d'une action politique. À la différence du réalisme et du narrativisme des films militants, le cinéma de Suleiman célèbre une recherche formelle de l'absence, de l'invisible et du non-dit qui résiste fortement au discours narratif du cinéma dominant.

Dans un troisième chapitre, intitulé « Résistance éthique : du spectateur passif au spectateur actif », nous nous pencherons sur la relation éthique qu'entretient Suleiman avec le spectateur. Nous montrerons que, contrairement au didactisme du cinéma militant, Suleiman adopte un discours politique autocritique qui remet en question le pouvoir et la subjectivité du narrateur. Ce

discours passe notamment par l'autoréflexivité qui permet au spectateur de se distancier du « spectacle » qui lui est présenté. Aussi, Suleiman invente des « images pensives » (Rancière 2008 : 115) ayant pour but de faire participer le spectateur dans l'expérience filmique. Ce chapitre sera également l'occasion de relier certains éléments des résistances politique et esthétique avec l'importance que donne Suleiman pour l'activité et l'émancipation du spectateur.

Enfin, en conclusion, nous montrerons en quoi consiste exactement la différence entre le cinéma *militant* et le cinéma *résistant* en faisant, d'abord, la synthèse des résultats de recherche, puis en vérifiant et en faisant dialoguer ceux-ci avec notre propre création. Nous verrons que le but de ce mémoire n'est pas tant de concevoir une théorie de la résistance reliée à la seule façon de faire de Suleiman que d'ouvrir les horizons sur plusieurs possibilités de résistance autres que celles du cinéma militant. En comparant la résistance de Suleiman à celle du cinéma militant, nous nous proposons d'apporter un nouveau regard post-colonial sur la question de la résistance cinématographique, un regard qui ne passerait pas seulement par la remise en question du discours du colonisateur mais aussi par l'interrogation des relations de pouvoir qui concernent le discours du colonisé.

Dernier point : il nous importe de souligner que la distinction méthodologique entre la résistance politique, la résistance esthétique et la résistance éthique n'empêche pas que ces trois sphères soient inter-reliées. Il peut y arriver que nous parlions d'esthétique dans le premier chapitre, comme de politique dans le deuxième. L'analyse n'a pas pour but de séparer ces trois sphères du discours filmique mais plutôt de les distinguer pour saisir l'importance de chacune d'elles dans le processus de résistance et ainsi pouvoir plus tard les renouer sur une nouvelle base.



## 1. Résistance politique : de l'idéologique au politique

*« La littérature de la résistance, ce n'est pas seulement la parole violente contre l'action violente. La littérature de la résistance prend des formes multiples. Par exemple, glorifier l'amour des gens pour la vie ou trouver des raisons à l'existence en cherchant ce qui peut rendre la vie supportable. Il est vrai que la quête de beauté est très difficile dans de telles conditions, parce que la dureté de la réalité peut masquer la beauté, mais la poésie et la littérature se doivent de montrer les zones de beauté dans la vie, de montrer l'amour du palestinien pour la vie, car notre culture est une culture de vie et pas une culture de mort.*

*Donc la littérature de résistance peut être une littérature d'amour, et vice versa. C'est une littérature qui lutte contre son opposé absolu, l'occupation, la haine et l'état de siège. Le peuple palestinien vit dans un beau pays. Il est très heureux quand les fleurs d'amendier éclosent au printemps, il s'en réjouit. Si l'occupation parvient à masquer la joie de cette beauté dans nos cœurs, cela veut dire que l'occupation a occupé nos âmes. »*

*(Darwich 2007)*

Qui serait mieux placé que Mahmoud Darwich pour nous introduire à la résistance politique d'Elia Suleiman ? Né le 13 mars 1941 à Al-Birwah et mort le 9 août 2008 au Texas, Mahmoud Darwich est un voyageur, un nomade. Il a vécu dans plusieurs villes arabes comme Beyrouth, Le Caire, Tunis, mais aussi dans des villes européennes comme Moscou et Paris. Sa poésie a incarné la voix de la résistance palestinienne dès les années soixante, grâce à des textes militants comme « Identité » ou « Écriture à la lueur du fusil ». Toutefois, au fil de ses voyages, notamment celui à Paris, Darwich développe une autre manière de résister en mariant le personnel et le collectif ainsi que le poétique et le politique. S'effectue alors un passage important dans son œuvre, du poème-slogan au poème d'amour et du poète de la révolution au poète de l'exil. C'est ce changement particulier, au niveau du discours politique au sens le plus strict, qui nous intéressera en premier dans le cas de la comparaison du cinéma de Suleiman avec le cinéma militant.

Nombreux sont en effet les parallèles à faire entre le poète et le cinéaste, notamment en ce qui concerne leur distanciation commune de l'œuvre explicitement engagée. Dans une entrevue accordée à l'occasion du Festival international du Film du Kerala, Elia Suleiman affirme : « Je ne suis pas un militant. Je n'ai pas de positions idéologiques statiques. » (Suleiman 2008). Le réalisateur met ici l'accent sur le caractère polymorphe de sa résistance, sur le fait que celle-ci englobe une critique de tous les discours dominants d'où qu'ils proviennent, soit du camp du colonisateur ou de celui du colonisé.

La première distinction à faire entre le cinéma militant et le sien réside dans la façon de concevoir la résistance au sein même du discours politique proprement dit. Nous avons déjà mentionné que les films militants sont des films « à sujet » (ou des films « à thème ») dont le caractère politique est intimement lié à un discours idéologique prononcé qui répond à l'action violente par la parole violente. À la colonisation par la décolonisation. À la dictature par la révolution. Comme l'avaient souligné Gertz et Khleifi (2008 :26-27), le cinéma militant palestinien des années 70 a longtemps focalisé son attention sur des événements historiques spécifiques, comme le bombardement d'un camp de réfugiés au Liban dans *Zionist Agression* (1973) ou les événements du « Septembre noir » dans *With blood and Spirit* (1971).

Ce que nous propose Suleiman dans son cinéma, c'est de changer cette façon réactive de concevoir la résistance politique. Il s'agit dans un cinéma de résistance non pas d'être *contre* un pouvoir étatique ou *contre* une puissance coloniale mais d'inventer un discours politique complexe qui puisse interroger les différentes formes du pouvoir. Nous allons voir dans ce chapitre comment Suleiman se distancie du discours idéologique militant, en remplaçant l'Histoire par la chronique, le pouvoir étatique par les micro-pouvoirs et la résistance réactive par une résistance affirmative. Le but de ce chapitre est de nous donner une idée quant à l'ouverture qu'apporte Suleiman dans le

champ thématique d'une résistance cinématographique en rendant politique notamment des thèmes comme le quotidien, l'exil et l'amour. Mais ce sera aussi, et surtout, l'occasion de nous introduire au sens large que prend la résistance dans son cinéma, et particulièrement lorsque celle-ci s'intéressera à des formes de pouvoir relatives aux discours esthétiques et éthiques dominants.

### **1.1. De l'Histoire à la chronique :**

Quand on l'interroge sur la façon dont il inscrit l'élément historique dans ses films, Elia Suleiman évite de répondre à la question - ou plutôt la déplace - pour motif de n'avoir pas encore pris son café matinal, ni fumé sa première cigarette. Voilà une façon ironique propre à Suleiman de répondre à la question sans y répondre. Le réalisateur explique que, dans sa manière de regarder le monde, il absorbe les choses comme une éponge, et que ce mécanisme d'absorption est inconscient. L'Histoire en fait partie, mais elle ne constitue pas l'élément majeur autour duquel tourne le sens du film (Suleiman 2013).

D'ailleurs, Elia Suleiman porte un regard très critique vis-à-vis de la nouvelle vague de films arabes voulant à tout prix témoigner à chaud du printemps arabe. Il affirme : « [...] par expérience, je sais qu'il vaut mieux prendre le temps de digérer les événements avant d'en parler. Une œuvre d'art ne se fait pas en dix jours et nul ne peut décréter de sa valeur en aussi peu de temps. » (Gajan 2012 : 57). Il faut de la distance pour créer un lieu poétique, nous dit-il. Raison pour laquelle le cinéaste palestinien prend le temps de faire ses films. Il n'est jamais dans l'urgence du témoignage. Le rapport indirect à l'Histoire est quasi fondamental dans son cinéma.

Si les films militants palestiniens des années 70 focalisent leur attention sur l'actualité politique du conflit israélo-palestinien, les films de Suleiman préfèrent se situer dans un espace-

temps poétique, dépourvu de plusieurs références historiques et nationales. Dans *Chronique d'une disparition*, comme dans *Intervention divine* (2002), on ne voit pratiquement aucune référence directe à un évènement marquant de l'histoire du conflit. Les seules indications spatio-temporelles fournies par le narrateur, sous forme d'intertitres, concernent ses déplacements d'une ville à une autre ou encore son retour à la terre natale après une longue période d'exil. Suleiman situe souvent son récit par rapport à un évènement personnel plutôt que dans un cadre historique.

*Le temps qu'il reste* (2009) est sans doute le film où l'on voit le plus une présence concrète de l'Histoire. Dans ce film, Suleiman effectue un retour au passé, aux origines de la tragédie palestinienne. Le 16 juillet 1948, le maire de Nazareth dépose sa signature sur un acte de reddition et la ville de Nazareth se rend sans condition à l'armée d'Israël. Suleiman marque dans cette scène un évènement important de l'Histoire - mémorisé d'ailleurs en photo - qu'est le début de l'exode palestinien ou autrement dit de la *Nakba*. S'ensuivent plus tard d'autres références à la mémoire collective comme celles à la résistance armée ou à la mort de Gamal Abdel Nasser. Toutefois, là aussi, la manifestation de l'Histoire se fait de manière intrinsèquement liée au personnel. Afin de rendre compte du passé colonial, Suleiman s'appuie sur ses propres souvenirs ainsi que sur les carnets personnels que lui a légués son père. Cela lui permet d'inscrire des anecdotes à caractère humoristique à des moments parfois tragiques de l'Histoire. L'un des moments les plus troublants dans *Le temps qu'il reste* met en scène l'annonce de la mort de Gamal Abdel Nasser à la télévision. Suleiman réussit ici à marier le personnel et le collectif dans un seul plan. À droite de l'écran, on voit le père bouleversé devant son poste de télévision. À gauche, on voit Elia, dans un rituel quotidien, en train de jeter les lentilles préparées par sa tante Olga. Les deux personnages sont séparés par un mur alors que la caméra de Suleiman les capte dans un même cadre. D'un côté, on

assiste à la grande histoire. De l'autre, à la petite histoire. D'un côté, à la mémoire collective. De l'autre, à la mémoire personnelle.

Edward Saïd, dans *Culture et résistance*, explique le rôle primordial que peut jouer la mémoire privée et spontanée comme force émancipatrice par rapport à l'histoire organisée et centralisée de l'État. La mémoire, selon lui, « c'est une chose qui peut être transmise non seulement à travers les histoires officielles et les livres, mais aussi à travers les récits personnels. C'est un des principaux remparts contre les dénis de l'histoire. C'est un moyen de résistance. » (2004 : 214). *Le temps qu'il reste* représente de ce point de vue une fiction de mémoire, puisque tout ce qu'on y voit de l'Histoire avec un H majuscule doit nécessairement en passer par des histoires au h minuscule reliées aux souvenirs d'Elia.

Suleiman affirme dans une conférence à Londres (2010) avoir fait exprès de se dispenser dans ce film de plusieurs références historiques et nationales, comme l'exode palestinien de 1967 ou la guerre des six jours. La question principale qu'il se pose dans sa démarche politique : comment ses films peuvent-ils transgresser les frontières ? De quelle manière peuvent-ils créer un désir chez un spectateur indien par exemple de changer le monde ? D'après lui, s'il introduit dans son discours tous les détails historiques de la tragédie palestinienne, ses films vont se limiter à un public local, et par conséquent n'auront pas un grand impact sur le changement du monde. Par contre, si la grande Histoire passe dans ses films par des petites histoires, le discours politique aura une plus grande dimension humaine et parviendra à nous, spectateurs, de toutes classes et de toutes origines. L'interaction entre le personnel et le collectif permet ainsi à Suleiman d'universaliser la crise palestinienne.

Nous pouvons remarquer la même façon décalée de traiter l'Histoire dans le premier film fictif du cinéaste, *Hommage par assassinat*. Ce court métrage réalisé en 1992 exprime clairement la volonté de Suleiman de se distancier du discours idéologique militant. Dès la première image du film, le narrateur nous explique que l'histoire se passe pendant la guerre du Golfe. Néanmoins, il n'évoquera par la suite la guerre que par quelques images d'archives, de bombardement et de destruction. La grande partie du récit se passe dans l'appartement de Suleiman à New York, mettant en scène le réalisateur dans sa vie de tous les jours : en train de cuisiner, d'uriner, de mettre ses chaussures, de regarder par la fenêtre, etc. L'atmosphère majeure qui se dégagerait du film est celle de l'exil, de la solitude, de la recherche d'identité, et non de la guerre. Suleiman fait nettement une séparation entre l'espace-temps de l'Histoire (Moyen-Orient) et l'espace-temps de la petite histoire où il se trouve (New York). Au bout du compte, ce n'est pas l'événement historique en soi qui intéresse Suleiman, mais plutôt les anecdotes personnelles qui s'y rattachent et qui détiennent à leur tour une charge politique implicite.

Dans ses *Lettres luthériennes*, Pasolini fait une distinction majeure entre l'Histoire et la chronique. Selon lui, l'Histoire est écrite par les puissants, ceux qui ont le pouvoir, ceux qui se trouvent « dans le palais ». Elle occupe la grande partie d'un quotidien ou d'un hebdomadaire. La chronique, quant à elle, se passe « hors du palais ». Elle concerne surtout les jeunes, les marginaux, ceux qui se trouvent dans les bidonvilles. C'est une histoire refoulée, dont on parle très peu dans les journaux ; représentée seulement par la page des faits divers. S'adressant aux jeunes, Pasolini dit :

« Vous vivez dans la chronique qui est la vraie histoire, parce que - même si elle n'est pas définie, acceptée, parlée - elle est infiniment plus en avance que notre histoire de facilité ; parce que la réalité se trouve dans la chronique 'hors du palais', et non dans ses interprétations partielles, ou, pis encore, dans ses refoulements. » (2002 : 114).

Pasolini entend par là que les médias de masse - car ce sont eux qui écrivent l'Histoire - ont le pouvoir de la déformer et de la falsifier comme cela les arrange. Mais nous pouvons pousser plus loin la réflexion en affirmant que le cinéma militant, à travers sa concentration sur les événements historiques, reproduit la même erreur qu'il voulait à la base rectifier. Bien que son intention soit de dénoncer le discours propagandiste des médias de masse, le cinéma militant devient paradoxalement l'un des puissants en s'accaparant de l'écriture de l'Histoire et en fermant les yeux sur ce qui se passe « hors du parlais ».

Ceci n'est pas le cas du cinéma de Suleiman. Pour résister au discours idéologique des médias de masse, sans toutefois tomber dans la réactivité du cinéma militant, le réalisateur choisit un terrain de résistance différent de celui de l'Histoire - moins évident et plus complexe - qu'est celui de la chronique. Ni les médias de masse ni le cinéma militant ne s'attardent sur la dimension politique de la chronique, alors que le cinéaste palestinien, convaincu que c'est là que le pouvoir s'exerce le plus, affiche un intérêt particulier pour les histoires secondaires, les histoires du quotidien, les faits divers et les personnages marginaux. Ce n'est pas par hasard que ses trois longs métrages se définissent, de par leurs titres, comme étant des chroniques. Que ce soit dans *Chronique d'une disparition*, dans *Chronique d'amour et de douleur* (le titre secondaire d'*Intervention divine*) ou dans *Chronique d'un absent-présent* (le titre secondaire du *temps qu'il reste*), Suleiman insiste sur la nature personnelle et anecdotique de son discours politique.

Dans un séminaire de l'école de recherche graphique (2013), le réalisateur explique que son écriture cinématographique commence par un travail d'observation de la vie quotidienne. La majorité des scènes qu'on voit dans ses longs-métrages renvoient soit à des situations qu'il a réellement vécues ou à des anecdotes racontées par ses proches. De façon plus ou moins inconsciente, il y a forcément un sens politique qui se dégage de ces situations quotidiennes.

Prenons comme exemple la séquence de *Chronique d'une disparition* où une femme palestinienne cherche en vain à louer un appartement à Jérusalem. D'abord, la femme est « harcelée » par un agent de location arabe qui tente de profiter de son pouvoir pour lui faire la cour. Ensuite, même si elle parle parfaitement hébreu au téléphone, la femme est discriminée par des locataires israéliens à cause de son prénom arabe. Il est clair ici que Suleiman se distancie du discours idéologique militant en s'intéressant à des formes diverses de l'exercice du pouvoir qui dépassent la logique binaire entre colonisateur et colonisé : le pouvoir d'un homme sur une femme, celui d'un locateur sur un locataire, auraient été difficiles à capter à travers un discours strictement historique. Ce que propose plutôt Suleiman, ce sont des chroniques individuelles mais à caractère fortement politique : à noter que la femme sans foyer incarnera plus tard dans le film la figure de la militante. Cette interaction entre l'affaire privée et l'immédiat-social ou politique est caractéristique d'un cinéma politique moderne, dirait Gilles Deleuze (1985 : 284).

À la place de l'Histoire, le thème du quotidien occupe une place importante dans le cinéma de Suleiman. La répétition de certaines actions minimales, comme l'attente dans une station de bus (dans *Intervention divine*) ou l'attente dans une partie de pêche (dans *Le temps qu'il reste*) confirment la volonté du cinéaste d'exprimer la chorégraphie de la vie de tous les jours et d'en relever toute la portée politique. Tout comme le père d'Elia et son ami qui sont contrôlés par la police israélienne au moment de leur seul moment de loisir (la pêche), le garçon qui fait semblant d'attendre un bus (alors qu'il attend en vérité son amour) est contrôlé par un voisin qui lui rappelle à chaque fois que le bus ne viendra pas. Nous avons ici deux formes de police différentes : l'une, c'est la police que tout le monde connaît, la police au sens strict du terme ; et l'autre, c'est la police au sens large, entendue comme le contrôle d'un civil par un autre et le conditionnement de toute la société aux mêmes normes et aux mêmes codes. C'est un type de pouvoir dont on ne parle pas



assez dans les recueils historiques et que Suleiman se donne la tâche de mettre en images à travers une observation minutieuse du quotidien. Quand on l'interroge sur l'intensité politique de ses films, le cinéaste répond :

« Mes films s'inspirent de ma vie quotidienne. Lorsque l'on vit dans une zone aussi sensible que mon pays, la politique en fait partie. Il se trouve que la Palestine fait l'objet d'une surexposition médiatique qui l'a livrée en pâture aux idéologies tant de droite que de gauche. J'ai donc été mis au défi de m'écarter autant que possible de cette approche médiatique en faisant un film qui ne donne pas de leçon d'histoire. » (*UniversCiné* 2013).

En effet, le réalisateur palestinien bat en brèche tous les clichés idéologiques, d'où qu'ils proviennent. Les « héros » de l'Histoire, les hommes de pouvoir, se trouvent remplacés dans ses films par les « figurants » de l'Histoire, les gens ordinaires : sa famille, ses amis et ses voisins. Suleiman donne à son discours une grande dimension autobiographique et autoréflexive qui rend plus complexe l'interaction entre le récit personnel et le récit historique. Même dans son évocation de certains « héros » de l'Histoire, le cinéaste reste distant, loin de tout discours idéologique. Citons à titre d'exemple la scène dans *Journal d'un débutant* (2012) où Elia tourne le dos au discours idéologique de Fidel Castro. Alors que la retransmission de ce discours n'en finit pas à la télévision, Elia préfère observer un couple sur la plage, une belle femme dans un bar ou encore un clown triste en fin de journée de travail. La figure du militant est dans ce film mise en dérision pour laisser place aux marginaux de l'Histoire, aux gens ordinaires et aux combattants de la vie quotidienne.

À travers ces exemples, il semble évident que le cinéma de Suleiman, contrairement au cinéma militant, n'a pas de lien direct à l'Histoire, que même lorsqu'il évoque les grands événements du passé, Elia le fait dans une dialectique mémorielle qui conjugue le personnel et le collectif. Le souci majeur de Suleiman demeure comment, à travers la chronique, il peut éviter le

discours idéologique militant et donner une plus grande dimension humaine à la cause palestinienne. Nous avons déjà mentionné que le discours politique de Suleiman s'intéresse à des formes multiples de l'exercice du pouvoir. Nous proposons maintenant d'approfondir cette réflexion en faisant la distinction entre le pouvoir étatique et les micro-pouvoirs.

## **1.2. Du pouvoir étatique aux micro-pouvoirs :**

Les images du conflit israélo-palestinien qui nous parviennent de plusieurs films militants sont celles de la guerre, de la destruction, des camps de réfugiés et des postes de contrôle. Le discours politique de ces films se résume la plupart du temps à une contestation de la politique d'Israël et de sa domination militaire (Gertz et Khelifi 2008 :26). Dans cette perspective, le pouvoir serait représenté par l'État d'Israël ; et la résistance, représentée par le peuple palestinien qui lutte pour son indépendance. Or Michel Foucault a bien indiqué, au cours de sa cartographie du pouvoir dans *Surveiller et punir* (1975), qu'outre le pouvoir étatique, subsiste un ensemble de micro-pouvoirs - à la fois fuyants et permanents, diffus et quasi quotidiens - qui s'exercent sur les corps et les obligent à normaliser leurs façons de penser et d'agir. À l'image d'Elia enfant, dans *Le temps qu'il reste*, qui se fait punir par le directeur de l'école pour sa critique à l'égard de l'impérialisme, c'est en effet ce type de pouvoirs moins manifestes que la puissance souveraine, moins visibles que l'autorité de l'État, que Suleiman se donne le défi de dévoiler.

Le réalisateur palestinien affiche sa volonté de se pencher sur la part invisible du pouvoir dès son premier essai, co-réalisé avec Jayce Salloum, intitulé *Introduction à la fin d'un argument* (1990). À travers un montage « détourné » de séquences de films et d'extraits télévisés américains, européens et israéliens sur le Moyen-Orient, ce court-métrage fait une critique poignante de la

représentation stéréotypée des arabes dans les médias occidentaux. C'est probablement dans ce film où l'on voit le mieux l'influence d'Edward Saïd sur Suleiman. Le père des études postcoloniales, influencé lui-même par Foucault, a bien relevé au cours de sa déconstruction de *L'Orientalisme* (2005) que le discours - artistique ou scientifique, soit-il - est l'un des lieux privilégiés de l'impérialisme pour maintenir son pouvoir. L'orientalisme, selon Saïd, témoigne d'une même attitude culturelle de l'Occident à l'égard de l'Orient, d'une même vision occidentale de l'Orient, qui place toujours l'Occident en position de force (de supériorité) et l'Orient en position de faiblesse (d'infériorité). Il y a dans l'orientalisme une distinction, voire une opposition: les occidentaux sont des hommes civilisés, d'élite, de pouvoir; tandis que les orientaux représentent une race sujette, dominée, qui appartient au passé et dont on peut parler à la place. Dans *Introduction à la fin d'un argument*, Suleiman réalise une « adaptation » cinématographique - peut-on dire - de la réflexion théorique de Saïd, en créant notamment une relation binaire entre Orient et Occident dans le but de rendre compte d'un pouvoir invisible qui s'exprime à travers le discours. Toutefois, même si, dans ce premier essai, le réalisateur semble s'attaquer en particulier aux stéréotypes occidentaux, ses prochains films seront encore plus contemplatifs et exprimeront une distanciation non seulement vis-à-vis du discours idéologique occidental mais aussi du récit militant national.

La résistance de Suleiman se place en effet dans un terrain politique autre que celui du pouvoir étatique ou de la colonisation militaire, maintes fois représentés par les films ouvertement engagés. Pour Suleiman, c'est une chose d'occuper la terre, le village, la ville. C'en est une autre de prendre possession de l'esprit, du cerveau. Le cinéaste fait la distinction entre deux types d'occupation : une occupation déclarée, militaire, qu'on retrouve à Gaza et en Cisjordanie ; et une

occupation psychologique, moins visible et plus difficile à identifier, qui se trouve dans les territoires occupés depuis 1948 (Abu-Remaileh : 2008). Selon Refqa Abu-Remaileh:

« The overt occupation is more tangible, more visible, and the flurry of Palestinian documentaries since the second Intifada have documented many of its aspects. However, the “psychological occupation” Suleiman talks about is more difficult to represent – it is an occupation that has seeped into the mind and body and cannot be captured with the same immediacy as in an image of a checkpoint for example. »

L’auteur de l’article a bien eu la lucidité de dégager dans *Chronique d’une disparition* et dans *Intervention divine* une structure narrative qui correspond parfaitement aux deux types de colonisations mentionnés plus haut. Dans les deux films, Suleiman divise le récit en deux parties : la première située à Nazareth ; et la deuxième située à Jérusalem. Dans *Chronique d’une disparition*, le narrateur donne même un qualificatif pour désigner chaque partie : Nazareth, « journal personnel » ; et Jérusalem, « journal politique ». On voit très bien, de par les intertitres, la distinction que fait Suleiman entre un lieu ouvertement politique et un autre où le politique se confond avec l’affaire privée. Le réalisateur rend plus claire cette distinction, en accompagnant son déplacement diégétique de Nazareth à Jérusalem par un changement esthétique. À Nazareth, les plans sont fixes, longs et lents, à caractère réaliste, donnant l’impression d’assister à un documentaire. À Jérusalem, les plans sont plus mobiles, sophistiqués et rapides, rappelant dans certaines scènes l’esthétique d’une fiction de genre.

Certes, la colonisation déclarée est beaucoup plus visible à Jérusalem, à travers la grande présence policière et militaire, et la présence de certains mouvements militants. Se dégage une atmosphère tendue et binaire entre Palestiniens et Israéliens à Jérusalem, à l’image du face à face qui oppose Elia à un conducteur israélien pendant un arrêt au feu rouge. La colonisation militaire est également évoquée par l’image du check-point dans *Intervention divine*. Particulièrement dans

ce film, Suleiman rajoute un lieu intermédiaire entre Nazareth (la première partie) et Jérusalem (la deuxième partie). Ce lieu est le poste de contrôle d'Al-Ram, autour duquel tourne l'histoire d'amour d'Elia avec une militante palestinienne. Dans l'une des rencontres nocturnes des deux amoureux, on voit très bien l'humiliation subie par les Palestiniens sous les ordres insolents des soldats israéliens.

Néanmoins, plutôt que de s'attarder sur une occupation militaire, concrète et visible, Suleiman préfère se pencher sur une occupation psychologique qui conditionne le comportement des individus dans la vie de tous les jours. Ce type d'occupation est principalement manifeste par l'atmosphère « ghettoïsée » qui règne à Nazareth. Des cadres dans le cadre, des plans fixes et frontaux, des regards vers le hors champ, toute une façon géométrique de filmer qui exprime le cloisonnement dans lequel vivent les arabes d'Israël. Regardons par exemple comment est présenté le père d'Elia au moment où il prend son petit déjeuner (dans *Intervention divine*). Toujours filmé au centre du cadre en plan-séquence fixe (pour exprimer le temps qui passe) et avec une grande profondeur de champ, le père est discrédité par le décor monotone dans lequel il se trouve : un décor froid, emboîté de meubles carrés, aux couleurs pâles et fades. La scène du petit déjeuner se répète trois fois dans le film, toujours avec la même disposition : une grande table rectangulaire qui occupe une partie majeure du cadre (se trouvent sur elle un verre de café, un support à œuf, un cendrier et quelques courriers); alors que le père très silencieux, presque immobile, est filmé de façon frontale à l'extrémité de la table en train de fumer sa cigarette. Suleiman crée ici une mise en scène très statique, très minimaliste, afin de rendre compte de la « présence-absence » du père. Celui-ci est bien présent dans le cadre, toutefois il regarde et pense ailleurs, hors cadre. D'autres scènes du film montreront le père dépendant de sa cigarette même à son travail qui lui cause beaucoup de problèmes économiques. Dans une dernière apparition au moment du petit déjeuner,

le père éteint sa cigarette, essaye de se lever de sa chaise mais finit par s'écrouler. D'après le réalisateur : « Les frontières entre le politique et la sphère privée ne sont pas étanches. Quand j'évoque, de façon romancée, la ruine puis la maladie de mon père, je parle également de ce qui se passe aujourd'hui en Israël et dans les Territoires. » (Bryun 2002 : 88).

Ainsi, nous pouvons affirmer que le pouvoir auquel s'intéresse Suleiman est un pouvoir invisible, microscopique, qui fait partie de la vie quotidienne. L'évocation de l'occupation dans son cinéma est rattachée à une approche post-coloniale qui s'intéresse non seulement à la colonisation comme étant une simple présence militaire mais aussi à toutes les formes d'exclusion culturelle et psychologique, engendrées par la situation coloniale. Le thème de l'exil occupe dans cette perspective une place considérable dans l'œuvre de Suleiman. À commencer par l'exil intérieur des arabes d'Israël, comme celui du père que nous venons de mentionner, Suleiman réussit à travers la condensation d'espaces clos et une représentation directe du temps à rendre sensible le sentiment d'étrangéité qui accompagne les Palestiniens sur la terre de Palestine désormais territoire de l'État d'Israël. Nous pouvons distinguer un recours fréquent à la plongée chez Suleiman pour filmer ses sujets. À noter l'habitant de Nazareth qui collecte des bouteilles vides sur son toit ou encore la femme qui ramasse la poubelle dans son jardin, ces sujets sont filmés en plongée, au centre du cadre et avec une grande profondeur de champ pour exprimer le pouvoir qui s'exerce sur eux au quotidien. Ce sont des étrangers dans leur propre pays.

L'exil est également évoqué par le double exil du réalisateur lui-même. Celui-ci apparaît souvent dans ses films comme étant un étranger, un *outsider* (pour reprendre le terme d'Edward Saïd), retournant à son pays natal. Il écrit au début de *Chronique d'une disparition* comme intertitre : « Premier matin après mon retour et après une longue absence, je suis réveillé par le bruit des talons de ma tante ». L'expérience solitaire de l'exil d'Elia est également manifeste dans

*Hommage par assassinat*, où le cinéaste réalise une médiation « claustrophobique » de sa recherche d'identité depuis son appartement new yorkais. Ce court-métrage, qui s'achève sur une chanson d'exil interprétée par Seham Shammas, s'inscrit parfaitement dans le courant du « cinéma accentué » tel que conçu par Hamid Naficy. Un cinéma d'exil, et réalisé en exil, qui détient une grande dimension politique, toutefois différente de celle du cinéma militant :

« Less polemical than the Third cinema, it is nonetheless a political cinema that stands opposed to authoritarianism and oppression. If Third Cinema films generally advocated class struggle and armed struggle, accented films favor discursive and semiotic struggles. Although not necessarily Marxist or even socialist like the Third Cinema, the accented cinema is an engagé cinema. However, its engagement is less with « the people » and « the masses », as was the case with the Third Cinema, than with specific individuals, ethnicities, nationalities, and identities, and with the experience of deterritorialization itself. » (2001 : 30-31)

À l'aide de tous ces exemples, on peut déduire que la question du pouvoir est bel et bien présente dans le cinéma de Suleiman, sauf que sa présentation est souvent implicite, à tendance post-coloniale, se distinguant de tout discours idéologique dominant. Ce n'est ni le pouvoir étatique ni la colonisation militaire qui constituent les grandes préoccupations de Suleiman, mais plutôt les « micro-pouvoirs » et la colonisation psychologique auxquels font face les palestiniens chaque jour. Nous allons voir comment, face à un tel pouvoir diffus et quotidien, Suleiman fait l'éloge d'une résistance active aux dépens d'une résistance réactive, de l'observation au détriment de l'action.

### **1.3. De la résistance réactive à la résistance active:**

Comme l'avaient défini Solanas et Getino (1975), le cinéma militant est « un cinéma-guérilla », un « cinéma-action » qui répond à l'action violente par la parole violente. Les films

militants palestiniens se voient les héritiers de cette conception idéologique du cinéma, en exaltant le thème de la révolution et de la lutte arabe pour la libération de la Palestine. Cependant, dans le cinéma de Suleiman, la résistance ne se résume pas à faire la révolution dans les rues. Comme le pouvoir est diffus, la résistance se doit aussi d'inventer de nouvelles formes de contestation quotidiennes et individuelles qui ne passent pas par la logique répressive du colonisateur. Selon Saïd, le cinéma palestinien a une mission:

« Palestinian cinema must be understood in this context. That is to say, on the one hand, Palestinians stand against invisibility, which is the fate they have resisted since the beginning ; and on the other hand, they stand against the stereotype in the media: the masked Arab, the kufiyya, the stone-throwing Palestinian - a visual identity associated with terrorism and violence » (Dabashi, 2006 : preface).

Le cinéma de Suleiman aurait-il donc honoré la volonté de Saïd ? En grande partie, oui, puisque le cinéaste palestinien évite les raccourcis faciles du discours révolutionnaire. Même quand il évoque la lutte armée, Suleiman le fait d'une manière très ambivalente. Dans *Intervention divine*, dans la scène de combat qui oppose une « ninja » palestinienne à des soldats israéliens, on voit tous les stéréotypes de la culture nationale : le Keffieh, les pierres, le drapeau palestinien, le croissant et l'étoile, etc. Toutefois, la mise en scène du combat demeure artificielle, fantaisiste, renvoyant au rêve plutôt qu'à la réalité. On ne sait pas vraiment si le détournement du genre (ici du film de combat) ferait allusion à une célébration de la lutte armée ou bien à une critique du discours médiatique stéréotypé.

La présentation de la lutte palestinienne prend en effet dans le cinéma de Suleiman une forme métaphorique. Ce n'est pas le thème de la révolution en soi qui intéresse le plus le cinéaste mais plutôt la glorification de certains thèmes comme l'amour, le rêve et le voyage, qui s'opposent de



par leur nature à l'esprit colonial. Dans une résistance *active*, tel que souligné par Deleuze et Foucault (1972), il ne s'agit pas d'être *contre* un pouvoir totalitaire ou *contre* un régime policier, mais bien de créer de nouvelles manières de penser et d'être qui échappent aux normes et aux codes du pouvoir.

Même s'il est difficile de garder une telle sensibilité dans un territoire de guerre, Suleiman essaye autant que possible de célébrer l'amour du palestinien pour la vie, à noter cette scène dans *Le temps qu'il reste* où des jeunes dansent dans une boîte de nuit en plein couvre-feu. Un soldat israélien essaye de les stopper, mais il finit par céder au rythme de la musique comme eux. Le message est clair : « Le système nous veut triste et il nous faut arriver à être joyeux pour lui résister » tel que formulé par Deleuze dans l'une de ses phrases les plus célèbres (2003).

L'exaltation de l'amour dans *Intervention divine* constitue de ce point de vue une autre forme de résistance pour Suleiman. Dans ce film, qui est à la fois une *chronique d'amour et de douleur*, Elia et sa petite amie se donnent rendez-vous au check-point d'Al Ram pour vivre des moments charnels. Depuis leur voiture, les deux amoureux se caressent et regardent ce qui se passe au poste de contrôle. Ce qui donne encore plus d'intensité politique à la séquence : à travers un jeu de champs et de contrechamps, Suleiman crée un contraste entre un poste de contrôle, un lieu de pouvoir, et une force émancipatrice représentée par les caresses des deux amoureux. Dans une scène où l'attention des soldats israéliens est focalisée sur un ballon de baudruche, les deux amoureux réussissent à traverser le poste de contrôle. Une chose semble ainsi évidente : la résistance de Suleiman ne s'inscrit pas dans un contexte révolutionnaire réactif et violent, mais prend plutôt une dimension poétique, humaniste, capable de transgresser toutes les frontières.

Force est de constater que, dans la même perspective, Suleiman fait l'éloge du rêve et du voyage. À bien y regarder, Elia est souvent présenté comme étant un personnage nomade qui aime bouger d'une ville à une autre ou encore d'un pays à un autre (à Cuba par exemple dans *Journal d'un débutant*). Plusieurs de ces déplacements sont accompagnés de musique, tel est le cas dans *Intervention divine*, où le protagoniste fait son entrée à Jérusalem à travers une chanson pour la « paix », interprétée par Natasha Atlas. L'exil ne constitue pas toujours pour le cinéaste une source de perte, d'abandon et de tristesse. Au lieu de se lamenter, et de se considérer comme étant une victime de la réalité palestinienne, Suleiman préfère célébrer le sens du mouvement, du déplacement et de l'imagination, comme étant des avantages de la vie nomade. C'est important pour le cinéaste de mettre en avant l'utopie comme force de résistance face au désespoir que peut susciter l'occupation. Citons à titre d'exemple la scène dans *Le temps qu'il reste*, où Elia, par le biais d'un saut « fantaisiste » à la perche, réussit à dépasser la barrière de séparation israélienne. Mais également, la scène dans *Intervention divine* où on voit un poste de contrôle s'écrouler par le simple passage d'une jeune Palestinienne devant lui. Le rêve permet ici au cinéaste de garder espoir et d'évoquer le souhait d'un monde meilleur sans frontières ni ségrégations. Faisant référence aux films de Suleiman, Nurith Gertz et George Khleifi notent: « [...] in order to accomplish what is impossible in reality, and to break down the stifling blocked borders, Palestinian cinema turned to the dream and to film, to love and to fantasy» (2008 :178).

Ainsi, à travers l'exaltation du rêve, de l'amour et du nomadisme, Suleiman cherche à montrer ce qui résiste au désespoir, à la haine et à la violence, et par conséquent ce qui résiste à l'occupation. Un cinéma de résistance pour Suleiman n'est pas seulement un cinéma qui milite pour une cause, qui fait seulement l'éloge de la lutte ou de la révolution, mais aussi un cinéma poétique, sensible aux zones de beauté que le pouvoir voudrait censurer. Il est important de

mentionner que ce n'est pas par lâcheté ou autocensure que Suleiman exalterait l'amour au détriment de l'action ou le rêve aux dépens de la révolution. La preuve en est que le thème de la lutte est bien présent dans ses trois longs-métrages. Le cinéaste affiche d'ailleurs nettement sa position. Toutefois, pour lui, une résistance ne se contente pas de contester le pouvoir étatique ou la puissance coloniale. Une résistance se doit aussi de créer et d'inventer des formes de contestation individuelles et quotidiennes qui puissent faire face au pouvoir diffus et quotidien. C'est certainement là que réside la grande différence entre le discours politique du cinéma militant et celui de Suleiman : la première lutte contre un pouvoir spécifique, la deuxième lutte contre toute forme de pouvoir.

En guise de conclusion de ce premier chapitre, notons que d'un point de vue politique, Suleiman remet en question le discours idéologique du cinéma militant par une série de décalages : de l'Histoire à la chronique, du pouvoir étatique aux micro-pouvoirs et de la résistance réactive à la résistance affirmative. Il apparaît évident que le discours politique de Suleiman dépasse le cadre strictement idéologique, qu'il peut paradoxalement s'inscrire dans des thèmes politiques moins évidents, comme le quotidien, l'exil ou l'amour. Ce chapitre nous a permis de comprendre le sens large dans lequel Suleiman entend la résistance. Tout comme chez Deleuze et Foucault, une résistance pour Suleiman comprend une remise en question de tous les discours dominants et de tous les pouvoirs « invisibles ». Nous allons voir dans le deuxième chapitre que subsistent des enjeux de pouvoir dans le cinéma en soi et que Suleiman s'engage à les déconstruire en inventant une esthétique de l'absence, de l'implicite et du non-dit, qui résiste au discours narratif du cinéma dominant. Si jusqu'à présent, nous nous sommes contentés de mentionner que la résistance active de Suleiman consiste à inventer de nouvelles formes de contestation politiques, nous allons voir

dans ce qui suit que cette résistance active comprend aussi la création de nouvelles formes de contestation esthétiques et narratives.

## 2. Résistance esthétique : du narratif au non-narratif

*« Se battre contre la domination du spectacle, c'est mener un combat vital pour sauver et tenir quelque chose de la dimension humaine de l'homme. Cette lutte doit se faire contre les formes mêmes que le spectacle met en oeuvre pour dominer. La lutte des formes se cache dans la plupart des formes de lutttes. Défaire ou déborder l'ordre des choses existant demande à inventer d'autres formes que celles de la répression des consciences et des mouvements. » (Comolli 2009)*

Dans *Cinéma contre spectacle* (2009), Jean Louis Comolli met le doigt sur un point important, celui des enjeux formels d'une résistance cinématographique. Pour l'auteur, ceux qui monopolisent le marché audiovisuel font la promotion d'un cinéma spectaculaire narratif - caractérisé par la continuité, le réalisme, la transparence et la saturation visuelle - qui vise à dévaloriser la fonction critique du spectateur. Un cinéma alternatif devrait logiquement s'opposer à ces caractéristiques narratives et esthétiques en proposant au spectateur d'autres manières de voir et d'entendre. Or ce que constate Comolli, c'est que plusieurs films qui se disent « politiques », n'accordent pas l'attention qu'il faut à cette question esthétique, et tombent par conséquent dans le piège d'une résistance réactive, c'est-à-dire une résistance qui conteste le pouvoir « politique » sans toutefois créer de nouvelles formes narratives et esthétiques, alternatives au pouvoir « cinématographique ». Au bout du compte, cela donne une résistance qui conteste le pouvoir pour créer une autre forme de pouvoir.

Pour ce qui est de notre étude, il existe en effet une grande différence entre l'approche du cinéma militant et celle de Suleiman vis-à-vis des enjeux esthétiques d'une résistance cinématographique. Ce qui compte le plus dans un film militant, c'est la limpidité du discours politique, du message ou de l'information politiques à véhiculer. Ce qui fait de lui un cinéma qui

conteste la plupart du temps un pouvoir donné tout en demeurant narratif, didactique et démonstratif. Citons à titre d'exemples des documentaires récents comme *Survivre au progrès* de Mathieu Roy et de Harold Crooks (2011) ou *Demain* de Cyril Dion et de Mélanie Laurent (2016). Bien qu'ils aient le mérite de porter un regard critique vis-à-vis de la société moderne - ce qui explique sans doute leurs succès auprès du grand public, ces films ne sont pas suffisamment inventifs d'un point de vue formel par leur tendance à vouloir tout expliquer, tout montrer. Leur critique de la société moderne aurait été beaucoup plus crédible s'ils avaient eux-mêmes commencé par une critique du discours narratif du cinéma dominant qui constitue en soi une forme moderne de la normalisation des consciences.

À la question « vous méfiez-vous du cinéma militant ? », le cinéaste palestinien répond :

« Je préfère le terme de résistance. Celle-ci peut prendre beaucoup de formes. Le cinéma résistant se doit aussi de réfléchir sur les discours esthétiques, de remettre en cause ceux qui sont dominants. Être résistant, c'est encore être capable d'écrire une histoire selon des points de vue différents, de multiplier les métaphores » (Morice 2002 :40).

En effet, Suleiman donne une grande importance à la rénovation esthétique et à la recherche formelle en tant que parties intégrantes d'un projet de résistance. Fond et forme vont en parallèle selon lui. Ce sont deux champs qui participent - de manière égale et indépendante-à renforcer le caractère politique du film. Si le cinéma militant accepte d'instrumentaliser l'esthétique du cinéma narratif à des fins révolutionnaires, la résistance de Suleiman consiste à inventer de nouvelles narrativités, visibilités et audibilités, qui soient autant subversives que le propos politique du film. La forme devient ainsi, non pas l'instrument d'une action politique, mais en soi cette action. Il ne sera pas question dans ce chapitre de montrer comment les choix esthétiques de Suleiman participent à renforcer tel ou tel thème politique - tâche à laquelle nous nous sommes consacrés dans le premier chapitre - mais bien de dégager de ces choix esthétiques la portée politique relative

à leur distance par rapport à l'esthétique narrative dominante caractérisée par la continuité, le réalisme et la saturation visuelle. Il s'agit d'une résistance proprement cinématographique, c'est-à-dire d'une résistance qui concerne le médium cinématographique en soi et sa propre narrativité. Nous allons voir comment Suleiman se distingue du cinéma militant, et du cinéma narratif en général, par un univers esthétique singulier caractérisé par l'absence, le non-visible et le non-dit. Un univers qui, contrairement à la transparence et au réalisme du cinéma militant, fait appel à la conscience du spectateur. Dans un premier temps, nous focaliserons notre attention sur la structure narrative des films de Suleiman, en dégagant entre les images un penchant pour la discontinuité, l'hybridité et la pluralité. Dans un second temps, il sera question de contempler les images elles-mêmes, de relever la place considérable qu'y occupe le hors champ. Puis, dans un dernier temps, nous nous pencherons sur le burlesque en tant que genre (implicitement) narratif qui confirme l'intention politique de Suleiman de mettre en avant le non-dit et le non-visible.

## **2.1. De l'histoire aux tableaux :**

Commençons par un simple exercice : faire un résumé de *Chronique d'une disparition* ou d'*Intervention divine*. Supposons que quelqu'un qui ne connaît pas le cinéma de Suleiman nous le demande. Quelle histoire raconte le film ? Quel est le sujet principal ? En faisant l'exercice, nous allons nous rendre compte que celui-ci s'avère difficile. Ce qui semble évident dans le cinéma dominant (l'histoire, l'intrigue, la thèse) ne l'est pas dans le cinéma de Suleiman, car ce dernier opte pour une structure fragmentée du récit, composée d'images hétérogènes et polymorphes, souvent indépendantes les unes des autres. Le réalisateur explique cette singularité narrative par la

singularité de son expérience exilique mais aussi et surtout par son souci de transgresser les normes du cinéma dominant.

« J'essaie en permanence de me colleter à la question : qu'est-ce qui fait que mes films sont ce qu'ils sont ? Parmi les raisons que je trouve, il y a cette dislocation de mon expérience, y compris géographique. Une part de mon style de récit vient de mon bégaiement de parcours : j'aime construire des narrations qui bégaiant ! Mais ce n'est pas tout : mon approche très sévère, très critique envers tout ce qui relève, artistiquement parlant, du *statu quo*, du discours figé, de l'esthétique dominante, m'a inculqué un puissant esprit de résistance à toutes les formes de narrations établies. D'où ma hantise de tomber dans le piège du déjà vu et des sentiers rebattus. Il existe donc également une démarche réfléchie, et la préoccupation, à mesure que j'avance, de la rendre de plus en plus politique : de plus en plus résistante. » (Garbarz et Tobin 2002 : 208 cite par Kronfol 2011).

Il faut dire que le cinéma narratif nous a habitués à voir une histoire dirigée vers un but précis, une intrigue qui se développe d'une situation initiale à une situation finale par l'intermédiaire de l'action. Ces trois parties interagissent ensemble pour former un tout unitaire et cohérent. Dans le cinéma dominant, il est important que la structure narrative soit solide, bien organisée, de telle sorte que le propos du film soit clair et transparent. Gertz et Khleifi (2008 : 60) notent que les films militants des années 70 suivent à peu près le même schéma narratif : une situation initiale caractérisée par la tranquillité et l'équilibre, un bombardement suivi par des images de destruction, une situation finale marquée par le combat et la revanche des palestiniens. Qu'il soit documentaire ou fictionnel, le cinéma narratif cherche à préserver la continuité de l'ensemble du récit. « Il conduit à prêter moins attention aux scènes qui ne sont qu'incidentes par rapport à l'action principale, et à ne plus prêter aucune attention à ce qui est pourtant résolument filmique : la plasticité des images, l'intensité des sons, la rythmicité créées par le montage. » (Laplantine 2007 : 164).



Dans le cinéma de Suleiman, cette logique narrative se trouve inversée. La structure, qui constitue le moteur majeur du cinéma narratif, perd en importance et laisse place à l'autonomie des scènes, à la pluralité et à l'indépendance des tableaux. Ce n'est plus l'histoire qui détermine les images, mais ce sont désormais les images qui déterminent l'histoire (ou les histoires). Suleiman invente un récit non-linéaire, marqué par la discontinuité, la pluralité et l'hybridité, qui s'oppose à la continuité et à l'homogénéité du récit classique. Si, dans le premier chapitre, il était question de souligner un décalage entre l'Histoire avec un grand « H » et l'histoire avec un petit « h », nous allons voir dans cette partie que ces petites histoires dans le cinéma de Suleiman contiennent à leur tour un autre décalage, qu'elles ne sont pas conformes à la logique narrative des chroniques (amoureuses par exemple) qu'on retrouve habituellement dans le cinéma dominant.

La chronique dans le cinéma de Suleiman garde son aspect monotone, répétitif et chaotique de la vie de tous les jours. Il est hors de question pour le réalisateur palestinien de l'adapter à la structure narrative du cinéma conventionnel. Citons à titre d'exemple la façon fragmentée et métaphorique dont l'histoire d'amour dans *Intervention divine* est racontée. Il est d'abord important de noter que Suleiman ne trouve pas essentiel d'expliquer comment se sont rencontrés les deux amoureux. Il se contente de montrer, en plan d'ensemble du poste frontalier, qu'une voiture a été stationnée à côté d'une autre. Une femme rejoint Elia dans sa voiture, et très rapidement ils commencent à s'échanger des caresses. Avant cela, nous ne voyons cette femme qu'une seule fois : au moment où elle traverse les frontières en « femme fatale ». Nous pouvons imaginer que cette scène explique la première, dans la mesure où leur rencontre constituerait une sorte de coup de foudre. Mais tout cela demeure très subjectif ; d'autres spectateurs auraient une autre interprétation. L'intention de Suleiman par-là n'est pas de nous raconter une histoire en détail, de tout nous expliquer et tout nous montrer. Il fait exprès de nous exposer une image d'amour (et non une

histoire d'amour) pour laisser le champ libre au spectateur de tout imaginer. En filmant les mains des deux amoureux en plongée, de façon longue et lente, laissant hors champ toute l'autre partie du corps, Suleiman voudrait nous transmettre l'« avant-goût » d'un amour sous les bombes et non l'acte amoureux en lui-même. Il insiste ainsi sur l'idée que c'est l'image qui crée les histoires et non l'histoire qui détermine les images.

Dans son premier ouvrage *Du littéraire au filmique* (1988), André Gaudreault soutient la thèse que le cinéma à ses débuts n'était pas aussi narratif que le cinéma actuel. C'était un cinéma plus proche du théâtre, de la *monstration* (qui correspond à l'étape du tournage) que de la littérature, de la *narration* (qui correspond à l'étape du montage). De même, peut-on dire qu'à travers une grande place accordée aux longs plans-séquences fixes, à la représentation directe du temps, Suleiman préfère *montrer* que *narrer*, *exposer* que *raconter*. Bien que ces deux modes de communication narrative soient présents dans son cinéma, nous distinguons chez le cinéaste un penchant pour les tableaux burlesques, les vues d'un seul plan, qui rappellent de par leur fixité, leur lenteur, leur cadrage, plusieurs traits du cinéma des premiers temps.

Prenons comme exemple la séquence du début de *Chronique d'une disparition*, le film le plus « éclaté » selon moi de Suleiman. Prologue : un homme qui ronfle. S'ensuivent des plans-séquences fixes les uns aussi indépendants que les autres. Le monologue abstrait de la tante. Un homme qui joue au domino en fumant le narguilé. Un commerçant qui fait le calcul de sa caisse. Trois amis qui se disputent le paiement d'une addition, etc. Tous ces plans sont prédominés par la fixité de la caméra, les temps faibles, les espaces vides et le silence. Certes, il est difficile de trouver une histoire commune à ces plans. Toutefois, chacun d'eux raconte une histoire (ou plutôt des histoires) en ouvrant sur une infinité de hors champs.

Nous reviendrons en profondeur sur cette question du hors-champ plus tard, mais il est important pour le moment de retenir que Suleiman redonne aux images leur puissance filmique, leur complexité ainsi que leur autonomie par rapport au récit. Dans la logique suleimaniennne, nous ne sommes plus dans l'univers des causes et des effets tant exaltés par le cinéma narratif. Le réalisateur palestinien préfère explorer un autre territoire - donnant plus de liberté au narrateur comme au spectateur - qui favorise la fragmentation au détriment de la continuité ainsi que la pluralité aux dépens de l'unicité. Dans les *Cahiers du cinéma*, il ajoute :

« Le récit linéaire impose au scénariste un travail très proche de celui d'un policier, car il est forcé d'enquêter en détails sur les faits et gestes de ses personnages [...] D'où vient-il ? Pourquoi était-il là ? Pourquoi a-t-il ouvert la porte ? [...] Ce point de vue d'autorité est une démarche que je refuse absolument, qui m'ennuie, me place dans une position intenable. C'est pourquoi je préfère jouer sur un registre différent, et favoriser les ellipses, les rencontres fortuites, les trajectoires inexplicables. » (Joyard et Strauss 1998).

L'ellipse, qui constitue un « silence éloquent » dans le cinéma narratif, un « facteur d'abréviation et de rythme » lié à la continuité du récit (Naccache 2003 : 35), change de fonction dans le cinéma de Suleiman. Elle devient présente pour elle-même (présente pour sa propre absence) en tant qu'élément indépendant qui joue un rôle primordial dans la fragmentation du récit et qui, par la même occasion, marque la dislocation de l'expérience du réalisateur. Revenons à la séquence du début de *Chronique d'une disparition*. Le passage du monologue de la tante à l'homme qui joue au domino - ou celui du commerçant qui fait le calcul de sa caisse aux trois amis qui se disputent - se fait sans explication, de façon radicale et même violente. Ce n'est pas un passage qui sert à alléger le récit, à supprimer les temps faibles d'une fiction (comme aurait été le cas dans un cinéma narratif), puisque les plans mentionnés représentent en eux-mêmes des temps faibles. L'ellipse sert plutôt ici à marquer la discontinuité du récit et à renforcer le caractère non-narratif du film. Elle constitue une figure d'absence autonome qui résiste aux codes narratifs du cinéma

dominant. La coupe pour Suleiman ne constitue plus un danger. Sa relative violence se veut assumée et ne cherche plus à être atténuée par un raccord ou un plan de coupe par exemple. Suleiman sait très bien que ces procédures syntaxiques sont fréquentes dans le cinéma contemporain pour assurer la continuité du récit. Il essaye alors de trouver d'autres solutions, ses propres codes narratifs, comme écrire une phrase sur l'ordinateur, arriver à la virgule et enchaîner sur un autre plan qui va prolonger la phrase autrement (Prokhoris et Wavelet 1999). On voit ce genre de procédés surtout dans *Chronique d'une disparition* où l'information textuelle aide à familiariser le spectateur avec l'éclatement du récit. Toutefois, dans *Intervention divine* ou *Le temps qu'il reste*, la coupe demeure encore plus violente et inexpliquée. Seule la force des images constitue pour Suleiman un moyen pour construire son récit.

Outre la discontinuité, l'autre élément qui favorise la non-narrativité du récit de Suleiman c'est la pluralité et la multiplicité des personnages, des points de vue narratifs, des genres et des formes cinématographiques. Les images que nous propose Suleiman sont hétérogènes : parfois réalistes, d'autres fois fantaisistes tel est le cas de la scène de « ninja ». Chaque tableau détient sa propre couleur, sa propre histoire, sa propre vérité, sans vraiment se soucier de la continuité de l'ensemble. Nous avons déjà mentionné un mariage entre le documentaire et la fiction, particulièrement dans *Chronique d'une disparition*. Mais nous pouvons également relever dans ce film un mélange entre le drame, le burlesque, le film d'action, l'autobiographie, qui remet en question toutes les frontières génériques du cinéma dominant.

La pluralité et la discontinuité du récit de Suleiman s'opposent ainsi à la continuité et l'homogénéité du récit narratif classique. Alors que le cinéma dominant cherche à préserver la cohérence de l'ensemble, à nous raconter une histoire bien claire, bien ficelée, Suleiman a tendance à donner plus d'importance aux tableaux, aux images poétiques qui racontent indépendamment du

récit leur(s) propre(s) histoire(s) et qui favorisent autant la liberté du créateur que celle du spectateur. Bien que nous puissions y déchiffrer les traces de quelques « petites intrigues » et des effets de narration créés par le montage, le cinéma de Suleiman apparaît - à travers la mise en valeur des plans-séquences fixes, des temps faibles d'une existence - comme un cinéma non-narratif, très semblable à celui des premiers temps, qui voudrait *montrer* plutôt que *narrer*, *exposer* plutôt que *raconter*. En ce sens, la démarche esthétique de Suleiman pourrait rejoindre la résistance d'autres cinéastes contemporains vis-à-vis du cinéma strictement narratif. Citons parmi eux Wim Wenders qui déclare, lors d'un colloque sur les techniques du récit, que la manipulation nécessaire pour mouler toutes les images d'un film en une histoire (l'opération du montage) « est très dangereuse pour les images, car elle absorbe tendanciellement ce qu'elles contiennent de vie. » (1990: 88). Ou citons encore Abbas Kiarostami qui se considère davantage photographe que cinéaste et qui affirme : « Quand on raconte *une* histoire, on ne raconte qu'une histoire et chaque spectateur, avec sa propre capacité d'imagination, entend *une* histoire. Mais quand on ne dit rien c'est comme si on disait une multitude de choses. Le pouvoir passe au spectateur. » (Nancy 2001 :85).

Revenons donc toujours à cette question primordiale dans un cinéma résistant, celle de remettre en question toutes les relations de pouvoir, non seulement entre colonisateur et colonisé, mais aussi celles qui concernent le médium cinématographique lui-même, c'est-à-dire les inégalités de pouvoir entre le réalisateur et le spectateur, entre le narratif et le non-narratif, entre l'histoire et les images, entre le visuel et le sonore, etc. Si, jusqu'à présent, nous nous sommes contentés d'une vue d'ensemble sur le récit de Suleiman (de regarder entre les images), nous poursuivons notre déconstruction des relations de pouvoir spécifiquement cinématographiques en nous concentrant cette fois-ci sur l'image elle-même, afin de dégager un autre décalage possible entre le champ et le hors champ.

## 2.2. Du champ au hors champ :

Parmi les caractéristiques du cinéma dominant, relevées par Comolli, c'est de nous proposer des images saturées, remplies de visible et dictées par le spectacle. Voir, de ce point de vue, c'est voir à l'intérieur du cadre, voir ce qui est montré dans le champ. Le cinéma dominant considère l'écran comme une fenêtre qui s'ouvre sur le monde et à travers laquelle se fait la représentation du réel. Or, pour Comolli, un cinéma de résistance devrait représenter - non pas le réel - mais plutôt les lacunes du réel (autrement dit, l'impossibilité de témoigner du réel), car à chaque tentative de montrer (dans le cadre), subsiste une autre de dissimuler, de cacher ce qui se trouve hors-cadre.

« Il s'agit au cinéma, contre le spectacle, de montrer que le monde n'est pas « tout-visible », que voir c'est voir au-delà du cadre, voir qu'il y a un hors-champ qui n'est pas cadré. Le hors-champ n'est pas seulement ce que le cadre cache en montrant, c'est tout ce qui se tient hors de la possibilité de voir, hors de la place du spectateur, ce qui ne fait pas image (et donc ne fait pas spectacle), le hors-champ de toute image. » (2009 : 115).

Dans la même perspective, François Laplantine (2007 : 179) met l'accent sur les enjeux politiques du hors-champ, en se référant à la distinction proposée par Serge Daney entre le visuel et l'image. Il existe en effet une différence entre le visuel, qui affirme le triomphe de l'Un, de la plénitude, et l'image qui ne montre pas tout, qui contient une part d'absence, d'imaginaire. Alors que le visuel oriente le regard du spectateur vers le centre (vers l'intérieur du cadre), l'image, grâce à son incomplétude, se situe dans un (hors) champ infini de lectures et d'interprétations. Elle permet de libérer le regard et l'imagination du spectateur au-delà des limites du cadre.

Dans le cinéma de Suleiman, si l'on voit bien, c'est l'inachèvement de l'image qui l'emporte face à la saturation visuelle. Contrairement à un cinéma militant qui veut tout montrer, le cinéma

de Suleiman nous propose des images incomplètes, imparfaites, mettant en scène des espaces vides et des temps faibles, dans le but d'émanciper notre regard du cadre des conventions dans lesquelles il se trouvait enfermé. Nous nous pencherons, dans cette partie, sur la place qu'occupe le hors-champ dans l'image suleimanienne, mais plus particulièrement sur ce que cela dénote comme intention politique.

Pour ce faire, commençons par distinguer deux aspects du hors-champ, relevés par Deleuze dans *L'Image-Mouvement* (1983 : 30) : l'aspect relatif « par lequel un système clos renvoie dans l'espace à un ensemble qu'on ne voit pas et qui peut à son tour être vu, quitte à susciter un nouvel ensemble non-vu à l'infini »; et l'aspect absolu « par lequel le système clos s'ouvre à une durée immanente au tout de l'univers, qui n'est plus un ensemble et qui n'est plus de l'ordre du visible [...] un ailleurs plus radical, hors de l'espace et du temps homogènes. »

Nombreuses sont en effet les manifestations de l'aspect relatif du hors-champ dans les films de Suleiman. Citons deux d'entre elles dans *Intervention divine*. La première, lorsqu'un homme de Nazareth demande à son voisin de déplacer sa voiture, car celle-ci condamne l'accès à sa propriété, le voisin fait la sourde oreille, alors, l'homme arrache le matricule de la voiture (en hors-champ), puis la jette par terre devant la maison du voisin. Ici, Suleiman garde hors-champ l'action de l'arrachage du matricule pour laisser le spectateur imaginer toute la tension qui règne parmi les habitants d'Israël. De même, dans une autre scène, lorsque le père d'Elia pénètre la maison de son voisin, tabasse ce dernier (en hors-champ) et retourne sur ses pas. Là aussi, la violence n'est pas montrée mais suggérée afin de permettre la libre interprétation du spectateur. Cela nous fait penser aux propos du cinéaste quand il dit :

« Je ne crois pas du tout à la possibilité de rendre compte de la violence la plus grande en l'abordant de front, en en « faisant le portrait ». Si vous faites ça, alors

vous êtes certain, esthétiquement, et politiquement, de rater votre cible : quand vous insérez l'*image* de la violence, vous devenez responsable des limites que *vous* assignez à la douleur subie par quiconque est torturé, passé à tabac, violé. [...] La seule possibilité pour moi, en fait, c'est de maintenir l'ambiguïté du rapport que j'entretiens à cette violence, en la faisant travailler. L'allusion, c'est pour moi cette procédure qui laisse le spectateur libre de ses interprétations, de son imagination, qui ne le prend pas en otage. » (Prokhoris et Wavelet 1999).

Dans les deux exemples mentionnés ci-dessus, l'action hors-champ est devinée grâce à un traitement sonore relatif, composé essentiellement de bruits « hors-champ » spécifiques (l'alarme de la voiture, les cris du voisin, etc.). Le hors-champ désigne par là des espaces voisins au champ, qui peuvent à leur tour devenir visibles et faire partie du champ. Toutefois, ce qui nous intéresse le plus dans notre lecture politique de l'image de Suleiman, c'est l'aspect le plus radical du hors-champ, l'aspect absolu qui renvoie à des ailleurs allégoriques, permettant une infinité de lectures de l'image. Force est de constater que Suleiman a le don de mettre en valeur cet aspect absolu du hors-champ, à travers une attention particulière accordée au silence, aux sons d'ambiance et à la musique.

Prenons comme exemple un plan du *temps qu'il reste* où la mère est assise au balcon et des feux d'artifice retentissent au loin. La grande profondeur de champ qui sépare ici l'avant-plan de l'arrière-plan, suppose déjà qu'il existe plusieurs hors-champs à l'intérieur même du cadre. Néanmoins ce qui donne plus de radicalité au plan, c'est le regard absent de la mère - un regard qui ne voit pas les feux d'artifice mais l'ailleurs, le hors-cadre. Accompagné d'une chanson extra-diégétique de Sabah Fakhri, évoquant la mélancolie et la solitude, ce plan prend une densité et une signification qui dépassent ce qu'il représente visuellement. L'image de la mère sur son balcon s'ouvre à des milliers de représentation de l'exil, de la vieillesse, de la nostalgie, de l'Histoire, du conflit, etc. Le hors-champ devient ici tant du domaine spatial que temporel, dans le sens où il



renvoie non seulement à un espace contigu, relatif, mais aussi à un temps absolu, peut-être un temps futur mais peut-être aussi un temps perdu où il faisait bon vivre. Il s'agit ainsi d'un hors-champ qui va au-delà des limites du visible et qui occupe outre un rôle non-narratif, esthétique, une fonction politique: d'abord, par sa capacité à réfléchir le monde; ensuite, par sa résistance à la saturation visuelle et par conséquent à l'esthétique narrative dominante.

Nous pouvons dégager une interpellation semblable de ce type de hors-champ dans *Intervention divine*, lorsque le père, malade, est allongé sur le lit et Elia lui fait écouter une chanson d'amour qui évoque le temps de la jeunesse. Le décalage entre le sonore et le visuel crée encore une fois des espace-temps hors-champs qui suscitent l'imagination du spectateur. Tel est le cas du plan de la mère mentionné plus-haut, la musique joue un rôle primordial dans la décentralisation de l'image et permet au spectateur de créer une infinité de représentations qui renverraient à l'état de siège, au temps perdu, à la Patrie perdue, à l'exil intérieur, à l'amour des palestiniens pour la vie, etc. Là aussi, Suleiman réussit à complexifier sa résistance politique - qui consiste, rappelons-le, à inventer de nouvelles formes de contestation politiques qui passent par l'amour, l'exil, le quotidien - par une résistance narrative qui, au lieu de traiter de front ces thèmes-là, permet de les suggérer par l'intermédiaire du hors champ et donc de créer de nouvelles formes de contestation esthétiques.

Le hors champ trouve principalement sa place dans le cinéma de Suleiman grâce à un décalage permanent entre le visuel et le sonore. Contrairement à un cinéma narratif qui privilégie la synchronisation vocale, nous remarquons chez Suleiman un penchant pour le silence et l'absence de dialogues. Cela ne veut pas dire omettre tous les sons, mais bien au contraire, donner l'opportunité à des sons « diffus », comme les sons d'ambiance ou/et la musique, d'enrichir le visuel et de le libérer des limites du cadre dans lequel il se trouvait enfermé. Si l'on voit bien, il

existe déjà une interpellation du hors champ dans la scène de la mère au balcon avant même que les feux d'artifices retentissent et que la musique commence. Hormis quelques bruits spécifiques (lorsque la mère bouge sa tasse de café ou fait sortir une photo de sa poche), nous y remarquons un traitement sonore très silencieux, basé sur l'absence de dialogues et la seule présence de sons d'ambiance (l'ambiance nocturne du balcon). Cela suffit pour que nous ressentions déjà la présence du hors champ étant donné que le silence n'a pas de centre et qu'il englobe tout le monde, autant les personnages que le spectateur. Contrairement à la voix synchrone qui participe à faire converger l'image, le silence permet de la faire diverger. Le hors champ prend une dimension encore plus démesurée lorsque s'ajoute à l'image la chanson de Sabah Fakhri, surtout que celle-ci n'a pour but d'expliquer le visuel mais sert plutôt à le contraster en y apportant un point de vue complètement différent (feux d'artifice et fête *versus* solitude et mélancolie).

Ainsi, parler du décalage entre le champ et le hors-champ, dans le cinéma de Suleiman, mène à interroger un autre décalage entre la bande visuelle et la bande sonore. En effet, la résistance esthétique de Suleiman vise à remettre en question toutes les relations de pouvoir qui concernent le médium cinématographique et auxquelles ni le cinéma narratif ni le cinéma militant (réactif à ce dernier d'un point de vue esthétique) ne portent suffisamment attention. Nous venons de souligner que cette résistance narrative passe notamment par une valorisation du hors champ au détriment de la saturation visuelle. Il reste maintenant à découvrir une autre possibilité de résistance esthétique chez Suleiman, qui passe par un décalage entre le drame et le burlesque.

### 2.3. Du drame au burlesque :

Après avoir dégagé l'aspect non-narratif de l'ensemble du récit, puis celui de l'image suleimanienne, voilà maintenant que nous poursuivons notre étude de la résistance esthétique en portant de l'intérêt à la question du registre (ou du genre) cinématographique. Nous nous proposons de montrer que même sur ce plan, Suleiman se distingue du cinéma militant, et du cinéma narratif en général, par l'emploi d'un langage cinématographique qui met en avant l'implicite, la métaphore et le non-dit.

En effet, le cinéma dominant a souvent fait la distinction entre le drame qui traite avec le plus de sérieux possible d'un thème « grave » et la comédie qui, par le moyen de l'humour, aborde des thèmes plus « légers ». Quand on dit film politique, on désigne généralement un film qui traite de thèmes graves (une injustice sociale, une occupation, une guerre, etc.), des thèmes donc plus susceptibles d'inspirer le sérieux et la tristesse que le rire et la légèreté. À voir *Le pianiste* de Roman Polanski (2002) ou encore *Le vent se lève* de Ken Loach (2006), ce n'est guère surprenant de constater que le registre narratif préféré de plusieurs films militants trouve sa concordance avec le drame, un genre cinématographique qui suggère justement ce ton sombre et solennel. Par son aspiration à l'explication et à la narrativité, le cinéma militant choisit ainsi le chemin le plus court : un ton sérieux pour un thème sérieux.

Or pour Suleiman, comme on l'avait déjà souligné, il s'agit dans un projet de résistance de renverser toute logique narrative dominante. Il ne s'agit pas de tout expliquer mais plutôt de tout suggérer. Voilà pourquoi nous remarquons dans son cinéma un décalage stylistique qui consiste à témoigner des choses les plus douloureuses avec le plus d'humour possible. Prenant comme exemple le succès d'*Intervention divine*, Edward Saïd affirme :

« Ce qu'il y avait de si inhabituel à propos du film d'Elia Suleiman, et qui a justifié le succès dont il a bénéficié, c'est qu'il ne s'agissait pas d'un film militant, de propagande, au sens strict du mot [...] Ce film décrit l'expérience de l'occupation avec humour et non pas comme expérience d'une souffrance au sens classique du terme » (2004 : 221).

Dans le cinéma de Suleiman, les frontières entre la tristesse et le rire, entre le drame et la comédie, deviennent peu palpables. Bien qu'il soit difficile d'inscrire les films du cinéaste dans un registre cinématographique précis - car le récit, rappelons-le, demeure polymorphe et hétérogène - nous tenons quand même à souligner une aspiration chez Suleiman au ton humoristique en tant que manière non-narrative de rendre compte de l'absurdité de la guerre. Une scène qui illustre bien notre propos serait celle du *Temps qu'il reste*, dans laquelle un habitant de Ramallah est poursuivi par le tank de l'armée israélienne au moment où il sort de son domicile pour jeter un sac poubelle. Occupé à parler au téléphone, l'habitant fait le va-et-vient entre sa maison et la poubelle municipale sans faire attention au tank situé devant chez lui, alors que celui-ci ne le lâche pas des yeux. Au moment où il rejoint son domicile, le canon du tank change de direction et se retourne contre Elia qui était en train de les regarder. Nous remarquons ici une exagération burlesque de la part du narrateur (comique de l'absurde et du geste) afin de rappeler l'état de siège quotidien dans lequel vivent les palestiniens. Certes, le spectateur peut en rire. Cela n'empêche qu'il gardera au fond de lui un sentiment d'amertume. De même, dans une autre scène du même film, un habitant de Nazareth invente sa propre théorie pour vaincre Israël : « Et si les arabes avaient été des buveurs de vin comme moi... » dit-il, « cela aurait fait un moment qu'on avait gagné la guerre ». Contrairement à la scène précédente, l'humour passe ici par le dialogue et non par le geste. Néanmoins, le résultat est le même : l'humour sert à témoigner de façon non-narrative de ce qui se passe dans les territoires occupés. Suleiman adopte un ton ironique pour dire finalement le contraire de ce qu'il pense. D'ailleurs, on revoit dans une autre scène du film le même voisin « théoricien »

voulant s’immoler par le feu. Le rire que nous propose Suleiman, est donc un rire contestataire, un rire dont le but n’est pas simplement de divertir le spectateur, mais aussi d’interpeller son intelligence et sa capacité à saisir le sens caché et implicite de l’image. Selon Hamid Dabashi, « What we witness in Elia Suleiman's cinema is the precise critical moment when the depth of tragedy mutates into the height of comedy, comedy meets absurdity, and then absurdity remembers the dark dread at the heart of its own memory of the terror it must, and cannot but, remember. » (2006 : 135). Dabashi parle d’une « frivolité sérieuse », ainsi que d’un « rire en colère » marquant une crise de la mimesis (de l’imitation du réel) dans le cinéma de Suleiman. À la différence d’un cinéma militant et d’un cinéma narratif qui considèrent l’écran comme une fenêtre qui s’ouvre sur le monde réel, le cinéma de Suleiman veut rompre avec le réel en inventant de nouvelles manières de raconter qui passent à chaque fois par l’allusion et le sens non préalablement défini.

Dans le même contexte, Najat Rahman ajoute que l’humour de Suleiman va à l’encontre des représentations classiques de l’identité palestinienne et permet ainsi un *nouveau partage du sensible*, qui caractériserait la relation intime entre art et politique selon Jacques Rancière. S’appuyant sur la scène de « ninja » dans *Intervention divine*, Rahman note qu’à travers un humour mêlé au fantastique, Suleiman réussit à créer un nouvel *espace commun*, qui transgresse les frontières et qui dépasse la logique binaire entre colonisé et colonisateur, imposée par ce dernier. Citons ses propres mots dans « Humor, Loss and the Possibility for Politics in Recent Paletinian Films » (2014) :

« Suleiman enacts a nuanced and compelling cinematic representation by means of the introduction of humor and the fantastic. In going against prevalent narrations of Palestinian identity, the film reveals the real possibility that politics will rupture consensus in the face of the continued fragmentation of geography, people, and memory. »

De l'humour noir (scène du tank) à l'ironie (scène du « théoricien »), en passant par la parodie (scène de la « ninja »), l'humour est sans doute omniprésent dans le cinéma de Suleiman et prend plusieurs formes. Il n'en reste pas moins que nous y remarquons une prédominance de gags visuels, d'un comique de l'absurde et de l'irrationnel, qui ferait penser aux caractéristiques d'un genre précis de l'histoire du cinéma, qu'est le cinéma burlesque. Ce n'est pas par hasard en effet que le cinéaste palestinien soit souvent comparé par la critique internationale à Buster Keaton ou à Jacques Tati. Les points communs entre les maîtres du burlesque et Suleiman sont manifestes.

À commencer par la caractérisation et la stylisation du personnage, Suleiman prend le temps de soigner son personnage d'un timbre singulier, digne d'un héros burlesque. Elia - tout comme Malec, personnage fétiche de Keaton - est reconnaissable à son visage inexpressif, à sa silhouette tendue et à son extrême discrétion. C'est un personnage solitaire et introverti, qui ne rit presque jamais et qui se retrouve à plusieurs reprises dans des situations embarrassantes, comme celle dans *Le temps qu'il reste* où un passant lui tend la main pour le saluer, puis la retire au dernier moment. L'autodérision constitue l'un des mouvements autoréflexifs majeurs de Suleiman auquel nous reviendrons dans le troisième chapitre.

Outre cette ressemblance entre les personnages, notons également chez Suleiman un penchant pour le comique de gestes, en tant que propriété caractéristique du cinéma burlesque. Parmi les moments les plus drôles d'*Intervention divine*, citons la scène où des malades et des infirmiers fument ensemble dans un couloir de l'hôpital. Le comique de l'absurde atteint ici son apogée grâce à « la figure du double » (très fréquente dans le cinéma Suleiman). Pour bien l'expliquer, la mise en scène repose sur la symétrie de deux personnages : deux malades, chauves et barbus, vêtus d'une chemise rose, portant un plâtre autour du cou, qui font l'aller-retour du couloir en fumant sans se séparer l'un de l'autre. Ce gag typiquement visuel, enveloppé d'un

traitement sonore basé sur le silence (ambiance de la clinique, sons de chariots et d'appareils médicaux), illustre parfaitement le génie de Suleiman dans sa ré-appropriation d'un genre cinématographique qui se fait de plus en plus rare dans le cinéma actuel. Alors que nous remarquons une hégémonie de l'humour lié à la parole et aux dialogues dans le cinéma dominant, il est intéressant de constater que le cinéma de Suleiman s'inscrit dans un registre humoristique, moins narratif, qu'est celui du burlesque, qui repose sur un comique corporel et gestuel.

Que ce soit dans la scène du tank ou de l'hôpital mentionnées ci-dessus, l'humour de Suleiman apparaît particulièrement dense et intrigant, car il évite l'effet comique classique véhiculé à travers les dialogues. Suleiman cherche - via le silence du burlesque - à être le moins narratif possible dans sa manière de rendre compte du conflit israélo-palestinien. L'une des résistances narratives de Suleiman tient à ce décalage entre un registre comique, léger, et un contexte sérieux, dramatique, voire tragique. Les films du réalisateur palestinien partagent avec le cinéma burlesque un rire contestataire, un rire qui prend son essence de l'absurdité du monde et qui demande au spectateur d'être actif dans le film.

En synthèse, à travers l'attention particulière accordée à l'humour, au silence, mais aussi au hors-champ et à la fragmentation du récit, nous pouvons affirmer que Suleiman invente une esthétique de l'absence, de l'invisible et de l'indicible, qui remet en question le narrativisme et le réalisme du cinéma militant. Alors que celui-ci se situe dans une démarche réactive vis-à-vis du pouvoir du cinéma narratif, le cinéma de Suleiman rend possible l'invention de nouvelles narrativités, visibilités et sensibilités, qui ne sont pas déterminées par la logique répressive du colonisateur. Une résistance cinématographique pour Suleiman se doit d'être affirmative, poétique, créative, tant d'un point de vue politique qu'esthétique. Ce n'est pas « la politique avant, et le cinéma après » tel était le cas dans le cinéma militant, mais plutôt le contraire : un cinéma de

résistance se conçoit d'abord en termes de résistances filmiques, plastiques et audiovisuelles qui vont à l'encontre des règles du cinéma narratif. Plus un film arrive à bousculer les codes narratifs et les normes esthétiques du cinéma dominant, plus il dégage un potentiel de résistance. Nous avons déjà montré que la recherche non-narrative de Suleiman est intimement liée à l'idée de faire participer le spectateur dans l'expérience cinématographique. Ce que nous tenterons de faire à la suite de ce chapitre, c'est de voir plus en profondeur comment Suleiman déconstruit cette forme spécifique de pouvoir qui existe entre celui qui agit et celui qui regarde.



### 3. Résistance éthique: du spectateur passif au spectateur actif

« *Le seul moyen d'envisager un nouveau cinéma c'est de considérer davantage le rôle du spectateur. Il faut envisager un cinéma inachevé et incomplet pour que le spectateur puisse intervenir et combler les vides, les manques.* » (Kiarostami 2001)

« *L'émancipation, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. L'émancipation du spectateur, c'est alors l'affirmation de sa capacité de voir ce qu'il voit et de savoir quoi en penser et quoi en faire.* » (Rancière 2008)

S'il y a une question qui revient sans cesse dans la démarche résistante de Suleiman - et qui la distingue clairement de celle du cinéma militant - c'est bien celle-ci : quelle place occupe le spectateur dans l'expérience cinématographique ? Une question à la fois éthique et très politique, puisque subsistent entre le réalisateur et le spectateur, entre l'« acteur » et le « récepteur », des enjeux de pouvoir. Nous avons déjà mentionné que, dans *Cinéma contre spectacle* (2009), Jean-Louis Comolli évoquait à travers l'esthétique non-narrative qu'il proposait, la nécessité dans un cinéma alternatif de « changer de spectateur ». De même, il est important d'ajouter que dans *Le spectateur émancipé* (2008), Jacques Rancière met lui aussi l'accent sur le fait que tout projet artistique d'émancipation devrait nécessairement passer par une émancipation du spectateur. Pour Rancière, les médias de masse et les images télévisées tuent l'intelligence et l'esprit critique du spectateur. Celui-ci se trouve *passif* face au flot d'informations visuelles qui le submergent : il n'interroge pas les images, mais il les consomme. La raison pour laquelle le théoricien français avance l'importance d'un discours artistique moins didactique, qui permet un changement de posture : du consommateur classique au spectateur actif et émancipé.

Force est de constater que la résistance du cinéma militant demeure encore une fois réactive sur ce point. C'est une résistance qui lutte contre une idéologie, contre un pouvoir politique spécifique, sans toutefois prêter attention à d'autres formes de pouvoir présentes au sein même du discours, et particulièrement dans la relation qui lit celui qui parle à celui qui reçoit. Bien qu'il soit à la base critique vis-à-vis de la culture de consommation, le cinéma militant réinvente paradoxalement un discours politique qui porte dans ses gènes l'esprit didactique des médias de masse. Solanas et Getino définissent le troisième cinéma comme étant un cinéma populaire, un cinéma de la révolution des masses, qui sert à politiser le peuple (le spectateur) et à l'inviter à prendre conscience de l'actualité des causes sociales et politiques qui le concernent. Ce qui est frappant dans cette perspective militante, c'est la relation verticale qu'entretient le cinéaste avec le peuple, c'est la vision dégradante, voire méprisante, que porte le réalisateur à l'égard du spectateur. Ce dernier est souvent considéré inculte, inconscient des problèmes de son temps, tandis que le réalisateur, lui, est là pour l'aider, pour l'informer et l'éduquer. En voulant défaire un discours dominant basé sur la consommation, le cinéma militant reproduit inconsciemment le même schéma qu'il s'est donné la tâche de combattre dans les rapports de pouvoir qu'il institue entre réalisateur et spectateur.

Ceci n'est pas le cas du cinéma de Suleiman. La résistance du cinéaste palestinien englobe une critique de toutes les formes de pouvoir, y compris son propre pouvoir de cinéaste. C'est une résistance active qui tente de créer de nouvelles formes de contestation sans passer par la répression des consciences qu'emploie le pouvoir. Suleiman entretient une toute autre relation avec son spectateur:

« Je ne prétends pas *anticiper* sur les facultés de lecture des spectateurs, ce qui est la tendance majoritaire aujourd'hui. D'ailleurs, il m'est arrivé de discuter à ce sujet avec des cinéastes et de leur demander pourquoi ils se montraient tellement explicites dans leurs

films. La réponse est toujours la même : « Mais sinon, le public n'aurait rien compris... » Mais de quoi s'autorisent-ils pour usurper ainsi une position qui ne leur appartient pas ? C'est vraiment insultant... » (Prokhoris et Wavelet 1999).

Pour Suleiman, le spectateur n'est pas forcément un ignare que le réalisateur devrait instruire à travers des leçons d'Histoire. Le spectateur peut être aussi un véritable expert en la matière, un historien par exemple, qui serait mieux informé que le réalisateur sur le sujet. Le but de Suleiman n'est donc pas de l'éduquer mais de lui proposer un discours politique complexe et nuancé, qui lui permet d'être actif dans la réception du film. Nous allons voir dans ce chapitre qu'à travers l'autocritique et les images pensives, Suleiman s'adresse à un spectateur émancipé plutôt qu'à un spectateur passif.

### **3.1. De la critique à l'autocritique**

L'esprit critique est sans doute l'essence de toute œuvre engagée. Par le biais d'un discours didactique, le cinéaste militant s'engage sans détour dans une critique virulente du pouvoir : le pouvoir des forces néocoloniales (tel est le cas dans *L'Heure des brasiers* (1968) de Fernando Solanas), le pouvoir de l'État d'Israël (tel est le cas de la plupart des films militants palestiniens), etc. Mais ce qui fait défaut à la cause au service de laquelle il se range, c'est que le cinéaste militant ne remet que très rarement en question - si ce n'est jamais - son propre discours, son propre pouvoir de narrateur. Il n'est critique que vis-à-vis de l'autre, l'opresseur, le colonisateur, oubliant que lui-même il joue dans l'équation cinématographique le rôle du dominant, de celui qui parle, et par conséquent de celui qui agit sur le sujet filmé ainsi que sur le spectateur.

La critique prend une toute autre allure dans les films de Suleiman. Elle ne concerne plus seulement la critique d'un État, d'un dictateur ou d'une puissance coloniale, mais elle renvoie à

une déconstruction de tous les discours dominants, y compris ceux dont le réalisateur risque d'être l'auteur dans ses films. Cette autocritique passe en effet par une attention permanente accordée à la subjectivité du narrateur, notamment à travers l'autoréflexivité filmique, procédé consistant à mettre en abîme dans le film quelque chose des conditions de la production du film lui-même (soit le réalisateur, la caméra, la salle de montage, etc.). Contrairement à un cinéma militant qui prétend le réalisme, la transparence et l'effacement des traces de l'élaboration de l'œuvre, le cinéma de Suleiman est un cinéma autoréflexif qui tente de montrer tout ce que son prédécesseur aurait voulu cacher: le pouvoir du narrateur, sa subjectivité et les différentes phases contradictoires de la production d'un film. L'autoréflexivité filmique permet ainsi au spectateur de prendre de la distance vis-à-vis de l'histoire racontée et d'être critique par rapport à celle-ci.

À titre d'exemple, Suleiman laisse entrevoir quelque chose des dessous de la production cinématographique dès sa première fiction intitulée *Hommage par assassinat*. Dès le prologue, la voix-off d'un animateur radio qui tentera de joindre Elia au téléphone laisse entendre qu'un jeune cinéaste palestinien est en train de réaliser un film intitulé *Hommage par assassinat*, titre homonyme du court-métrage auquel nous assistons. S'ensuivent plus tard des scènes où le réalisateur présente une réflexion sur les notions de l'identité et de l'exil. Mais, vers la fin du film, un autre mouvement autoréflexif se produit : Elia apparaît sur sa table de montage en train de réaliser la bande annonce d'un film qui sortira bientôt en salles intitulé *Hommage par assassinat*. L'autoréflexivité filmique montre ici à quel point Elia est méfiant à l'égard de son propre discours, des images et des sons qui composent son récit. Au lieu de nous présenter un discours à sens unique qui ne fait que la critique du colonisateur, Suleiman préfère instaurer un discours politique beaucoup plus complexe, capable avant tout d'être critique vis-à-vis de lui-même, en tant que narrateur et acteur du film. En reproduisant dans son œuvre l'idée d'un film inachevé, d'un « film

en train de se faire », Suleiman invite le spectateur à être non seulement conscient de la subjectivité du film qui lui est présenté, mais aussi à être critique à l'égard de ce dernier. Si le film est incomplet, c'est bien parce que la réalité est complexe et que le réalisateur ne peut pas tout dire, tout montrer, en vingt-cinq minutes. Celui-ci ne peut faire que la moitié du chemin. C'est au spectateur d'être actif à son tour dans la réception du film et de poursuivre l'autre moitié, en parcourant ce qui échappe ou ce qui fait défaut à la vision subjective du réalisateur.

L'idée du « film dans le film », d'un « film en train de se faire » est reprise dans plusieurs films de Suleiman. Dans *Chronique d'une disparition*, Elia est l'invité d'un centre culturel de Jérusalem pour parler du sujet de son prochain film, de la singularité des formes esthétiques et narratives qui caractérisent son cinéma. Aussi, sur l'un des intertitres du film, on peut lire : « Rencontre avec un écrivain, une histoire à partir de laquelle je réaliserai un film ». Il semble donc évident que Suleiman est dans l'autocritique de son propre discours, faisant croire que ce qu'on voit à l'écran n'est que le « *making-of* » d'un film et non un film à part entière. C'est la même idée qu'on retrouve dans *Intervention divine*, lorsqu'Elia, entouré de post-it jaunes collés au mur, organise la structure narrative de son film. Là aussi, Suleiman met l'accent sur la subjectivité et le pouvoir du narrateur, en dévoilant les coulisses de l'écriture et de la production cinématographiques. L'autoréflexivité vise en effet à déconstruire les relations de pouvoir entre réalisateur et spectateur. Celui-ci devient conscient de la distance qui sépare la fiction de la réalité : il ne cherche plus à s'identifier aux personnages, au monde diégétique, mais plutôt à avoir un regard critique sur ce qu'il voit à l'écran. En remettant continuellement en question son propre regard de cinéaste, en créant des jeux de miroirs entre le film et lui-même (ou entre le film et d'autres films), Suleiman tente de détromper son spectateur, de l'amener à être - non pas un simple consommateur de la critique d'un État ou d'une force coloniale - mais un véritable acteur dans ce

projet de résistance, susceptible d'être autant critique vis-à-vis de l'Etat ou de la colonisation que vis-à-vis de ce discours critique du film, lui-même régi par des relations de pouvoir entre spectateur et réalisateur.

Critiquant la « dévalorisation de la fonction critique (et du spectateur) » au sein de l'industrie audiovisuelle actuelle, Marie-Claude Loisselle affirme que « ce qu'il faut se demander au cinéma, ce n'est pas *qui regarde quoi*, film réduit à un objet, mais plutôt *qui regarde qui* à travers un film. Quel spectateur face à quelle pensée et quel regard que lui adressent le cinéaste (et les acteurs) par les moyens du cinéma. » (2012 : 16). Loisselle met l'accent sur la nécessité de « refonder la position du spectateur en tant que sujet dans sa relation avec les autres », c'est-à-dire comme être capable de réfléchir, d'interagir, de penser avec l'autre sujet du film qu'est le réalisateur (2012 : 16). Si on suit cette distinction faite par Loisselle, il apparaît évident que les films de Suleiman constituent des *films-sujets* et non des *films-objets*, par leur capacité à affirmer et assumer la subjectivité du réalisateur, mais aussi par leur souci de toujours faire participer le spectateur dans l'expérience cinématographique. À travers l'autoréflexivité filmique, Suleiman insiste sur la présence d'un narrateur, sur la subjectivité et le pouvoir de celui qui parle, et demande au spectateur d'être critique et vigilant vis-à-vis de tout cela.

La singularité de l'autoréflexivité filmique de Suleiman réside dans le fait qu'elle soit entremêlée au caractère autobiographique de ses films. Puisque ses films tournent autour de lui et qu'Elia joue son propre rôle dans ses films, le réalisateur apparaît continuellement dans ses métrages, et chacune de ses apparitions pourrait être interprétée comme un mouvement autoréflexif renvoyant aux conditions de production du film en question. Certes, nous ne citerons pas ici toutes ces apparitions, mais l'une d'elles retient particulièrement notre attention. C'est celle qui illustrerait le mieux la perception subjective du réalisateur. Une séquence de *Chronique d'une disparition*

composée de deux plans : un champ, puis un contrechamp. Le champ montre, à travers la fenêtre, un jeune homme faisant des mouvements absurdes autour d'une voiture ; le contrechamp met en abyme Elia, à sa fenêtre, regardant vers l'extérieur. Le deuxième plan nous fait donc comprendre le point de vue du premier. Nous parlons ici en termes narratifs de subjectivité perceptive (ou ocularisation). Le jeune homme devant la voiture est l'image à voir, tandis qu'Elia est le personnage voyant. Or faut-il encore rappeler qu'Elia n'est pas juste un personnage ? Comme Elia est interprété par le réalisateur lui-même, ce champ-contrechamp acquiert - outre sa fonction narrative - une dimension éthique qui renvoie à la perception subjective du réalisateur (et non seulement du personnage). Surtout que ce type de champ-contrechamp est très fréquent dans le cinéma de Suleiman : à citer la scène dans *Intervention divine* où Elia observe les passagers du poste frontalier, ou encore celle dans *Le temps qu'il reste* où Elia regarde sa mère assise au balcon, etc. Toutes ces scènes ont la spécificité d'alterner entre un champ qui présente l'image à voir et un contrechamp qui présente la vision subjective d'Elia. Ce qui pousse encore à croire qu'il s'agit de la perception du réalisateur (et non seulement du personnage), c'est qu'Elia n'affiche généralement pas de réactions marquantes par rapport à ce qu'il voit, qui laisseraient penser que ce champ-contrechamp aurait été conçu pour une simple raison narrative. Elia affiche toujours le même regard scénique, immobile, frontal et pensif, peu importe ce qui se présente en face de lui. À travers ce mouvement autoréflexif de champ-contrechamp, le réalisateur veut surtout insister sur l'idée que la caméra incarne son regard, que toutes les images présentées à l'écran sont relatives à sa vision subjective du réel. Suleiman demande encore une fois au spectateur d'être attentif au pouvoir du narrateur et d'être par suite critique par rapport au film.

À la différence d'un cinéma militant qui se concentre sur le *quoi* du film, sur l'objet d'un film politique (c'est-à-dire sur le discours critique à l'égard du colonisateur), le cinéma de Suleiman est

un cinéma autoréflexif qui affiche également une attention particulière à l'égard du sujet du film, de celui *qui parle* dans un film (à travers une autocritique du pouvoir du réalisateur et de la place qu'occupe le spectateur dans l'expérience filmique). En dévoilant sa subjectivité ainsi que les coulisses de la production cinématographique, Suleiman fait en sorte que son spectateur soit lui aussi acteur et sujet dans le film. Dans ce qui suit, nous allons montrer qu'outre l'autocritique et l'autoréflexivité, le réalisateur palestinien favorise la pensivité des images au détriment de leur informativité dans le but de toujours mieux valoriser la fonction critique du spectateur.

### **3.2. De l'informativité à la pensivité :**

Avec *Le spectateur émancipé* (2008), Jacques Rancière fait la distinction entre deux types d'images : l'image d'information qui s'adresse à un spectateur passif ; et l'image pensive qui dialogue avec un spectateur actif et émancipé. Selon Rancière, par opposition au journal télévisé dont le but est de tout expliquer, tout montrer, le cinéma devrait adopter une attitude plus créative à l'égard du spectateur en inventant - non pas des images informatives - mais plutôt des images pensives, des images qui ne pensent pas mais qui sont « pleines de pensées ». « Une image pensive, c'est alors une image qui recèle de la pensée non pensée, une pensée qui n'est pas assignable à l'intention de celui qui la produit et qui fait effet sur celui qui la voit sans qu'il la lie à un objet déterminé. » (2008 : 115). Par sa capacité à évoquer des pensées sans les penser, l'image pensive bouleverse ainsi les rapports de pouvoir entre acteur et récepteur, car elle désignerait « un état indéterminé entre l'actif et le passif. » (2008 : 115).

Cet apport théorique de Rancière prend tout son sens dans la distinction que nous tentons d'établir entre le cinéma militant et le cinéma de Suleiman. Si le premier est un cinéma informatif,



didactique, qui cherche à instruire le spectateur, le deuxième est un cinéma non-narratif, poétique, qui cherche à dialoguer avec son interlocuteur par l'intermédiaire d'images pensives. Voilà en quelque sorte ce que nous avons tenté de montrer depuis le début de ce mémoire en mettant l'accent sur la place du hors-champ, du burlesque, de la chronique, dans le cinéma de Suleiman. À la différence du cinéaste militant, le réalisateur palestinien dote ses films d'un discours politique complexe qui, au lieu de penser à la place du spectateur, cherche à lui proposer plusieurs pensées et plusieurs possibilités de lecture. Dans *Vacarme*, il ajoute :

« Quand vous faites un film, vu les dépenses énormes que ça implique, vous avez une responsabilité morale : celle de ne pas consumer le film en le réduisant à un seul niveau possible de lecture. Alors il faut maintenir un principe de complexité, avec l'idée que le film puisse être vu indéfiniment. Je ne veux pas dire que ce sera le cas de mon film, mais j'insiste sur cette responsabilité morale du cinéaste. » (Prokhoris et Wavelet 1999).

Afin de toujours garder un œil sur sa relation éthique avec le spectateur, Suleiman invente des images pensives qui résistent à toute conclusion. Citons à titre d'exemple la scène d'*Intervention divine* où une « ninja » palestinienne combat des soldats israéliens. L'ambiguïté du traitement esthétique et narratif de ce combat nous laisse à vrai dire confus quant à son interprétation. Il ne s'agit pas ici d'une représentation classique d'un combat entre Palestiniens et Israéliens, telle que nous avons eu l'habitude de le voir dans un cinéma militant. Le traitement n'est pas du tout réaliste. Suleiman donne de l'ambiguïté à l'image en mêlant ce cliché militant à une touche de fantaisie (effets spéciaux et artifices) et de burlesque (exagération du comique du geste et du corps). Du coup, l'interprétation n'est plus la même. L'image s'ouvre à plusieurs lectures possibles. Certains critiques occidentaux diront que Suleiman fait ici l'éloge de la violence. D'autres critiques arabes diront que Suleiman dilue la cause de son peuple. En effet, il est difficile de savoir quelle signification porte exactement cette scène. Nous pourrions même envisager que la

politisation du genre (c'est-à-dire le détournement du film de combat) renvoie ici à une critique du cinéma narratif spectaculaire, alors que d'autres spectateurs y verraient une critique du cinéma militant. L'image de ce combat est donc une image complexe, ambivalente, qui résiste au sens clairement définissable et saisissable. Il serait aberrant de donner une seule lecture possible à cette image car c'est une image pensive, une image qui ne pense pas mais qui fait coexister plusieurs pensées à la fois. Elle peut se présenter autant comme une réflexion sur le conflit israélo-palestinien que comme une réflexion sur l'histoire du cinéma. C'est une image qui s'offre comme lieu de réflexion sur le monde, et qui demande au spectateur d'être actif dans l'expérience filmique. Celui-ci ne se contente plus de regarder le film de manière passive mais devient un acteur déterminant dans la réalisation de l'image.

Toujours dans *Intervention divine*, nous pouvons déchiffrer une ambiguïté dans l'image du ballon de baudruche qui fait le tour de Jérusalem. Tel est le cas dans la scène de combat mentionnée plus haut, Suleiman fait appel à la fantaisie et au burlesque pour donner une complexité à l'image d'un cliché militant, représenté ici par la figure de Yasser Arafat. En envoyant le ballon de baudruche en l'air pour que celui-ci se pose plus tard sur la coupole de la Mosquée Al-Aqsa, nous ne savons pas si Elia voudrait par-là faire l'éloge de ce symbole de la résistance palestinienne ou le mettre en dérision, en réalisant au cinéma ce qui n'aurait pas pu être fait en vérité. La figure de Yasser Arafat, dessiné sur un ballon de baudruche, qui règne sur Jérusalem est donc une image pensive. Certes, nous pouvons lui donner plusieurs lectures, mais l'image mettra en suspens toute conclusion. Chaque tentative de rendre unique le sens de cette image serait une tentative d'objectiver l'image et de lui enlever toute son épaisseur et sa complexité politiques. Voilà pourquoi il est important de rappeler que l'image pensive se situe dans un état d'entre-deux, entre

le passif et l'actif. Elle n'appartient ni au réalisateur ni au spectateur, mais elle appartient aux deux à la fois, elle constitue le lieu de rencontre des deux sujets.

Autre exemple d'une image pensive très controversée de Suleiman, c'est l'image de fin de *Chronique d'une disparition*, présentant la diffusion de l'hymne national d'Israël à la télévision au moment où les parents d'Elia dorment au salon. Certains nationalistes arabes avaient déjà accusé Suleiman de trahison à cause de cette image. D'autres critiques occidentaux l'avaient vue comme un outrage à l'égard de l'État d'Israël. Mais, en réalité, ce qu'avait voulu montrer Suleiman, ce n'était ni l'un ni l'autre. Son but était de composer une image qui ne pense pas mais qui présente plusieurs pensées. Une image non-narrative, non-informative, qui interpelle l'intelligence et l'émancipation du spectateur.

Des images pensives dans le cinéma de Suleiman, il y en a plusieurs. Nous ne pourrions pas toutes les citer dans ce chapitre, mais il est important de mentionner que certaines d'entre elles sont particulièrement saisissantes par leur radicalité non-narrative, telles que l'image d'un père qui dort (dans *Chronique d'une disparition*) ou celle d'une marmite sur le feu (dans *Intervention divine*) ou celle d'Elia en train de fumer (dans *Le temps qu'il reste*). Comparées aux images pensives citées plus haut, celles-ci comportent très peu d'éléments narratifs et symboliques pour que nous puissions leur assigner la moindre interprétation facile. Ce sont des images, très semblables à des tableaux de peinture ou à des photographies, qui reflètent l'extériorité absolue des personnages et qui reprennent toute la densité et la complexité du monde. Elles ne racontent pas nécessairement une histoire, mais elles ouvrent sur une infinité de hors champs qui permettent une infinité de lectures pour le spectateur. Cela nous fait penser à la réflexion de Kiarostami sur le lien entre le cinéma et la photographie quand il dit : « En ce moment, je me sens davantage photographe que cinéaste. Il m'arrive de penser : comment faire un film où je ne dirais rien ? [...] Si des images

peuvent donner une telle force à l'autre pour les interpréter, et tirer un sens que je ne soupçonnais pas, alors il vaut mieux ne rien dire et laisser le spectateur tout imaginer » (Nancy 2001 :85).

De même, nous pouvons affirmer que pour favoriser l'émancipation du spectateur, le cinéma de Suleiman crée des images pensives, qui se situent toujours dans un entre-deux, entre le passif et l'actif mais aussi entre le cinéma et la photographie, entre le champ et le hors champ, entre l'Histoire et la chronique, entre le drame et le burlesque. Contrairement au cinéma militant, Suleiman refuse de prendre le chemin facile pour transmettre à son interlocuteur ses idées politiques. Son discours affiche continuellement une certaine ambiguïté entre le centre et la périphérie, entre le colonisateur et le colonisé, entre le dominant et le dominé, qui permet au spectateur d'être acteur dans le débat politique. Par l'intermédiaire de l'autocritique et des images pensives, Suleiman s'adresse à un spectateur intelligent et non un simple consommateur de slogans militants préétablis.

Rappelons-nous de ce champ-contrechamp caractéristique du cinéma de Suleiman: le champ représenté par l'image de l'homme qui fait des mouvements absurdes autour d'une voiture est une image pensive, tandis que le contrechamp mettant en abîme Elia montre la perception subjective du réalisateur. À travers ce mouvement autoréflexif, Suleiman rend sensible et exprimable son propre regard de cinéaste. Un regard pensif et autocritique. Un regard d'exilé, d'*outsider*, se situant toujours à la marge, et remettant en question tous les discours dominants, toutes les formes de pouvoir. Bref, un *regard décalé*, voilà comment nous pourrions l'appeler.

## **Conclusion : le regard décalé d'Elia Suleiman**

Le regard décalé d'Elia Suleiman apparaît donc comme une posture, comme une manière singulière de se positionner dans le monde, d'être toujours à l'écart et à la marge de toute forme de pouvoir. Il constitue non seulement le regard d'un personnage mais aussi le point de vue d'un réalisateur qui cherche en permanence à prendre position face à tout ce qui relève du commun, du système et du dogme. À travers un discours politique créatif et poétique, le cinéma de Suleiman demeure autant critique à l'égard du colonisateur que du colonisé, en mettant en crise à la fois les forces de l'occupation, le narrativisme du cinéma dominant et le didactisme du cinéma militant.

En somme, la résistance de Suleiman prend plusieurs formes (politique, esthétique et éthique) et passe par une série de décalages : de l'idéologique au politique, du narratif au non-narratif et du spectateur passif au spectateur actif. Dans un premier chapitre, nous avons pu montrer que Suleiman remet en question le discours idéologique militant en remplaçant l'Histoire, la colonisation, la révolution - des thèmes politiques évidents - par d'autres moins évidents, comme la chronique, l'exil ou l'amour. Résister pour Suleiman n'est donc pas une attitude réactive qui consiste à s'exprimer là où le pouvoir attend de nous cette expression, mais il faudrait que la résistance surprenne le pouvoir en inventant toujours de nouvelles formes de contestation. Ce premier chapitre a été l'occasion de définir le sens large que prend la résistance dans le cinéma de Suleiman,

Ce qui n'était pas du tout infructueux puisque, dans le deuxième chapitre, nous avons eu la meilleure illustration de cette conception active de la résistance. Le chapitre 2 a permis de montrer que la résistance de Suleiman n'est pas simplement une résistance à un État ou à un colonisateur mais qu'elle comprend aussi une résistance à l'égard des discours dominants du cinéma lui-même.

Par résistance esthétique, nous avons désigné ce décalage d'une esthétique narrative dominante caractérisée par l'histoire, le champ et le drame, à une esthétique du non-dit, du non-visible, de l'absence, caractérisée par les tableaux, le hors champ et le burlesque. Résister donc prend une autre définition dans ce chapitre : ce n'est plus simplement la présentation de thèmes politiques dans un film, c'est aussi la capacité d'un film à incarner la cause qu'il défend à travers le langage filmique en inventant de nouvelles formes narratives et esthétiques qui interpellent l'intelligence et l'activité du spectateur.

Dans le troisième chapitre, nous avons pu mieux détailler cette relation éthique qu'entretient le cinéaste avec le spectateur, en faisant la distinction entre un spectateur passif soumis au discours didactique du cinéma militant et un spectateur actif qui dialogue avec le discours subjectif et complexe de Suleiman. Appelé également spectateur émancipé, celui-ci devient un véritable acteur dans la réalisation de l'image. À travers l'autocritique et les images pensives, Suleiman invente un cinéma résistant qui ne soit pas l'instrument d'une action politique mais plutôt le médium d'une résistance, le lieu de rencontre de deux sujets (d'un réalisateur et d'un spectateur) capables de penser et de réfléchir ensemble les problématiques du monde.

Qu'est-ce que donc une résistance cinématographique selon Suleiman ? C'est d'abord et avant tout une résistance *avec* le cinéma et non *dans* le cinéma. C'est une révolution des représentations et non une représentation des révolutions. À la différence du cinéma militant, le cinéma résistant se veut vigilant envers tous les discours dominants, y compris ceux qui concernent le médium cinématographique lui-même. Selon Suleiman, une résistance cinématographique n'est possible que lorsque le médium réalise son propre potentiel de résistance, c'est-à-dire qu'il soit - non pas réduit à un instrument de propagande politique - mais capable d'inventer de nouvelles formes de contestation qui favorisent l'émancipation du spectateur. Ce que nous propose Elia

Suleiman est une médiation de la résistance et non une simple représentation, c'est-à-dire une véritable communication de la résistance au spectateur par tous les moyens qui s'offrent au cinéma. Le cinéma résistant constitue par là une résistance affirmative, poétique, dont le but n'est pas seulement de dénoncer un pouvoir spécifique mais aussi de créer, de rêver, de vivre, d'aimer, de penser autrement que le pouvoir nous l'impose. Comme l'avait si bien décrit Hamid Dabashi dans son livre *Dreams of a nation*: « The cinema of Elia Suleiman does not work reactively, however. It is proactive and emancipatory. Its language is not determined by the militant vulgarity of the occupiers of his homeland » (2006 :142).

Il reste maintenant à faire le lien entre cette thèse de recherche et notre projet de création. N'oublions pas que le point de départ de cette réflexion théorique était un souci personnel de réaliser des films politiquement. Mais avant cela, il est important pour nous de souligner que le but de notre recherche n'était pas tant de faire une théorie de la résistance que d'ouvrir le champ à plusieurs possibilités de résistance autres que celles du cinéma militant. Ce que nous avons tenté de faire est d'apporter un nouveau regard à la question de la résistance en mettant en crise à la fois les dogmes du colonisateur et du colonisé. Cependant, ce n'est guère pour construire un autre dogme qui se réduit à la recherche politique et esthétique de Suleiman. Il faut noter que Suleiman lui-même est toujours dans un processus d'actualisation de sa propre démarche. Parmi les résultats importants que nous retiendrons de cette comparaison entre le cinéma militant et le sien, c'est qu'une résistance doit être de son temps, autrement dit qu'elle puisse remettre en question les discours dominants actuels, y compris son propre discours le jour où il devient dominant.

Voilà pourquoi notre création (intitulée *Joyeux*) ne s'inscrit pas seulement dans une simple vérification de notre thèse de recherche, mais elle est là aussi pour la peaufiner, la discuter et la compléter. Bien que le but principal de cette création ait été de réaliser un film politique qui se

distingue du cinéma militant (d'élaborer une résistance *avec* le cinéma et non *dans* le cinéma), notre démarche créative n'est pas tout à fait semblable à celle de Suleiman. Nous avons essayé dans la mesure du possible de ne pas reproduire les mêmes choix politiques, esthétiques et éthiques que ceux de notre inspirateur, mais plutôt d'apporter une touche personnelle à ces trois résistances majeures en affirmant notre propre posture, notre propre regard décalé.

D'un point de vue politique, pour se distancier entre autres de plusieurs représentations du printemps arabe dans les cinémas tunisien et égyptien actuels, nous avons choisi comme fil conducteur pour notre film une chronique personnelle, celle d'une fête d'anniversaire. Nous avons bien dit « fil conducteur », car celui-ci n'est qu'un prétexte pour aborder des questions qui fâchent et joindre une dimension collective du débat politique. Sans doute nous pouvons relever dans *Joyeux* des références claires à l'Histoire, notamment à travers l'image d'archive de l'attaque du musée du Bardo. Nous pouvons également déchiffrer une critique de la représentation des arabes dans les médias de masse à travers le dérapage raciste d'Eric Zemmour à la télévision française. Toutefois, cela se fait dans l'intime discrétion puisque nous ne cherchons pas à commenter ces images (à imposer nos idées politiques au spectateur), mais simplement à regarder ces images ou mieux encore à les détourner en les regardant. La question du terrorisme et celle du racisme sont des problèmes « globaux » qui nous intéressent. Il n'en reste pas moins que nous accordons une grande attention aux choses les plus futiles, aux « micro-pouvoirs », aux codes de la société moderne qui conditionnent notre comportement dans la vie de tous les jours. À travers une omniprésence de la culture virtuelle (d'images Facebook prises à l'aide de captures d'écran), des moyens de communication contemporains (téléphone, skype, texto), nous avons voulu faire le « constat », et pas forcément la critique, d'une arme à double tranchant : l'internet comme lieu de rencontre entre individus, communautés, mais aussi comme façon de normaliser la conscience des



gens et de créer de plus en plus de distance entre eux. Le monde moderne dont nous avons tenté de dresser le portrait est un monde complexe, ambigu - fait d'amour et d'amitié mais aussi d'exil, de voyage et de solitude - et vraisemblablement pas aussi joyeux que les médias de masse essayent de nous le faire croire. Notre résistance politique réside dans ce décalage entre un discours révolutionnaire militant qui aurait voulu à tout prix témoigner de l'Histoire nationale et notre approche post-coloniale qui cherche plutôt à décortiquer des formes d'exclusion « globales » relatives à la société moderne en général.

D'un point de vue esthétique, nous avons essayé comme Suleiman de monter une esthétique de l'invisible, de l'absence, qui résiste au discours narratif du cinéma dominant. Si l'on voit bien, le récit de *Joyeux* demeure discontinu, hétérogène et pluriel. Le seul facteur qui donne du rythme au film, c'est la succession des messages d'anniversaire. Il n'y a pas vraiment d'histoire qui va d'un point A à un point B par l'intermédiaire de l'action. Ce que nous avons essayé d'élaborer, ce sont des images (ou des messages) d'anniversaire dont chacune raconte plusieurs histoires. Pour cela, outre l'extériorité des personnages, nous avons donné une grande place au hors champ. Prenons comme exemple la scène où le narrateur parle à son père via Skype. Le décalage entre le visuel (l'ambiance du café) et le sonore (la discussion avec le père) crée dans cette scène un hors champ absolu qui renvoie à des milliers de représentation de l'exil, de la mère, de la terre natale, etc. D'autres hors champ absolus sont créés grâce à la musique, comme dans la scène du début avec la chanson de Nina Simone ou la scène de la fête avec la musique de Gypsykumbia. Aussi, l'autre parallèle que nous pouvons faire avec le cinéma de Suleiman, c'est l'humour. Même si nous n'avons pas le sens du burlesque que détient le maître palestinien – avouons-le – nous avons tenté de créer un humour qui ne soit pas trop narratif, qui passe par les vidéos *Dubsmash* (les *playbacks* de Manha Manha et de Happy birthday) ou encore par les codes virtuels comme dans la scène où

le narrateur écrit la conclusion de son mémoire. Le logiciel de traitement de texte souligne en rouge « Suleiman » pensant qu'il s'agit d'une faute d'orthographe. Le narrateur efface le trait rouge sur le coup, mais avait-il oublié que les logiciels informatiques dénotent eux aussi d'un point de vue occidental centralisé ?

Sur un plan éthique enfin, il a été important pour nous de nous adresser à un spectateur intelligent et averti, et non à un simple consommateur d'informations médiatiques ou militantistes. Ce que nous avons tenté au maximum d'éviter, c'est le discours politique didactique qui prend le spectateur pour un ignorant et qui se confie la tâche de l'éduquer. Nous avons essayé de développer un discours complexe qui repose sur l'autocritique et les images pensives. L'autocritique passe notamment par le dévoilement du pouvoir du narrateur et des traces de l'élaboration de l'œuvre, comme dans la scène où une amie lui demande comment ça va avec le film, ou encore à travers son autoréflexivité avec la caméra dans une photo envoyée comme cadeau d'anniversaire. Tout cela bouleverse les relations de pouvoir entre réalisateur et spectateur et permet à celui-ci de se distancier du film qui lui est présenté. Nous avons essayé de radicaliser l'approche subjective de Suleiman en laissant la caméra incarner notre regard presque tout au long du film (sans avoir recours au contrechamp pour expliquer notre point de vue). Cela fait que le spectateur et nous regardons les images du même point de vue et pouvons les méditer ensemble. D'autant plus que les images que nous lui proposons sont des images pensives qui, au lieu de penser à sa place, lui suggèrent plusieurs pensées. Citons à titre d'exemple les images de pluie, de cigarette, de poissons, de pigeons, etc. Ces images, dénuées de tout symbole, poussent plus loin l'approche pensive de Suleiman grâce à l'importance de leur caractère photographique. Face à un tel discours implicite et non-narratif, le spectateur ne peut être qu'un sujet actif dans l'expérience filmique et dans le projet de résistance par conséquent.

Ainsi, suivant ces trois plans, nous pouvons affirmer que notre création répond aux critères des trois axes de résistance majeurs que nous avons distingués dans le travail de recherche, sans être pour autant une simple imitation de la démarche résistante de Suleiman. Il s'agit bien d'une résistance *avec* le cinéma et non *dans* le cinéma, mais avec quelques différences, particulièrement au niveau des choix thématiques, des choix de cadrage, des références burlesques et symbolistes.

Si vous l'avez remarqué, nous avons jusqu'à maintenant parlé d'une résistance *avec* le cinéma sans mettre l'accent sur les relations de pouvoir qui régissent la production cinématographique elle-même. Nous nous sommes contentés dans le travail théorique de dégager trois champs de résistances possibles (politique, esthétique, éthique) relatives à des relations de pouvoir qui concernent le discours filmique. Mais il ne faut pas oublier qu'existent derrière chaque film des structures de financement, de production, de distribution, où plusieurs relations de pouvoir sont en jeu. L'espace alloué à ce présent travail ne nous permet pas sans doute d'analyser tous ces enjeux, mais nous tenons quand même à mentionner que l'on attend d'une résistance *avec* le cinéma qu'elle bouleverse toutes ces relations de pouvoir.

En ce sens, *Joyeux* était pour nous une occasion de compléter notre thèse de recherche et de poursuivre d'autres formes de résistances cinématographiques possibles, par la réalisation d'un film « indépendant » avec peu de moyens financiers et surtout avec une équipe technique très réduite, très légère, qui n'impose pas beaucoup de contraintes techniques sur le travail artistique. Inventer un cinéma « léger », comme un peintre devant sa toile, comme un écrivain devant sa feuille blanche, c'est un rêve pour nous. Nous ne prétendons pas jusque-là avoir fait le tour de la résistance. Nous ne sommes pas militant. Nous n'avons pas de positions idéologiques statiques (Suleiman 2008). Mais la révolution continue...

## Bibliographie

ABU-REMAILEH, Refqa (2008). « Palestinian anti-narratives in the films of Elia Suleiman », *Arab Media and Society*, [En ligne], n°5, <http://www.arabmediasociety.com/?article=670>.

BONITZER, Pascal (1976). *Le regard et la voix*. Coll. « 10/18 », Paris : UGE.

BOURLAND, Anne (2000). « A Cinema of Nowhere: Interview with Elia Suleiman », *Journal of Palestine Studies*, vol.29, n°2, p.95-101.

BRUYN, Olivier (2002). « JE sans frontières », *Première*, n°308, p.86-89.

BUTLER, Judith (2013). *Vers la cohabitation : judéité et critique du sionisme*, Paris : Fayard.

COMOLLI, Jean-Louis (2009). *Cinéma contre spectacle*, Paris : Verdier.

DABASHI, Hamid et coll. (2006). *Dreams of a Nation: On Palestinian Cinema*, London, New York: Verso.

DELEUZE, Gilles (2003). « Qu'est-ce que l'acte de création ? », *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*. Coll. « Paradoxe », Paris : Minit, p. 291-302.

DELEUZE, Gilles (1986). *Foucault*. Coll. « Critique ». Paris : Minit.

DELEUZE, Gilles (1985). *L'image-temps*, Paris : Éditions de Minit.

DELEUZE, Gilles (1983). *L'image-mouvement*, Paris : Editions de Minit.

FOUCAULT, Michel (1975). *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris : Gallimard.

FOUCAULT, Michel (1972). « Les intellectuels et le pouvoir », *L'arc*, n°49, p.3-10.

GAJAN, Philippe (2012). «De quelques films politiques», *24 Images (Montréal)*, n°158, p.57.

GARBARZ, Frank et Yann, TOBIN (2002). « *SULEIMAN Elia* », *Positif*, n°500, p 205, cité par KRONFOL, Ramla (2011). « *L'esthétique de l'absence : le cadre d'Elia Suleiman* », *Revue Science and Video*, [En ligne], n°3, <http://scienceandvideo.mmsh.univ-aix.fr/numeros/3/Pages/Kronfol.aspx>.

GAUDREAU, André (1988). *Du littéraire au filmique*, Paris : Méridiens Klincksieck.

GERTZ, Nurith et George, KHELIFI (2008). *Palestinian Cinema : Landscape Trauma and Memory*, Indiana : Indiana University Press.

JOYARD, Olivier (2002). « Palestine : dans l'œil d'Elia Suleiman le nomade », *Cahiers du cinéma*, n°572, p.12-19.

JOYARD, Olivier et Frédéric, STRAUSS (1998). « Éloge des rencontres fortuites et des trajectoires inexplicées », *Cahiers du cinéma*, n°523, p.54-57.

LAPLANTINE, François (2007). *Leçons de cinéma de notre époque*, France : Téraèdre / Revue murmure.

LEVESQUE, Sébastien (2010). *Généalogie des résistances cinématographiques : le cas de trois machines autopoïétiques (Eisenstein, Syberberg, Welles)*, Thèse de doctorat, Montréal : Université de Montréal.

LOISELLE, Marie-Claude (2012). « Plus politique qu'on le croit : dévalorisation de la fonction critique (et du spectateur) », *24 Images (Montréal)*, n°158, p.14-16.

*Mahmoud Darwich : Bref documentaire sur sa vie* (2009). [En ligne], ARTE, <https://www.youtube.com/watch?v=iV4kIyYKAh8>.

MORICE, Jacques (2002). « Elia Suleiman », *Télérama*, n°2733, p.40-41.

NACACHE, Jacqueline (2003). *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, Paris : L'Harmattan.

NAFICY, Hamid (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton: Princeton University Press.

NANCY, Jean-Luc (2001). *L'Evidence du film : Abbas Kiarostami*, Bruxelles : Yves Gevaert.

NANDY, Ashis (2007). *L'ennemi intime : perte de soi et retour à soi sous le colonialisme*, Paris : Fayard.

PASOLINI, Pier Paolo (2002). *Lettres luthériennes : Petit traité pédagogique*, Paris : Seuil.

PERRON, Tanguy (2003). « Le cinéma militant : Les origines du cinéma militant (ou le cinéma militant et la mort) », *Une encyclopédie du court métrage français*, [En ligne], Pantin : Yellow Now et Festival Côté Court, [s.p.], <http://www.peripherie.asso.fr/mouvement-ouvrier-et-cinema/le-cinema-militant>.

PROKHORIS, Sabine et Christophe, WAVELET (1999). « Entretien avec Elia Suleiman », *Vacarme*, [En ligne], Mai, n°08, <http://www.vacarme.org/article107.html>.

RAHMAN, Najat (2014). « Humor, Loss and the Possibility for Politics in Recent Paletinian Films », *Humor in Middle Eastern Cinema*, [En ligne], Michigan : Wayne State University Press, [s.p.], [https://books.google.fr/books?id=KVazBQAAQBAJ&pg=PT38&lpg=PT38&dq=Humor,+Loss+and+the+Possibility+for+Politics+in+Recent+Palestinian+Films&source=bl&ots=tXs63Zb72K&sig=bfsTTjit29mzvVuQMZ6vima7Qj8&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjF9LeTr-zOAhUjI8AKHR\\_ARMQ6AEINzAE#v=onepage&q=Humor%2C%20Loss%20and%20the%20Possibility%20for%20Politics%20in%20Recent%20Palestinian%20Films&f=false](https://books.google.fr/books?id=KVazBQAAQBAJ&pg=PT38&lpg=PT38&dq=Humor,+Loss+and+the+Possibility+for+Politics+in+Recent+Palestinian+Films&source=bl&ots=tXs63Zb72K&sig=bfsTTjit29mzvVuQMZ6vima7Qj8&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjF9LeTr-zOAhUjI8AKHR_ARMQ6AEINzAE#v=onepage&q=Humor%2C%20Loss%20and%20the%20Possibility%20for%20Politics%20in%20Recent%20Palestinian%20Films&f=false).

RANCIERE, Jacques (2008). *Le spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique.

RANCIÈRE, Jacques (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris : La fabrique.

SAID, Edward (2005). *L'Orientalisme : L'Orient crée par l'Occident*, Paris : Sueil.

SAID, Edward (2004). *Culture et résistance : Entretiens avec David Barsamian*, Paris : Fayard.

SAID, Edward (1996). *Des intellectuels et du pouvoir*, Paris : Édition du seuil.

SOLANAS, Fernando et Octavio, GETINO (1975). « L'heure des brasiers : vers un troisième cinéma », *Cinéma politique*, n°3, p.4-23.

SULEIMAN, Elia (2013). « Le silence est une arme de résistance », *Universciné*, [En ligne], Avril, <http://www.universcine.com/articles/elia-suleiman-le-silence-est-une-arme-de-resistance>.

SULEIMAN, Elia (2013). *Séminaire de l'école de recherche graphique 2013 : Elia Suleiman*, 22 Mai, [En ligne], <https://vimeo.com/66730122>.

SULEIMAN, Elia (2010). *The Time That Remains - Q&A with Elia Suleiman - "Political Film"*, 9 juin, [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=4pK0-EofcTM>.

SULEIMAN, Elia (2008). *A chat with a Palestinian film maker, Elia Suleiman*, 13 juillet, [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=uhC4jSzv16M>.

VERNET, Marc (1988). *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*. Coll. « essais », Paris : Éd. de l'étoile/Cahiers du cinéma.

WENDERS, Wim, (1990). « Histoires impossibles », *La logique des images : essais et entretiens*, Paris : L'Arche, p.85-97.

## Filmographie

*Chronique d'une disparition* (1996). Réalisateur Elia Suleiman, Suisse : Trigon (Atena Distribution), DVD. Pal, couleur, 84 mn.

*Demain* (2016). Réalisateur Cyril Dion et Mélanie Laurent, Paris : France Télévisions Distribution, DVD Zone 2. Pal, couleur, 118 mn.

*Hommage par assassinat* (1992). Réalisateur Elia Suleiman, 28 mn.

*Intervention divine* (2002). Réalisateur Elia Suleiman, Paris : France Télévisions Editions, DVD Zone 2. Pal, couleur, 92 mn.

*Introduction à la fin d'un argument* (1990). Réalisateur Elia Suleiman, 45 mn.

*Journal d'un débutant dans 7 jours à la havane* (2012). Réalisateur Elia Suleiman, Paris : France Télévisions Editions, DVD Zone 2. Pal, couleur, 17 mn 07.

*L'heure des brasiers* (1969). Réalisateur Fernando Solanas. 260 mn.

*Le pianiste* (2002). Réalisateur Roman Polanski, Paris : Studio Canal, DVD Zone 2. Pal, couleur, 150 mn.

*Le temps Qu'il reste* (2009). Réalisateur Elia Suleiman, Paris : France Télévisions Editions, DVD Zone 2. Pal, couleur, 104 mn.

*Le vent se lève* (2006). Réalisateur Ken Loach, Grande Bretagne : Edition Collector, DVD Zone 2. Pal, couleur, 127 mn.

*Survivre au progrès* (2011). Réalisateur Mathieu Roy et Harold Crooks, Canada : Office National du Film du Canada, DVD. Pal, couleur, 86 mn.