

YA OULED (WEST BEIRUT). LONG MÉTRAGE DE ZIAD DOUEIRY, PRÉSENTÉ À CANNES DANS LE CADRE DE LA QUINZAINE DES RÉALISATEURS (MAI 1998). Prix François-Chalais, prix de la Biennale 1998 du cinéma arabe à l'Institut du monde arabe. Sur les écrans en France à partir d'octobre 1998.

Miserere pour la génération de 47

Je reconnais avoir eu de très fortes appréhensions avant d'assister à la projection. Je m'attendais à un énième film sur la « guerre du Liban », un tiers faux documentaire, un tiers idéologie, un tiers fiction et un zeste d'autobiographie, le tout flattant complaisamment les modes dans le sens du poil. Mes craintes se sont dissipées dès les premières images. Ensuite, tout au long du film, un sentiment étrange est apparu de plus en plus fort, de plus en plus présent : ceux qui avaient vingt ou vingt-cinq ans en 1975 sont *entrés* dans la guerre alourdis de leur vécu surchargé de sens dans un pays où la vie politique servait de caisse de résonance, d'abord idéologique puis militaire, à tous les conflits de l'époque, emboîtés les uns dans les autres, depuis les vieux antagonismes internes renouvelés, jusqu'à la confrontation des « blocs ».

Cette *surcharge de sens*, ils y avaient été préparés par les événements lourds qui avaient chargé la barque libanaise dès la fin des années cinquante. *Ceux de 47*, année matrice par excellence, avaient par exemple vibré, enfants, aux récits des premiers coups d'Etat décolonisateurs ; avaient, adolescents, assisté en direct (déjà !) au débarquement des marines américains en 1958 ; avaient accompagné la réémergence politique des Palestiniens, ses soubresauts, ses héroïsmes et ses errements ; avaient connu les conflits politico-communautaires et socioéconomiques, comme l'on se plaisait à le répéter alors. Mais à chaque fois la violence avait été relativement maîtrisée et contenue entre les garde-fous du système existant. La parole sous toutes ses formes, de la palabre à l'analyse avait, simultanément, tout investi de sens, y compris à contresens. Rien n'échappait à la mise en catégorie. C'est donc surchargée de *sens* jusqu'à la folie sui-

cidaire, que cette génération, cornaquée par ses mentors adultes, est *entrée* dans la guerre. Pour la génération qui s'éveillait à l'adolescence, symbolisée par le trio des héros du film, et à laquelle appartient Ziad Doueiri, c'est au contraire la guerre qui est entrée dans la vie sans que personne n'ait rien demandé à quiconque. La *génération de 47* avait tendance à l'oublier. Le reconnaître n'enlève rien à la valeur et au contenu des causes défendues. La question se situe à un autre niveau.

Certains entraient en guerre comme on entre en religion ; pour d'autres, au contraire, c'était la guerre qui « entrait en eux ». Ceux-là, l'écrasante majorité, recevaient la violence de plein fouet, à leur corps défendant, et de plus en plus au sens propre du terme. La guerre, c'est-à-dire la mort, les a d'abord surpris à l'école, ce lieu de sociabilisation par excellence, supposé être le terreau de l'intégration sociale et qui deviendra progressivement le terreau de toutes les désintégrations.

L'école, havre de paix ? Ziad Doueiri n'a pas la naïveté d'y croire et de tenter de nous le faire croire. Bien sûr, des adolescents qui s'ouvrent à la vie le font dans un environnement mental déjà déterminé par de nombreux repères. Ce qui n'exclut nullement « l'innocence » de l'enfant ou de l'adolescent qui s'éveille, c'est-à-dire cette faculté de découvrir des jalons et des repères, une relative autonomie, dans un monde déjà existant, auquel il faut s'adapter progressivement. C'est sans doute la raison pour laquelle Ya Ouled commence à l'école. Fermées, ouvertes, investies, vidées, transformées en casernes, en dortoirs de fortunes, en Q.G., en prisons, bombardées, les écoles du Liban, de Beyrouth en particulier, et les écoles publiques plus précisément, auront été au cœur du conflit du Liban.

Le film, qui reprend plusieurs thèmes universels (le couple, l'adolescence, la religion, la sexualité...), réussit à leur donner forme dans un contexte culturel et social spécifique, ce qui lui confère un profond réalisme. Il s'ouvre sur une métaphore. En apparence elle est simple. Dans la cour de récréation de ce qui est supposé être le lycée franco-libanais de Beyrouth (la vraisemblance est poussée jusqu'à reprendre le nom

d'un proviseur ayant existé), les élèves réunis chantent une Marseillaise, après avoir suivi, comme au spectacle, un combat aérien. Facétieux, mais aussi grave, l'un des trois jeunes héros du film, Tarek, déclenche, en entonnant l'hymne national libanais à l'aide d'un porte-voix dérobé, un formidable charivari qui oscille entre la bonne blague de potaches, ce qui est le cas, et une problématique culturelle sérieuse, ce qui est le cas aussi. Sauf que – ce qui est le cas encore – il s'agit bien d'une métaphore, d'ailleurs fortement imprégnée d'influence américaine, puisque c'est aux Etats-Unis que l'on a l'habitude de chanter tous les matins l'hymne national sous le drapeau, et qu'aucune Marseillaise n'était chantée dans les établissements de la MLF, la Mission laïque française (c'était, d'ailleurs, un point d'honneur des « missionnaires laïcs français »). La complexité réelle de la scène, ses multiples connotations, est d'ailleurs un exemple de la technique d'approche de la réalité que Ziad Doueiry semble affectionner : sous des images ou des propos simples, un écheveau de significations complexes qui peuvent d'ailleurs échapper, par leurs effets de ricochets, à la maîtrise globale du réalisateur. Prend-on ainsi vraiment la mesure de la métaphore finale du bordel ? Et de la proposition du jeune Tarek de résoudre le conflit en réunissant Gemayel(s) et Arafat(s) dans le lupanar ?!

Toujours est-il que la facétie, tournant ensuite à la franche rigolade avec la sanction imposée par madame le proviseur, va très vite devenir le prétexte à un premier contrepoint. Il y en aura d'autres, tout au long du film, ce qui donnera aux différentes scènes cette capacité à restituer une réalité toujours complexe, à relativiser les situations, à porter chacun, protagoniste ou spectateur, vers le doute, comme si l'instabilité de ces séquences à l'écran était un peu le reflet de l'instabilité de la vie durant la guerre.

Alors que la classe est encore sous l'effet hilarant d'un « Monsieur » décliné sous la forme « Meuchieu », Tarek, l'un des membres du trio d'adolescents que forment les principaux protagonistes du film (mais chacun des multiples personnages est aussi un peu un héros à sa manière), assiste, mais sans en prendre immédiatement la

mesure, à la scène de l'assassinat des passagers de l'autobus à Ayn Remmané », le 13 avril 1975. Cet événement sanglant est considéré comme le point de départ symbolique du conflit du Liban. L'Histoire n'intervient toutefois dans *Ya Ouled* que sous la forme de points de repères. A deux reprises il s'agit d'une reconstitution (le meurtre collectif dans l'autobus et l'assassinat de Kamal Joumblatt), et ce sont sans doute les deux points faibles du film, car la réalité historique n'investit pas n'importe comment la fiction. Mais ces deux faits ont aussi cette force, qu'ils révèlent, simultanément, le marquage des repères historiques par le sang. On a tendance à oublier un peu vite qu'une guerre civile, c'est aussi le temps du meurtre et de l'assassinat. Les images documentaires qui viendront rythmer ensuite le temps historique du film rappelleront elles aussi qu'ici l'Histoire s'écrit en lettres de sang. L'Histoire, c'est donc la guerre, mais on n'en verra que les effets. Et sous le regard des enfants, l'effet c'est d'abord la vie saisie par la mort « qui vient d'en face ». *L'en face*, ce sont, en l'occurrence les quartiers « Est » de Beyrouth, en d'autres termes les quartiers dits « chrétiens ». Ziad Doueiry a en effet repris les classifications simplistes de l'époque, car c'était ainsi que les choses étaient perçues de part et d'autre, avec une « psychologie » et des réflexes de ghetto, fortement entretenus d'ailleurs.

Mais tout le film s'évertue en réalité à démontrer que la réalité est le contraire des apparences. Toujours avec cette démarche en contrepoint qui se dépêche de défaire très vite ce que la logique apparente laisse accroire comme une vérité d'évidence. L'adolescente du trio est-elle une réfugiée chassée de sa ville natale par le sectarisme ? Elle vient de Baalbek, et c'est une... *chrétienne* ! Où donc sa mère a-t-elle trouvé refuge ? – A Beyrouth-Ouest, supposé être la partie *musulmane* de la ville. Allez donc démêler l'écheveau...

Les scènes marquées par une forte tension dramatique sont à chaque fois « dégonflées » par un contrepoint inattendu qui non seulement les minimise, mais les relativise. La scène où Omar, l'un des deux adolescents, mime une scène d'atouchements sexuels monte en puissance et en

ambiguïté pour finir par la dérision et un formidable éclat de rire. La scène où le même arrache la croix de May dans un geste rageur n'a pour objet que de la... protéger d'un milicien brutal, et elle servira de prétexte à montrer l'évolution du jeune homme, que l'on croirait bourré d'idées reçues, mais dont on mesurera les mutations lorsqu'il exhibera la croix, relié au Coran, en pendentif sur le cou, et lorsqu'il s'interrogera sur les contraintes des rituels que son père veut lui imposer pour compenser, par la pratique religieuse, la défection de l'école. Car tout change, et la guerre c'est aussi, et peut-être très profondément cela : un formidable, un irrémédiable accélérateur du changement.

Tout n'est donc pas en noir et blanc, et le trio le constate en découvrant la ville sous la guerre qui s'installe. Car sous les apparences d'une situation figée entre deux camps en présence, tout est mouvement.

Le milicien qui terrorise les trois adolescents aux « nouvelles frontières » de la ligne de démarcation n'est pas celui d'*en face*, mais celui d'ici-même, supposé les « protéger ». Le milicien de quartier, victime des « salauds d'en face », devient bourreau puis salaud à son tour, en terrorisant ses propres voisins. La sophistication progressive des armes viendra montrer l'évolution des formes et des techniques de l'affrontement et la montée en puissance de la violence. La détresse des temps de pénurie s'exprimera par la contre-image d'une échoppe de boulanger contraint au rationnement alors qu'au temps de l'insouciance le même distribuait des sandwiches à crédit.

Les amitiés et les conflits qui sont ceux de la vie quotidienne, et les différences de caractères au sein même de ce petit groupe étrange formé par les trois adolescents – ils s'éveillent à la vie, à toutes les formes de la vie y compris celle qui transforme leurs propres corps –, sont là pour montrer que la complicité et l'amitié ne sont jamais grises et uniformes, et qu'elles aussi obéissent aux lois du temps. Qu'elles peuvent être ambiguës, conflictuelles, hésitantes et qu'elles peuvent surtout évoluer. Tant la caméra (aussi ludique que le sont les adolescents) que les dialogues viennent saisir ce mouvement même de

l'évolution, de la transformation que vivent en permanence, dans l'environnement et le conditionnement général de la guerre, tous les protagonistes du film. Et ce qui ressort de ces transformations, c'est cette extraordinaire capacité de construire la vie là où le mouvement de la guerre s'acharne à la déconstruire. Le film s'évertue d'ailleurs à capter la vie, même lorsque la mort rôde. Les habitants de l'immeuble et du quartier se précipitent-ils aux abris pour fuir un bombardement, c'est à ce moment-là que Tarek connaît ses premiers frémissements amoureux. Le huis clos des quartiers refermés sur eux-mêmes s'aggrave-t-il, Tarek n'a d'autre priorité que d'aller faire développer son film, tourné en super-8, dans une zone inaccessible. Inaccessible, un peu comme a pu l'être Hollywood pour le réalisateur adolescent. Mais cette obsession de l'image n'est-elle pas aussi expressive d'une génération entière recluse par la guerre dans des périmètres géographiques clos et contrainte de découvrir le monde par le biais des « images en boîte » du cinéma, mais surtout de la vidéo ? Et qui prend pour de la liberté ce qui n'est qu'un changement de « règles ». Dans les situations de paix civile, c'est l'école, le travail, le temps long qui organisent et rythment la vie. La guerre civile change et les repères, et les normes. On peut comprendre que dans l'étape de transition, des adolescents dont la vie était réglée sur les rythmes scolaires et familiaux aient pris le vide ainsi créé pour la liberté. Nombreux furent d'ailleurs ceux qui devinrent, ce faisant, liberticides... Tarek et Omar en prennent-ils conscience ? Car les voici qui, au bout de leur trajectoire en roue presque libre, et déçus même par le bordel, se prennent de nostalgie pour l'école et pour madame le proviseur !

Simultanément, cette frénésie de vie ne réussit pas à masquer les mondes qui s'effondrent sous les coups de boutoir d'une guerre civile qui dure, qui dure, contrairement aux prévisions du père de Tarek, cet « intellectual farmer » si symbolique de cette fraction importante de la *génération de 47*, située à la fois dans le système et en dehors, ouverte au monde et en même temps profondément attachée à la terre par un lien à la fois charnel et intellectuel et qui se voit progressivement dépossédée au fur et à mesure que

trionphent les territoires de la guerre. Avec beaucoup de subtilité, au travers des dialogues, le film montre bien que l'un des principaux effets désastreux de la guerre civile est cette dévalorisation du travail intellectuel et du travail productif.

Le symbole de ce monde qui se désagrège, c'est bien celui de Hala et Riad, le couple des parents de Tarek. Et ce qui se défait avec eux c'est aussi l'anticonformisme spécifique de cette *génération de 47* qui refusait à la fois l'expatriation et la soumission aux corruptions du système ambiant. Ce qui se met en place, en vérité, c'est bien l'engrenage qui aboutira au tassement des classes moyennes sous l'effet d'une expatriation forcée (souvent synonyme de déclassement social et intellectuel), puis à leur laminage sous les coups de boutoir de l'économie de guerre civile. Sur ce couple – les acteurs, notamment l'actrice Carmen Lebbos, sont admirables de vérité retenue et de pudeur –, la caméra de Ziad Doueiry est d'une inouïe tendresse, comme si, entre les moments de révolte furieuse de Hala, la fausse assurance de Riad et les instantanés d'intimité nostalgique, vite troublés par la guerre qui surgit sous ses formes les plus hideuses, y compris dans l'espace intime lorsque dans un même mouvement, l'on s'aime et l'on devient étrangers, le réalisateur prenait conscience qu'il filmait là une lente mais inexorable agonie.

Cela n'empêche pas une formidable vague d'humour de traverser le film de part en part. Ni le réalisateur d'affirmer sous toutes les formes possibles, son amour pour les femmes, fussent-elles prostituées, matrones grotesques et attachantes à la fois (merveilleuse scène où Nahida « chante la pomme » de son désir à son lourdaud) ou adolescentes espiègles. Et de capter auprès d'elles des scènes de la vie quotidienne servies par une irréprochable technique, de telle sorte que même les séquences truffées d'injures ou de blasphèmes, apparaissent comme autant de documents ethnologiques du quotidien, loin de toute trivialité.

Le film s'achève sur une irrémédiable fracture. La finesse et la beauté des plans et des propos laisse le champ à l'interprétation. Le couple Riad-Hala s'est désagrégé. La guerre, d'une certaine

manière, a gagné. Elle a souvent rapproché les gens mais pour les rendre plus étrangers, y compris à eux-mêmes. Hala s'est effacée. Partie ? Morte ? Suggérons qu'elle disparue, c'est un peu la *génération de 47* qui a vu son territoire rétrécir encore plus, et plus douloureusement. Tarek et Omar se sont éveillés à la vie adulte, Tarek surtout, qui a découvert que les rêves fous des lupanars ne sont que des chimères, et que la quête de l'harmonie, à défaut de réunir *gemayels* et *arafats* autour de Bambi, Sobhiyyé et Rishdiyyé, les étoiles du bordel de Umm Walid, c'est apprendre à vivre avec les fractures de la vie... La *génération de 47* disait-elle autre chose ?

—RUDOLF EL-KAREH
juillet 1998

DANIELE SALLENAVE. *CARNET DE ROUTE EN PALESTINE OCCUPÉE. GAZA-CISJORDANIE, NOVEMBRE 1997*. PARIS, STOCK, 1998, 248 PAGES.

Je viens de lire, d'un trait, le *Carnet de route en Palestine occupée* de Danièle Sallenave. Un livre exemplaire de courage et d'honnêteté intellectuels. Je l'ai lu avec « impatience » ; l'impatience que j'ai, d'une manière générale, à lire et à entendre ce qui s'écrit et se dit sur le sujet et l'impatience que l'on ressent à l'annonce d'une bonne nouvelle à laquelle on avait renoncé depuis longtemps. J'ai donc attendu d'avoir terminé ce récit pour y croire. Et je m'aperçois, en écrivant ces lignes, à quel degré de fatigue et d'incrédulité nous ont mené cinquante ans d'accoutumance au déni et à l'injustice. Non pas que j'ignore sous sous-estime le courage des intellectuels français qui se sont élevés contre l'injustice faite aux Palestiniens – mais je constate simplement leur si petit nombre face à l'immense majorité de ceux qui ont systématiquement préféré l'aveuglement intellectuel à l'inconfort. L'inconfort d'une pensée qui réclamait d'eux qu'ils aillent au bout de leurs principes plutôt qu'au bout de leur culpabilité et qu'ils s'élèvent, au nom d'une même logique, contre l'antisémitisme et contre les falsifications sionistes de l'histoire. A cela qui réclamait d'eux

un effort de solitude et de cohérence, ils ont préféré les effets sédatifs d'une vision borgne de l'histoire qui avait pour avantage évident de les acquitter à bon compte d'un passé inexpiable.

De ce point de vue, le voyage de Danièle Sallenave à Gaza et en Cisjordanie est un événement et, si je ne me trompe, une « première ». Invitée en « territoires occupés » par des écrivains palestiniens, la romancière s'y rend en novembre dernier. Elle appartient, comme elle le dit dès les premières pages de son livre, à cette famille d'intellectuels pro-sionistes qui vivent dans un mélange d'ignorance et de flou entretenus par la mauvaise conscience de l'après-guerre. « *Nous avons fait nôtre la revanche d'Israël contre le "destin des juifs" : nous pouvions voir dans son existence – du moins tant que nous n'avions pas lu Tom Ségev – une sorte de réparation mythique de l'horreur qui avait été infligée aux juifs d'Europe.* »

Peu à peu, livre après livre, rencontre après rencontre et ville après ville, Sallenave découvre la réalité d'un peuple. Elle met un visage sur son nom, le situe dans l'histoire, lui reconnaît un passé, s'indigne du sort qui lui est fait et appelle un chat un chat : l'occupation est une annexion et la politique de contrôle et de sécurité, un apartheid. Son enquête n'est ni un travail de journaliste ni l'occasion d'une prouesse littéraire ou d'un règlement de compte, c'est tout le contraire, c'est une sorte de réflexion à voix haute inspirée par l'observation attentive des gens et des paysages, par la lecture de textes et d'auteurs sérieux (israéliens et palestiniens), par un dialogue ouvert avec les uns et les autres et, par-dessus tout, par le souci de dire les choses comme elles sont. De fil en aiguille, les questions fusent, parfois naïves mais toujours vraies. « *Comment avons-nous pu accepter sans y réfléchir davantage le slogan : "Un peuple sans terre pour une terre sans peuple" ? Oui, les juifs étaient un peuple sans terre ; mais la Palestine n'était pas une terre sans peuple* », ou encore : « *Sait-on qu'un colon juif qui abat un Palestinien n'est jamais condamné qu'à une amende de principe ? Qu'un policier israélien, dans les zones où s'exerce son contrôle, n'a pas le droit d'intervenir si un colon menace un Palestinien mais seulement si un*