



Repenser la création collective, collaborer à l'avant-garde ÉTUDE DE TROIS OBJETS FILMIQUES ISSUS DU MONDE ARABE

Mathilde ROUXEL
(Université Paris III, IRCV)

Pour citer cet article :

Mathilde ROUXEL, « Repenser la création collective, collaborer à l'avant-garde – Étude de trois objets filmiques issus du monde arabe », *Revue Proteus*, n° 15, (dés)identification postcoloniale de l'art contemporain, Phoebe Clarke et Bruno Trentini (coord.), 2019, p. 45-52.

Résumé

Les révolutions arabes de 2011, dans la poursuite des réflexions conduites par les penseurs de la décolonisation, ont aidé à l'émergence de nouvelles conceptions du peuple et à de nouvelles formes de création cinématographique. La fragilisation des pouvoirs dictatoriaux devant l'union du peuple amène les artistes à considérer autrement leur place dans la société, alors qu'ils se retrouvent jetés au cœur de foules désormais décidées à s'exprimer. Pour certains le cinéma, après 2011, doit traduire une identité communautaire, ce qui incite le(s) cinéaste(s) à se désidentifier de leur création. Les exemples de trois films, *Microphone* de l'Égyptien Ahmad Abdallah, *Babylon* des Tunisiens Ala Eddin Slim, ismaël et Youssef Chebbi, et les films du collectif syrien Abounaddara offrent des témoignages éclairants de cette jubilation créative impulsée par le processus révolutionnaire.

Révolution — peuple — cinéma arabe — création collective

Abstract

Along the line of the conceptions of the decolonization as a matter of thoughts, the Arab revolutions of 2011 helped new visions of the people and new cinematic forms to emerge. Dictatorial powers are weakened by the union of the people and this lead artists to give a different perspective to the function they have to perform inside society, while they are immersed in the heart of crowds determined to express themselves. For some people, cinema after 2011 must express a community identity, what pushes the filmmakers to desidentify themselves from their work. We will analyze three films as example of this creative excitement impulsed by the revolutionnary process : Microphone, by the Egyptian filmmaker Ahmed Abdallah, Babylon by the Tunisians Ala Eddin Slim, ismaël and Youssef Chebbi, and the short films made by the Syrian collective Abounaddara.

Revolution — people — Arab cinema — collective creation

Repenser la création collective, collaborer à l'avant-garde

ÉTUDE DE TROIS OBJETS FILMIQUES ISSUS DU MONDE ARABE

Celles qui furent appelées en 2011 les « révolutions arabes » ont transformé le rapport des populations de la région à la nation – l'identité arabe ayant été par-là ravivée et les batailles étant chaque fois menées dans les frontières de l'État. La notion de « peuple » dans les régions nord-africaines et moyen-orientales s'est construite comme une mythologie au moment de la lutte pour les indépendances nationales. Ce mythe a perduré lorsqu'il s'est agi d'unir les efforts pour la construction d'États-nations au référent identitaire solide. Dans le domaine de la création, et en ce qui nous intéresse plus spécifiquement, la création cinématographique, les artistes d'avant-garde du monde arabe tentent depuis la fin des années 1960 de proposer des images qui, contre les images dominantes, proposent une autre figuration du national, une image qui ne s'identifie plus au mythe populaire défendu par l'État mais qui s'intéresse au peuple. Au moment des soulèvements arabes, l'engagement politique ravivé chez les jeunes cinéastes les a conduits à reposer également la question du rôle de l'artiste dans l'expression d'une *autre* identité populaire. Les images qu'ils proposent ne se « désidentifient » donc pas seulement au discours des officiels qu'ils tentent de faire tomber, mais se s'identifient elles-mêmes plus à un créateur donné, puisque celui-ci se multiplie, jusqu'à parfois s'anonymiser. Nous désignons par le concept de « désidentification » le processus permis par l'acte créatif de détacher les sujets qu'il traite – en l'occurrence ici, le peuple – de leurs définitions traditionnelles, souvent imposées de l'extérieur comme une grille de lecture des réalités sociales et politiques limitative et problématique. Dans le cadre de la création postrévolutionnaire arabe, nous observons un double mouvement de désidentification, en ce que l'invention même de l'œuvre n'est dans certains cas plus identifiée à un artiste singulier : le crédit en revient à un groupe, défini ou anonyme. Nous observons, dans le développement de cette seconde désidentification, un phénomène qui s'inscrit dans la continuité du mouvement initial ; en refusant d'identifier l'œuvre

à un individu particulier, les artistes participent au processus démocratique appelant à rendre la parole – en ce cas, la création artistique – à la communauté, au groupe, au peuple. L'analyse de cette double redéfinition de la parole commune ou pour le commun est au cœur de cette présente étude. Nous choisissons, dans cet article, d'offrir une perspective historique sur l'identification et le traitement du « peuple » dans le cinéma d'avant-garde du « monde arabe » depuis les indépendances, pour s'attarder ensuite plus précisément sur le travail de trois groupes d'artistes et trois types d'œuvres créées au tournant des années 2010, au moment des « révolutions arabes » qui ont conduit au départ des dictateurs Ben Ali et Moubarak et le déclenchement en Syrie d'une guerre meurtrière. En analysant ainsi *Microphone* d'Ahmad Abdalla (Égypte, 2010), *Babylon* de Youssef Chebbi, Ala Eddin Slim et ismaël (Tunisie, 2012) et les vidéos du collectif syrien Abounaddara, nous éclairerons la double désidentification de ces créations, à la fois relativement à l'idée nationale officielle du peuple qu'elles figurent et à l'artiste qui travaille à cette figuration, et nous verrons en quoi ce détachement permet de questionner l'identité de peuples en mutation.

Une identité en construction depuis les indépendances

Identifier le « peuple arabe », des indépendances à la « Naksa »

En 1967, avant la défaite arabe contre Israël dans la guerre dite des « Six Jours », Abdallah Laouri publie à Paris *L'Idéologie arabe contemporaine*, dans lequel il écrit :

utilisant une image, on pourrait dire que les Arabes sont depuis trois quarts de siècle à la recherche de quelque chose : d'eux-mêmes, de leur passé, d'une raison universelle, d'une expression adéquate. Usant

d'une formulation abstraite, disons plutôt que la problématique arabe se ramène aux notions d'authenticité, de continuité, d'universalité et d'expression¹.

Selon lui, et c'est là la thèse de l'ensemble de son livre, « les Arabes se définissent par rapport à un Autre qui est l'Occident² » et réfléchissent de fait nécessairement leur passé en fonction du rapport qu'ils entretiennent avec l'Occident. Dans la même étude, Laroui affirme plus loin que « c'est dans l'État national que la définition de soi va prendre l'aspect d'une recherche frénétique³ » tout en remarquant par ailleurs que « la quête d'une authenticité perdue devient le drapeau hissé, à des fins diverses et simultanément, par le Pouvoir et les Intellectuels opposants et d'elle naît une nouvelle idéologie : le socialisme international⁴ », prôné notamment par le chantre égyptien du panarabisme, Gamal Abdel Nasser.

Dans le contexte de la pensée tiers-mondiste, dans le sillage de la conférence des non-alignés, tenue en 1955 à Bandung en Indonésie, se raffermir peu à peu la mythologie d'un « peuple arabe » devant apparaître uni devant l'Occident pour s'opposer au néocolonialisme qui le menace. Pour répondre à la question de la définition de ce qui fait l'unité de ce peuple, le penseur égyptien Anouar Abdel-Malek pose avant tout la langue arabe comme principal « instrument d'unification des cultures de certains peuples et nations qui ont été brassés par l'Islam et son empire, depuis les premières conquêtes⁵ », « c'est-à-dire que la communauté de la langue recouvre, en réalité, une communauté de culture, et un sentiment très net de cette communauté parmi les peuples des différents pays arabes⁶ » qui témoignent et revendiquent un « fond culturel stable⁷ » et « une histoire commune ou connexe depuis le VII^e

siècle⁸ ». Au cœur de cette histoire commune, qui s'écrit au moment où Abdel-Malek rédige ces pages, on compte aussi l'importance de la « lutte de libération nationale et l'œuvre de renaissance qui l'accompagne⁹ ». La question de la résistance est en effet au cœur de la pensée panarabe depuis la « Nakba » (« catastrophe ») que fut pour les États arabes la création de l'État d'Israël et le déplacement de plus de 300 000 Palestiniens en 1948. Sa flamme a été ravivée par la libération de l'Algérie (en 1962) et l'installation des régimes socialistes au Soudan et au Yémen (en 1969). C'est donc une pensée collective faisant fi des frontières qui domine à la fin des années 1960. Même si, toujours selon Abdel-Malek, il existe bien une « région » ou un « monde arabe », il convient de ne pas oublier que

tous les peuples du monde arabe, cependant, et surtout ceux dotés d'une tradition nationale antérieure à la conquête arabe, se reconnaissent comme Arabes, mais également comme Égyptiens, Marocains, Iraquiens, Syriens, etc.¹⁰.

Cette mythologie du peuple arabe connaît toutefois une rupture radicale dont elle ne se relèvera pas. Dans une guerre-éclair tenue du 5 au 10 juin 1967, les armées arabes attaquées par l'armée israélienne sont défaites, parfois, comme dans le cas de l'armée syrienne, sans avoir véritablement pu combattre : c'est la « Naksa », littéralement la « rechute ». L'échec de la résistance arabe contre l'ennemi sioniste provoque l'effondrement du panarabisme et l'effritement progressif de la solidarité entre les peuples arabes ; la nécessité de repenser l'identité arabe et ses attentes s'imposa avec urgence. Heurtés, les penseurs arabes prennent un recul radical sur les positions idéologiques suivies jusqu'alors, et accusent tant leurs gouvernements que leur propre appareil intellectuel et scientifique, en retard selon eux sur un progrès occidental responsable de la domination du monde arabe. Les gouvernements changent de tactique et se replient ; la paix avec Israël est établie avec le plus puissant des alliés arabes,

1. Abdallah LAROUÏ, *L'Idéologie arabe contemporaine*, Paris, François de Maspero, 1967, p. 4.

2. *Ibid.*

3. *Op. cit.*, p. 41

4. *Op. cit.* p. 57.

5. ANOUAR ABDEL-MALEK, *La Pensée politique arabe contemporaine*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 8.

6. *Op. cit.* p. 9.

7. *Ibid.*

8. *Op. cit.*, p. 23.

9. *Op. cit.* p. 9.

10. *Op. cit.* p. 24.

l'Égypte, en 1979. Le « peuple arabe » n'est plus une mythologie défendue par l'État.

S'engager malgré tout : la position du cinéma d'avant-garde

Le choc provoqué par ce revirement de situation incite la jeunesse à s'engager. Certains prennent les armes et entrent dans la lutte ; d'autres, penseurs ou artistes, tentent de redéfinir les codes d'un art révolutionnaire. Dans le sillage d'une pensée tiers-mondiste de la lutte, un groupe de cinéastes se réunit au Caire en 1968 et établit le manifeste du « Jama'at al-sinema al-jedida » (« Groupe du Nouveau Cinéma »), pour proposer contre le cinéma de domination la création de nouveaux codes esthétiques et de nouveaux sujets. Ils veulent donner naissance à un cinéma engagé, témoin des réalités sociales et politiques. Peu de temps après, en Amérique Latine, Fernando Solanas et Octavo Getino publient le manifeste « Vers un troisième cinéma », dont la radicalité des attentes esthétiques, en pleine rupture avec le cinéma de divertissement tel celui construit par l'industrie hollywoodienne, tire son inspiration des théories de Frantz Fanon sur la lutte à mener contre le néocolonialisme¹. Comme l'écrit en 1977 le cinéaste et critique tunisien Férid Boughedir,

le manifeste a eu [...] une énorme influence, et peut encore s'enorgueillir au niveau des films comme des textes théoriques d'une descendance durable (aidée, il est vrai, par le contexte international qui a tout « politisé » à partir des événements de Mai 68 dans le monde)².

Le Manifeste de Solanas et Getino connaît en effet deux traductions en langue arabe au Liban et en Syrie, bien qu'il ne fut diffusé que dans des revues assez confidentielles et qu'il fut donc peu lu. En 1972 fut organisé à Damas un festival dédié au jeune cinéma arabe, où parut le « Jama'at al-sinema al-Badil », le Manifeste pour un Cinéma Alternatif.

1. Voir Frantz FANON, *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte & Syros, 2002 (1961).

2. Férid BOUGHEDIR, « L'impact du 3^e cinéma », dans Collectif, *Cinéma et politique. De la politique des auteurs au cinéma d'intervention*, Rennes, Papyrus-Maison de la culture de Rennes, 1980, p. 283.

Une véritable réflexion autour du cinéma se développe à ce moment-là, qui par ailleurs repose avec d'autres termes la question de l'appartenance identitaire à un peuple, en interrogeant notamment le rapport à la terre (*La Terre (Al-Ard)*, Youssef Chahine, 1969), au territoire politique (*De retour à Haïfa (A'id ila Hayfa)*, Kacem Hawel, 1978), à la position de la jeunesse face aux dysfonctionnements de leurs sociétés rompues par les défaites successives subies dans la région (*Beyrouth ya Beyrouth*, Maroun Baghdadi, 1975). Dans le domaine du documentaire aussi, l'identification des cinéastes arabes aux luttes de libération des peuples arabes, quels qu'ils soient, reste au cœur des problématiques traitées. Par-delà la question palestinienne, les cinéastes – et parmi eux, pour la première fois hors des années de gloire de l'industrie égyptienne (1930-1950), des femmes – partent couvrir les luttes du Dhofar contre le sultan à Oman (*L'Heure de la libération a sonné (Sa'at al-Tabrir daqat)*, Heiny Srour, 1974), ou celles du Front Polisario contre l'annexion du Sahara Occidental par le Maroc (*La Sahara n'est pas à vendre*, Jocelyne Saab, 1977). Par l'importance qu'elle donne à la recherche esthétique et par sa puissance contestataire qui la structure, cette conception du cinéma répond à la définition que donne Nicole Brenez du cinéma d'avant-garde :

Vis-à-vis de ce fonctionnement symbolique, que fait le cinéma d'avant-garde, par opposition au cinéma de la domination chargé d'assurer la bonne marche du contrôle social ? Il refuse aveuglément l'angle mort, il cherche le frontal, la confrontation, le corps à corps. [...] Il récuse les définitions et les découpages légués par l'ordre qu'il conteste. Il refuse une supposée « bonne distance » avec son sujet, avec son problème. Il pulvérise les distinctions mutilantes entre rationalisation et émotion. Il trouve mille façons de crier, mille façons d'argumenter en images et en sons, mille façons de penser la cruauté sociale. Il travaille³.

L'objectif du cinéaste d'avant-garde est de proposer une autre image de la réalité, de remplacer l'image dominante par une diversité infinie

3. Nicole BRENEZ, *Traitement du Lumpenprolétariat par le cinéma d'avant-garde*, Biarritz, Atlantica-Séguier, 2006, p. 24.

d'images, qui soient capables de dire autre chose, autrement. Ces images évoluent en fonction de l'époque dans lesquelles elles s'inscrivent ; l'effacement du collectif, marqué politiquement par l'ouverture du marché au libéralisme et à l'abandon des doctrines socialistes (dont l'Égypte de Sadate et sa politique d'*infitah* (ouverture) sont particulièrement représentatives), se manifeste également dans les images, où le groupe, partout présent dans les films indépendants des années 1970 jusqu'au milieu des années 1980, disparaît au profit du témoignage individuel, voire complètement subjectif. L'apparition et le développement rapide du numérique joue par ailleurs un rôle de premier plan dans la transformation de l'image d'avant-garde ; l'accès plus aisé au matériel numérique conduit des cinéastes à repenser la forme du discours engagé, et à témoigner, depuis l'espace privé, de l'intolérable (*Intervention divine (Yadon ilahyya)*, Elias Suleiman, 2002 ; *Salade maison (Salata Baladi)*, Nadia Kamel, 2008). Le rapport à l'avant-garde est toujours pertinent, mais le discours politique, inexprimable dans l'espace public, se trouve dans ces films porté par l'identification de l'œuvre à la subjectivité de son artiste.

Les « Printemps arabes » de 2010-2011, une occasion de redéfinir l'identité

Une définition nationale du peuple

Dans un article sur les « vingt-quatre usages du mot "peuple" », Alain Badiou donne deux sens positifs de celui-ci :

Le premier est la constitution d'un peuple dans la visée de son existence historique, en tant que cette visée est niée par la domination coloniale et impériale, ou par celle d'un envahisseur. « Peuple » existe alors selon le futur antérieur d'un État inexistant. Le second est l'existence d'un peuple qui se déclare comme tel, à partir de son noyau dur, qui est ce que l'État officiel exclut précisément de « son » peuple prétendument légitime. Un tel peuple affirme politiquement son existence dans la visée stratégique d'une abolition de l'État existant¹.

1. Alain BADIOU, « Vingt-quatre notes sur les usages du mot "peuple" », dans A. Badiou et al., *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, Paris,

Alors que la construction mythologique du peuple par les régimes arabes au lendemain des indépendances semble s'inscrire dans la continuité de la première définition donnée par Badiou dans cette citation, la seconde renvoie sans conteste à l'affirmation du peuple qui s'est manifestée au moment de la vague de soulèvements partie de Tunisie à la fin de l'année 2010 et qui percuta la plupart des pays arabes au début de l'année 2011. Ce peuple, qu'il soit en Tunisie, en Égypte ou en Syrie, s'est matérialisé en se regroupant en masse dans l'espace public. En se mobilisant en collectif, ces corps réunis « performent », selon la définition que Judith Butler reprend à Austin², le peuple qu'ils constituent.

De la même façon que Frantz Fanon arguait que « la décolonisation est véritablement création d'hommes nouveaux », la révolution, elle aussi, « introduit dans l'être un rythme propre³ ». Le caractère « inédit » des révoltes de 2011 est notamment, selon Amin Allal et Thomas Pierret, « la double dimension nationale et régionale de l'expression de la colère sociale et de l'aspiration à la dignité⁴ » qui se trouve alors exprimée. L'identification des peuples à leur histoire nationale comme à leur identité « arabe » se voit reconfigurée, celle-ci appelant avant tout à s'opposer au pouvoir autoritaire en place.

Les trois objets filmiques que nous interrogeons sont nés de l'air de ces révolutions et proposent chacun d'exprimer du peuple une facette loin du portrait qu'en font les discours des politiciens contestés. *Microphone*, de l'Égyptien Ahmad Abdalla, est un film musical réalisé en 2010 avec la jeunesse d'Alexandrie, celle qui s'affirme comme contestataire quelques mois plus tard, alors que s'enclenchent à partir du 25 janvier 2011 les séries de manifestations qui ont conduit le président Hosni Moubarak à démissionner. Prenant la mesure du mécontentement grandissant des jeunes face à une situation de précarité et d'insécurité dont ils acceptent de moins en moins

La Fabrique, 2013, p. 20.

2. Voir Judith BUTLER, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, Paris, Fayard, 2016.

3. Frantz FANON, *Les Damnés de la terre*, op. cit., p. 40.

4. Amin ALLAL, Thomas PIERRET, *Au cœur des révolutions arabes. Devenir révolutionnaires*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 8.

l'injustice, le film d'Ahmad Abdalla est très vite perçu comme précurseur. S'attachant, sous la forme d'un film de fiction, à dépeindre les difficultés auxquelles sont confrontés quotidiennement les artistes des réseaux alternatifs de la ville dans l'exercice de leur pratique artistique (graphisme, musique), le cinéaste jette un peu de lumière sur l'un des nombreux types de populations marginalisés par la société égyptienne. Les artistes qui apparaissent à l'image sont de vrais artistes d'Alexandrie, invités à jouer et à performer dans le film le travail graphique ou musical qui est le leur : le film, bien qu'assumant le choix de la fiction, documente à ce titre des situations réelles et donne d'Alexandrie une image presque documentaire. L'identification de ces jeunes à leur ville est loin de celle qu'attend l'État, qui envoie sa police faire place nette lorsque la jeunesse se rassemble sur les places publiques pour rapper son désaccord.

Le film *Babylon* des Tunisiens Youssef Chebbi, Ala Eddin Slim et Ismaël est tourné en Tunisie, parle de révolution, mais ne concerne pas le peuple tunisien. Descendus dans le sud du pays, dans la zone frontalière de la Libye de Ras Jedir, les trois cinéastes partent documenter l'établissement, la vie, puis la destruction d'un camp de réfugiés, chargé de contenir et d'assurer la gestion des flux de population fuyant ce qui est devenu la guerre civile libyenne. Alors que les Tunisiens, en 2012, célèbrent la victoire de la volonté du peuple sur la dictature et que tous les projecteurs sont braqués sur le processus démocratique dans lequel leur nation est engagée, ces trois jeunes réalisateurs s'intéressent aux peuples qui se sont fait déborder par leur révolte et qui ont vu leur colère récupérée par des motifs politiques qu'ils ne peuvent plus maîtriser. La question du national se trouve donc mise de côté dans ce film exemplaire pour revenir à des questions touchant plus fondamentalement à la société humaine dans ce qu'elle a d'universel. Le film montre en effet comment du chaos et de la guerre peut survenir un ordre. Sans sous-titres, les langues et les paroles se mêlent souvent inintelligiblement. Les images et leur montage participent à l'acte de création de cette ville éphémère, qui palpète comme un corps vivant. Aux séquences d'euphorie ou d'hystérie collective succèdent des moments de calme abso-

lu. Le film parvient à échapper à toute nécessité d'identification, préférant travailler sur l'élaboration d'un vivre-ensemble dans un monde qui se construit de toute pièce.

Le collectif Abounaddara cherche, pour sa part, à rendre à la Syrie son visage civil, à l'heure où s'opposent les forces du régime à celles de la résistance et des islamistes. Née en 2010, la petite société de production spécialisée dans le cinéma documentaire change de cap à la veille des premiers conflits en Syrie, et se transforme en collectif d'artistes. Celui-ci met en ligne en libre accès¹ à partir du début de la guerre, chaque vendredi, une vidéo mobilisant des techniques très diverses (images d'archives, témoignages, animation, montages de photographies, publicités). La plateforme Vimeo qu'ils enrichissent chaque semaine compte des centaines de vidéos de format court, en arabe et sous-titrées en anglais et en français. Comme le dit un porte-parole de ce collectif de créateurs anonymes,

les producteurs d'images ont une grande responsabilité dans la représentation du mouvement révolutionnaire. Ils doivent aussi assumer cette responsabilité sans faux-fuyants en rendant compte de leur travail de représentation, au même titre que les autres représentants du peuple².

Abounaddara souhaite informer, autrement, sur la situation syrienne, en s'opposant au détournement des images et à la propagande du régime et en remplaçant dans les images un peu d'humanité. Les vidéos évoquent toutes la Syrie, bien que le pays soit rarement cité ; les titres des films sont généralement génériques, ce qui participe du caractère universel des thèmes traités. Certaines vidéos relèvent du pastiche, et détournent des produits de la culture populaire : *The Kid* reprend le film éponyme de Charlie Chaplin de 1921 en interrogeant des enfants sur la guerre, pour dénoncer la violence et l'embrigadement des très jeunes dans les

1. Vidéos disponibles sur <<https://www.abounaddara.com/>> ou <<https://vimeo.com/user6924378>>, consultée le 10 juillet 2019.

2. Cécile BOËX, « Un cinéma d'urgence. Entretien avec le collectif Abounaddara », *La Vie des idées*, 25 septembre 2012, <<http://www.laviedesidees.fr/Un-cinema-d-urgence.html>>, consultée le 10 juillet 2019.

rangs armés des islamistes ; *Some Like It Great*, reprenant là encore le titre d'un chef-d'œuvre du cinéma américain (*Some Like It Hot*, Billy Wilder, 1959) est une parodie de bande-annonce de film de guerre réalisée avec des images d'archives et annonçant la sortie du film « Make The War Great Again » (en référence au slogan de campagne du président Donald Trump en 2016, « Make America Great Again »). La plupart des vidéos est toutefois consacrée à des scènes de vie dans la guerre filmées directement dans les rues syriennes. On trouve également beaucoup de témoignages de Syriens, dont on voit ou non le visage, suivant ce qu'ils racontent et dénoncent – les conditions dans les geôles du régime, la vie sous le joug des mouvements islamistes, des souvenirs d'avant la guerre. Le collectif crée des images du chaos syrien auxquelles les civils peuvent, enfin, s'identifier.

Un retour au collectif dans l'image d'avant-garde ?

Dans *L'Insistance des luttes*, Dork Zabunyan écrit ainsi que :

La difficulté d'une tâche de libération collective, comme les mille raisons qui existent pour qu'elle échoue, font que ses protagonistes se rapportent aussi à des luttes à venir, aux contours et aux formes évidemment flous¹.

Lutter ne permet pas d'identification fixe. À ce titre, la question de la « désidentification » de la création artistique peut être posée deux fois dans le film d'Abdalla. Au premier degré, en interrogeant seulement le sujet du film, il est facile de constater que l'acte créatif de ces jeunes artistes et acteurs du film se pose en contrepoint de l'idée nationale à laquelle l'État souhaiterait les faire adhérer. En ce sens, la création artistique permet donc en elle-même la désidentification. L'identification de ces jeunes à ces quartiers qui sont les leurs et qu'ils dominent – Ahmad Abdalla filme dans plus de cinquante-cinq lieux, dans le but de suivre au plus près les habitudes de performance

de ces groupes – est en effet en rupture avec l'identité égyptienne incarnée par l'État ; une rupture qui conduit, peu de temps après, à la Révolution de janvier-février 2011 et à la redéfinition de l'appartenance identitaire au peuple égyptien. La désidentification se joue toutefois également au moment de la création, par le réalisateur lui-même. En choisissant de construire son film autour du quotidien de ces personnages réels, Abdalla partage la création du film avec les groupes de musique et les dessinateurs qui lui ont donné naissance. Pour beaucoup de critiques ayant repris leur analyse du film à la lumière des événements révolutionnaires survenus en janvier-février 2011 en Égypte, ce film est à l'image de ce qui s'était constitué place Tahrir au Caire : un acte de création collective. Identifier l'œuvre à l'artiste qui la signe est donc perçu comme insuffisant ; en donnant avec *Microphone* la possibilité à chacun d'avoir sa propre voix pour raconter sa propre histoire, Abdalla se soumet à un travail de collaboration perçu comme précurseur des discussions portées par les notions de démocratie et de gestion participative défendues au moment de l'occupation de la place Tahrir avant la démission du président égyptien Hosni Moubarak. C'est l'idée que défend l'historienne du cinéma arabe Viola Shafik dans un article discutant le fleurissement des scènes culturelles égyptienne et tunisienne au moment des révolutions et qui présente *Microphone* comme un film prémonitoire de cette contestation irrépressible de la jeunesse et des marges pour plus de liberté d'expression². Elle insiste particulièrement sur le caractère collectif du film d'Ahmad Abdalla, qui nous amène à le penser comme prémisse à une désidentification de l'œuvre à son auteur qui se manifesta de façon plus nécessaire au moment de et suite aux révolutions.

1. Dork ZABUNYAN, *L'Insistance des luttes. Images soulèvements contre-révolutions*, Paris, De l'incidence éditeur, 2016, p. 7.

2. Viola SHAFIK, « Al-sinema w-al-qadhaya al-kabri (al-din w-al-marra' w-al-siassa) » (« Cinéma et problèmes majeurs (la religion, les femmes et la politique) »), *Al-sinema al-'arabiya : tarikha w-moustaqbalha w-dourba al-nahdboui (malaf)* (Cinéma arabe : son histoire, son futur, et son rôle de renouveau (dossier)), revue Al-Mustaqbal n° 420, 2012, p. 102-115 (en arabe).

Le film écrit, produit, réalisé et monté par Youssef Chebbi, Ala Eddin Slim et ismaël¹ témoigne de cette tendance conjointe à la révolution. *Babylon* sort en 2012 et a l'effet d'une bombe sur les écrans tunisiens. Perçu comme « précurseur² », il fut tout de suite présenté par la critique comme un « véritable exercice de style avec l'accouchement programmé d'une nouvelle fracture cinématographique³ ». La question de la création collective se voit en effet mise en abyme par le sujet même du film : si les trois cinéastes s'effacent derrière leurs images, n'interviennent pas et n'expliquent rien, par un mouvement collectif, les corps assemblés agissent seuls dans l'espace autrefois désertique du camp pour établir le vivre-ensemble. Dans leurs images, les figures sont coupées, les visages sont souvent dans l'ombre. C'est le magma des foules qui les intéresse, cet ensemble de corps à qui le statut de réfugié a arraché l'identité en les déracinant. Dans ce monde en train de se faire et de se défaire – puisque les dernières images du film sont celles du camp détruit après l'évacuation des réfugiés – les trois cinéastes illustrent à la fois la fragilité de la construction sociétale et la puissance créatrice du collectif. L'identité se trouve ici redéfinie dans un perpétuel mouvement entre revendication et réappropriation, dans un autre système politique, une autre unité sociale. Dans ce monde arabe en révolutions du tournant des années 2010, à l'heure des grandes réflexions sur le système démocratique, le collectif s'impose comme outil de réflexion pour ces cinéastes qui ont su, par l'expérimentation formelle, saisir la vie et les émotions jaillissant des mécanismes de l'histoire en marche.

Dans le cas des vidéos d'Abounaddara, la nécessité de la création collective participe de la complexité qu'impose la guerre civile. Bien que ne pouvant revendiquer aucune pleine neutralité, le rejet du régime de Bachar Al-Assad demeurant une évidence au fil des vidéos, les auteurs de ce

collectif ne soutiennent aucune idéologie. Leur objectif est d'offrir aux civils la possibilité d'exprimer leur malaise face à cette guerre devenue trop vite une bataille confessionnelle aux motifs politiques refusant aux civils toute considération. Les vidéastes qui participent à cette aventure protéiforme n'ont aucun avantage à être « identifiés » ; c'est dans la puissance du collectif que leur œuvre fait sens, puisqu'elle offre au peuple qu'elle représente (d'anciens prisonniers, des résistants, des mères, des enfants, de simples civils ou des combattants) une possible identification à une même détresse, trop souvent enfouie sous les chiffres médiatisés lors des guerres : celle de voir s'effondrer son pays – sa nation –, sa vie, et, quels qu'ils soient, ses idéaux.

Conclusion

Le peuple se manifeste à deux instants : lorsqu'il porte une revendication nationale, et lorsqu'il conteste l'autorité en place, se « désidentifiant » du pouvoir qui le gouverne et proposant une nouvelle définition identitaire. Le rôle de l'artiste d'avant-garde – qui « récuse les définitions et les découpages légués par l'ordre qu'il conteste » et « refuse une supposée “bonne distance” avec son sujet, avec son problème⁴ » selon la définition de Nicole Brenez – face à cette question nationale a rapport au peuple : contre la domination, il tente de donner la parole aux marges, à ceux que l'on oublie, ou que l'on ignore délibérément. L'artiste d'avant-garde opère donc par son œuvre un processus de désidentification du peuple à l'État – du moins à la définition que l'État donne de son peuple ; il replace l'individu au cœur de nouvelles logiques collectives, qui se traduisent dans l'œuvre par de nouvelles logiques formelles, en rupture avec les images dominantes. Dans le monde arabe, la rupture avec l'autorité et l'émergence de l'avant-garde a connu deux moments forts : la défaite des Arabes contre Israël en 1967, et les mouvements contestataires de 2011, qui ont conduit au départ des dictateurs tunisien et égyptien, mais aussi à la

1. Le nom « ismaël » s'inscrit sans majuscule, selon la volonté du cinéaste.

2. Selima KAROUI, « Cinéma : Babylon, Aux confins du visible », Nawaat, 9 novembre 2012, <<https://nawaat.org/portail/2012/11/09/cinema-babylon-aux-confins-du-visible/>>, consultée le 10 juillet 2019.

3. *Ibid.*

4. Nicole BRENEZ, *Traitement du Lumpenprolétariat par le cinéma d'avant-garde*, *op. cit.*, p. 24.

sanglante guerre civile qui déchire encore la Syrie. En 1967, l'avant-garde se rassemble derrière de grands manifestes pour un cinéma dit « nouveau », « alternatif ». En 2011, la possibilité de faire du cinéma s'étant trouvée démultipliée avec l'invention du numérique, les cinéastes agissent de façon plus confidentielle, mais la réflexion collective est toujours présente. Sous différentes formes, avec différents objectifs, le principe d'une création à plusieurs émerge, notamment en Égypte, en Tunisie ou en Syrie d'où nous avons tirés nos objets d'étude : à l'époque où l'image est à la portée de tous, et à l'heure de la libération de la parole des peuples, l'identification d'une œuvre à son créateur n'est plus porteuse de sens. L'œuvre appartient à tous ceux qui la font ; les vidéos d'Abounaddara proposent un dispositif où le principe du collectif est certes plus radical que dans le film, bien signé, d'Ahmad Abdalla, mais l'énergie qui s'en dégage reste la même : elle est collective. Elle conteste ses étiquettes et travaille à se redéfinir. Alors que le national change de repères, le cinéma propose de nouvelles manières d'exprimer sa citoyenneté – et de donner la parole au peuple.

Mathilde ROUXEL