

Entretien avec Ghassan Salhab À la recherche d'un territoire de résistance

Robert Daudelin

Numéro 162, juin-juillet 2013

Industrie en crise. Cinéma en mutation !

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69328ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Daudelin, R. (2013). Entretien avec Ghassan Salhab : à la recherche d'un territoire de résistance. *24 images*, (162), 34–37.

Entretien avec Ghassan Salhab

À LA RECHERCHE D'UN TERRITOIRE DE RÉSISTANCE

propos recueillis par Robert Daudelin



TERRA INCOGNITA (2002)

RÉALISATEUR DE CINQ LONGS MÉTRAGES ET DE PLUSIEURS COURTS MÉTRAGES ET VIDÉOS, GHASSAN SALHAB est un cinéaste libanais très impliqué dans la vie culturelle de son pays. Son film **1958** a été présenté au FNC en 2009. Cinéaste « marginal », selon ses propres termes, Salhab n'en est pas moins au centre de tout ce qui est cinéma dans son pays et même dans sa région : étroitement associé à la création de la première salle art et essai de Beyrouth, fréquent collaborateur du Beirut Art Center, il est également présent dans les départements de cinéma de deux universités libanaises où il encadre les projets des étudiants en fin d'études. Cinéaste exigeant, fidèle à une démarche rigoureuse, son témoignage s'inscrit de façon tout à fait pertinente dans cette recherche d'un « cinéma autrement » que veut explorer le présent dossier.

Être cinéaste au Proche-Orient, ce n'est pas la même chose qu'être cinéaste à Paris ou à Montréal... Ai-je raison ?

Sûrement. D'abord parce que nous n'avons pas du tout le même passé. Ici nous faisons face à un territoire qui n'a de cesse d'être reconstitué, reconstruit, à tous les niveaux, cinéma compris. Si certaines structures de production existent, c'est d'abord pour la publicité, les vidéoclips et les télévisions. Le cinéma, lui, picore comme il peut. De temps en temps il y a un peu plus de films qui sont produits sur une année, mais parfois rien ; il n'y a pas de régularité. Ça n'a rien à voir avec la trajectoire d'un Denis Côté par exemple, pour citer un cinéaste québécois que je connais. Nous sommes donc davantage dans des tentatives individuelles. Et j'évite de parler de qualités ou non.

Un cinéaste du tiers monde est un cinéaste forcément tourné vers l'extérieur, vers d'autres cinématographies. Quand Godard dit « le cinéma est un autre pays », on s'en rend compte encore davantage quand on appartient à une cinématographie plutôt pauvre. Je ne peux pas baser mon travail sur aucun de mes prédécesseurs : je ne me suis appuyé ni sur Bagdadi¹, ni sur Alaouié² pour bâtir mon travail personnel ; mes référents étaient ailleurs. Il n'y a pas vraiment de

père à tuer ici, comme on dit en psychanalyse ! Il y a peut-être des frères à tuer...

En même temps, c'est extrêmement riche parce que effectivement « le cinéma est un autre pays », mais c'est épuisant aussi, parce qu'il n'y a pas grand monde sur qui s'appuyer. Et c'est beaucoup plus difficile pour un jeune d'aujourd'hui que ça l'a été pour moi qui, bon an, mal an, ai réussi à tracer une route loin du « mainstream ». Les films de Nadine Labaki (*Caramel, Et maintenant, on va où ?*), leur succès, ont été l'occasion de relancer ce débat : ce cinéma « du milieu », qui commence plus ou moins à exister, confirme ma position de marginal, une position que j'assume, soyons clair, et nullement par dépit.

Ne pourrait-on pas parler même de « cinéma de résistant » ?

En tout cas, c'est un cinéma où l'on trace un chemin, pas en aveugle, mais avec très peu d'appui, sans compter qu'on n'a pas de fonds au Liban : il n'y a pas de CNC comme en France, pas d'aide réelle ; il y a maintenant des fonds arabes, mais qui sont nettement insuffisants. Alors, c'est « démerde-toi ! ». Je travaille

avec des petits budgets : c'est une réalité du lieu et je tiens compte de cette réalité quand j'écris un nouveau projet. Je ne suis pas le seul : Rania et Raed Rafei ont eu la même démarche avec *74 (La reconstitution d'une lutte)*³. Ils ont eu cette idée géniale de faire jouer les grévistes de 1974 par des activistes d'aujourd'hui. Et ce sont des amis à eux qui ont collaboré aux différents postes, ce qui n'est pas si courant ici, mais qui permet pourtant de faire le film que tu veux faire : aujourd'hui, tu travailles sur mon film ; demain, je travaille sur le tien. En d'autres mots, la consigne devrait être : N'écrivez pas des films qui soient impossibles à produire. Nous sommes condamnés à nous entraider si on veut continuer à faire des films ! Et ainsi nous créerons un territoire.

Une fois ce combat engagé, y a-t-il un public qui attend vos films ?

Alors là, c'est une autre paire de manches... Nous faisons partie de ces pays – et j'en connais plusieurs parce que je voyage pas mal – qui sont passés de la salle unique aux complexes et multiplexes. Le Liban, encore plus que les autres pays de la région, a fait ce virage, sans grand dommage en termes de quantité d'écrans. Ce virage s'est plutôt fait aux dépens de certains quartiers : ainsi Hamra, qui était le quartier du cinéma à Beyrouth, n'existe plus : les salles populaires n'existent plus. Et, comme partout ailleurs, avec les multiplexes, le choix des films est extrêmement restreint.

On dit souvent : « Il n'y a pas de public », puis on nous reproche de ne pas aller vers lui. Or moi, dans une position presque arrogante de militant, je suis tenté de dire : « C'est aux gens de venir au cinéma ». Mais encore faut-il que ce chemin existe, que des salles existent. À Beyrouth nous nous sommes constitués en association et nous avons créé le Metropolis, une salle qui devait un peu remplir ce vide. Mais même cette aventure à laquelle je suis lié ne me satisfait pas pleinement. Pour amener de l'argent dans ses caisses, Metropolis programme régulièrement des choses qui me déplaisent. Je serais plutôt pour des expériences extrêmes qui vivent, puis qui meurent de leur belle mort.

Dans les années 1960, des salles de cinéma parallèles ont été créées, alors qu'on en avait peut-être moins besoin que maintenant ; aujourd'hui qu'on en a plus que jamais besoin, elles n'existent quasiment plus ! Bien sûr, il y a plein de petits ciné-clubs. Cela étant dit, la circulation des films, dans leur formidable diversité, n'existe pas.

Même dans le circuit des ciné-clubs dont tu parlais à l'instant, ciné-clubs qui sont très nombreux à Beyrouth...

Même là. C'est souvent d'un convenu ! Certains annoncent « cinéma-culte » et ils te montrent un Tarantino ! Il n'a pas besoin des ciné-clubs de Beyrouth, lui : il est déjà partout. Il y a un exemple

intéressant, c'est Le Métro, un bar où, le lundi, dans le sous-sol on montre des films « autres ». Bientôt une petite salle va ouvrir dans une librairie. Ce sont des trucs comme ça qui entretiennent la flamme.

Ce sont là des espaces que vos films devraient occuper ?

Sans doute. Je préfère ça de loin à internet. De peur d'être ringard, je me tais, je n'en pense pas moins qu'internet est un miroir aux alouettes.

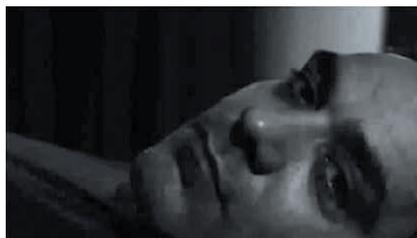
Le public d'internet est un public abstrait, qui nous échappe...

Le public du livre est aussi un public « abstrait », mais il y a cette intimité avec le livre, une intimité qui existe aussi dans et avec la salle de cinéma, une intimité au sein d'une collectivité : cette intimité, je la partage. Je connais quelques personnes, plus jeunes que moi, qui téléchargent beaucoup de films et qui en regardent cinq minutes par-ci, cinq minutes par-là. Il y a même un copain qui m'a parlé de sa jouissance du téléchargement : trouver un film rare, le mettre sur son disque dur, mais pas forcément le regarder... C'est un geste étrange !

Cela nous ramène à l'idée chère à Raymond Bellour : dans la salle de cinéma, tu es prisonnier, tu as payé pour entrer, tu dois t'asseoir pendant un temps, tu fixes un rectangle lumineux dans le noir.

La salle est un lieu important. Sans en faire un culte. Nous vivons un temps où la question grecque de la polis se pose plus que jamais : le collectif et l'individu. Le cinéma est l'un des rares endroits où l'individu et le commun peuvent exister sans s'annihiler l'un l'autre. Je suis seul dans la salle, mais il y a là quelque chose que je peux partager, ne serait-ce qu'avec l'écran. Il y a ce noir et surtout, ce temps où je peux m'abandonner, (me) donner. Et c'est un point fondamental : l'abandon. C'est quelque chose qui se fait de plus en plus rare ; on a peur de s'abandonner. Le téléphone portable – avec lequel nous enregistrons cet entretien ! – est un terrible outil qui empêche d'avoir des temps morts. Je ne sais pas comment ça se passe à Montréal, mais à Beyrouth les gens consultent

leur téléphone, reçoivent des SMS, sortent et reviennent dans la salle. Le téléphone portable est un outil qui tue les « temps morts », et le cinéma est l'un des plus formidables outils pour créer des temps morts – un « point noir » dans lequel on peut volontairement entrer et se faire avaler. Quand j'enseignais, histoire de provoquer mes étudiants, je comparais le cinéma à l'amour : en amour, si on ne s'abandonne pas, si on ne se donne pas, ce n'est pas très intéressant, pas très riche. Dans la salle, si vous défiez le film, si vous lui livrez un bras de fer ou cherchez à comprendre à tout prix, comme si c'était une équation, ça ne va pas... La salle de cinéma, avec son noir, est un lieu propice à l'abandon. Cette problématique est large ; elle dépasse



LA MONTAGNE (2011)

le Liban. Il y a désormais des pays, notamment dans cette région-ci du monde, où il n'y a plus de salles de cinéma. La Tunisie est un exemple tragique, le Maroc aussi : voici deux pays qui ont un Centre national du cinéma, mais où il n'y a quasi plus de salles. Alors leurs films... où peuvent-ils les montrer, où peuvent-ils être partagés ?

Les événements récents dans les pays arabes peuvent-ils laisser espérer un revirement de situation ?

Je ne sais pas. J'ai discuté de tout ça avec des camarades tunisiens, marocains et algériens, même si l'Algérie n'a pas été touchée par cette grande vague. C'est un vrai problème. Certains essaient des choses. À Tunis ils ont créé une salle parallèle, l'Africa, mais c'était trop cher ; alors ils se sont retrouvés en banlieue avec d'autres sortes de problèmes. Au Tchad, Mahamat Saleh Haroun⁴ a racheté une salle et il arrive à faire quelque chose, un peu comme Nanni Moretti avec sa salle art et essai à Rome. C'est compliqué tout ça : si tu t'installes en banlieue, c'est moins cher, mais tu perds ton public ; si tu veux être en ville, c'est hors de prix.

Et en dehors du Liban, en Europe notamment, y a-t-il des gens qui attendent vos films ? Qui les commente ?

Dans mon cas, en France certains critiques connaissent mon travail, suivent ce que je fais. Mais c'est un problème que connaît tout cinéma un peu plus difficile. Même à Paris, qui demeure la ville au monde où l'on peut presque tout voir – un film mexicain, un film coréen, etc. –, même là, le champ s'est restreint. *Terra incognita* avait bénéficié d'une critique assez favorable en France après sa projection à Cannes



LA ROSE DE PERSONNE (2000)

et est sorti dans quatre salles à Paris et une en province. La première semaine, en faisant une moyenne compte tenu du nombre de copies, le film était deuxième en France, derrière *Catch Me If You Can* de Spielberg qui avait évidemment infiniment plus de salles, mais néanmoins, en moyenne, j'étais deuxième. Soudain j'apprends qu'à la deuxième semaine, le distributeur a retiré une salle. Le coproducteur français me dit : « Ne t'en fais pas, il recentre sur les meilleures salles. » Je suis quand même surpris, d'habitude on ajoute une salle quand ça marche. Au bout de la troisième semaine, je perds encore une salle. Le distributeur ne croyait tout simplement pas au film et le producteur s'est écrasé de telle sorte qu'à la quatrième semaine, alors que le film avait la meilleure fréquentation dans la salle Hautefeuille, il a été retiré de l'affiche parce qu'ils avaient des contrats fermes avec d'autres films. Pourtant, ça ne les empêchera de te casser les pieds avec « il faut faire des chiffres ». C'est certain, je ne fais pas *Caramel* mais, sans attaquer le travail de Nadine Labaki, je tiens à signaler tout de même la confusion qui est née suite à la sélection de ses films à Cannes. La

Quinzaine des réalisateurs ou Un certain regard sont supposés être des territoires « exigeants », ou en tout cas voués à défendre un cinéma non normatif. Du coup, le fameux marché te dit : « Vous voyez, vous pouvez faire du cinéma d'auteur et être grand public ».

Mais en tant que cinéaste je ne peux pas concevoir un récit « normal » ou « normatif », où tout est à sa place, y compris l'imprévu. Nous, les humains, sommes des êtres énigmatiques. Le cinéma que j'essaie de faire en est forcément imprégné. Non pas que je cherche à compliquer les choses, loin de là, mais je tiens à ouvrir le champ, à laisser de la place au spectateur, à son regard, à son écoute, à ses sens, à son intelligence... Je ne vis pas le monde (autant le monde « réel » que « l'imaginaire ») dans un rapport de causalité — non pas bien entendu qu'il n'y ait nulle cause, nul effet : ce n'est pas seulement que je ne le vois pas, mais je ne le vis pas ainsi. Cela évidemment nous renvoie aussi à la lutte à ce qu'on appelle le Marché, qui tend à éradiquer aujourd'hui les cinémas « autres », de la marge, ou alors à les « statufier » dans tel ou tel « grand » festival. Il est fondamental de défendre cette marge.

Dans le cas du second film de Nadine Labaki dont vous parliez, la confusion à Montréal est d'un ordre différent : le film est libanais, donc considéré comme un film d'auteur !

C'est la grande confusion entre « auteur » et « ailleurs » ! Le problème qui se pose pour un cinéma comme le mien – et je ne suis pas le seul – est que non seulement il a un mal fou à exister, à être vu « chez soi » (nous savons tous quels films préfère le parc cinématographique), en plus, dès qu'il essaye de voyager, il se retrouve avec un double handicap : il n'appartient pas à une langue majoritaire et il n'appartient pas à une cinématographie importante. Quand un cinéaste coréen montre un film, personne ne va lui dire : « Est-ce qu'on voit la société coréenne ? Est-ce qu'on y comprend le conflit avec l'autre Corée ? » Personne ne pense à lui poser ce genre de questions, parce qu'en Corée, cinquante films par année sont produits et que, bon an, mal an, il y en a deux ou trois qui sont exceptionnels... Le regard qui se porte sur les films venant de ma région est un regard tout au plus anthropologique. Nos films se doivent d'être une extension de notre actualité (et elle est chargée, la nôtre !) ou alors exotiques ! Et quasiment sans distinction, tous nos films sont mis dans ce sac exotico-anthropologique...

Pour parler de ton cinéma, j'aimerais utiliser comme exemple ton film 1958. C'est un film très particulier, exigeant dans son écriture, nourri de référents qui échappent en partie au spectateur non libanais, une œuvre poétique, expérimentale – et il a été vu au Québec. Comment un film semblable voit-il le jour au Liban ? Ce film a déjà un parcours particulier. J'avais un problème de santé aigu, un ami m'a dit : « Il faut que tu fasses un film ». Mais faire un film... ça ne se fait pas les doigts dans le nez. On va oublier la fiction : c'est trop lourd. Et il y avait ce projet que j'avais en tête autour de 1958, cette coïncidence entre l'année de ma naissance et les événements marquants de cette année (insurrection, débarquement de la 6^e flotte américaine, etc.), notre première guerre civile. Ce sont donc les amis qui ont pratiquement contribué à la concrétisation de ce film. Puis Georges Schoucair (qui a produit le suivant, *La montagne*) a pris le relais et l'affaire en main.

Une fois que le film a existé – et c'est aussi le cas pour un film comme *74 (La reconstitution d'une lutte)* que vous connaissez à Montréal – la question qui se pose est : Comment montrer le film ?



MON CORPS VIVANT, MON CORPS MORT (2003)

Pour moi, aujourd'hui, le vrai problème n'est pas tant de produire (même si c'en est un...) que de distribuer, de diffuser, de montrer. Comment montrer ses films? Il ne suffit pas de mettre les films à l'affiche. Ça ne marche pas comme ça! Même si la salle Metropolis a son identité, ça ne suffit pas. Au Liban, si tu ne fais pas des événements, les gens ne viennent pas. Chaque fois que je montre un nouveau film, que ce soit **1958** ou *La montagne*, les gens se ruent pour la première et après, c'est le désert. Et c'est comme ça pour quasiment tous les films. À la sortie de **1958**, j'étais très conscient de ça. Il fallait créer quelque chose, sortir de la routine. Mais je ne pense pas que le cinéaste soit la meilleure personne pour le faire; il est bien usé une fois le film fini. Or dans le cas précis de **1958**, ce travail n'a pas été fait. Ce travail que savaient faire les fameux cinémas alternatifs des années 1960. Faut dire que c'était un temps plus propice: il y avait alors un vrai désir de tout ce qui n'était pas le centre, un vrai désir de rupture. C'est un territoire qui existe encore aujourd'hui, mais qui suppose un travail beaucoup plus dur qu'à l'époque – le terrain n'est plus fertile! Il faut dire qu'ici aussi il y a une confusion quant à ce qui est « alternatif »: l'exemple parfait, c'est l'art contemporain. Voici un art qui était en soi bel et bien à la marge, qui a voulu rompre avec l'art classique, et qui est devenu au fil des années un mammouth, avec une circulation d'argent incroyable, l'équivalent du Louvre, sans l'édifice! On n'y revendique pas ou plus un « territoire de résistance », même si certains en prennent la posture.

De toutes ces avenues que tu évoques, quelle fonction vois-tu aux festivals pour des films comme ceux que tu fais?

C'est un paysage très étrange dont certains films sont prisonniers. Il y a néanmoins des exemples positifs. Pour moi, c'était la rétrospective que m'a consacrée le festival de La Rochelle. Une expérience fort riche. Chaque film était montré trois fois devant un public très « amoureux de cinéma », plutôt que cinéphile, donc pas de trucs de chapelles. À mon grand étonnement, c'était pratiquement complet à tous les films. Alors qu'on nous ressasse souvent « Vous faites des films pour vous-mêmes », j'avais soudainement un argument: quand on prépare bien un territoire, le public – je préfère personnellement le mot spectateurs – est au rendez-vous. Le marché veut te faire vivre avec cette espèce de culpabilité: tu es un luxe, tu ne sers à rien. Il faut donc arriver à créer ce territoire. Ce qu'on a essayé de faire avec Metropolis à Beyrouth. Sauf que ce territoire s'est vite retrouvé le cul entre deux chaises du fait de son caractère festif, ou festivalier. On présente une rétrospective Resnais ou Bresson, les gens viennent, mais quand on retourne aux projections quotidiennes, qu'on essaye de montrer le cinéma actuel, c'est bien plus difficile. Ce dont on

parle depuis le début, c'est d'un chemin de cinéaste, pas d'un cinéma, national ou régional. Car malgré la langue commune, les films ne circulent pas davantage dans le monde arabe qu'ailleurs: on ne voit pas les films tunisiens, même les films égyptiens qu'on avait l'habitude de voir fréquemment ne sortent plus, sauf dans le cadre des festivals qui se tiennent à Beyrouth. La circulation des films dans le monde arabe n'existe pas: ledit « marché arabe » n'existe pas.

Et ladite révolution numérique? Va-t-elle aider la diffusion de vos films?

En termes de production, oui. Je n'aurais pas pu faire *La montagne* autrement: les coûts du cinéma sont beaucoup trop lourds. Au risque de jouer au vieux gauchiste, je pose cette simple question: le pouvoir est entre les mains de qui? Entre les mains des mêmes gens qui fabriquaient les projecteurs et les caméras 35 mm. Si tu décides de créer une salle et de l'équiper en numérique, c'est très cher. En attendant le moment où ce sera moins cher, ils auront mis sur le marché un nouveau truc... Depuis que le cinéma a quitté l'ère de la mécanique, les choses se compliquent. La mécanique faisait appel à l'œil (« ça, ça va là; ça, là-bas »), à une logique visible. L'électronique est un savoir beaucoup plus spécialisé. La pellicule, on la voit; maintenant, c'est un champ aveugle qui donne des images. Et ce n'est sûrement pas un hasard si les grands milliardaires actuels, ce sont des gens qui font fortune avec l'électronique. 📺

1. Maroun Bagdadi, mort accidentellement en 1993, a réalisé quatre longs métrages et des téléfilms. *Hors la vie*, son avant-dernier film, a reçu le Prix du jury au festival de Cannes en 1991.
2. Borhane Alaouié a réalisé sept longs et des courts métrages. Son premier long métrage, *Kafr Kasem*, Tanit d'or aux Journées cinématographiques de Carthage en 1975, a été distribué au Québec.
3. Au sujet de ce film, voir 24 images n° 159, p. 49 et n° 161 p. 24 à 26, « Une pensée du devenir ».
4. Réalisateur de *Daratt* et de *L'homme qui crie* (voir critique 24 images n° 148, p. 30) et de *Grigris* présenté cette année en compétition officielle au Festival de Cannes.



POSTHUME (2007)