



**HAL**  
open science

# La figure du combattant dans le cinéma libanais : témoin de l'horreur et de l'absurde de la situation de guerre civile

Mathilde Rouxel

## ► To cite this version:

Mathilde Rouxel. La figure du combattant dans le cinéma libanais : témoin de l'horreur et de l'absurde de la situation de guerre civile. CinémAction, 2019, Révoltes armées et terrorisme à l'écran, 170, pp.109-118. hal-02611823

**HAL Id: hal-02611823**

**<https://hal.science/hal-02611823v1>**

Submitted on 18 May 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Pour citer cet article :

Mathilde Rouxel, « La figure du combattant dans le cinéma libanais : témoin de l'horreur et de l'absurde de la situation de guerre civile », in Delphine Letort (dir.), *Révoltes armées et terrorisme à l'écran*, CinémAction n°170, La Tellerie, éditions Charles Corlet, 2019, p. 109-118

## **La figure du combattant dans le cinéma libanais : témoin de l'horreur et de l'absurde de la situation de guerre civile – Mathilde Rouxel**

Le Liban fut ravagé par quinze ans d'une guerre civile sanglante. Organisés en milices armées, les partis politiques enrôlent très rapidement hommes et femmes, jeunes et moins jeunes, au service d'idéologies contradictoires et excluantes. Quinze ans de guerre civile durant lesquelles les jeux d'alliance entre les puissances n'ont cessé de muter ; rapidement, on parle de « guerre des autres », mais c'est bien entre Libanais que les hommes, dans la plupart des cas, se tuent jusqu'en 1990. La création cinématographique libanaise qui s'impose dès le début de la guerre dans les années 1970 est présentée sous le principe d'un « Nouveau cinéma libanais »<sup>1</sup>. Dans la lignée du cinéma d'intervention et du grand reportage, des idéologies marxistes et des prises de position face aux grandes guerres d'indépendance, ces films sont souvent ceux de cinéastes qui étaient d'abord journalistes avant de s'émanciper de l'image télévisuelle pour créer, à leur tour, des œuvres dont l'intérêt formel n'a d'égal que leur importance historique. Témoins d'une région, le Liban dans un monde arabe en mutation, témoins d'un temps, la guerre civile libanaise, ces films, fictions comme documentaires, offrent à travers leurs personnages une image sensible, presque tangible, des conflits et de la partition du pays.

La figure du combattant est à ce titre une figure emblématique de ce deuxième degré de lecture possible des images et des situations. Inquiétante, omniprésente, elle permet de repenser la progression du traumatisme libanais provoqué par la découverte de l'absurde horreur d'une guerre fratricide. Son visage, dans le cinéma libanais de la guerre et de l'immédiat après-guerre civile, est multiple. Du terrorisme idéologique des combattants qui défendent la Palestine mis en images aux abords de la guerre ne reste au lendemain des conflits que des figures frauduleuses ou traumatisées, qui hantent jusqu'à aujourd'hui ceux qui furent témoins des massacres, mais aussi leurs enfants, qui n'ont hérité que des blessures et du silence imposé sur cette mémoire douloureuse.

---

<sup>1</sup> L'émergence d'une nouvelle vague de cinéaste a été remarquée par Hady Zaccak, qui en rend compte dans son ouvrage *Le Cinéma libanais, itinéraire d'un cinéma vers l'inconnu (1929-1996)*, Beyrouth, Dar al-Machreq, 1997. Voir aussi la thèse de doctorat de Ghada Sayegh, *Images d'après : l'espace-temps de la guerre dans le cinéma au Liban, du « nouveau cinéma libanais » (1975) aux pratiques artistiques contemporaines (de 1990 à nos jours)*, sous la direction de Laurence Schifano, soutenue le 20/12/2013 à Paris 10, PDF disponible en ligne. Dernière consultation le 3 mai 2017. URL : <http://bdr.u-paris10.fr/theses/internet/2013PA100214.pdf>

## Un visage pour la résistance

Le Liban, au début des années 1970, est situé sur une poudrière régionale, prête à exploser. La création d'Israël en 1948, suite au traumatisme de la Seconde Guerre mondiale, a engagé les peuples arabes des pays alentours à se mobiliser contre l'occupation sioniste, et à défendre le droit des Palestiniens à retourner vivre sur les territoires qui étaient les leurs avant 1948. Ces alliances arabes régionales ont conduit à l'attaque de 1967, menée par l'Égypte, la Syrie et la Jordanie contre Israël, et qui se solda par un cuisant échec. Cette défaite marque la fin d'une ère : l'humiliation subie par les Arabes incite le roi de Jordanie à se désengager, mais aussi l'Égypte à changer de politique vis-à-vis d'Israël et de la défense des Palestiniens. Peu à peu, les territoires occupés par Israël s'étendent, et les réfugiés affluent de toute part. Ils s'organisent dans leurs pays d'accueil pour résister et continuer la lutte. Les attaques organisées depuis la Jordanie, ainsi que la rumeur d'un complot visant à détrôner le roi Abdallah, conduisent la monarchie à sévir contre la résistance : le massacre des Palestiniens durant le « Septembre noir » de 1970 avait pour objectif de chasser l'Organisation pour la Libération de la Palestine, qui, dirigée par Yasser Arafat, siégeait alors à Amman. Celle-ci déménagea à Beyrouth, provoquant conjointement une nouvelle vague de migration palestinienne vers le Liban voisin<sup>2</sup>. Les groupes politisés préparant la reconquête des territoires perdus se multiplièrent dans les montagnes libanaises. Le pays devint la nouvelle base de l'organisation d'une opposition armée préparant la riposte contre Israël. Les prémices de la guerre civile se font déjà sentir.

La première figure de combattant apparue dans le cinéma libanais de la guerre civile fut ainsi d'abord palestinienne, filmée par les caméras amies d'une jeunesse gauchisante animée par les guerres de libération qui, aux quatre coins du monde, trouvent leur résolution au milieu des années 1970. Les premières images de combattants sont ainsi souvent porteuses d'idéologie – lorsque les combats, au Liban, n'étaient pas encore ceux pour une absurde lutte fratricide.

---

<sup>2</sup> Le massacre du « Septembre noir » fut provoqué en réaction face aux activités de résistance palestinienne sur le territoire jordanien, attisant le risque de représailles israéliennes. Il prévenait aussi le risque d'un coup d'État de la part des Palestiniens appelant à destituer le roi pour établir la Jordanie comme base pour la résistance contre Israël. Suite aux représailles de l'armée jordanienne, le bureau de l'OLP, dirigée par Yasser Arafat, se déplaça à Beyrouth, où elle demeura jusqu'en 1982.

Jocelyne Saab avait été la première journaliste à pouvoir pénétrer l'enceinte de l'un des camps d'entraînement des ligues de résistance palestiniennes implantées au Liban et en Syrie. Dans *Le Front du Refus (ou Les Commandos-suicides)* (1974), elle assiste aux exercices des tout premiers commandos-suicides, effectués dans des bases secrètes du Front de Refus à la frontière israélienne. Le modèle traditionnel du reportage auquel Jocelyne Saab doit se soumettre pour la télévision n'enlève rien à la force symbolique de ce film fort, qui annonce déjà la poésie des futurs films de celle que la guerre a fait passer du journalisme au cinéma. Les images de très jeunes hommes, envoyés à la mort pour la résistance, ne portent pas l'assentiment de Jocelyne Saab, qui, malgré la rigueur objective imposée au journalisme, ne peut s'empêcher de laisser exprimer dans ses images la tristesse de ces vies arrachées. Parallèlement au tour de force des entraînements, c'est en effet le divertissement des combattants qui trouve grâce à l'objectif de sa caméra. Les armes posées de côté, ces résistants palestiniens s'adonnent à la danse, avec l'agilité et la passion d'une jeunesse vive prête à mourir trop tôt. En 1974, l'héroïsme d'un combat qui semble à ces jeunes combattants juste et nécessaire est soutenu par la Libanaise Jocelyne Saab qui, en en faisant des images, donne un visage et une réalité à cette résistance à l'occupation. Mais dans ces images de violence paroxystique émane aussi une perceptible nuance critique, l'humanité de ces jeunes hommes transformés en machines à tuer étant au premier plan et couvrant un peu le propos, au risque de desservir la lutte trop idéologique de ces groupes armés extrémistes.

Le déclenchement de la guerre au Liban en 1975 change un peu la donne de l'engagement des Libanais devant la cause palestinienne. La prise de position sur la question de la résistance concernait alors non seulement la défense d'une idéologie arabe, mais impliquait également directement les acteurs politiques libanais. Le recul critique dont faisait preuve Jocelyne Saab l'année précédente s'estompe dans les premiers temps de la guerre civile au profit d'une figure héroïque du combattant qui porte hautes les couleurs de la résistance. Certains films se distinguèrent d'ailleurs par l'expérimentation narrative et formelle dont ils ont pu faire preuve. C'est le cas notamment du film d'Heiny Srour sorti en 1984, *Leila et les loups*, qui tente de rétablir une réalité niée sur la résistance des femmes palestiniennes dans les différentes luttes de libération menée par ce peuple opprimé. Agacée par les visages trop systématiquement masculins donnés à la résistance, la cinéaste met en scène dans ce film une femme partie réécrire une histoire au féminin de la résistance palestinienne, des premières luttes à la fin des années 1920 contre l'occupation britannique à l'occupation israélienne de Beyrouth en 1982, destinée à provoquer le

départ de l'OLP du Liban. Dans son film, Heiny Srour nous montre le front. Mais elle nous montre surtout l'arrière, où des combattantes d'un autre type, les femmes, mères, épouses, sœurs, mais également les infirmières qui soignent les blessés, participent activement à la lutte en la rendant possible. Le film est important, tant dans son sujet que par sa forme, ambitieuse et audacieuse : tourné en pleine guerre, le film retrace l'histoire d'une résistance féminine en recréant sous l'œil de sa caméra des archives réelles du temps évoqué. En décidant de rejouer ces événements, notamment les soulèvements, Heiny Srour tente d'offrir à ses images et à son propos une légitimité que l'on n'avait pas reconnues aux images originales : l'importance des femmes dans la lutte, elles qui, comme la cinéaste le montre en exergue de son film, sont toujours écartées de l'idée que l'on se fait des luttes lorsqu'on les représente. En effet, le film s'ouvre sur l'organisation, à Londres, d'une exposition de photographies sur la résistance palestinienne, et sur un dialogue entre une femme, qui s'étonne de l'absence des femmes sur les photographies choisies, et un homme, qui affirme sans inquiétude que cette absence est toute naturelle, puisqu'elles ne font pas partie des corps de combattants. L'objectif d'Heiny Srour est avec ce travail de rappeler que l'histoire des femmes, en Palestine comme au Liban durant la guerre civile, compte son lot de combattantes qui, arme ou ustensile de cuisine à la main, apparaissent bien comme les conditions *sine qua non* de la résistance. Une résistance qui est toujours alors célébrée, peu altérée encore par l'enlisement d'une guerre qui durera quinze ans, et dont les combattants comme les cinéastes perdront rapidement l'objectif.

Toutefois, même si l'aggravement de la guerre au fil des années fait perdre de vue les raisons de la lutte, le courage de cette résistance, lorsqu'elle est éclatante, reste profondément respecté par les cinéastes qui la mettent en image. Du côté libanais, cette résistance pour la Palestine et l'unité arabe est toute entière personnalisée à l'image par Nahla Chahal, combattante pour le parti communiste et sœur de la réalisatrice Randa Chahal. Le film que cette dernière réalise sur la situation de sa famille pendant la guerre, *Nos guerres imprudentes* a été tourné en 1994, après la fin de la guerre, mais il permet de retracer l'engagement des pro-palestiniens de certains groupes libanais dès le début de la guerre. Nahla Chahal était au bureau politique du parti communiste libanais dès ses quinze ans ; son père en était l'un des fondateurs. Au début de la guerre, son engagement fut total. Son frère, Tamime, a dû devenir son garde du corps et combattre à ses côtés. Nahla fut arrêtée par les Israéliens, menacée par les Syriens, et engagea dans son combat l'ensemble de sa famille, au nom de l'unité arabe et de la défense de la Palestine – des risques que

son frère, très atteint par ce qu'il fut amené à faire pendant la guerre, lui reproche encore, après la fin de la guerre, d'avoir pris à leurs dépens. À travers ces témoignages, malgré la gloire de cette résistance qui n'a pas baissé les bras, transparaît la déliquescence d'une lutte qui transforma les combattants en figures fragiles et psychologiquement profondément blessées.

### **Fantômes meurtriers d'une ville déchirée**

Le personnage du résistant palestinien ou du partisan de la cause palestinienne n'est pas la seule figure de combattant qui anime les films libanais de cette époque meurtrière. Marqué par de nombreux massacres, tant du côté chrétien que musulman, le début de la guerre civile apparut immédiatement comme un cauchemar sans précédent pour les populations civiles. Rapidement, la ville est coupée en deux et les tireurs d'élite dominent la ligne de démarcation. Invisibles, ils suscitent l'angoisse et hantent le centre-ville de Beyrouth en guerre. Ils matérialisent une frontière infranchissable entre Beyrouth-Ouest et Beyrouth-Est dans *Beyrouth, la rencontre* (1981) de Borhane Alaouié, où deux anciens amants manquent de se retrouver, l'un résidant à l'Ouest et l'autre à l'Est. Cette dernière devant partir le lendemain pour les États-Unis, un rendez-vous est fixé le jour-même. Le danger de la traversée est latent pendant toute la durée du film, puisque pour la rejoindre, le personnage principal doit se rendre à l'Est, et se trouve empêché par le nouveau rythme quotidien qu'a pris Beyrouth, fébrile, lent. Pour contrer ces obstacles, ils conviennent d'enregistrer tous deux sur des cassettes audio un message qu'ils s'échangeront le lendemain à l'aéroport. Mais la rencontre, une nouvelle fois, est empêchée par le flux des embouteillages et l'avion s'envole sans qu'ils ne se soient revus. Le tireur d'élite n'est jamais figuré, les armes ne sont pas matérialisées : Borhane Alaouié se place dans le refus de la guerre. La situation pèse pourtant, et si ces combattants hantent ses films comme des fantômes sans visage et sans réalité physique, c'est sans nul doute leur présence qui domine l'ensemble du film.

Pourtant, interrogés ou mis en scène, les tireurs d'élite apparaissent misérables, faibles et hantés par un malheur que l'absurde de la guerre ne fait que renforcer chaque jour. Le film de Jocelyne Saab, *Une vie suspendue* (1985), est lui aussi hanté par le spectre de ce danger invisible, symbolisé par les impacts de balles sur le pare-brise de son personnage principal, Karim, qui sera d'ailleurs tué par un tireur d'élite à la fin du film. Mais Jocelyne Saab ne cherche pas seulement à donner une réalité à une menace qui pèse sur le quotidien des civils. Elle va plus loin : décidée à sortir ces

combattants de l'ombre, elle met en scène un personnage de franc-tireur ivre et désabusé, pour lequel la guerre ne semble plus avoir de logique autre que celle de la survie. Perché sous les combles d'un ancien cinéma, on ne connaît pas son identité – on ne sait pas même aux côtés de qui ou contre qui il se bat ; la seule tâche qui lui incombe est de tirer sur tout être vivant ayant l'audace de tenter la traversée de cette zone de non-droit pour passer de l'autre côté de la ville.

Les combattants possèdent la ville. Certains sont invisibles, d'autres parquent dans les rues et imposent leurs lois ; dans tous les cas, la menace qui pèse sur les civils est lourde, et le cinéma en témoigne. Quelques cinéastes font de cette présence un outil dramatique. Des réalisateurs de films à grand public jouent la carte du suspense comme il a pu en être tourné autrefois à Beyrouth notamment par Hollywood, et met en scène des combattants dépeints sous les traits d'intraitables sanguinaires. Une vague de production de films d'action entre 1981 et 1984 donna le jour à de nombreux films construits sur des modèles très américains<sup>3</sup>, au manichéisme schématique et caricatural. Ainsi pouvons-nous citer le travail de Youssef Charafeddine, qui réalise dans les années 1980 des films comme *Le Dernier passage* (1981), *Le Saut de la mort* (1982) ou encore *Monsieur risque-tout* (1983), celui de Samir el-Ghoussayni, qui réalise notamment *Des femmes en danger* (1981), *La Gitane et les héros* (1985) ou *La Séductrice et l'aventurier* (1985), ou encore des films comme *Le Kidnappé* de Fouad Joujou (1983) ou *Une femme chez un monstre* de Zinardi Habis (1983). Ces films répondent tous au modèle traditionnel du héros justicier persécuté par des voyous, qui croisera sur son chemin une femme qui l'aidera dans sa lutte contre le mal. Dans le contexte de la guerre du Liban, ces voyous sont des miliciens, des combattants vengeurs.

### **Une guerre qui n'en finit pas : la figure émoussée du glorieux combattant**

Les premiers éclats du martyr flamboyant défendant une cause politique qui semble juste se sont à l'écran rapidement estompés. Les combattants apparaissent avec les années de plus en plus désillusionnés, embourbés dans une guerre qui ne leur appartient plus. Débordée par l'impermanence des alliances stratégiques, la lutte, d'un côté comme de l'autre, a perdu son sens. Les enfants embrigadés, dont la conscience d'une lutte idéologique s'est construite à l'origine sans

---

<sup>3</sup> Hady Zaccak écrit même à ce sujet : « Ces films d'action sont souvent des plagiat de films américains copiés plan par plan. » Zaccak, op. cit., p.142.



en comprendre les enjeux politiques, témoignent dès 1976 d'une lucidité monstrueuse face à la situation : « je suis dégoûté de tout parce que les Libanais s'entretuent. (...) Ce qui m'affecte le plus, c'est le pays détruit. Le Liban ne sera plus jamais comme avant », explique à la caméra de Jocelyne Saab dans *Beyrouth, jamais plus* (1976) deux garçons d'une dizaine d'années engagés par les défenseurs « progressistes » d'un « Liban arabe », comme ils se définissent eux-mêmes. « Nous les combattants, de toute façon on risque notre vie, à chaque instant », ajoutent-ils, inquiets des bombardements syriens qui ne visent « que les civils et les innocents ».

Désabusées, ces figures de combattants apparaissent à la fin de la guerre profondément traumatisées, ressassant sans cesse les horreurs perpétrées au nom de l'idéologie ou de la peur. Les témoignages recueillis par la Palestinienne Maï Masri et son compagnon libanais Jean Chamoun dans *Beyrouth, génération de la guerre* (1988) sont poignants. Eux aussi s'intéressent aux jeunes combattants – ou plutôt au devenir de ceux qui ont été embrigadés enfants. Les deux cinéastes proposent, deux ans avant l'amnistie, un état des lieux de la guerre civile libanaise à travers les trois générations qui en font la tragique expérience. Le témoignage d'un adolescent de dix-neuf ans, pour qui « tuer, c'est comme manger ou embrasser une fille » est éclairant pour comprendre la plongée en profondeur dans l'angoissante absurdité d'une guerre où les combats n'ont plus le prestige de la résistance des débuts du conflit : pour ce jeune homme, la guerre est le seul jeu qui fut autorisé à l'enfant qu'il était, puisqu'il dût troquer dès l'âge de six ans ses armes de bois pour de vraies kalachnikovs.

Maroun Baghdadi semble cependant être le cinéaste le plus éloquent sur la déconstruction des idéologies et sur la montée de la violence dans sa ville, Beyrouth. Dès *Petites guerres* (1982), qui évoque les débuts de la guerre en 1975, il met en scène un personnage de milicien profiteuse, qui apparaît à l'écran dans toute son ambiguïté. Le film fait état de la division de la ville de Beyrouth entre l'Est chrétien et l'Ouest musulman, et illustre un état de guerre qui, affectant les civils, est capable de corrompre tout le monde. Nabil, photojournaliste et milicien mafieux, est une victime de cette métamorphose de Beyrouth, qui de « perle de l'Orient » est devenue la ville de tous les excès. Trafiquant de drogues poursuivi par son fournisseur, il se trouve à la fin du film acteur de l'enlèvement d'une personnalité en vue pour procéder à un échange d'otages. Le portrait de Beyrouth proposé par Baghdadi est sombre ; ses personnages sont happés par les lourdes ténèbres dans lesquelles les a plongés la guerre. Dans *L'Homme voilé* (1987), le protagoniste est à nouveau

lié par une clause à des malfaiteurs – armés, évidemment – qui profitent de l'état de chaos de la guerre civile pour faire entendre leur loi ; s'ils n'apparaissent pas véritablement comme des combattants, c'est pourtant bien une toujours logique des milices corrompues que développe Baghdadi dans ce film tourné trois ans avant la fin de la guerre civile. Le quotidien des miliciens, le cinéaste l'a également illustré dans un téléfilm produit dans le cadre d'une série *Médecins des hommes* sur Médecins Sans Frontières en 1988. Les femmes ont disparu de l'univers de Baghdadi, qui ne laisse plus place qu'aux miliciens et aux voyous qui peuplent les rues d'une Beyrouth en ruines. On y voit le quotidien des miliciens, qui tentent malgré le poids de la guerre et en additionnant les petits arrangements à la limite de la légalité de vivre dans une certaine forme de normalité. Dix ans après le début de la guerre, ceux qui étaient citoyens se sont retrouvés armés, les idéaux ont été altérés par la nécessité du pragmatisme. L'opportunisme des miliciens-voyous de ses premiers films laisse place à une violence agressive et déshumanisée dans *Hors la vie* (1991), qui s'inspire de l'histoire réelle de l'enlèvement du journaliste français Roger Aube. Réalisé à la fin de la guerre, le film fut attaqué pour ce parti pris qui fut celui de Baghdadi de présenter des « pseudo-soldats agressifs, prêts à tout, des tueurs sans foi ni loi »<sup>4</sup> : les hommes, que la guerre dans un premier temps se contentait de corrompre, ont perdu au fur et à mesure du développement de la cinématographie de Baghdadi ce qui leur restait d'humanité.

### **Une figure qui hante le Liban meurtri de l'après-guerre**

Après la signature des accords de Taëf qui marquent en 1989 la fin des conflits, le cinéma libanais continue de s'occuper de la guerre, et la figure du combattant hante toujours les images et les souvenirs des personnages en détresse. Certains de ces films nous renvoient au moment de la guerre elle-même : c'est le cas du film de Layla Assaf, *Le Gand de la Liberté*, sorti en 1994, qui illustre comme un rappel pour l'avenir comment la situation de chaos induite par la guerre a pu profiter d'abord aux malfaiteurs. Les personnages de son film, en effet, n'hésitent pas à exploiter pour leurs propres intérêts, l'arme à la main, les enfants orphelins ou maltraités par leurs parents qui avaient décidé de vivre par eux-mêmes en s'organisant comme un gang. La violence tant psychologique que physique subie par ce groupe d'enfants mis en scène par la cinéaste rend

---

<sup>4</sup> Elie Yazbek, « "On est tous des ordures..." : Beyrouth dans les films de Maroun Baghdadi », in Alain Brenas, Toufic El-Khoury (dir.à, *La Ville méditerranéenne au cinéma*, Paris, Éditions Orizons, 2015, p.85.

palpable la déliquescence des règles sociales, dissoutes dans un état de guerre qui en quinze ans a vu la figure de l'idéologue combattant se muter dès le début des années 1980 en celle d'un truand sans foi ni loi. De la même façon, dans *West Beyrouth* de Ziad Doueiri (1998), les miliciens sont montrés comme des profiteurs sans vergogne. À l'arrière-plan du film, ce sont bien eux qui font la loi, gouvernant les allées et venues des civils déroutés par le morcellement de leurs villes : on voit les postes de contrôle et les barrages de sécurité, mais aussi les zones de non-droits contrôlées arme au poing par les milices autoproclamées impératrices du quartier désigné. Ils abusent de leur pouvoir, tentant d'imposer un respect que beaucoup méprisent. Dans une scène éclairante du film, Ziad Doueiri met en scène le refus par un boulanger de servir un milicien qui prend pour prétexte son statut de combattant pour dépasser la longue file d'attente qui s'étend devant ses fourneaux. Ce rejet d'une autorité jugée illégitime vaut au boulanger de voir ses sacs de farine éventrés par la main violente du milicien furieux. Ces privilèges de voyous qui s'affirment par le pouvoir des armes aux dépens du peuple s'estompent avec l'amnistie et les accords de Taëf, qui appelle à la déposition définitive des armes et à la dissolution des milices ; pourtant, ces figures de combattants demeure dans le paysage cinématographique du Liban contemporain, hanté par ce passé meurtrier.

De fait, l'histoire, souvent, n'a pas trouvé sa résolution : dans *Sleepless Nights* (2013), la documentariste Éliane Raheb a choisi de mettre à nouveau en scène les deux camps, dans un après-guerre qui tarde à s'apaiser. Elle offre l'espace de son film pour permettre la confrontation de l'ancien responsable des services secrets de la milice chrétienne des Forces Libanaises Assaad Chaftari et une mère meurtrie par la disparition de son fils, combattant aux côtés des communistes pendant la guerre. Celui-ci aurait disparu au cours d'une opération militaire planifiée en 1982 par la milice de Assaad. Il était alors âgé de quinze ans. Dans ce film, qui questionne la possibilité de la rédemption, deux figures de combattants sont mises face à face : celle du jeune idéologue, résistant aux côtés des Palestiniens, et celle du milicien de haut rang, chef d'orchestre des massacres les plus ignominieux. L'un a disparu – comme tant d'autres ; comme, aussi, l'idéal qui les animait –, l'autre souhaite désormais demander pardon à ceux qui subissent encore les insomnies provoquées par le souvenir des victimes des massacres qu'il a perpétrés. La question des combattants disparus mobilise toujours une importante partie de la société libanaise – et cette problématique sous-jacente au souvenir des combats apparaît souvent dans les films libanais de l'après-guerre, au détour d'une phrase (ainsi du père du personnage principal de *Perfect Day* de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige (2005) que sa mère souhaite faire déclarer mort après quinze

ans de disparition) ou comme sujet central du film. Encore récemment, dans *Tombé du ciel* (2016), Wissam Charaf met par exemple en scène un ancien milicien, Samir, présumé mort, qui revient vingt ans plus tard dans la vie de son jeune frère devenu garde du corps à Beyrouth, comme un spectre inoubliable de la guerre civile. De la même façon, dans *Go home* (2016), Jihane Chouaib suit le personnage d'une jeune femme, d'origines libanaises mais élevée en France, qui questionne le passé de son père, milicien pendant la guerre, en enquêtant auprès de ses anciens camarades dans sa ville d'origine. La question d'une écriture de la mémoire impossible à construire est au cœur de ces films où les troubles émotionnels viennent illustrer une difficile définition identitaire. Les civils ou les enfants des combattants se trouvent ainsi dans les films libanais des années 2000 meurtris par un passé violent qu'ils ne comprennent pas, et qu'ils se refusent souvent à accepter.

D'autres pourtant, comme Randa Chahal dans *Le Cerf-Volant* (2003), tentent de tourner la page et offrent de rêver à de nouvelles perspectives. Le personnage principal de son film, une jeune fille du Sud du Liban, tombe amoureuse d'un jeune combattant israélien réalisant son service militaire à la frontière israélienne. Celui qui endosse habituellement le costume de l'ennemi apparaît là comme victime, lui aussi, d'une situation de guerre qui semble sans issue : le jeune homme, avant d'être Israélien, est d'abord un homme comme les autres. Par cette histoire d'amour, Randa Chahal rend leur humanité aux combattants en réintroduisant la possibilité du dialogue entre deux entités idéologiquement ennemies. Si les armes sont toujours là, le cinéma, peu à peu, appelle à les déposer définitivement.

## **Conclusion**

La guerre civile de 1975-1990 transforma en profondeur tous les aspects de la société libanaise. Marquée il y a plus de vingt-cinq ans, la trêve qu'imposa l'amnistie des accords de Taëf ne permit pas aux Libanais d'oublier l'état de chaos dans lequel les uns ont grandi, d'autres sont nés, d'autres, enfin, ont combattu. La figure du combattant est ainsi rapidement devenue centrale dans les productions artistiques, notamment au cinéma, et ce dès le début de la guerre. Les combats étaient alors portés par l'idéologie des luttes de libération qui s'achevaient en Asie du Sud-Est, en Amérique latine ; la défense des Palestiniens à gauche, exilés au-delà des frontières de ce qui devint en 1948 Israël, s'opposa violemment dès 1975 à la droite chrétienne libanaise, inquiète des répercussions de l'installation de la résistance palestinienne sur le territoire libanais. À l'écran, lors

des premiers conflits, c'est souvent la résistance et ses combattants qui sont mis en lumière, dans le cinéma documentaire comme dans la fiction. Mais la guerre dure, s'intensifie et se complexifie, et les idéaux s'évaporent. La mort menace les civils, les tireurs d'élite inquiètent une population qui semble ne plus pouvoir appréhender les enjeux d'une guerre qui ne leur appartient pas. En ville, les milices tirent profit des fraudes qui s'installent, et au cinéma, les combattants se transforment dès les années 1980 en voyous sans foi ni loi, de dangereux truands que le chaos fait prospérer. La figure du combattant, au fil du déroulé de la guerre, mute. Elle perd son aura héroïque – elle perd parfois jusqu'à son humanité ; il faut attendre l'après-guerre pour que l'écran se souvienne que ces combattants étaient d'abord des pères, des frères, des maris, des fils. Qu'ils ont souvent été jetés sans avoir pu en évaluer les enjeux dans une guerre fratricide qu'ils n'ont pas pu comprendre.