

L'exil dans le regard. *Le Temps qu'il reste* d'Elia Suleiman

Ophir Lévy

On avait rarement si bien filmé le regard. On l'avait rarement élevé à ce point-là d'autonomie. Le regard d'un personnage non plus comme médiation du monde qui l'environne, mais comme monde à part entière, comme seul et unique spectacle à contempler. Celui d'Elia Suleiman, dans *Le Temps qu'il reste* (2009), est proprement bouleversant. Situé le plus souvent au centre du cadre, filmé frontalement, le visage impassible, muet, Elia Suleiman regarde sa mère, sa ville natale et ses contemporains avec une forme d'apathie comique et profondément mélancolique, comme si une infinie distance les séparait. La distance de l'exil, que ne parviennent jamais tout à fait à combler les retrouvailles. *Le Temps qu'il reste* a pour sous-titre : *Chronique d'un absent-présent*. La mélancolie déchirante et burlesque du film de Suleiman — en grande partie autobiographique — tient au fait qu'il porte cet exil en son regard. Tout ce qu'il peut avoir à dire sur l'histoire palestinienne, sur l'occupation israélienne ou sur son propre sentiment d'étrangeté lorsqu'il se trouve de retour parmi les siens, Suleiman (qui est aussi le comédien principal du film) le localise, le condense et l'exprime dans son regard. Suleiman ne rédige pas des tracts, il réalise des films. Et c'est la grandeur d'un cinéaste que de réussir à tisser ensemble et aussi serrés le fil du politique et celui de la mise en scène. Sans doute est-ce d'ailleurs le seul moyen d'éviter la complaisance et les raccourcis des positions tranchées ou simplificatrices qui ne manquent pas de se faire jour lorsque l'on évoque un sujet aussi épineux que celui du conflit israélo-palestinien. Sans doute est-ce également le plus sûr moyen, pour Elia Suleiman, de s'aliéner la majorité des spectateurs, quels que soient leur origine ou leur bord politique.

Le mal entendu

Cette incompréhension de toute part, Suleiman en a fait l'expérience dès ses débuts. Il raconte qu'à la sortie de son premier long-métrage, *Chronique d'une disparition* (1998), certains médias arabes l'ont taxé de « collabo » et de « cinéaste tabou », plusieurs pays ayant même interdit l'exploitation de ses films¹. On lui a reproché son humour, le ton poétique qu'il adoptait et, en somme, le « manque de clarté » dont son cinéma faisait preuve alors qu'en tant que Palestinien, il se devait de réaliser des films-réquisitoires, dénonçant et condamnant massivement Israël. Mais, répétons-le, Elia Suleiman est un authentique cinéaste qui n'a jamais voulu sacrifier son travail de réflexion cinématographique à l'urgence politique ni même à l'indignation qu'il a toujours ressentie. Comme il le dit lui-même, dans tous ses films, il incarne « un personnage qui observe, mais ne montre pas du doigt² ». Le procès d'un cinéaste en légèreté, en formalisme et en inefficacité politique dans le cadre de la défense du

¹ Interview d'Elia Suleiman, bonus du DVD *Le Temps qu'il reste*, France Télévisions éditions.

² *Ibid.*

peuple palestinien n'est pas nouveau. En 1976, lorsque sort *Ici et ailleurs* de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, les cinéastes furent très critiqués par la presse d'extrême gauche et les milieux pro-palestiniens. D'un film de commande tourné en 1970, censé louer la résistance héroïque du Fatah et qui devait s'intituler *Jusqu'à la victoire*, Jean-Luc Godard n'aurait finalement tiré qu'un *pensum* indigeste, intello, parisien, s'interrogeant davantage sur la nature des images que sur le sort des victimes palestiniennes. Bref, un objet inefficace en termes de propagande³. Le philosophe Jacques Rancière parla même « d'aristocratie suicidaire⁴ » au sujet du travail de Jean-Luc Godard.

Si ce type de critique (pas assez clair, pas assez radical) est formulé à l'encontre d'Elia Suleiman par une partie de la presse palestinienne et arabe, le cinéaste palestinien doit parfois affronter un autre genre de réaction, bien plus retors. Alors qu'il cherchait à financer *Chronique d'une disparition*, certains producteurs occidentaux ont motivé leur refus en avançant la raison suivante : « Pas assez palestinien »... Jamais à sa place, jamais en phase, Elia Suleiman tire sa puissance comique de cette permanente inadéquation. Son court-métrage *Irtebak (Maladresse, 2007)*, qui se déroule dans une salle de cinéma palestinienne pendant la projection d'un de ses films, met parfaitement en scène, sur le mode burlesque, le sentiment de décalage permanent qui est le sien. Jamais à sa place, Elia Suleiman se trouve simultanément dans la salle de projection et sur l'écran⁵. Jamais en phase, le débat avec le public qui suit la projection témoigne d'une certaine indifférence ou d'une incompréhension de la part des spectateurs. La seule personne qui prend la parole dans la salle le fait pour demander au propriétaire de la voiture garée devant le cinéma de bien vouloir la déplacer.

Dix ans auparavant, dans un documentaire cinglant et réjouissant intitulé *Guerre et Paix à Vesoul* (1997), co-réalisé avec son ami le cinéaste israélien Amos Gitai, Elia Suleiman s'employait déjà à dissoudre dans l'absurde les postures auxquelles on cherche à le réduire : porte-parole des opprimés, martyrographe de son peuple, cinéaste condamné à supporter la condescendance des occidentaux. Ce documentaire retrace le séjour à Vesoul auquel ont été conviés Amos Gitai et Elia Suleiman afin de présenter leurs films dans un petit festival ayant pour thème « La Guerre et la Paix ». Arrivés à Vesoul, les deux réalisateurs sont accueillis par la presse locale pour une séance d'interviews qu'ils restituent dans leur film avec une férocité hilarante. Très vite, les questions fusent, souvent incongrues, parfois bornées. Commencant à comprendre dans quelle galère ils s'étaient aventurés, les deux cinéastes se replient l'un sur l'autre et la complicité dont ils font preuve est à la fois ravageuse et émouvante. Un journaliste demande à Amos Gitai : « Le thème du festival cette année

³ Lire à ce propos la réaction un peu gênée de Guy Hennebelle qui s'efforce de ne pas condamner totalement Jean-Luc Godard dans l'ouvrage qu'il a co-dirigé avec Khemaïs Khayati, *La Palestine au cinéma*, Paris, Éditions 100, 1976. D'ailleurs, dans ce même livre, comme pour donner des gages de la radicalité antisioniste de Jean-Luc Godard, les auteurs font figurer un manifeste rédigé par le cinéaste et publié en juillet 1970 en arabe dans *El Fath*, le bulletin officiel du mouvement d'Arafat. Les propos du réalisateur sont sans ambiguïté : « Le Fath n'a pas besoin d'être marxiste en paroles, car il est révolutionnaire dans les faits. Il sait que les idées changent en marchant. Que plus la marche sur Tel Aviv sera longue, plus les idées changeront, qui permettront de détruire enfin l'État d'Israël » (p. 206).

⁴ Jacques Rancière, « L'Image fraternelle », *Cahiers du cinéma*, n°268-269, juillet-août 1976, p. 9-10.

⁵ Elia Suleiman, que l'on compare sans cesse à Buster Keaton, adresse aux cinéphiles un clin d'œil malicieux et ostentatoire en reprenant ici le dispositif de *The Operator* (1928).

est la Guerre et la Paix, avez-vous l'intention de parler de guerre et de paix ? » L'Israélien se tourne vers le Palestinien et lui traduit la question. Ils explosent de rire et sortent de leur poche une pièce afin de tirer à pile ou face la réponse qu'ils vont faire au journaliste. Ce dernier, médusé, demande à Amos Gitai, au bout de trente secondes, ce qu'il fait. Le cinéaste lui explique qu'il essaie de déterminer s'il va d'abord parler de la Guerre ou de la Paix, sous le regard amusé de Elia Suleiman. La réussite de ce petit journal de bord tient à ce que ses deux protagonistes, en se moquant de leurs interlocuteurs successifs, ne cherchent pas tant à les humilier qu'à s'extraire des solides lieux communs auxquels on veut les réduire. Mais, par dessus tout, l'intelligence du film est de constituer les deux acteurs/réalisateurs en corps burlesques là où l'on attend d'eux d'incarner de consensuelles figures pacifistes. Des corps qui errent, qui s'ennuient, qui esquivent, qui se sauvent du champ de la caméra et y reviennent, se jouant du cadre comme des clichés dans lesquels on les enferme. La filmographie d'Elia Suleiman — son rapport au cadre, au politique, son style burlesque — trouve dans *Guerre et Paix à Vesoul* une manifestation précoce des qualités qui en font aujourd'hui le prix.

Chronique d'un absent-présent

Construit sur le modèle lexical du « mort-vivant », « l'absent-présent » qu'interprète Suleiman dans *Le Temps qu'il reste* apparaît tout d'abord sur un mode inquiétant, fantomatique⁶. À bord d'un taxi conduit par un chauffeur israélien, Elia Suleiman (c'est aussi le nom du personnage) est maintenu dans le flou du second plan pendant toute la séquence d'ouverture. Alors que la route est anormalement déserte, l'orage se met à gronder, la foudre zèbre soudain le ciel et la pluie tombe violemment. Le chauffeur, ne voyant plus rien devant lui, se demande s'il n'a pas affaire à « une plaie inconnue de la Torah ». Désorienté, il contacte son collègue sur sa radio : « Elie, Elie, où es-tu ? », en vain ; et l'appel à l'aide se change en cri existentiel : « Où suis-je ? » D'emblée, Elia Suleiman expose l'équilibre fragile qui sera celui de tout son film. Équilibre entre l'énormité comique des références (le Christ au Golgotha), l'épaisseur symbolique des situations (l'Israélien venu se perdre sur une terre prête à le dévorer), la démesure du fantasme typique du cinéma de Suleiman (son simple retour au pays provoque un cataclysme⁷) et, finalement, le dérisoire de toutes ces situations. Écart entre la dimension épique de l'histoire, la fidélité aux grands récits, le côté parfois bouffi des mythes et la précarité du réel. De fait, Elia Suleiman ne verse jamais dans le misérabilisme parce que, précisément, il s'attache à décrire des situations en conservant à chaque personnage son paysage imaginaire, son horizon d'histoire, de traditions, de légendes. Sa fierté en somme.

Suite au prologue et au titre, l'action du film démarre le 16 juillet 1948, en pleine guerre d'Indépendance d'Israël, au moment où le maire de Nazareth signe l'acte de

⁶ Le film étant truffé d'allusions bibliques, le retour de l'exilé ne manque pas d'évoquer celui du fils prodigue, y compris sur le mode fantomatique : dans la parabole, le frère aîné est jaloux de l'accueil que réserve le père au fils qui revient d'un « pays lointain ». Le père lui répond qu'il faut « festoyer et se réjouir, car ton frère que voici était mort, et il est revenu à la vie; il était perdu, et il a été retrouvé » (*Luc 15 : 32*).

⁷ On pense également au noyau d'abricot qui faisait exploser un tank et à la ninja palestinienne d'*Intervention divine* (2002).

reddition sans conditions que lui tend un officier israélien⁸. Le maire est ensuite invité à poser parmi les soldats israéliens afin « d’immortaliser » ce moment. Le photographe se penche pour prendre la photo, présentant ses fesses (filmées en gros plan) aux notables arabes, chrétiens et musulmans, de la ville. Équilibre, là encore, entre l’évocation d’une page douloureuse de l’histoire et l’irruption d’un motif grotesque. Ce gag, en forçant la colère à se rengorger dans l’éclat de rire, exprime sans doute mieux que tout la part irréductible d’humiliation ressentie et couvée par les Palestiniens d’alors. En un plan de fesses arrogantes qui envahissent tout le cadre, Elia Suleiman esquisse le motif de l’hypocrisie (des soldats qui se disent amis) et de la compromission (des Palestiniens qui rendent les armes). C’est exactement ce même motif qui viendra redire ces mêmes sentiments dans une scène ultérieure. Dans les années 1960, une chorale d’enfants arabes israéliens chante en hébreu et en arabe pour célébrer l’Indépendance de l’État d’Israël. Un officiel israélien venu remettre un prix aux écolières tient un discours paternaliste sur les valeurs de démocratie et d’égalité transmises aux Arabes par Israël. Là encore — hypocrisie et compromission —, le photographe qui immortalise la scène se penche et fait ressortir son postérieur. On a reproché à Elia Suleiman sa tiédeur, son manque d’agressivité dans sa dénonciation d’Israël. Or, s’il ne se laisse pas aller à la dénonciation théâtrale et automatique, il ne faut pas mésestimer la subversion à l’œuvre dans le tissu même des images qu’il produit. Ce type de gag ou de saynète se répète toujours deux fois dans le film : les lentilles offertes par la tante Olga directement jetées à la poubelle, le voisin ivre qui s’asperge d’essence, le même voisin qui imagine des stratégies militaires fumeuses, la pêche de nuit interrompue par des soldats israéliens ignares, le petit Elia grondé par un professeur parce qu’il a dit en classe que l’Amérique était impérialiste, les jeunes qui snobent Elia et ses amis à la terrasse du café, etc. Le dédoublement de ces scènes, par-delà l’effet comique de répétition, structure le temps du film en une véritable liturgie de l’absurde. Ainsi, la ligne chronologique progresse par décennies successives, de 1948 à nos jours, mais le rythme du film, sa pulsation intime, c’est le retour incessant de situations insensées.

La gloire de mon père

Les personnages qui peuplent les films d’Elia Suleiman ne sont ni des héros ni des martyrs. Mais nous l’avons dit plus haut, ils sont fiers. Comme ce voisin qui échafaude des plans totalement farfelus pour vaincre l’armée israélienne et qui, à chaque fois qu’il a trop bu, tente sans grande conviction de s’immoler par le feu. Et bien sûr, comme Fuad, le père magnifique d’Elia, combattant valeureux mais impuissant en 1948, père taciturne et aimant quand Elia était enfant et homme vieillissant sous les yeux de son fils adolescent. Le choix du comédien Saleh Bakri pour interpréter le rôle du père d’Elia n’est pas anodin. En plus de son allure et de

⁸ Elia Suleiman met en scène la prise et l’occupation de Nazareth de 1948 en représentant des troupes israéliennes suréquipées, montrées à travers le filtre imaginaire que nous en avons depuis 1967 et surtout depuis l’Intifada : chars puissants, véhicules rapides, troupes nombreuses abondamment armées. Là encore, il travaille sur la perception subjective, le ressenti et l’imaginaire collectif plus que sur une reconstitution pointilleuse de chaque fait historique. Benny Morris, historien qui ne peut être soupçonné de servir l’histoire officielle d’Israël, rappelle que seules « deux maigres brigades furent déployées » par les Juifs pour conquérir, sans grande opposition, la ville de Nazareth. (Benny Morris, *Victimes. Histoire revisitée du conflit arabo-sioniste*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2003, p. 263).

son talent, il est lui-même le fils d'une figure paternelle imposante, Mohammed Bakri, acteur qui a incarné au cinéma des grands rôles de Palestiniens insoumis comme son personnage d'Issan dans *Derrière les murs* (1984) d'Uri Barbash. Elia ne prononcera pas un mot de tout le film. Mais il regarde. La passivité de son regard est filmée avec toute la puissance d'un agir. *Le Temps qu'il reste* raconte fondamentalement l'histoire d'un homme qui regarde. Mais pas de manière intransitive car les raccords du film — c'est-à-dire les plans montrant ce qu'il regarde — sont de toute beauté : âgé de 17 ans, Elia observe longuement son père s'endormir dans la voiture. Ce dernier sort tout juste de l'hôpital et son assoupissement, pourtant banal, prend valeur de mort symbolique du fait de l'intensité du regard que lui porte son fils. Âgé d'une cinquantaine d'années, de retour chez lui, Elia regarde longuement sa vieille mère qui, elle-même, contemple Nazareth du haut de son balcon. Comme le font tous les fils, il lui fait entendre une vieille chanson, s'efforçant de replonger sa mère dans son passé, comme si, pour un instant, elle allait retrouver quelque chose de la femme qu'elle a été. Sa mère ne décolle pas les yeux du paysage. Mais sous la table, son pied bat la mesure. Le film se terminera à l'hôpital, lors d'une ultime visite du fils exilé à sa vieille mère mourante. Si *Le Temps qu'il reste* est si poignant, c'est peut-être parce que ce temps qui reste dont parle le film est celui du trop tard, celui consacré à regarder mourir ceux qu'on aime. Les parents, les lieux, les mythes. La mort de Fuad, précédée par celle de Nasser, signifie la fin du rêve de gloire future dont se berçaient les Palestiniens. Le monde idéal d'avant 1948 ne reviendra pas et il n'y aura pas non plus d'avènement héroïque d'une grande Palestine⁹. Or, le temps palestinien agencé par les gags de Elia Suleiman est au contraire un temps circulaire, répétitif, mortifère. Lorsqu'il se rend à Ramallah à la fin du film, il regarde depuis son balcon, tout comme il la regardait adolescent, se rejouer la même scène d'affrontement entre jeunes Palestiniens et soldats israéliens. Une femme traverse le champ de bataille avec une poussette, interrompant pour un instant l'échange de tirs et de pierres. « Rentre chez toi ! » lui ordonne un soldat israélien. « Rentre chez toi ! » lui rétorque courageusement la jeune mère. Programme politique *a minima* alors que l'heure n'est plus (actuellement tout du moins) à la fraternisation.

⁹ D'ailleurs, un tel avènement voudrait dire (comme dans le messianisme juif) que le temps historique aura connu une rupture en s'accomplissant. Mais les Palestiniens, pas plus que les Juifs de Weimar, n'accordent sans doute que peu de crédit à l'hypothèse d'un sens de l'histoire, tel que Hegel pouvait le définir. Toutefois, Stéphane Moses rappelle que même si certains auteurs (Rosenzweig, Benjamin, Scholem) ne croient plus au sens de l'histoire, ils n'ont pas abandonné pour autant l'idée d'espérance. Du temps de la nécessité, ils sont passés au « temps des possibles » (Stéphane Moses, *L'Ange de l'histoire*, Paris, Seuil, 1992, p. 23).