

*Contre l'oubli ?
Cinéma et disparitions forcées au Liban
(1990-2015)*

Riccardo BOCCO et Milena PELLEGRINI¹

Pendant le printemps et l'automne 2015, les Libanais ont commémoré le 40^{ème} et le 25^{ème} anniversaire respectivement du début et de la fin de la guerre civile, officiellement commencée en avril 1975 et terminée en octobre 1990. La guerre a compté plus de 135'000 morts et 150'000 blessés, le déplacement interne d'environ 750'000 personnes et plus de 17'000 disparus. Ces chiffres sont plutôt élevés, surtout si on considère que la population libanaise en 1990-91 totalisait environ 2'700'000 personnes².

Ce n'est pas une période de paix durable qui a marqué l'après-guerre. La guerre civile au Liban n'a été que la plus longue d'une série de guerres qui ont fortement affecté le pays et sa population. En effet, le conflit de 1975-1990 fut précédé par celui de 1958. Au cours

¹ Cette contribution condense les présentations de R. Bocco à deux colloques (en janvier 2016 au Musée d'Art et Histoire de Genève et en mai 2015 à l'Université de Marburg) et un texte présenté par M. Pellegrini à l'IHEID en décembre 2015 dans le cadre du séminaire « Mémoire, violence et cinéma ». Nous sommes redevables à F. Piana (Département d'Histoire, Université de Binghamton) pour ses commentaires avisés.

² Voir B. LABAKI et Kh. ABU RJEILL, *Bilan des guerres du Liban (1975-1990)*, L'Harmattan, 1995 ; R. KASPARIAN, A. BEAUDOIN et S. ABOU, *La population déplacée par la guerre au Liban*, L'Harmattan, 1995.

des dernières 25 années, le pays a été confronté à plusieurs crises politiques, aux assassinats ciblés de nombreux hommes politiques et journalistes, à des multiples épisodes de violences intercommunautaires, ainsi qu'à une guerre avec Israël pendant l'été 2006. En outre, depuis 2005 et le retrait des troupes syriennes qui ont occupé le Pays des cèdres à partir de 1976 sous couvert d'une mission de maintien de la paix légitimée par la Ligue des États Arabes, il y a eu une sorte de guerre civile non déclarée. Enfin, après l'éruption de la guerre civile en Syrie en 2011-2012 et le successif appui militaire du Hezbollah au régime de Bachar Al-Assad, le Liban aussi est devenu le théâtre d'affrontements militaires meurtriers, une sorte de rappel que la menace d'éclatement d'un nouveau conflit civil intra-libanais est toujours possible.³

Dans ce contexte, les souvenirs de la guerre civile de 1975-1990 demeurent un sujet considéré encore 'sensible' dans les débats publics. D'ailleurs, dans les curricula de l'école obligatoire, le Ministère de l'éducation libanais n'a pas encore édité une histoire 'officielle' du pays au cours des 70 dernières années. Dans les manuels scolaires, l'histoire de la période contemporaine se termine avec le retrait des troupes françaises en 1946, trois ans après l'indépendance et la fin du Mandat⁴.

Jusqu'à présent, les causes, les acteurs et leurs motivations, ainsi que le déroulement de la guerre ne trouvent pas de consensus ni parmi les académiques ni au sein de la population libanaise. Pour une majorité des habitants du Pays des cèdres, la guerre de 1975-1990 se réduit à une lutte sectaire entre milices chrétiennes et musulmanes, appuyées par leurs alliés respectifs. Une sorte de consensus a également émergé à la suite des accords de paix de 1989 signés à Ta'if en Arabie Saoudite, selon lequel les Palestiniens – désormais boucs émissaires d'un après-guerre sans gagnants et perdants officiels –

³ Voir, par exemple International Crisis Group, *Lebanon's Hizbollah Turns Eastward to Syria*, Middle East Report 153, Bruxelles, 2014.

⁴ B. GILBERT-SLEIMAN, « L'unification du manuel d'histoire au Liban : enjeux et contraintes », in F. Mermier et Ch. Varin (dir.), *Mémoires de guerres au Liban (1975-1990)*, Arles, Sindbad-Actes Sud, 2010, p. 95-108.

sont les responsables de la guerre civile et de l'invasion israélienne de 1982, en raison de leur quête pour libérer la terre patrie. Ces interprétations sont insatisfaisantes dans la mesure où les hostilités ont impliqué des acteurs régionaux et internationaux, une sorte d'élargissement du théâtre d'opérations de la guerre froide. Comme Danielle Arbid l'a bien montré dans son documentaire *Seule avec la guerre*, les causes de la guerre civile sont loin de faire l'unanimité parmi les citoyens libanais⁵.

Alors que plusieurs aspects et enjeux de la guerre civile demeurent non résolus, celui des disparitions forcées est probablement parmi les plus douloureux, car ses conséquences continuent de hanter le présent. Les familles de nombreux citoyens ont sans cesse demandé justice aux gouvernements de l'après-guerre sans recevoir de réponses adéquates. En réalité, la question des disparus n'est que la pointe de l'iceberg d'enjeux complexes. Les disparitions forcées ont eu lieu au cours de toute la période de la guerre, le pic des enlèvements se situant entre 1982 et 1984. En septembre 1982, le Liban était partagé entre le Front libanais, composé majoritairement de milices chrétiennes, et le Front national qui regroupait les milices musulmanes et non-confessionnelles. Quelques mois auparavant, Israël avait envahi le Pays des Cèdres depuis le sud et occupait Beyrouth⁶, alors que les troupes syriennes étaient déployées dans divers endroits du pays. La capitale était divisée en deux secteurs principaux : les Chrétiens contrôlaient Beyrouth Est et les milices du Front national Beyrouth Ouest. Les miliciens des deux camps avaient érigé plusieurs check-points dans la ville, lieux privilégiés des enlèvements et d'exécutions judiciaires.

⁵ Pour les références aux films cités, voir la filmographie en fin de chapitre. Sur le manque d'une mémoire collective partagée de la guerre civile, voir aussi F. TRABOULSI, *A History of Modern Lebanon*, London, Pluto Press, 2012, 2nd édition ; S. HAUGBOLLE, *War and Memory in Lebanon*, Cambridge University Press, 2010 ; J. HANNOYER (dir.), *Guerres civiles : économies de la violence, dimensions de la violence*, Karthala, 1997.

⁶ Les forces militaires israéliennes ont quitté Beyrouth fin 1982 et ont ensuite occupé la partie au sud du fleuve Litani jusqu'à l'été 2000.

Si la cause des disparus constitue bien une des blessures profondes de la guerre civile, dans la période post-conflit il n'y a pas eu de plans pour en traiter les conséquences et rendre justice aux victimes. La loi générale d'amnistie, promulguée par le parlement libanais en 1991, a pardonné tous les crimes politiques commis avant le 28 mars 1991, et par là évité aux responsables des enlèvements toute responsabilité pénale pour les actes commis pendant la guerre civile. Depuis, tous les gouvernements successifs ont justifié la loi de 1991, ainsi que les politiques favorisant l'amnésie sociale des 'événements'⁷, en raison de la peur de rouvrir de vieilles blessures et d'attiser à nouveau les violences intercommunautaires⁸. Il est essentiel de souligner aussi qu'une majorité des décideurs politiques du pays au pouvoir dans la première décennie après-guerre (et pour une partie encore aujourd'hui) étaient des leaders miliciens dans les années du conflit.

Face et en réaction à cet 'oubli d'État', plusieurs réalisateurs libanais ont documenté, ou mis en récit à travers des fictions, leur vision de l'histoire de la guerre civile et ses conséquences, pendant et après les 'événements'. La première décennie qui a suivi la fin de la guerre civile a témoigné de nouvelles approches filmiques pour remémorer et interroger le passé, alors que la période qui a suivi le départ de l'occupant syrien en 2005, a ultérieurement 'libéré' les narrations cinématographiques⁹.

⁷ Un euphémisme utilisé pour se référer à la guerre de 1975-1990, d'une façon d'ailleurs semblable à comment les responsables Argentins avaient appelé la période de la dictature, à savoir « El Proceso », le processus de réorganisation...

⁸ Malgré une série de tentatives pour lancer un processus de réconciliation nationale, l'adoption d'instruments de justice transitionnelle, par exemple l'institution d'une commission 'vérité et justice' sur le plan national, n'a jamais été actée au Liban. Voir International Centre for Transitional Justice, *Failing to Deal with the Past? What Cost for Lebanon?* Beyrouth, 2014, 34 p. Seul des processus partiels et locaux ont pris place, comme le montre une anthropologue libanaise dans le cas du Mont Liban et des communautés druzes et chrétiennes qui y résidaient avant la guerre. Voir A. KANAFANI-ZAHAR, *Liban : La guerre et la mémoire*, Presses Universitaires de Rennes, 2011 ; et le documentaire « Liban : réconciliations d'après-guerre ». Voir aussi E. HUYBRECHTS et Ch. DOUAYHI (dir.), *Reconstruction et réconciliation au Liban*, Beyrouth, Cahiers du CERMOC, 1999.

⁹ Cela malgré le fait que, si la censure d'État est très présente au Liban, on ne peut sous-estimer les différentes formes d'autocensure pratiquées par les réalisateurs

Comme l'a souligné Hady Zaccak, réalisateur libanais de l'après-guerre, le travail des artistes actifs dans le domaine de l'audiovisuel joue un rôle clé dans la société libanaise par rapport à l'amnésie imposée par les autorités gouvernementales : « aussi longtemps que les Libanais continuent à vivre dans le déni de leur passé, parler de la guerre à travers le cinéma a un effet cathartique et les réalisateurs poursuivront leur quête de compréhension du passé pour donner du sens au présent, pour expliquer pourquoi le Liban est encore en guerre, même si de façon différente »¹⁰.

De façon générale, à travers leurs récits, sons et images, les films stimulent la mémoire et deviennent ses alliés. Les fictions, en particulier, ont le pouvoir de communiquer émotionnellement divers aspects du passé et ne construisent pas simplement une logique rationnelle de cause à effet, typique du récit historiographique. En effet, comme le souligne Rosenstone : « Film must be taken on its own terms as a portrait of the past that has less to do with the facts than with the intensity and insight, perception and feeling, with showing how events affect individual lives, past and present. To express the meaning of the past, films create proximate, appropriate characters, situations, images and metaphors »¹¹.

C'est bien dans cette arène de compétition – pour et contre l'oubli – entre les divers acteurs sociaux de la scène politique et artistique libanaise qu'il est intéressant d'analyser la filmographie produite par les réalisateurs nationaux au cours de la période d'après-guerre. Par rapport aux enjeux des politiques mémorielles, la question des disparitions forcées est peut-être la plus épineuse et la plus 'œcuménique' à la fois. En effet, le problème dépasse le cadre communautaire et national : victimes et bourreaux se comptent tout

eux-mêmes, ou les diverses formes de censure indirecte à travers la production – pas d'argent, pas de films – et les réseaux de distribution des œuvres cinématographiques – pas de projections et de circulation, pas de connaissance des films.

¹⁰ Notre interview avec le réalisateur en mars 2014.

¹¹ R. A. ROSENSTONE, « Introduction », in R.A. Rosenstone (ed.), *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*, Princeton University Press, 1995, p. 7.

autant chez les citoyens libanais de toutes les confessions et communautés, que chez les occupants syriens et israéliens¹².

Les artistes et les acteurs de la scène culturelle libanaise ont joué un rôle fondamental dans la confrontation de sujets sociaux et politiques que le Liban d'après-guerre n'a pas abordé au nom de sa politique de l'oubli¹³. Différentes disciplines artistiques se sont penchées sur les thématiques de la violence et de la mémoire en proposant une approche alternative et créative à des questions que la sphère politique refusait de prendre en considération. Le cinéma a exploré la mémoire sous de nombreux angles, en se penchant sur différentes thématiques et la production cinématographique est en pleine expansion depuis la fin de la guerre malgré la relative absence d'infrastructures professionnelles telles que des académies de cinéma ou des sociétés de production¹⁴.

Après avoir esquissé quelques éléments relatifs au cadre juridique et politique de la question des disparus et avoir présenté les acteurs des mobilisations sociales en quête de 'vérité', nous détaillerons une série de thèmes transversaux aux œuvres filmiques permettant de décrypter les représentations des disparitions forcées qui défient les politiques d'amnésie. Le corpus de films pris en considération, soit 15 films, parmi lesquels on compte 2/3 de documentaires et 1/3 de

¹² Alors qu'actuellement il n'y a plus de contentieux sur les disparus entre Israéliens et Libanais, la question reste ouverte avec la Syrie.

¹³ K. RASTEGAR, *Surviving Images: Cinema, War and Cultural Memory in the Middle East*, Oxford University Press, 2015, p. 160. Il faut aussi souligner qu'à côté des réalisateurs de cinéma, plusieurs romanciers libanais et metteurs en scène de théâtre ont contribué à rendre publique la problématique des disparus et des familles des victimes.

¹⁴ Les besoins en formation sont principalement et partiellement couverts par des institutions comme l'IESAV (Institut supérieur d'études audio-visuelles) à l'Université Saint-Joseph de Beyrouth et l'ALBA (Académie libanaise des beaux-arts) à l'Université de Balamand. Les productions sont essentiellement assurées grâce à des fonds étrangers, notamment français, de l'Union européenne, des Emirats Arabes Unis, du Qatar et de la Suisse. Voir A. SAHAR, *Projet de collecte de données statistiques sur les marchés cinématographiques et audiovisuels en Méditerranée – Monographie nationale 3 : le Liban*, Tunis, EUROMED Audiovisuel III, CDSU, 2013.

fiction, couvre quasiment l'ensemble des long-métrages produits entre 1990 et 2015¹⁵.

À travers cette contribution nous essayons également de développer une approche interdisciplinaire entre les domaines des sciences sociales et humaines et celles des Film Studies, dont les méthodes, références théoriques et approches du terrain semblent souvent très distantes entre elles. Il nous semble en tout cas possible de les rapprocher en adoptant une démarche qui privilégie l'utilisation de thèmes et concepts communs aux diverses disciplines et domaines d'étude¹⁶. En ce sens, le thème des disparitions forcées au Liban constitue bien par sa complexité ce que Marcel Mauss aurait appelé un 'fait social total' aux multiples dimensions (sociales, juridiques, politiques, économiques, psychologiques...) et dont l'analyse nécessite une approche pluridisciplinaire.

QUESTIONS JURIDIQUES, ACTEURS POLITIQUES ET SOCIAUX

En 2007, le gouvernement libanais a signé la Convention onusienne sur la protection des personnes contre les disparitions forcées¹⁷, mais jusqu'à présent il a failli à ses devoirs de signataire. Selon le droit international, le terme 'missing people' inclut les disparitions forcées, y compris les personnes 'missing in action', (c-à-d. le personnel des forces armées et les combattants des groupes d'opposition dont les familles n'ont plus de nouvelles), ainsi que

¹⁵ Parmi les films produits pendant la guerre civile, seul *Hors la vie* de M. Bagdadi a été entièrement consacré à la question des disparus. Cette dernière apparaît dans d'autres œuvres cinématographiques de la période 1975-1990, mais jamais comme sujet principal du film.

¹⁶ Cette contribution s'inscrit par ailleurs dans le cadre d'un projet de recherche initié par R. BOCCO sous le titre « Mémoire, violence et cinéma : perspectives comparées entre Amérique Latine et Proche Orient ». Une partie des données ici présentées a été collectée par R. Bocco lors d'un séjour de terrain de trois mois au Liban en 2014 et financé par l'Institut Français du Proche Orient à Beyrouth et l'Ambassade de Suisse au Liban.

¹⁷ La convention a été adoptée par l'Assemblée générale des Nations Unies le 20 décembre 2012, et considère les disparitions forcées comme des crimes contre l'humanité.

toute personne rapportée comme ayant disparu dans le cadre d'un conflit armé ou d'une situation de violence.

En ce qui concerne le cadre légal libanais, la définition juridique du 'disparu' est assez complexe. Cette complexité est une des conséquences du fait que les cas de figure et les définitions ont évolué au cours du conflit et dans l'après-guerre, en fonction des interventions législatives des gouvernements libanais et des instances internationales, mais aussi des catégorisations adoptées par les organisations de la société civile qui défendent les familles des victimes. Ce qui n'a pas été sans conséquences sur les débats relatifs au nombre officiel des disparus, fixé finalement à 17514 dans un rapport du ministère libanais de l'Intérieur de 1992. Ce chiffre inclut environ 14000 citoyens libanais et plus de 3500 réfugiés palestiniens, avec une majorité écrasante d'hommes¹⁸.

Dans son étude sur les disparus au Liban, Lyna Comaty¹⁹ explique en détail les enjeux linguistiques des traductions (entre l'arabe et l'anglais en particulier) et des définitions juridiques de termes comme ceux de disparu, *missing* ou kidnappé parfois regroupés sous un même chapeau par des acteurs différents et pour des propos divergents. En effet, parmi les disparus on peut compter des miliciens morts aux combats et dont les corps n'ont pas été retrouvés ou ont été ensevelis dans des fosses communes, ou encore des personnes enlevées et assassinées, ou détenues et mortes en captivité, voire des personnes qui ont décidé de quitter le pays lors de la guerre sans en informer personne et ne sont jamais revenues.

Les disparus dont il est question dans les films des réalisateurs libanais couvrent presque tous les cas d'espèce, non pas à travers les biographies des disparus, mais à travers les destins de leurs familles,

¹⁸ L. MAALOUF, « Les disparitions forcées au Liban : l'héritage immuable d'une nation », in F. Mermier et Ch. Varin (dir.), *Mémoires de Guerres au Liban (1975-1990)*, Arles, Sindbad-Actes Sud, 2010.

¹⁹ L. COMATY, *Trapped in Permanent Liminality: The Issue of the Disappeared in Post-Taïf Lebanon*. Thèse : philosophie, Institut de hautes études internationales et du développement, Genève, 2014 ; voir p. 144-156. Par ailleurs, le terme anglais *undead*, utilisé par certains auteurs, rend bien le sens de la disparition par rapport aux espoirs des familles des disparus.

proches et amis, ou encore des militants d'organisations de la société civile.

Une étude récente du CICR ²⁰ sur les disparus et basée sur des interviews avec les familles de ces derniers, montre que 82 % des disparus libanais étaient des civils et seulement 16 % des combattants. L'âge moyen des disparus était de 28 ans, mais un quart du total avait 18 ans au moment de la disparition. Le manque d'information est un des principaux problèmes pour ceux qui travaillent sur la question au Liban. Il n'y a pas de liste officielle avec les noms des 17'000 disparus. Même le CICR et d'autres ONG n'ont pas accès à des données détaillées.

Depuis la fin de la guerre civile, les gouvernements libanais successifs ont essayé à plusieurs reprises de mettre un point final au débat sur les disparitions forcées. En 1991, le gouvernement avait annoncé qu'il n'y avait plus de personnes détenues par des factions ou milices libanaises, et avait essayé de mettre un terme aux initiatives d'enquête privées. En 1995, une loi avait déclaré comme officiellement 'morts' les disparus de la guerre civile.²¹

En 2000, le Premier ministre changea de position et mit sur pieds une commission chargée de collecter les données sur les disparus et leurs bourreaux. Un rapport de deux pages publié par la commission faisait état d'un total de 2'046 disparus et il encourageait les familles à déclarer la mort de leurs membres disparus. En 2001, une autre commission fut établie, mais aucun rapport sur ses activités et résultats n'a jamais été rendu public. En 2005, une commission syro-libanaise conjointe créée pour investiguer les cas des détenus libanais (disparus) en Syrie, n'a jamais produit de résultats non plus. De son côté, le gouvernement syrien n'a jamais reconnu la présence de détenus libanais dans ses prisons tout au long de la guerre civile,

²⁰ ICRC, *The Families of People Missing in connection with the Armed Conflicts that have occurred in Lebanon since 1975*, Beirut, mai 2013, 25 p.

²¹ Ch. M. VARZI, *Those Who Never Came Home From Lebanon's Civil War*, February 24, 2015. Disponible sur Internet : http://www.fairobservers.com/region/middle_east_north_africa/those-who-never-came-home-from-lebanons-civil-war-12582/

malgré le fait que 121 prisonniers libanais aient été libérés des geôles syriennes en 1998 et 54 en 2000²². Enfin, ce n'est qu'en mars 2014 que le gouvernement libanais a finalement reconnu une série de droits aux familles des disparus²³. Le Conseil (*Shura*) d'État a décidé que les familles avaient le droit de savoir ce qui était arrivé aux membres de leurs familles et qu'elles devraient pouvoir obtenir copie de tous les documents des enquêtes précédentes et des rapports des commissions ayant travaillé sur la question²⁴.

Après des décennies d'efforts avortés, une majorité de familles de disparus semble ne plus avoir d'espoir dans l'aide d'une quelconque institution gouvernementale libanaise. Au-delà des difficultés psychologiques pour faire face aux incertitudes, aux questionnements et à l'attente, les membres des familles des disparus sont également confrontés à d'autres obstacles et difficultés, notamment légales et administratives. Les membres de la famille ne peuvent accéder aux comptes bancaires du disparu, ou disposer de ses propriétés immobilières. Les femmes des disparus souffrent de la vacuité de leur statut qui flotte entre celui de l'épouse et de la veuve. Selon la loi libanaise, elles ne peuvent demander un passeport pour elles-mêmes ou leurs enfants mineurs. Mais, confrontés au spectre de la 'trahison', la plupart des membres des familles rechignent à déclarer la mort de leur parent disparu, jugeant moins culpabilisant le choix d'une situation de limbe au quotidien, entre attente et espoir. Selon l'étude du CICR, seul 23 % des familles pensent que leurs disparus ne sont plus vivants. En général, les Libanais ont préféré le silence sur la question et, contrairement aux familles des victimes,

²² *Ibid.*

²³ B. ALKANTAR, « Lebanese government ordered to publicize investigations on missing persons », *Al Akhbar*, 13 mars 2014. Disponible sur Internet : <http://english.al-akhbar.com/node/19012>.

²⁴ Selon Amnesty International : « Previous investigations by authorities have not been independent transparent and effective. According to basic international terms, a national commission should be independent from political powers. State's reluctance to reveal information is related to a fear that this information might incriminate state actors, leaders or parties and might revive tensions ». Voir Amnesty International, *Never Forgotten: Lebanon's Missing People*, London, 2011, 12 p.

une majorité de citoyens libanais pensent que ces dernières devraient accepter la mort et arrêter de les attendre²⁵.

C'est bien dans un contexte d'absence d'institutions étatiques actives pendant la guerre civile ou dans l'après-guerre, que plusieurs organisations de défense de droits de l'homme se sont formées, souvent à l'initiative de membres des familles des victimes. Des organisations qui ont souvent vu à leur tête des femmes-mères, grand-mères, épouses, filles, ou sœurs de victimes - à l'instar des organisations argentines des mères et des grand-mères de la Plaza de Mayo à Buenos Aires, hélas ! bien plus médiatisées, mais qui n'ont pas manqué à certaines occasions de manifester leur solidarité avec leurs homologues libanaises.

Parmi les principales ONG, il faut en mentionner cinq en tout cas, toutes basées à Beyrouth. *Le Comité des familles des kidnappés et des disparus*, fondée par Widad Halwani en 1982, après l'enlèvement de son mari Adnan, activiste communiste. *SOLIDE* (Support of Lebanese in Detention and Exile) a été créé en 1990 et focalise ses activités sur les violations des droits humains de l'armée syrienne pendant la période 1976-1990 et plaide pour l'établissement d'une commission nationale d'investigation. *UMAM D&R* (UMAM Documentation and Research) est une association fondée par Lokman Slim dans la banlieue sud de Beyrouth, en 'territoire chiïte'. L'ONG plaide pour l'adoption de mesures de justice transitionnelle pour panser les plaies de la guerre civile et contribue activement aux débats sur le traitement du passé avec plusieurs activités culturelles (théâtre, cinéma, conférences) et de recherche. Le *CLDH* (Centre libanais des droits de l'homme), créé en 2006 par le mouvement franco-libanais *SOLIDA* (Support for Lebanese Detained Arbitrarily) est actif depuis 1996 à travers des activités de monitoring et plaidoyer contre les détentions arbitraires et l'impunité relative aux disparitions forcées. Enfin, *Act for the Disappeared* est l'organisation la plus récente, fondée en 2010 et ayant pour but de mobiliser non seulement les familles des victimes, mais également la jeunesse libanaise de la période d'après-guerre en particulier.

²⁵ ICRC, *op. cit.*

La majorité des organisations susmentionnées regroupent des membres de familles de victimes de toutes communautés et confessions, organisent diverses campagnes d'information, de lobbying, des sit-in hebdomadaires ou mensuels dans divers endroits de la capitale, ou encore des campagnes de collectes de fonds pour venir en aide aux familles des victimes dans le besoin. Elles sont toutes sensibles à l'utilisation des moyens audiovisuels pour diffuser leurs messages et une majorité des leaders de ces organisations sont parmi les protagonistes de plusieurs documentaires libanais. Les réalisateurs de ces derniers n'omettent jamais de montrer en tout cas des images d'expositions de photos, de sit-in devant le parlement ou la résidence du Premier ministre ou des manifestations de rue.

REPRÉSENTATIONS CINÉMATIQUES DES DISPARITIONS FORCÉES

Les films réalisés à la fin de la guerre et dans l'immédiat après-guerre au Liban incarnent une volonté de témoigner et d'archiver des images d'un pays ravagé. En récoltant images et témoignages et en introduisant dans l'espace public des thématiques politiques qui ne sont que très peu abordées, les réalisateurs libanais se présentent alors comme des « historiens critiques de la société » par les archives visuelles que représente leur art²⁶.

Le documentaire *Suspended Dreams* de Mai Masri et Jean Chamoun, réalisé en 1992, illustre la force de témoignage et d'archivage du cinéma. Les réalisateurs suivent quatre protagonistes qui témoignent de leur expérience de la guerre dans Beyrouth : une femme dont le mari a disparu, deux anciens militaires et un metteur en scène du Sud Liban. *Suspended Dreams* réunit également un grand nombre d'images sur une capitale complètement détruite par la guerre civile. La fiction *Hors la vie* de Maroun Bagdadi, réalisée en 1991, raconte l'histoire d'un photographe français emprisonné pendant la guerre civile. Le film se déroule pendant la guerre et décrit les conditions d'enlèvement du photographe ainsi que la

²⁶ S. ROGERS, « L'art d'après-guerre à Beyrouth », *La pensée du midi* 2007, n° 20, p. 123.

torture vécue pendant son enfermement. Cette fiction contraste avec les films qui seront réalisés quelques années plus tard concernant les enlèvements. En effet, en réponse à l'effacement programmé de la mémoire, une deuxième vague de cinéastes va se focaliser sur la période de l'après-guerre et la politique de l'oubli mise en place par l'État²⁷. Par rapport aux disparus, les réalisateurs ont exprimé non seulement une volonté de témoigner, mais aussi leur quête de justice et un besoin de montrer les traumatismes provoqués par l'absence des disparus²⁸. Le retrait des Syriens et la guerre de 2006 renforcent la volonté de témoigner²⁹. Le retour de la violence dans le quotidien du Liban a mené à une expansion des productions cinématographiques et de projets vidéos sur la thématique de la guerre. Le documentaire expérimental de Eliane Raheb *Sleepless Nights* -qui n'aurait pas pu être réalisé pendant la période d'occupation syrienne- met en scène la rencontre de Maryam Saïdi, dont le fils a disparu, et Assaad Shaftari, haut responsable des milices chrétiennes pendant la guerre.

Comme l'expliquent Joanna Hadjithomas et Khalil Joreige, le travail d'une majorité d'artistes de l'après-guerre se concentre non pas sur le passé, mais sur l'impact de ce dernier sur le présent. Les disparus sont un symbole de cette 'présence de l'absence'³⁰ et des répercussions de la guerre civile sur le Liban contemporain. À travers cette approche du 'passé dans le présent', on peut repérer un certain nombre de thèmes et symboles communs aux représentations filmiques relatives aux disparitions forcées.

DES SUBJECTIVITÉS ATROPHIÉES

Le premier fil rouge de notre corpus est l'impact des disparitions sur la subjectivité des personnes qui sont restées. En mettant au centre de leur narration la subjectivité des proches des disparus, les

²⁷ K. RASTEGAR, *Surviving Images, op. cit.*, p. 183.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.* p. 177.

³⁰ M. WESTMORELAND, « Catastrophic subjectivity : representing Lebanon's undead », *Alif* 2010, n° 30, p. 9.

différents réalisateurs se focalisent sur l'individu et les familles afin d'en faire ressortir les tensions sociales, politiques, et personnelles³¹. En réponse à l'absence de statut légal, social et émotionnel attribué aux familles des disparus, les films viennent redonner une place, une certaine vitalité à ces subjectivités détruites par la guerre civile³². Les personnages représentés - majoritairement des femmes - se trouvent dans une situation de « latence », en d'autres termes ce qui existe mais n'est pas apparent, qui ne leur permet pas de définir leur subjectivité autrement que par les événements du passé³³.

La situation des mères et des femmes est omniprésente dans les films traitant des disparus, ce qui parfois laisse planer une certaine ambiguïté quant au fait que c'est dans l'attente de ceux qui reviennent que les femmes deviennent des sujets politiques. L'espoir d'un retour, la volonté d'une justice, les traumatismes émotionnels ou les pressions sociales sont en même temps autant de dimensions qui ne permettent pas aux femmes et aux mères d'entamer un deuil et de recommencer une vie. Cette situation incarne l'inertie dans laquelle est plongé le Liban dans la construction d'une mémoire collective, sinon une histoire, de la guerre civile. Leur représentation au cinéma peut alors être perçue comme un moyen de redonner à ces femmes un statut social à travers la narration de leurs histoires et de leur souffrance.

Dans *Here comes the rain*, Zeinab, qui attend son mari, reste seule chez elle, en ayant très peu de contact avec l'extérieur. La solitude de ces personnages incarne l'intimité de la douleur face aux disparitions mais également la pression sociale qui empêche aux femmes de refaire leur vie. Dans *Waynon ?*, la femme du disparu incarne la culpabilité et la honte ressentie face à son nouvel amant. La mère de Malek dans *A Perfect Day* rechigne à déclarer la mort présumée de

³¹ M. TABET, « Le documentaire libanais contemporain à travers l'étude de trois films sur l'identité, la nation et la transmission », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* 2013, n° 134, p. 184.

³² M. WESTMORELAND, « Catastrophic subjectivity », *op. cit.*, p. 27.

³³ J. HADJITHOMAS et K. JOREIGE, « Latency », in Ch. Tohmé et M. Abu Rayyan (eds), *Home Works: A Forum on Cultural Practices*, Beirut, Ashkal Alwan, 2002, p. 20-49.

son mari, à la fois par espoir qu'il revienne et par peur du jugement social. Dans *That Day in September*, la mère de Yazan met en scène des appels fictifs avec le fils que les ravisseurs laissent parler quotidiennement avec la mère.

Mais les femmes ne sont pas les seules touchées par les disparitions. Le documentaire *Kidnappés* illustre bien l'impact des disparitions sur les frères, les fils et les pères. Se mobiliser pour réclamer justice sur le cas des disparus est devenu, pour beaucoup de femmes, le seul moyen d'exister dans l'absence de l'être aimé. Dans le documentaire *Here and perhaps elsewhere*, Lamia Joreige étend le sujet à la sphère publique, en demandant à des personnes dans la rue : « connaissez-vous quelqu'un qui a disparu ? ». Elle montre ainsi que les disparus sont réellement partout et que chaque personne connaît une personne qui a disparu ou dont un proche a disparu.

Lors de la disparition de leur mari, beaucoup de femmes ont dû endosser plusieurs rôles ³⁴. Paradoxalement, sans aucune reconnaissance sociale ni légale, les femmes ont été forcées à prendre de nouveaux rôles sociaux pour faire face aux disparitions. La femme de Ramez dans *Here comes the rain* se confie à sa fille, en lui expliquant avoir endossé le rôle de mère et de père et lui dit avoir « toujours été seule » face à cette situation. Des rôles qui sont parfois difficilement conciliables, comme l'explique Widad Halwani dans *Lanterns of Memory*. Elle explique la joie d'avoir un petit-fils, mais aussi la difficulté qu'elle éprouve à être une « grand-mère normale ». Toujours partagée entre le besoin de militer pour les disparus, soutenir les autres familles et mener une vie normale, Widad Halwani représente à travers son témoignage les difficultés, voire l'impossibilité, de retrouver un statut social en tant que femme.

Les films illustrent également la solitude des individus face aux disparitions mais aussi la solidarité des victimes dans la mobilisation. L'absence de statut légal pour les familles des victimes les plonge

³⁴ C. YAKINTHOU, *Living with the Shadows of the Past : The Impact of Disappearance on Wives of the Missing in Lebanon*, International Center for Transitional Justice, Beyrouth, 2015, p. 19.

dans une solitude immense tout comme le refus des autorités de prendre en considération la douleur des familles. *Waynon ?*, qui signifie « où sont-ils ? », ne se réfère pas aux disparus mais aux dirigeants politiques et à leur conscience face aux disparus et à leurs familles. L'absence des autorités envers les familles est un thème omniprésent dans leurs témoignages. Les documentaires *Kidnappés* et *Abdo* soulignent le déni du gouvernement et l'absence d'un État de droit. Cette absence de l'État face aux disparitions ne laisse aux familles que la possibilité de se mobiliser ensemble pour revendiquer le droit à la vérité. Par exemple, dans *Waynon ?*, chaque femme semble extrêmement seule face à la perte de son mari, frère ou fils mais toutes finissent par se retrouver et se soutenir lors d'une manifestation publique à la fin du film. En outre, comme l'expliquent les femmes interviewées dans *Lanterns of Memory*, les mobilisations autour des disparus témoignent d'un dépassement des clivages de classe, confessionnels et communautaires.

La relation entre les générations est également explorée par plusieurs réalisateurs. Les enfants des disparus incarnent une nouvelle génération qui cherche à définir sa place dans la société libanaise : parfois en essayant de se détacher du souvenir de la guerre civile sans y parvenir, ou en tentant de comprendre les événements. La communication entre les plus jeunes générations est dépeinte comme problématique. Les liens intergénérationnels renvoient directement à la question plus vaste de la transmission de la mémoire aux générations futures. Alors qu'il n'existe pas de manuel d'histoire unifié, le cinéma se présente à la fois comme un espace où ces tensions intergénérationnelles sont exprimées et comme un outil de transmission entre différentes générations. Par exemple, le documentaire *We want to know* est complémentaire à une expérience menée par des lycéens dont la mission était de collecter des histoires sur le quotidien pendant la guerre civile. Après avoir écouté les histoires de leurs parents, voisins et membres de leur communauté, les étudiants ont publié ces narrations sur un site Internet. Dans le documentaire, la réalisatrice donne la parole aux plus jeunes qui s'expriment sur leur perception de la guerre et les histoires transmises par leur entourage. Dans *Here comes the rain*, les enfants de Ramez cherchent leur place dans la société et dans Beyrouth.

L'absence de communication et de dialogue avec leur père incarne la difficulté à communiquer et à parler de la guerre au sein même de la famille. Sa fille tente de quitter le Liban pour réaliser ses rêves de musicienne et son fils semble fuir la réalité à travers ses sorties nocturnes dans Beyrouth. Dans *Malaki. Scent of an angel*, une femme parle de la disparition de son père et les impacts irréparables de celle-ci sur sa vie. Le personnage de Diamand dans *Waynon ?* illustre cette quête de sens, sociale et émotionnelle, d'une jeune femme dont le père a disparu et qui n'arrive pas à avoir une relation stable ; elle semble toujours rattrapée par l'incompréhension face à l'absence de son père, mais surtout face à l'attente de sa mère. Cette dernière lui empêche d'être politiquement active de peur qu'elle ne subisse le même sort que son père. Dans *Here and perhaps elsewhere*, plusieurs enfants sont interrogés par la réalisatrice. Ils savent qu'une guerre a bien eu lieu mais leurs réponses sous-entendent que leurs parents ne leur en ont jamais réellement parlé. Une petite fille demande à son père : « Qu'est-ce que tu sais sur la guerre ? ». Pour éviter le sujet, il lui répond : « Va préparer le café, s'il-te-plaît. ».

La réalisatrice de *Sleepless Nights*, Eliane Raheb, joue le rôle de médiatrice entre Maryam et sa fille qui n'ont jamais parlé de la guerre ensemble. La cinéaste a enregistré la fille de Maryam qui s'exprime sur ce qu'elle pense de la disparition de son frère, de sa mère et de sa relation à son fils disparu pour ensuite le faire écouter à Maryam. La réalisatrice se place en médiatrice entre deux générations qui ne réussissent plus à communiquer. Si la transmission entre générations paraît problématique, les disparitions ont souvent créé des tensions au sein même des familles. La douleur ressentie est inexprimable et empêche tout dialogue et toute transmission. Par exemple, dans *Waynon ?*, les femmes se retrouvent pour réclamer justice à la fin du film, mais les tensions entre les différents membres de chaque famille se ressentent, en particulier entre une jeune fille et une mère qui n'arrivent pas à établir un dialogue. La guerre civile et les disparitions ont affecté toute la société libanaise, y compris les générations qui n'ont pas vécu la violence de cette période. La persistance de la douleur sociale autour de ces questions de mémoire, notamment à travers la transmission aux plus jeunes, peut être interprétée comme le signe que la guerre

n'est pas terminée et que ses impacts sociaux et individuels continueront à se répercuter dans le tissu social. Dans *A Perfect Day*, Malek essaye les lentilles de contact de sa copine Zayna afin de changer de perspective. Cette scène peut être perçue comme le symbole d'une volonté de changer de vision de son environnement mais également de soi-même. Malek tente de comprendre la perception de Zayna, mais reste enfermé dans son histoire familiale détruite par la guerre civile³⁵.

Ces subjectivités atrophiées sont également représentées par des obsessions ou par l'expression de traumatismes. Dans *A Perfect Day*, Malek souffre de troubles du sommeil qui l'empêchent de mener une vie normale. Il passe ses nuits à se balader dans Beyrouth en essayant de reconquérir son amour perdu. Ramez, dans *Here comes the rain*, collectionne obsessionnellement des sacs en plastique depuis son retour de prison. Sans en connaître la raison, cette collection devient un aspect omniprésent dans la vie du personnage, tout comme les séquelles de son enfermement. Dans *Sleepless Nights*, Maryam peint son fils depuis sa disparition et les portraits de son fils envahissent l'appartement. Dans *Waynon ?*, une mère dont le fils a disparu continue à se comporter comme s'il était toujours présent, en lui préparant à manger chaque jour. Cette attitude provoque l'incompréhension chez son mari, mais semble être sa seule échappatoire pour supporter la perte de son fils. Dans *That Day in September*, la mère exprime aux clientes de son atelier de couture son souci constant de trouver une épouse adéquate pour son fils.

Les gens tentent de se définir, souvent à travers la personne disparue. Cet état est parfois exprimé dans les films par l'usage de symboles ou de personnages fantomatiques. Ces figures liminales se trouvent entre la vie et la mort et expriment les impacts de la violence mais également une crise profonde de la subjectivité³⁶. Ces figures fantomatiques représentent la présence absente, celle

³⁵ K. RASTEGAR, *Surviving Images*, *op. cit.*, p. 171.

³⁶ *Ibid.*, p. 157. La question de la liminalité est également un aspect central du travail de L. Comaty dans son analyse des familles des victimes ; L. COMATY, *Trapped in Permanent Liminality*, *op. cit.*

d'existences sans vitalité et à la fois la présence de l'absence, renvoyant à l'omniprésence des disparus eux-mêmes. *Here comes the rain* met en scène le retour de Ramez à Beyrouth. Il semble être un fantôme dans cette ville qu'il ne reconnaît plus. Cette idée de figure fantomatique est exprimée par une scène où Ramez a des hallucinations en pensant voir le mari de Zeinab, détenu avec lui et mort en prison. *Malaki. Scent of an angel* utilise une mise en scène surréaliste renvoyant au rêve et au cauchemar.

Dans tous les films, les protagonistes parlent de la présence du disparu, du sentiment que la personne est encore là. Il est rare que les films parlent des disparus eux-mêmes, de leur vie et des raisons hypothétiques de leur disparition. L'accent est toujours mis sur l'incompréhension des proches, les souvenirs fragmentés, la douleur face à la disparition soudaine d'un être aimé. Comme le souligne l'ouverture du film *Par un jour de violence ordinaire, mon ami Miche Seurat*, il est difficile de parler d'une personne qui n'est plus là, par peur de salir sa mémoire. Cette difficulté amène à parler du vide laissé et aux impacts sur soi-même. Dans la plupart des films ici présentés, peu d'informations sont données par rapport à l'identité du disparu, ce qui amène à adopter une approche générale du phénomène. En d'autres termes, la disparition affecte une société et non seulement l'intimité d'une famille. Les individus tentent de comprendre leur identité et d'assumer leur propre subjectivité à l'aune des disparitions. Dans *Sleepless Nights*, Éliane Raheb joue tout au long du documentaire avec les miroirs et le reflet de l'image des protagonistes. Cette métaphore exprime bien ce questionnement et cette recherche de subjectivité à la suite d'une expérience traumatique. « Qui suis-je ? », « Qui dois-je être ? » sont les questions que semblent se poser les protagonistes face aux séparations de leur proche. En essayant de montrer comment le passé se retrouve dans le présent, ce film ouvre également la question du futur pour la société libanaise et pour les nouvelles générations.

Face à ces subjectivités atrophiées, dans chaque film, l'hypothétique résolution serait celle du retour du disparu, d'une vérité ou d'une justice sociale. Ces tensions résonnent non seulement dans la subjectivité de chacun, mais dans les relations

interpersonnelles. Comme l'illustre *Sleepless Nights*, les 'victimes' et les 'bourreaux' vivent à proximité et la vérité peut être détenue par qui que ce soit. En l'absence d'instance administrative ou étatique prenant en compte ces questions, les relations sont alors empoisonnées par l'omniprésence des disparus. Cette proximité des familles des disparus et des anciens dirigeants illustrée par *Sleepless Nights* exprime également la responsabilité de chaque individu dans le conflit³⁷.

L'ESPACE ET LES OBJETS

Si les figures fantomatiques sont des moyens pour exprimer à la fois l'omniprésence des disparus et les séquelles provoquées par leur absence, l'espace et la matérialité sont également des outils dans la représentation des disparitions. La ville de Beyrouth est centrale dans la filmographie abordant le sujet des disparitions. La ville détruite, puis reconstruite pour en ôter les traces de la guerre, correspond à la situation d'inertie dans laquelle se trouve la société libanaise face aux disparitions et à la guerre civile en général³⁸. En raison de 'l'absence', la ville est présentée comme une ville superficiellement dynamique pour reprendre les termes de Launchbury³⁹. Dans le processus de reconstruction après-guerre de la capitale, les cinéastes sont restés focalisés sur les impacts de la guerre sur l'espace urbain⁴⁰. L'absence de lieux de mémoire dans Beyrouth fait du cinéma, par sa représentation des bâtiments dévastés, un espace de mémoire. Dans tous les films, des images du paysage urbain de la capitale se succèdent, comme dans *Suspended Dreams* sorti peu après la fin de la guerre ou dans *Lanterns of Memory*, produit par les mêmes réalisateurs une quinzaine d'années plus tard. La majorité des films sur les disparus s'ouvrent et se terminent sur

³⁷ A. SAWALHA, « After amnesia : memory and war in two Lebanese films », *Visual Anthropology* 2013, vol. 27, p. 111.

³⁸ E. YAZBEK, *Regards sur le cinéma libanais*, L'Harmattan, 2012.

³⁹ C. LAUNCHBURY, « Urban inertia and dealing with the disappeared in postwar Beirut », in S. Donald et C. Lindner (eds), *Inert Cities: Globalization, Mobility and Interruption*, London, I. B. Tauris, 2014, p. 6.

⁴⁰ L. KHATIB, *Lebanese Cinema: Imagining the Civil War and Beyond*, London, I. B. Tauris, 2008, p. 58.

des images de Beyrouth faisant de la ville une réelle protagoniste de l'après-guerre au Liban.

L'incompréhension de Ramez dans *Here comes the rain* face au nouvel environnement urbain représente cette dissonance entre la ville et ses habitants. Dans *A Perfect Day*, Malek se promène inlassablement dans Beyrouth, au milieu des embouteillages, et y voit des affiches publicitaires partout, symbole de la libéralisation économique que connaît le pays. La réalisatrice de *Here and perhaps elsewhere* se balade le long de l'ancienne ligne verte⁴¹ pour récolter des témoignages sur les disparus, en montrant que les disparus sont présents aussi dans la matérialité et dans l'espace. L'ouverture du film *Waynon ?* est une succession d'images illustrant le contraste entre les vieux et les nouveaux bâtiments de la ville. En alternant entre des images de ruines, de trafics autoroutiers, de nouveaux bâtiments, le documentaire se penche sur cette ville de contrastes qui, à l'image des disparus, se trouve fragmentée entre le passé, le présent et le désir d'un futur. La corniche de Beyrouth est aussi un endroit de la ville qui est régulièrement représenté dans les films. Par exemple la scène finale de *A Perfect Day* où Malek se met à courir au bord de la mer ou encore lorsque Maryam parle à son fils disparu en observant des jeunes de son même âge pêcher au bord de l'eau. La corniche de Beyrouth est un endroit de plaisir pour les habitants mais est également symbole de la reconstruction de la ville, notamment avec la Zaituna Bay qui regroupe restaurants et magasins. Le projet de reconstruction de la capitale, initié par le feu homme d'affaires et premier ministre Rafic Hariri, a été confié à une compagnie privée, Solidère, qui s'est orientée vers une approche libérale de l'espace urbain, ne laissant aucune place pour la mémoire de la guerre⁴².

La reconstruction du Liban symbolise la matérialité de l'absence de mémoire et la volonté de ne plus mentionner le passé. Des routes ont été construites sur des fosses communes, en entravant sinon

⁴¹ La « frontière » entre Beyrouth Est et Ouest du temps de la guerre civile.

⁴² Le film « *Around de Pink House* » de J. Hadjithomas et Kh. Joreige constitue par ailleurs une belle métaphore du processus de reconstruction de Beyrouth.

empêchant les identifications des corps. Dans *Lanterns of Memory*, des membres du comité pour les disparus dénoncent les méthodes non-professionnelles adoptées par les autorités qui procèdent à l'exhumation des cadavres dans les fosses communes. La politique mise en place par l'État face aux disparus inclut une dimension matérielle de l'effacement des traces de la guerre, que ce soit en cachant les impacts des balles sur les bâtiments ou en refusant de procéder à des exhumations. La reconstruction de la ville est également le symbole d'une volonté de modernisation sans prise en compte de la dimension humaine de la résilience. Dans *Suspended Dreams*, le protagoniste Rafiq souligne la dissonance entre la nouvelle Beyrouth et l'identité de ses habitants qui ne la reconnaissent plus en disant : « Seize ans de guerre et maintenant on nous dit qu'il faut reconstruire la ville. Et moi alors ? Et tout ce qui a été détruit en moi ? Comment retrouver ma confiance en tant qu'être humain ? Il y a toujours un abîme entre la forme extérieure et nos âmes. Comment pourrais-je me sentir à l'aise dans un bâtiment de verre et d'acier ? ». Ce paradoxe entre la reconstruction de la ville et l'inertie politique face à la question des disparus est incarné par le fait que Malek dans *A Perfect Day*, ne réussit pas à se construire une identité, tout en travaillant dans une compagnie de construction qui rénove et construit de nouveaux bâtiments dans Beyrouth. Les personnes ont disparu, l'espace s'est transformé, laissant les individus face à un nouvel univers incompréhensible et désorientant. Le 'campement pour les disparus' installé devant le siège de l'ONU-ESCWA⁴³ à Beyrouth est également un lieu symbolique présent dans de nombreux films sur les disparus. Cet espace incarne la mobilisation des proches face au silence des institutions officielles.

Les photographies des disparus envahissent les espaces dans les films abordant le sujet. Que ce soit dans l'espace privé ou public, les images des visages des disparus sont constamment présentes. La photographie a une valeur émotionnelle et symbolique importante, mais est également l'illustration parfaite de la présence du passé dans

⁴³ Il s'agit de l'*Economic and Social Commission for Western Asia* des Nations Unies.

le présent. Dans *Lanterns of Memory*, les mères et les femmes des disparus sont filmées sur le campement permanent et les images des disparus envahissent l'espace public. Dans *Here and perhaps elsewhere*, Lamia Joreige montre des images de la ville de Beyrouth aux passants afin de leur évoquer des souvenirs du temps de la guerre. *Kidnappés* s'ouvre et se termine avec des successions de photographies de visages de disparus. Dans *Sleepless Nights*, Maryam reconstitue son fils en grandeur nature. Les photographies du passé sont un moyen de se souvenir mais illustrent la sélectivité de la mémoire. Une photographie capture la réalité de façon sélective et perdue dans le présent en modifiant la perception du futur.

Au-delà des photographies, les objets sont également des symboles de la mémoire. Dans le film *Malaki. Scent of an Angel* la mise en scène joue avec les objets appartenant aux disparus pour créer un univers apocalyptique où la disparition semble avoir provoqué une sorte de 'fin du monde'. En ouverture du film apparaissent dans une clairière une armoire vide, une chaise posée sur le sol et un frigo vide. Les objets expriment la radicalité de l'absence, la soudaineté de la disparition, sans aucune explication, mais qui laisse un univers matériel et sentimental derrière elle. Une mère se promène dans les ruines d'un hôpital où son fils a disparu en se rappelant de cette expérience traumatique et incompréhensible. Tout au long du documentaire, les objets appartenant aux disparus sont utilisés comme symbole de la mémoire et de la persistance de leur présence.

Les disparus sont alors triplement absents : l'absence émotionnelle et sociale en opposition à la présence ; l'absence d'un corps, symbole de la dimension matérielle de la subjectivité ; et l'absence du discours officiel sur le passé. À travers les séquelles émotives subies par l'entourage, ou par les dimensions matérielles et spatiales de leur absence, le cinéma permet paradoxalement à l'absence d'exister et non plus seulement d'être 'immoblement' présente.

L'EXPRESSION D'UNE SUBJECTIVITÉ

Bien que certaines représentations et idées se retrouvent dans tous les long-métrages de notre corpus, chaque film demeure l'expression d'une vision de la guerre et d'un discours sur le Liban d'hier et d'aujourd'hui. Le cinéma libanais est un ensemble d'initiatives personnelles, intimes et subjectives, modelées à l'image d'un pays dont la mosaïque identitaire et la mémoire collective sont fragmentées⁴⁴. Le manque d'infrastructures, d'écoles de cinéma et de fonds disponibles pour la production cinématographique explique en partie cette fragmentation du champ cinématographique libanais⁴⁵. Beaucoup de réalisateurs libanais, face à ce manque d'infrastructures et de financements ont choisi un mode de production indépendant en réalisant des films à petits budgets⁴⁶. L'absence d'histoire officielle concernant la guerre civile fait de la filmographie de l'après-guerre un ensemble de subjectivités exprimées à travers le cinéma. La réalisation cinématographique est choisie comme mode d'expression pour traiter de sujets sociaux et politiques. Par exemple, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige expliquent être devenus artistes par nécessité face à la violence générée par la guerre civile⁴⁷. L'étude du cinéma libanais doit alors prendre en compte cette dimension subjective et intime du réalisateur dans son approche et dans sa démarche cinématographique. Si l'analyse précédente en termes de thèmes récurrents permet d'approcher le cinéma comme un discours, il est essentiel de comprendre qui tient ce discours et dans quels projets s'inscrivent ces expressions artistiques.

Dans plusieurs cas, le film s'inscrit dans l'expression d'une expérience personnelle de la part du réalisateur ayant vécu intimement la disparition d'un proche. *A Perfect Day* est inspiré de la

⁴⁴ K. JARJOURA, « Cinéma libanais: les enfants du chaos », *La pensée du midi* 2007, n° 20, p. 124.

⁴⁵ S. ROGERS, « L'art d'après-guerre à Beyrouth », *op. cit.*, p. 115.

⁴⁶ K. JARJOURA, « Cinéma libanais », *op. cit.*, p. 127.

⁴⁷ L. FROIDEVAUX et J. NUSSBAUM, *Le Liban des ruines à l'écran: Interview de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, réalisateurs et auteurs de 'Je veux voir'*, Dare-Dare, RTS Espace 2. Disponible sur Internet : <http://www.rts.ch/espace-2/programmes/dare-dare/2124469-dare-dare-du-30-06-2010.html>.

disparition de l'oncle du réalisateur Khalil Joreige en 1985. Lamia Joreige, la réalisatrice de *Here and perhaps elsewhere* est la soeur de Khalil et a donc également vécu la disparition de son oncle. *Par un jour de violence ordinaire* est réalisé par Omar Amiralay, ami de Michel Seurat, kidnappé par des miliciens chiïtes et mort en captivité neuf mois après son enlèvement. Le documentaire *Abdo* est un journal intime réalisé par Ajram Ajram, le frère d'Abdo, qui retourne au Liban afin de comprendre la disparition de son frère aîné. La réalisation cinématographique est alors un moyen de partager une expérience traumatique, mais aussi une quête personnelle de vérité et une revendication politique à la fois.

Plusieurs réalisateurs sont nés au Liban et ont vécu la guerre. D'autres réalisateurs sont nés au Liban et sont partis à l'étranger pour se former et ensuite revenir après la guerre⁴⁸. Maroun Bagdadi, réalisateur de *Hors la vie* a étudié le cinéma à Paris⁴⁹, tout comme Bahij Hojeij⁵⁰. Les films réalisés sont alors une juxtaposition de souvenirs intimes, parfois d'enfance, et d'expériences d'autrui⁵¹. Cette juxtaposition donne naissance à un discours sur la mémoire, emprunt de la subjectivité du réalisateur, de ses souvenirs et de sa vision du Liban actuel. Si la démarche de plusieurs cinéastes est intime et personnelle, la relation établie avec les protagonistes des documentaires l'est également. Les réalisateurs parlent de leur expérience de la guerre et de l'image qu'ils s'en font et incitent les protagonistes à partager leur vécu et leurs souvenirs.

Cette démarche inscrit l'intimité dans la sphère publique à travers le cinéma tout en faisant entrer le cinéma, par la présence de la caméra, dans l'intimité des protagonistes. Les films sur les disparus sont alors à la fois intimes et politiques tout comme les

⁴⁸ E. Raheb, J. Hadjithomas, Kh. Joreige, L. Joreige sont nés peu d'années avant la guerre, et C. Mansour, M. Masri et Kh. Zaarour étaient jeunes adultes au début de la guerre.

⁴⁹ R. ARMES, *Arab Filmmakers of the Middle East: A Dictionary*, Indiana University Press, 2011, p. 71.

⁵⁰ Biographie de B. Hojeij in *Africultures*. Disponible sur Internet : <http://www.africultures.com/php/?nav=personne&no=5161>.

⁵¹ A. SAWALHA, « After amnesia », *op. cit.*, p. 112.

disparitions qui sont paradoxalement un phénomène source de douleurs intrinsèquement intimes et politiques dans l'entrave au 'vivre ensemble' au Liban. La disparition réunit le public et le privé, l'intime et le politique, le personnel et le collectif, tout comme le cinéma libanais d'après-guerre.

Si les films sont souvent liés à l'intimité du réalisateur et de son entourage, la réalisation s'inscrit souvent dans des projets artistiques ou politiques plus vastes. Les films sont l'expression d'une voix singulière qui s'inscrit souvent dans une démarche artistique ou sociale dépassant la sphère du cinéma. Mai Masri et Jean Chamoun, qui ont fondé la société Nour Production, ont réalisé, depuis le début des années 1980, un nombre important de documentaires sur la guerre au Liban ainsi que sur la résistance palestinienne⁵². Joana Hadjithomas et Khalil Joreige travaillent ensemble depuis 1990 et ont fondé About Productions, qui contribue à la production les films de toute une nouvelle génération de cinéastes. Leur travail explore la mémoire de la guerre civile principalement à travers l'image. Le film de Lamia Joreige s'inscrit également dans un travail artistique plus large sur la mémoire et la violence. Ses installations explorent la mémoire à travers les objets du quotidien. Plusieurs documentaires sont le résultat de collaborations avec d'autres institutions. Par exemple *We want to know* de Carole Mansour est la prolongation d'un projet mis en place avec des lycéens qui devaient recueillir des histoires de la guerre de leurs parents, voisins et membres de leur communauté. *Waynon ?* a été produit par l'Université Notre-Dame (NDU) et réalisé par sept de ses étudiants. Le film réunit alors les universitaires et les artistes autour de l'étude du phénomène que sont les disparus⁵³. Aborder le sujet des disparus à travers la réalisation n'est pas uniquement confiné au monde du cinéma mais représente un projet social et politique luttant contre l'amnésie programmée mise en place par l'État. Ces différents projets

⁵² Bibliographie de M. Masri et J. Chamoun sur Africultures. Disponible sur Internet : <http://www.africultures.com/php/?nav=personne&no=4608>.

⁵³ N. RACHED, « Waynon – Void. Le drame des disparus », *L'Hebdo Magazine* 2014, n° 2973.

soulignent également l'importance de la transdisciplinarité dans les analyses des processus de paix et de transition démocratique.

L'APPROCHE ARTISTIQUE COMME ÉNONCÉ POLITIQUE

La subjectivité et l'intimité des films sont directement liées à la double nature du sujet des disparus : publique et privée ou individuelle et politique. Les films sont alors un discours unique d'une réalité subjective tenu par un réalisateur. L'approche formelle et artistique adoptée par le réalisateur est alors un énoncé sur le monde, sur le Liban et sur la guerre civile. Selon Justyne Baltanski et Lilan Mathieu : « Le propre des artistes étant leur aptitude particulière à la manipulation des symboles, cette habilité spécifique les prédispose à jouer un rôle dans ces luttes symboliques qui sont aussi, et nécessairement, des luttes sociales et politiques »⁵⁴. Les réalisateurs ont alors cette capacité à traiter de sujets sociaux et politiques, en jouant avec les représentations et les symboles afin d'aborder des sujets tabous et de remettre en question l'ordre établi. Dans le cas de la filmographie sur les disparus, l'approche formelle et artistique du réalisateur peut être considérée comme un énoncé politique en soi. À l'image de la mémoire au Liban, le réalisateur décide de filmer certains aspects du passé, en laisse en hors-champs d'autres et en omet volontairement certains. Ces différentes approches traitant d'oublis et de mémoires modèlent le discours sur les disparitions et mettent en avant différents aspects de la problématique.

La première distinction à faire est celle de la fiction et du documentaire. Selon Katia Jarjoura, réalisatrice libanaise, la fiction permet un plus grand contrôle de la narration, en particulier lorsque le sujet est difficile à aborder. La fiction permet de jouer avec la philosophie et les émotions d'une façon plus subtile que le permet le documentaire⁵⁵. De plus, la fiction permet de traiter le sujet de façon

⁵⁴ J. BALTANSKI et M. MATHIEU, *Art et contestation*, PUR, 2006, p.12.

⁵⁵ J. LECLERC, Entretien avec K. Jarjoura, *Histoire Vivante*, Le Liban (5/5) RTS La Première, 2015. Disponible sur Internet : <http://www.rts.ch/docs/histoire-vivante/6527065-le-liban-5-5.html>.

universelle par la création de personnages fictifs qui peuvent potentiellement incarner chaque membre de la société. Dans *Here comes the rain*, l'histoire de Ramez, de retour à Beyrouth après des années de réclusion, permet d'exprimer plusieurs problématiques comme celle de la réinsertion d'une façon maîtrisée et plus générale. *Waynon ?* se termine par un rebondissement soulignant l'omniprésence des disparitions tout comme la proximité des différentes parties impliquées dans celles-ci. Le scénario de *A Perfect day* raconte l'histoire de Malek qui peut être celle de milliers de jeunes dont le père est porté disparu. La fiction permet alors un certain niveau d'identification à travers sa force d'abstraction et la mise en scène de figures symboliques ; elle permet également la création de figures métaphoriques, comme celles fantomatiques mentionnées plus haut. Elle est à la fois l'expression de l'imaginaire et de la perception d'une réalité. Les troubles du sommeil de Malek dans *A Perfect Day* peuvent être interprétés comme une métaphore de la douleur sourde et de l'obsession provoquées par la disparition d'un père. Le cinéma, comme la poésie, permet d'exprimer des sentiments qui ne peuvent l'être ailleurs, ni sous une autre forme. Cet espace est essentiel au Liban en l'absence de structures publiques officielles pour les familles des disparus.

Le documentaire permet une proximité avec l'expérience vécue par sa réinsertion du 'personnel' dans la fabrique sociale et politique⁵⁶. Dans le cas des disparus, les films réalisés sont un positionnement humain face à la lutte administrative que représente la reconnaissance des disparitions. Mais le documentaire se décline sous de nombreuses formes. Dans la filmographie étudiée, on peut distinguer trois formes de documentaires : le témoignage, le journal intime et le documentaire expérimental. Si ces catégories ne sont pas exhaustives et exclusives, elles permettent de comprendre l'importance des différentes approches cinématographiques. Le documentaire témoignage récolte des narratives, des expériences personnelles à travers la caméra. Le réalisateur reste derrière l'objectif sans se mettre en scène, laissant la place aux narrations des autres. Cet espace créé par le documentaire est celui qui n'est pas

⁵⁶ M. WESTMORELAND, « Catastrophic subjectivity », *op. cit.*, p. 13.

laissé par le gouvernement concernant les disparus. *We want to know*, *Lanterns of Memory* et *Suspended Dreams* jouent ce rôle de témoin et de médiateur de la mémoire individuelle et collective autour des disparus. Les autres films sont également des témoignages, mais l'approche formelle est différente, parfois plus intime ou expérimentale.

Le documentaire sous forme de journal intime plonge le spectateur dans la démarche du réalisateur qui cherche lui-même à comprendre son histoire et celle de sa famille. Sous forme de recherche personnelle mais partagée, le documentaire journal intime est également un espace d'expression et de revendication pour le réalisateur lui-même en quête de justice sociale. *Abdo* s'inscrit dans cette volonté de comprendre le passé de sa famille et donc, dans une certaine mesure, de comprendre soi-même. *Par un jour de violence ordinaire* est un hommage à un ami et une façon d'exprimer ses émotions à une personne disparue tout en les partageant avec les autres. Le documentaire *Civil War* tente également de comprendre les conditions mystérieuses dans lesquelles Mohamed Doaybess, assistant de réalisation et producteur libanais, a disparu en 2000. Le réalisateur Mohammed Soueid, part à la recherche de ses traces, en adoptant un mode de narration sous forme d'une discussion à la deuxième personne avec Mohamed Doaybess.

Finalement, le documentaire expérimental - illustré par *Sleepless Nights*, *Malaki. Scent of an Angel* et *Here and perhaps elsewhere* - questionne la possibilité même de saisir une vérité en jouant entre la réalité et la fiction⁵⁷. Dans les trois documentaires, la frontière entre mise en scène et spontanéité est brouillée afin de questionner la possibilité même de saisir une seule vérité, et donc, une unique mémoire. *Malaki. Scent of an angel* met en scène des femmes dont un être cher a disparu avec des éléments de mise en scène métaphorique comme une mère au bord de la plage entourée de fils barbelés. La fiction et la réalité se croisent dans le but de souligner et d'imager certains aspects et émotions de la disparition. Dans *Sleepless Nights*, la réalisatrice crée une situation sociale particulière à travers son

⁵⁷ S. ROGERS, « L'art d'après-guerre à Beyrouth », *op. cit.*, p. 121.

documentaire, celle de la rencontre entre Maryam et Assaad. La démarche intrusive de la cinéaste force certaines situations afin d'en faire ressortir les paradoxes. Dans son documentaire, Eliane Raheb passe devant sa caméra pour interférer dans les relations et dans les relations sociales, précisément pour les représenter dans toute leur radicalité. *Here and perhaps elsewhere* se distingue par sa spontanéité et son exploration de la ligne verte. La présence de la subjectivité de la réalisatrice est assumée, ce qui renforce le refus de prétendre pouvoir saisir le réel. Plusieurs protagonistes lui demandent : « Pour quelle télévision vous filmez ? ». La réalisatrice rompt l'illusion de l'objectivité en introduisant la présence de la caméra. Les personnes avec qui elle discute fixent l'objectif, ont conscience d'être filmées et modifient potentiellement leur comportement en conséquence. La réalisatrice de *Sleepless Nights* met également en scène sa subjectivité, en laissant apparaître l'équipe technique, entendre les questions posées aux protagonistes et même des séquences off. En cassant l'illusion de l'objectivité, ces approches expérimentales questionnent directement la possibilité à révéler la vérité tout comme celle d'une mémoire collective au Liban⁵⁸.

Dans tous les documentaires, l'unité est remise en question par l'approche formelle elle-même. Les documentaires assument la diversité et la pluralité des voix entendues tout en stimulant le spectateur et en laissant un certain nombre de questions ouvertes. Comme l'explique Eliane Raheb, sa démarche souhaite inciter la collecte de narratives et la responsabilisation du spectateur dans ce processus. Le cinéma d'après-guerre remet en question la politique de mémoire promue par l'État tout en incitant le spectateur à la réflexion et au regard critique⁵⁹. La distinction entre documentaire et fiction demeure cependant floue et il existe de la fiction dans le documentaire tout comme l'inverse. Par exemple, *A Perfect Day* a été réalisé dans Beyrouth et certaines séquences se rapprochent plus du documentaire que de la fiction. Les scènes dans le trafic automobile

⁵⁸ *Ibid.* p. 191.

⁵⁹ Interview d'Eliane Raheb, Jadaliyya, 2013. Disponible sur Internet : http://www.jadaliyya.com/pages/index/14802/new-texts-out-now_eliane-raheb-sleepless-nights.

et dans les boîtes de nuit n'ont pas été reconstituées mais tournées dans de situations réelles⁶⁰.

L'approche artistique de la thématique des disparus permet l'expression des émotions, de l'irrationalité, des traumatismes. En d'autres termes, elle permet l'extériorisation de 'l'inexplicable', pourtant puissant, pour laquelle l'État libanais ne laisse pas d'espace. Les cas de disparitions sont à cheval entre l'infiniment individuel et le politique. Le cinéma permet de dépasser cette rationalité, d'exprimer les émotions et les traumatismes entourant les personnes disparues. L'approche cinématographique permet l'articulation de la dénonciation socio-politique et l'extériorisation d'émotions qui dépassent parfois toute rationalité. La représentation des disparus dans le cinéma libanais est alors à la fois un lieu de mémoire, un espace d'expression, de dénonciation, d'extériorisation de subjectivité atrophiée et le symbole d'une violence qui ne cesse de vivre, paradoxalement, en opposition à la politique d'amnésie mise en place à la sortie de la guerre civile.

PERSPECTIVES

Les réalisateurs libanais qui prennent pour objet les récits des conflits en cours ou la mémoire de ceux du passé - ainsi que leurs lots de conséquences, dont les disparitions forcées - partagent avec leurs collègues du Moyen-Orient la difficile tâche de mettre en récit des guerres toujours complexes, jamais totalement achevées, aux enjeux apparemment jamais résolus. Des conflits surmédiatisés et pourtant toujours aussi inexplicables, sans vrai vainqueur, sans vérité révélée. Leurs œuvres interrogent donc la question de la trace, de la métamorphose des souvenirs au fil du temps, mais aussi de leurs possibles déformations.

⁶⁰ La mémoire en question : Portrait de Khalil Joreige, photographe, réalisateur et vidéaste, Dare-Dare, RTS Espace 2, 2010. Disponible sur Internet : <https://www.rts.ch/espace-2/programmes/dare-dare/2232764-dare-dare-du-20-07-2010.html>.

La mémoire de la guerre civile libanaise demeure un objet de dispute, les portes sont ouvertes à la ‘vérité’ et à l’imaginaire. Les politiques gouvernementales prônant l’amnésie juridique et l’amnésie sociale ont contribué au développement d’une mémoire collective au niveau communautaire et pas national, comme le montre très bien le documentaire de Hady Zaccak dans *A History Lesson*. Les gouvernements libanais de l’après-guerre n’ont pas inauguré des politiques mémorielles, n’ont pas créé des lieux de mémoire, l’histoire n’a pas été reconstituée à travers musées et monuments⁶¹.

Comme l’a souligné S. Rogers, les réalisateurs et les artistes libanais plus en général sont devenus dans le contexte de l’après-guerre des historiens critiques de leur société, en assumant de façons diverses le rôle d’archivistes⁶². Face au manque d’une histoire nationale officielle, ils questionnent le bien-fondé des récits sur la guerre civile articulés dans le Liban post-conflit, un pays marqué par des identités multiples et contestées à la fois. En absence de politiques mémorielles, plusieurs réalisateurs réintroduisent la notion de subjectivité, mettent en avant les expériences personnelles et questionnent la pertinence de notions de ‘réalité’ et de ‘vraie histoire’.

Par rapport au corpus d’œuvres cinématographiques analysées dans ce travail, ce qui peut paraître étonnant à première vue, c’est le fait que les récits des vies des disparus sont pratiquement absents dans les récits filmiques, même lorsque le disparu est un membre de la famille du réalisateur. Il n’y a pas de films non plus sur des ‘disparus qui ont réapparus’, comme des anciens détenus des prisons syriennes. Les disparus sont souvent doublement absents, ils apparaissent de façon plus ou moins anonyme à travers leurs photos exhibées dans des lieux publics, mais les réalisateurs ne s’attellent pas à en mettre en scène les biographies.

⁶¹ Le documentaire « Sector Zero » de Nadim Mishlawi, centré sur le quartier de la Karantine, lieu de massacres et tortures pendant la guerre civile, est très éloquent à ce sujet. Voir aussi S. Haugbolle, *op. cit.*, p. 9.

⁶² S. ROGERS, « L’art d’après-guerre à Beyrouth », *op. cit.*, p. 123.

La spécificité des films libanais sur les disparus, voire la spécificité du contexte socio-politique libanais tout court, gagneraient probablement en intérêt profondeur d'analyse s'ils faisaient l'objet d'une perspective comparatiste. Nous ne pouvons en effet nous empêcher de penser aux très riches filmographies des cinémas chilien et argentin sur les disparitions forcées, où il n'est pas simplement question de représenter les familles des victimes ou le rôle des organisations de la société civile dans la quête de 'vérité et justice'. Malgré les longs parcours de transition politique, différents par ailleurs entre les deux pays latino-américains, le rôle de l'État a significativement influencé le travail des réalisateurs et les contenus des films. La recherche de vérité à travers les commissions d'enquête, les procès aux anciens dictateurs et tortionnaires, l'exhumation de fosses communes, ont tous eu un effet cathartique pour les sociétés chilienne et argentine, indépendamment des justices rendues individuellement ou des cas qui sont restés en suspens. Les films de la post-dictature dans le Cône sud d'Amérique Latine relatifs au problème des disparus n'ont pas cessé d'être produits. Bien au contraire, ils ont évolué au fur et à mesure de la justice rendue par les autorités étatiques et les réalisateurs sont devenus plus que jamais des partenaires incontournables des politiques mémorielles.

Dans le cas du Liban, la situation est bloquée par le haut, mais aussi par le bas. Non seulement l'État de l'après-guerre semble parier sur la solution du problème en attendant le décès des parents proches des familles des victimes, mais celles-ci semblent également prisonnières d'un ordre social communautaire qui perçoit les revendications de vérité sur les disparitions comme une menace à l'ordre précaire issu d'une guerre civile à laquelle on n'a pas encore donné d'explications quant aux causes et aux responsabilités. Dans ce cadre, les réalisateurs restent cantonnés au rôle d'archivistes de mémoires d'un passé qui s'éloigne, de résistants face à l'oubli, mais complices également d'un oubli que leur regard critique ne peut empêcher de pratiquer aussi.

Filmographie (les titres des films assortis du signe * sont ceux relatifs aux disparitions forcées)

- A History Lesson*, Hady Zaccak, 2009, 51 mn (Documentaire)
*A Perfect Day**, Joana Hadjithomas and Khalil Joreige, 2005, 88 mn (Fiction)
*Abdo**, Ajram Ajram et Tania Khoury, 2002, 25 mn (Documentaire)
Around the Pink House, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, 1999, 92 mn (Fiction)
*Civil War**, Mohammad Soueid, 2002, 85 mn (Documentaire)
*Here and perhaps elsewhere**, Lamia Joreige, 2003, 54 mn (Documentaire)
*Here comes the rain**, Bahij Hojeij, 2010, 96 mn (Fiction)
*Hors la vie**, Maroun Baghdadi, 1991, 97 mn (Fiction)
*Kidnappés**, Bahij Hojeij, 1998, 52 mn (Documentaire)
*Lanterns of Memory**, Jean Chamoun and Mai Masri, 2009, 52 mn (Documentaire)
Liban : reconciliations d'après-guerre de Aïda Kanafani-Zahar et Olivier Doat, 2013, 53 mn (Documentaire)
*Malaki. Scent of an angel**, Khalil Dreifus Zaarour, 2010, 76 mn (Documentaire)
*Par un jour de violence ordinaire. Mon ami Michel Seurat...**, Omar Amiralay, 1996, 50 mn (Documentaire)
Sector Zero, Nadim Mishlawi, 2011, 70 mn (Documentaire)
Seule avec la guerre, Danielle Arbid, 2000, 58 mn (Documentaire)
*Sleepless Nights**, Eliane Raheb, 2012, 128 mn (Documentaire)
*Suspended Dreams**, Jean Chamoun and May Masri, 1992, 50 mn (Documentaire)
*That Day in September**, Karim Jaafar, 2014, 15 mn (Fiction)
*Waynon ? Où sont-ils les disparus de la guerre libanaise ?**, Nagi Béchara, Jad Beiruty, Zeina Makki, Tarek Korkomaz, Christelle Ighniades, Maria Abdel-Karim et Salim Habr, 2013, 75 mn (Fiction)
*We want to know**, Carole Mansour, 2012, 42 mn (Documentaire)