



La Vie après Siham

UN FILM DE NAMIR ABDEL MESSEEH

Dossier pédagogique

Télérama

PRIX JEAN RENOIR DES LYCÉENS 2026

LA VIE APRÈS SIHAM

DE NAMIR ABDEL MESSEEH

Le Prix Jean Renoir des lycéens est attribué par un jury de 1400 lycéens de toute la France à un film français ou étranger parmi six longs-métrages sortis durant l'année scolaire vus collectivement en salle de cinéma.

Le Prix Jean Renoir des lycéens est organisé par le ministère de l'Éducation nationale, en partenariat avec le Centre national du cinéma et de l'image animée et la Fédération nationale des cinémas français, avec la collaboration des CEMÉA, de l'AFCAE, de Positif, de Sofilm, de Critikat et de l'Entraide du cinéma et des spectacles.

En savoir plus :

eduscol.education.fr/3397/prix-jean-renoir-des-lycéens

Synopsis

Namir et sa mère s'étaient juré de refaire un film ensemble, mais la mort de Siham vient briser cette promesse. Pour tenir parole, Namir plonge dans l'histoire romanesque de sa famille. Cette enquête faite de souvenirs intimes et de grands films égyptiens se transforme en un récit de transmission joyeux et lumineux, prouvant que l'amour ne meurt jamais.

Auteur du dossier :
Philippe Leclercq
© Ministère de
l'Éducation nationale

Crédits
iconographiques :
© Oweda Films, Les
Films d'ici

Production : Oweda Films, Les Films d'ici
Coproduction : Red Star, Ambient Light
Distribution France : Météore Films
Pays de production : France, Égypte
Durée : 1 h 20
Sortie : 28 janvier 2026

Entrée en matière

Pour commencer



Né à Paris en 1974, Namir Abdel Messeeh est le fils de Siham et de Waguih, un couple d'émigrés chrétiens coptes, originaires d'Égypte. Durant sa petite enfance, il est confié jusqu'à l'âge de deux ans à sa tante maternelle, Enayat, qui vit dans un village de Haute-Égypte, le temps que ses parents stabilisent leur situation financière. « Ils sont partis de zéro, ils se sont construits seuls, raconte le cinéaste, aujourd'hui père de deux adolescents. Ce qui explique pourquoi ma relation avec eux était compliquée. Mon père voulait absolument que ma sœur et moi soyons médecin ou ingénieur. Quand je lui ai dit que je voulais faire du cinéma, ce n'était pas rassurant pour lui¹. »

Après un BTS audiovisuel et des études à la Fémis (département réalisation), Namir Abdel Messeeh anime des ateliers de cinéma en milieu scolaire et boucle ses fins de mois en travaillant à temps partiel dans la grande distribution. En 2005, il réalise deux courts-métrages, dont un documentaire, *Toi, Waguih*, dans lequel il retrace le passé de prisonnier politique de son père dans les camps de Nasser durant les années 1960.

Au début des années 2010, une amie de sa mère arrive un soir de Noël chez ses parents avec une cassette-vidéo sur laquelle il est possible de voir, prétend-elle, l'apparition de la Vierge lors du pèlerinage copte du 31 août 2000 à Assiout (Haute-Égypte). L'œil rivé sur l'écran de télévision, tous attendent alors religieusement. Soudain, Siham, la mère de Namir, bondit de son siège. Elle l'a vue ! Pas lui. De cette divergence de « points de vue » naît bientôt l'idée (très sérieuse) d'un documentaire sur les apparitions de la Vierge entre Le Caire et Assiout depuis 1968. « Ça révèle des

¹ *Jeune Afrique*, 9 août 2012.

choses sur l'Égypte que je voulais comprendre² », confie Namir Abdel Messeeh qui, durant trois ans et caméra au poing, explore son rapport à la terre natale de ses parents et à sa famille copte. À l'arrivée, cela donne *La Vierge, les Coptes et moi...*, son premier long-métrage qui, à la manière de *Lost in la Mancha* de Keith Fulton et Luis Pepe (2002), s'appuie sur son propre échec (attester des apparitions de la Vierge) pour en faire la substance drolatique de sa fiction dans laquelle le documentariste et sa mère Siham occupent les premiers rôles.

Fortune du film

Las de remplir des dossiers de subventions et d'en attendre longtemps les réponses, Namir Abdel Messeeh décide un beau jour d'agir et de démarrer le tournage de son film. Quoi qu'il arrive. « Y compris avec la possibilité qu'il ne puisse pas sortir, admet-il aujourd'hui. Nous nous le sommes souvent dit, Camille Laemlé [productrice des Films d'ici, N.D.R.] et moi. Ce qui nous a sauvés a été la sélection au Festival de Cannes, par l'Acid. À partir de là, tout s'est enchaîné de manière positive : d'autres festivals, des prix, des sélections prestigieuses en Europe et dans le monde arabe (El Gouna, Le Caire, Marrakech...).³ »

Zoom



Plan frontal. Père et fils sont tous deux assis côte à côte, dans le cadre familial du salon de Waguih. Atmosphère calme et détendue. La tête et le regard tournés vers la droite, Namir sourit à son père qui, le visage face caméra, les yeux rieurs, s'amuse d'une petite facétie à laquelle il s'adonne brièvement. Waguih, chargé de donner le clap de la scène que les deux hommes s'apprêtent à tourner ensemble, s'amuse à en

² Dossier de presse de *La Vierge, les Coptes et moi...*

³ Dossier de presse de *La Vie après Siham*.

répéter le geste : « Film de Namir [titre de travail de *La Vie après Siham*, N.D.R.], première ! Film de Namir, première ! Film de Namir, deuxième ! Film de Namir, deuxième ! Film de Namir, deuxième ! », avant que Namir lui-même ne l'invite à cesser la plaisanterie. La scène, débutée dans la complicité du jeu et de l'humour, met en lumière la tendre relation qui s'instaure entre le fils et le père. Celle-ci s'inscrit dans un renversement des rôles où le premier devient le tuteur du second, vieillissant – le réprimandant ici avec douceur comme on le ferait d'un enfant trop taquin.

Pour autant, l'atmosphère de la scène va rapidement glisser vers un autre registre, plus grave : celui du message *post-mortem* de Waguïh que son fils invite à adresser à Siham, à la manière de celui que cette dernière a jadis formulé à l'attention de sa défunte mère (et à la demande également de Namir) dans *La Vierge, les Coptes et moi...* Le téléphone portable, posé sur un pied à l'avant-plan de l'image, redouble à la fois la modestie du dispositif et le caractère privé – familial – du moment, destiné à venir rejoindre la collection des souvenirs photographiques et filmiques du réalisateur. Ensemble, père et fils, par leur présence dans le cadre, et leurs paroles évocatrices de la mémoire de Siham, en font revivre le doux souvenir. S'il donne parfois des signes d'un effort sur lui-même pour répondre aux fréquents désirs de « tournage » de son fils, le vieil homme se prête ici avec d'autant plus de grâce à l'exercice qu'il participe de son discret travail de deuil. Les mots qu'il transmet alors à sa défunte épouse sont d'affectueuses paroles de vie qui clament sa présence, son existence persistante parmi eux, dans leurs pensées et par-delà sa mort.

L'image est aussi emblématique des enjeux du film, qui s'appuie sur son propre dispositif technique, sur ses images de travail (les chutes, les maquettes, etc.), ou comme ici le clap (qui finit toujours coupé au montage), pour en faire la matière même de sa mise en scène. Tout se passe comme si Namir Abdel Messeeh mélangeait le film et son *making of*, ouvrant un droit de regard sur ses coulisses et ses « secrets » intimes de fabrication. Il opère ainsi une sorte de continuité ou nivellement entre l'ordinaire, *a priori* immontrable, sans intérêt, et les moments filmés en vue d'être retenus au montage. À son regard boulimique de pellicule, tout doit pouvoir faire sens. Certaines des images, destinées à disparaître, sont, de fait, réemployées et glissées dans les plis du film, ajoutant du liant, du lien, un surcroît d'intimité, un supplément d'âme, qui compose toute la discrète densité du récit, son épaisseur chaleureuse, son humanité et sa sincérité singulière.

La plupart des images de *La Vie après Siham*, y compris les plus anodines, sont animées d'un appétit de vérité et de compréhension de ce qui fait famille, de ce qui lie Namir à son père, aux siens, à leur histoire, et à la vie après la mort de Siham. Plan après plan, son cheminement filmique contribue à le rapprocher de cet homme dont il s'est toujours senti éloigné, par « réserve » de l'un, « retenue » de l'autre. Et pour y parvenir, tous les moyens sont bons. Chaque mise en situation doit pouvoir nourrir son travail d'approche et servir de réceptacle aux mots et confidences de son père, à son « ouverture » devant la caméra et dans le cadre qui en retient la rareté.

La capture des sentiments et des pensées par l'image, qui lui est aussi un miroir pour se voir et se comprendre, est ce que Namir poursuit depuis qu'il filme sa famille. Les images qu'il accumule font de lui un passeur de mémoire entre ceux d'avant et ceux d'après, entre l'histoire des uns (ses parents) et celle à venir des autres (ses enfants). Avec son père, acteur plus ou moins volontaire d'un film qui traque ses secrets, Namir tire les fils de la vie qui, si elle vient à finir, ne s'éteint jamais tout à fait. « Tu es toujours vivante avec nous malgré ton absence », confie sobrement Waguih à la caméra – à sa défunte épouse. Si le cinéma fabrique des fantômes, celui de Namir Abdel Messeeh a le pouvoir de rembobiner le temps et de leur donner à revivre. Et en évoquant les siens, il parle aussi de ceux des autres – spectateurs – dont il ravive le souvenir à leur mémoire.

Carnet de création



Enthousiasmée par le succès inattendu de *La Vierge, les Coptes et moi...* qu'elle accompagne dans de nombreux festivals internationaux, Siham, la mère de Namir Abdel Messeeh, fait promettre à ce dernier de vite réaliser un autre projet – un « vrai film avec de vrais acteurs », selon ses propres termes. Le cancer qu'on lui décèle bouleverse tout. Le cinéaste tourne dans l'urgence quelques images avant qu'elle ne meure, puis ses obsèques, son père, ses enfants, dans un mélange de confusion, d'énergie et de chagrin, sans savoir où tout cela le mène. Les premiers montages s'avèrent peu convaincants. Découragé, le réalisateur envisage de renoncer. À tout. Aux images, à la caméra, au cinéma. Un ami monteur, Benoît Alavoine, l'incite cependant à persévérer, à prendre contact avec un scénariste, un producteur, pour donner forme à son (vague) projet filmique. Tandis qu'il poursuit toujours l'idée d'une fiction « avec des acteurs, de la comédie, du fantastique⁴ » afin de prendre, espère-t-il, du recul avec son histoire réelle, intime et familiale, le récit qu'il coécrivit avec la

⁴ Ibid.

scénariste Sonia Moyersoen s'avère cette fois sans doute trop « à distance » : il se voit refuser toute aide de financement.

Mais le réalisateur ne désarme pas, et la déconvenue l'incite à préciser son projet, à questionner son désir de cinéma. Ce faisant, il comprend que son père, qui vient d'entrer en Ehpad, se trouve désormais au cœur de ses préoccupations. De nouvelles images sont tournées, qui entrent en résonance avec celles, anciennes, de son court-métrage de 2005, *Toi, Waguih*. Le projet initial de fiction disparaît progressivement sous la masse grossissante des images filmées au quotidien. Une histoire prend forme, qui trouve quelques plaisants échos dans certains des films du réalisateur égyptien Youssef Chahine (1926-2008). Une forme, aussi, émerge, avec l'emploi, d'abord atypique, des cartons propres au cinéma muet. « Les cartons, au départ, annonçaient les scènes de fiction que j'envisageais encore de tourner, se souvient le cinéaste, ils servaient d'appuis pour le prémontage. J'ai même joué avec l'idée qu'il n'y aurait que des cartons, racontant un film sans images. Je tourne finalement quelques scènes, puis j'intègre aussi des extraits d'archives personnelles qui, peu à peu, prennent place dans un déroulement, à la place de la plupart de ces fameux cartons⁵. »

Fruit d'un assemblage d'images hétéroclites, *La Vie après Siham* s'élabore progressivement sur la table de montage. La marqueterie des images fait jaillir du sens ; les extraits empruntés au cinéma de Chahine approfondissent le film ; la musique, la discrète voix *off* de Namir, les cartons qui font parler les « personnages », la répétition de certaines scènes l'enrichissent et le remodelent. De nouvelles idées ou questions surgissent sans cesse. Faute de moyens concernant la partie égyptienne, le cinéaste décide de s'appuyer sur ses images de repérage tournées au téléphone portable pour les besoins de son projet de fiction. De simples pistes de travail, plans, maquettes, sont alors recyclés, assemblés, intégrés à l'ensemble où ils trouvent leur place. De même, la musique des films de Chahine vient-elle faire vibrer la ligne mélodramatique que trace l'ancienne histoire des parents de Namir. Soucieux cependant d'opposer un contrepoint à ces envolées lyriques, le cinéaste fait le choix d'une partition plus légère, aérienne, sautillante avec le piano de Clovis Schneider et la viole d'amour de Colin Heller qui, un peu comme une comptine, infuse l'idée d'un sursaut vital, d'une volonté joyeuse de se projeter vers l'avant. « On s'est fondé sur le son d'un électrocardiogramme pour construire la musique et donner un sentiment d'une vie sur le point de s'arrêter, et d'un combat pour la maintenir. C'est aussi le sens du choix des chansons, en particulier celle d'Abdel Wahab, Ya msafer Wahdak, qu'on a diffusée au cimetière à l'enterrement de ma mère. C'est une chanson d'amour très connue en Égypte, dont les paroles sont très tristes mais dont la musique privilégie l'élan. Et c'est un peu pareil avec cette chanson d'Armstrong et les Mills Brothers, *Carry Me Back to Old Virginny*, à la fois mélancolique dans ce qu'elle raconte et portée par l'énergie joyeuse de la mélodie, des voix et des instruments. J'avais envie que mon film ressemble à ça⁶. »

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

Matière à débat

Profession de foi

Comme beaucoup qui savent et oublient qu'aucun n'est éternel, Namir n'a pas vu venir la mort de sa mère Siham, décédée d'un cancer à l'âge de 71 ans (1944-2015). Impréparé à cela, le fils l'est doublement car, en plus de sa brutalité, la disparition de Siham le prend au dépourvu et le place dans l'incapacité de tenir sa promesse : celle qu'il lui avait faite, quelque treize années plus tôt, de réaliser un nouveau film avec elle après *La Vierge, les Coptes et moi...* qui les avait tant rapprochés.

La Vie après Siham débute donc par le double chagrin du décès d'un être cher (la mère *a fortiori*) et de l'empêchement corollaire du serment à respecter. Or, cet homme, qui n'aime rien tant que d'envisager la vie à travers le prisme du 7^e art, va bricoler un petit miracle (de cinéma) pour honorer sa parole.

Au centre de son dispositif, sa « vision » du cinéma, édictée en profession de foi à l'entame de *La Vie après Siham*, permet, sinon d'échapper à la mort, de réenchanter la vie, de souligner ce qu'elle peut comporter de drôle ou de merveilleux. « Depuis que je filme ma famille, déclare-t-il en préambule, c'est plus fort que moi, chaque fois que je vis un moment chouette, je ne peux pas m'empêcher de l'imaginer comme une bonne scène de film. » Et l'avantage quand on se promène sans cesse comme lui, une caméra à la main, c'est que tout drame peut se transformer en comédie. Ce que le cinéaste-magicien démontre aussitôt en se livrant à un petit exercice d'application qui consiste à faire, hors-champ et montage à l'appui, de la culbute de Siham (mimée par la caméra) la chute d'un petit gag désopilant. Un gag qui questionne au passage le regard, comme celui porté plus tard par Waguih et Namir sur la tentative de suicide de Siham et ses vingt comprimés d'aspirine avalés pour gagner le droit de se fiancer avec Waguih et de se soustraire à la répugnance d'un mariage arrangé avec son propre cousin : une scène « *de tragédie* » pour le père, « *de comédie* » pour le fils, et/ou, en tout cas, digne (pour nous) d'un beau mélodrame égyptien !

Un film à faire

À l'image de son premier long-métrage autofictionnel *La Vierge, les Coptes et moi...*, *La Vie après Siham* se nourrit de ses propres questionnements, ou plus exactement de la mise en scène de ses recherches et tâtonnements d'écriture. Son assemblage d'images nouvelles et anciennes, bricolées au jour le jour durant ce qui s'apparente à une sorte de *work in progress* long de huit années (!), est moteur de son récit qui amuse, émeut autant qu'il surprend. La narration, d'abord hésitante, trouve dans l'opiniâtre entêtement de Namir le moyen de se frayer un chemin pour tenter d'élucider le mystère de la parenté et de répondre à la question aussi simple que vertigineuse : d'où viennent ces « gens » qui nous ont fait naître et élevés ? Qui sont-ils ? Quelle est leur histoire ?

Comme le plein des images semble devoir combler ici le vide de l'absence de Siham, la vraie-fausse impréparation du scénario apparaît vite comme un astucieux et plaisant moyen de repousser par l'humour des hésitations ou du pseudo-

amateurisme de son auteur tout ce que la mort qui plane sur son film peut faire peser sur ses épaules de fils. C'est, par conséquent, par le détour du comique que le réalisateur tient d'abord le tragique à distance d'un film qui n'accable jamais. Au contraire. Les premières images, intercalées au générique (à noter le graphisme ludique) et empruntées à *La Vierge...*, sont à cet égard intéressantes. Namir, à la double casquette de fils et de cinéaste, s'y montre peu sûr de lui, fragile, en tout cas exposé à toutes les déconvenues. Tous affichent des visages exaspérés par la présence de sa caméra. Sa mère, qui n'est pas non plus présentée sous son meilleur jour, critique son « film de merde » dénué de « vrais acteurs ». L'horizon – la vieille cinématographie égyptienne et son imaginaire sirupeux de drames et de sentiments – est encore loin à atteindre. Siham a, de plus, l'indélicatesse de se casser une jambe. Pire, de « casser sa pipe ». Tout et tous semblent devoir faire obstacle aux velléités du réalisateur.



Son film, frappé d'empêchements, est placé sous le signe du faux-départ. Ses premières images nous évoquent celles du prologue de *Manhattan* de Woody Allen (1979) durant lequel l'écrivain-narrateur s'applique en voix *off*, et en vain, à écrire son amour de sa ville-fétiche. Au début comico-désopilant du film de l'acteur et réalisateur new-yorkais répond le désarroi tragi-comique du comédien et cinéaste français. Et comme son aîné, il lui faudra *déballer* son histoire pour *réaliser* ses intentions premières.

Du plein, et du vide à combler

Namir Abdel Messeeh est un filmeur compulsif. Si sa filmographie officielle s'avère peu étoffée, sa collection d'images personnelles est, en revanche, considérable. Sa famille, qu'il filme depuis des années, est son sujet de prédilection – et ce, au point même d'importuner tout le monde, ses tantes égyptiennes, son père et sa mère

(pourtant sa meilleure « cliente »), sa fille Mathilde et son fils Joachim (qui lui claque même la porte de sa chambre au nez). Bien qu'objet d'agacement, toutes ces images obéissent néanmoins à la loi première (principe de base ou profession de foi) qui les motive, en faisant ressortir tout ce qui lie les êtres entre eux, ce qui constitue l'art du vivre-ensemble, invisible à ceux, comme dirait le Petit Prince de Saint-Exupéry, qui ne voient pas avec le cœur.

L'humanité du cinéma de Namir est *aussi* là, dans ces moments de peu, pris sur le vif, extorqués même contre l'envie (l'avis) des autres, qui révèlent que le cinéaste filme avec le cœur. Un cœur qui serait sa caméra paradoxalement indiscreète et vampirisante (cf. le motif de l'œilleton). Ses films sont des déclarations d'amour, des gestes de tendresse et de générosité adressés aux siens, présents et passés. Ils lui ressemblent, qui le portraient en creux : simple, discret, sensible, un peu timide, cherchant à se situer dans le cadre de sa famille et de son film à l'image de ce plan de lui (la caméra retournée sur lui) et filmé par sa tante Enayat. Namir donc, qui ne sait d'où provient son prénom – du souvenir d'un ami de la famille ou d'une comptine égyptienne ? – mais qui découvre peu à peu où aller.

Plongeant dans son fonds sans fond d'archives familiales mais aussi armé de sa caméra, le réalisateur, désormais orphelin de sa mère, part à la recherche du temps d'avant pour raconter celui d'après. Cela débute par des discussions filmées entre le père et le fils, des pensées prononcées à haute voix, des messages enregistrés (cf. Zoom), des visites au cimetière, des traces écrites, des lettres retrouvées et lues ensemble. Autant de moments qui, en même temps qu'ils réinventent leur vie à deux, font revivre la disparue, font circuler son souvenir dans l'air, le vide de l'espace, les mots, les choses (les photos, les anciennes images filmées comme celles montrées sur ordinateur à ses enfants) ou même les animaux comme le gecko, désigné par Siham à sa tante Enayat.

La disparition de Siham laisse père et fils « seuls » pour la première fois de leur existence. Les deux hommes apprennent dès lors à cheminer côte à côte dans leur deuil respectif et autour de leur souvenir commun. Or, ce souvenir laisse vite apparaître des différences, et surtout une béance, un vide immense au sujet de la connaissance de la mère par le fils. De sa vie d'avant, avec et sans Waguih. Des questions surgissent alors sur l'identité de Siham. Qui était-elle avant son mariage avec Waguih ? De quelle vie rêvait-elle ? Quid de son exil en France ? Le récit du film bifurque, embraye alors sur une enquête. Où l'on découvre bientôt que Waguih *n'était qu'un second choix*, une sorte de lot de consolation de Siham après que celle-ci a cru que son premier « véritable » amour s'était marié...

Du réel à la fiction sublimante

Mais, Namir ne s'en tient pas seulement au pouvoir évocateur de l'écrit (des lettres) et de la parole (du père). Confiant dans la puissance et les sortilèges du cinéma qu'il maîtrise parfaitement, le réalisateur fait advenir de jolis instants de magie permettant de remonter le temps et de faire revivre Siham. Et ce, selon deux procédés propres au montage mêlant, d'une part, ses propres images familiales du présent et du passé,

et mélangeant, d'autre part, son récit documentaire à des images de fictions empruntées au cinéaste Youssef Chahine.

La juxtaposition du passé et du présent consiste, par exemple, à montrer la cuisine vide de l'appartement de Pantin puis, dans l'image d'après appartenant au passé, faire surgir Siham s'y affairant naturellement. Même procédé de montage, illustrant cette fois le passage du temps, avec Waguih, marchant dans la rue (image en noir et blanc, extraite de *Toi, Waguih*, court-métrage, 2005), raccordé avec une image du même, en couleurs et « contemporaine » de la production de *La Vie après Siham*.

Namir ne redonne pas seulement miraculeusement vie à sa mère par l'entrelacs temporel de ses images personnelles, il lui offre aussi l'occasion (le privilège) d'être incarnée par une comédienne (professionnelle, son rêve) des mélodrames de Chahine. Ce tour de passe-passe filmique, qui réinvente la vie (ou répare la mort) par l'imaginaire, est une double leçon de cinéma et d'apprentissage du deuil. Les scènes extraites des deux films – *L'Aube d'un nouveau jour* (1964), narrant l'histoire d'un couple désuni de la bourgeoisie cairote, et *Le Retour de l'enfant prodigue* (1976), contant la désillusion d'une femme ayant tout risqué pour un homme – suppléent l'absence des images disponibles et racontent – subliment – l'histoire vécue par le jeune couple formé par Waguih et Siham. Les cartons, intercalés entre les images détournées, en imaginent les dialogues, (se) jouant comiquement du registre lyrique des sentiments. *La Vie après Siham* prend alors des airs de grands mélodrames égyptiens qui comblent certains manques et non-dits des parents.

Le cinéma au cœur de la vie et du film

Or, cette narration, qui se déploie entre les rires du documentaire et les larmes de la fiction chahinienne, raconte une double trajectoire : celle personnelle de Waguih, pris dans la tourmente collective, oublié et rejeté des siens après sa libération des geôles de Nasser, puis celle migratoire du douloureux exil familial, porteur du triple sacrifice de Siham (l'abandon de son poste prestigieux à la Cour des comptes, sa longue attente solitaire en Égypte, et l'arrachement de son nourrisson, envoyé au pays chez sa sœur, pour cause de pauvreté).

Et c'est cette seconde histoire qui conduit Namir chez sa seconde mère – sa tante Enayat –, déjà présente dans *La Vierge...* Laquelle apparaît comme une sorte de chaînon manquant du déracinement entre le passé et le présent, entre l'Égypte et la France, entre les parents de Namir et ses enfants qu'elle voudrait voir baptisés selon ses principes religieux. Avec Namir, elle s'efforce d'établir une passerelle entre les morts et les vivants, entre les (petits-)enfants et leurs (grands-)parents. Comme lui, elle est une passeuse, une semeuse de graine d'histoire et de culture égyptiennes qu'elle aimerait voir s'enraciner sur le sol français qu'elle ne connaît pas. Elle est dans le film comme le nouveau citronnier, planté par Namir et dont elle ne voulait pas, qui continuera de croître et de perpétuer sa mémoire.

Le cinéma, fil rouge de *La Vie après Siham*, est au cœur des relations des personnages. Il magnifie l'histoire des parents (les films de Chahine) et raconte l'histoire de la famille (les images de *La Vierge...* et les archives de Namir). C'est lui qui

a rapproché le fils de la mère, mais c'est aussi lui qui lie le fils et le père. Père qui a autrefois travaillé au comité de censure du Centre du cinéma égyptien, et avec qui Namir regarde des mélodrames égyptiens (lors de l'installation du lecteur de DVD, mais aussi à l'Ehpad). En France comme en Égypte, entre les vieux et les jeunes, le cinéma est au centre des préoccupations ; il permet de tisser ou de renforcer les liens.



La vie avec Waguih

Les discussions qui réunissent le fils et son père autour de son passé avec Siham apparaissent comme un long détour dans le temps, dans le passé pour faire parler le présent et élargir la communication entre les deux hommes. Questionné inlassablement par son fils, y compris avec le soutien de sa sœur Nermine, Waguih s'ouvre à chaque fois un peu plus tandis que la mort se referme peu à peu sur lui. Cela conduit à une confidence de la plus belle eau sur un souvenir de baisers fougueux entre lui et Siham dans la tour du Caire, située à Gezira, et aussitôt transcendé par l'imaginaire des images de la fiction de Youssef Chahine, *L'Aube d'un nouveau jour*. En fouillant la profonde intimité des souvenirs amoureux de son père, Namir entrouvre une brèche qu'il ne cesse de travailler tel un chercheur d'or jusqu'à sa découverte de la pépite finale offerte par Waguih, achevant *in extremis* de tomber le masque de la pudeur : « Je t'aime. De tout mon cœur, je t'aime. » Un trésor que le cinéma révélateur lui apprend qu'il possédait déjà...

Les images du film recueillent l'économe parole paternelle jusque dans la chambre de l'Ehpad où l'existence fatiguée de Waguih finit par s'en aller. Mais, le vide a-t-il à peine creusé sa tombe, que la vie reprend le dessus. La caméra de Namir se tourne à la fin vers un autre horizon : ses propres enfants, qui ont grandi. Ses enfants : sujets et acteurs du prochain film de Namir, seul père « à bord » désormais ? Film *sans* sa mère, *La Vie après Siham* devient au fur et à mesure un film avec son père – et ses enfants. Il raconte avec amour comment faire famille, comment se retrouver autour

des souvenirs qui cimentent la vie, comment faire cercle autour des disparus qui ne nous entendent plus (la scène des enfants devant l'ordinateur) mais que les vivants peuvent continuer à voir vivre et à qui ils peuvent parler. Image après image, le film de Namir érige un joyeux petit mausolée cinématographique à la place du vide laissé par ses morts. Il en conjure l'absence et son caractère définitif en lui déléguant un pouvoir de continuité qui les fait demeurer présents – vivants – à jamais à ses côtés.

Prolongement

No Home Movie (2016) de Chantal Akerman. La présence de la mère de la cinéaste belge Chantal Akerman hante plus ou moins secrètement l'ensemble de son œuvre. Ses gestes de ménagère ont notamment inspiré *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) tandis que ses lettres envoyées à sa fille, alors établie à New York, ont nourri *News From Home* (1977). Elle est ici au cœur du dernier film-tombeau de la réalisatrice qui, entre divers échanges anodins, silences rêveurs et ultimes paroles d'amour réciproque, laisse surgir les noirs souvenirs de son histoire personnelle et familiale : sa fuite de Pologne et de ses pogroms pour la Belgique avant-guerre, l'occupation nazie, et sa déportation au camp d'Auschwitz où la plupart des siens ont péri.