

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ANALYSE DES TRADUCTIONS SPATIALES ET MÉMORIELLES  
DES "PETITES GUERRES" LIBANAISES  
DANS LE CINÉMA LIBANAIS DE FICTION (1975-2000).

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR  
NADA MOUFAWAD

JUIN 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

*À la vie*

*Aux impossibilités perçues, conçues et vécues*

## REMERCIEMENTS

J'ai tant fabulé l'achèvement de ce mémoire qui d'espace-temps en espace-temps a été reporté. D'ailleurs, il n'aurait pu être possible sans vous qui m'avez soutenue et habitée alors que je m'enlissais dans mon propre borborygme. Ces pensées décousues ne suffisent pas pour vous dire ma reconnaissance.

Tout d'abord, merci à mon directeur Charles Perraton qui dès mes études au premier cycle a su me poser des questions qui ont allumé ma curiosité. Merci pour votre respect, votre patience et votre écoute. Également, merci de m'avoir permis de faire partie du Groupe d'études et de recherches en sémiotique des espaces (GERSE). Merci à ses membres qui ont écouté patiemment mes excès libanais.

Ensuite, merci à Gaby Hsab. D'une part, la lecture de votre thèse a été déterminante dans la poursuite de mes études au deuxième cycle. D'autre part, elle m'a permis d'effectuer mon propre travail de mémoire. Enfin, merci pour votre écoute, votre humanité et votre sensibilité. Merci d'avoir partagé ces auteurs qui ont écrit l'altérité et la mémoire.

Par ailleurs, merci à Émile Chahine. Merci d'être habitée par le cinéma libanais et de m'avoir ouvert ses portes.

Merci à Zafer Azar, pour votre respect de l'autre et les agréables journées passées au Centre National du Cinéma.

Tous mes remerciements à Jean Chamoun, Mohamad Soueid, Hady Zaccak, Soubhi Seifeddine, Borhane Alawiyé, Samir Habchi et Sayed Kaado. Merci d'avoir partagé généreusement et passionnément vos fabulations. Votre combat, votre détermination et votre passion m'inspirent.

Et merci à vous qui avez dû supporter au quotidien mes petites guerres : Mama, Baba, Habib et Maya (pardonne-moi de t'avoir transmis mon violent attachement à cet espace qui m'a vu naître). Micheline et Abdallah : merci pour votre présence, écoute et soutien lors de mes temps houleux. Ensuite, merci à vous qui de Beyrouth me couvez d'amour et d'espérance : Téta Mona, Jédo Khalil et Jédo Habib (où que tu sois), Salwa (chacun mène sa révolution, nous avons la nôtre !), Mazen, Tarek et Janine.

Également merci à mon « cœur » et ma conscience : Myriam, Bassema, Jessica et Émilie. Merci pour votre indéfectible soutien. Merci d'être encore et toujours là à m'écouter me lamenter et me tourmenter. Vous avez mon admiration.

Merci à vous avec qui mes chemins se sont tantôt croisés, tantôt décroisés. Vous avez fait une différence : Jalila et Mounir, Patricia et Gaétan, Hélène, Sonia, Didier, Jean-François, Philippe et Oumar.

Finalement, je ne saurais terminer ces remerciements sans souligner ceux partis de façon impromptue avec leurs rêves et leur amour du Liban, de Beyrouth et du Sud alors que je rédigeais ce mémoire. Parmi eux, Samir Kassir : merci d'avoir écrit Beyrouth.

Enfin, merci à Beyrouth, mon Beyrouth.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTES DES FIGURES.....	ix
RÉSUMÉ.....	x
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
PROBLÉMATIQUE .....	4
1.1 Contextualisation.....	4
1.1.1 Le règne de la mémoire.....	4
1.1.2 Le cas du Liban : Beyrouth ville-pays .....	7
1.1.3 La relation entre l'individu et son cadre spatial.....	8
1.1.4 Distinction entre la mémoire et l'histoire .....	11
1.1.5 L'espace de représentation est un espace de commémoration et de projection ....	13
1.1.6 Le film : un espace de confrontations mémorielles.....	17
1.1.7 Les limites spatio-temporelles de l'objet relationnel cinéma-et-ville appliquées aux petites guerres libanaises.....	20
1.2 Questionnement de recherche .....	24
1.3 Présentation et justification du corpus.....	27
CHAPITRE II	
CADRE THÉORIQUE .....	30
2.1 L'espace .....	30
2.1.1 L'acte de dire le cinéma et la ville par un individu.....	31
2.1.2 L'espace corporel.....	33
2.1.3 La fabulation par les réalisateurs du tiers-monde.....	34
2.1.4 L'énonciation spatio-communicationnelle .....	37

2.1.5	L'articulation de l'espace .....	38
2.1.6	Les pratiques spatio-communicationnelles .....	40
2.2	La mémoire .....	44
2.2.1	La qualification de la mémoire .....	44
2.2.2	Les phénomènes de la mémoire : corps et espace .....	46
2.2.3	Les modes de la mémoire : <i>reminding</i> , <i>reminiscing</i> et <i>recognizing</i> .....	47
2.2.4	Les « us » de la mémoire heureuse .....	49
2.2.5	Les « abus » de la mémoire naturelle.....	52
2.3	Démarche méthodologique.....	58
2.3.1	Les marques de l'énonciation au cinéma .....	58
2.3.2	Les limites de la lecture des films .....	59
2.3.3	Cadre et limites de l'analyse.....	60
2.3.4	Le schéma actantiel.....	63
2.3.5	Traitement des éléments de l'analyse .....	65
CHAPITRE III		
CONTEXTE GÉNÉRAL .....		
		66
3.1	Les petites guerres .....	66
3.1.1	Les thèses de la violence : entre internalité et externalité du mal .....	66
3.1.2	Les disjonctions spatiales.....	68
3.2	Le cinéma libanais.....	80
3.2.1	Les années 1920 à 1950 .....	81
3.2.2	« L'âge d'or ».....	82
3.2.3	La production lors des petites guerres.....	85
3.2.4	La fin des violences physiques.....	89
3.3	Le corpus .....	91
3.3.1	<i>L'abri (Al malja)</i> – 1980.....	91
3.3.2	<i>Liban, malgré tout (Loubnan roughma koula chai')</i> – 1981 .....	93
3.3.3	<i>Beyrouth, la rencontre (Beyrouth, el lika)</i> – 1981 .....	94
3.3.4	<i>Petites guerres (Houroub saghira)</i> – 1982 .....	95
3.3.5	<i>L'explosion (Al infjar)</i> – 1982 .....	96



4.2.4	<i>Martyrs, Maaraké, Un pays, les plaies, un dépassement et La séance est levée : la résistance</i> .....	145
	Objet relationnel cinéma-et-ville.....	152
4.3	Troisième période (1990-2000) : combat des mémoires.....	161
	L'espace de l'énonciation.....	162
	Les espaces représentés.....	165
4.3.1	<i>Hors la vie, Le tourbillon et La gang de la liberté : le syndrome de Stockholm</i> .....	167
4.3.2	<i>West Beirut, Civilisées !, L'ombre de la ville : la remémoration</i> .....	178
4.3.3	<i>Histoire d'un retour et Beyrouth fantôme : combat des mémoires</i> .....	193
	Objet relationnel cinéma-et-ville.....	199
	CONCLUSION.....	207
	APPENDICE A	
	LE GRAND BEYROUTH DIVISÉ.....	228
	APPENDICE B	
	LA LIGNE DE DÉMARCATIION PENDANT LA GUERRE.....	230
	APPENDICE C	
	VUE PERSPECTIVE DE BEYROUTH DIVISÉE.....	232
	APPENDICE D	
	BEYROUTH EN ARCS DE CERCLE.....	234
	RÉFÉRENCES.....	236

## LISTES DES FIGURES

<b>Figure 2.1</b>	Schéma actantiel selon Greimas.....	64
-------------------	-------------------------------------	----

## RÉSUMÉ

À partir d'une analyse de contenu qualitative appliquée à un corpus de vingt longs-métrages de fiction (1975-2000) de réalisateurs libanais portant sur les « petites guerres » libanaises (1975-1989), nous avons relevé une corrélation possible entre l'objet relationnel cinéma-et-ville, l'espace à partir duquel il est énoncé et l'espace qu'il énonce. En ce sens, notre mémoire cherche à relever les traductions spatiales et mémorielles énoncées par les réalisateurs dans leurs films. Ces traductions se divisent en trois périodes d'énonciations filmiques qui à leur tour se fragmentent selon les pratiques spatiales et communicationnelles de l'espace de l'énonciation.

La première période des énonciations filmiques, conséquence des transformations spatiales de l'espace beyrouthin en 1976, se caractérise par la limitation des pratiques spatiales des usagers beyrouthins qui refusent l'énonciation de la violence. Pendant cet espace-temps, le cinéma imite les pratiques en mouvement à Beyrouth.

La deuxième période, à l'image de la coexistence des mémoires collectives qui habitent le même espace-temps, est celle de la fragmentation des représentations spatiales, mémorielles et filmiques. Elle débute avec l'invasion israélienne (1982) et prend fin avant les Accords de Taëf (1989). L'espace module alors les pratiques spatiales, mnémoniques et cinématographiques : la ville entre dans le cinéma, dicte ses pratiques et modifie ses représentations.

La troisième période, incluant les Accords de Taëf et la *tabula rasa* du centre-ville, est caractérisée par le sens en mouvement des énoncés spatiaux beyrouthins. C'est le passage des combats spatiaux aux combats des mémoires spatiales. Dorénavant, la mémoire prime sur l'espace. Les films deviennent un espace public de discussion se logeant dans le cinéma, y permettant un travail de mémoire et de justice.

Mots clefs : Liban, guerre, cinéma, espace, mémoire.

## INTRODUCTION

L'individu entretient avec son espace d'attachement une relation viscérale qui passe au premier plan de l'idée qu'il se fait de lui-même. Par conséquent, l'introduction de la violence dans son cadre spatial se traduit par divers états affectifs et de faire réels et imaginaires qui peuvent par la suite être discourus. C'est notamment à cette pratique que se sont livrés des réalisateurs libanais qui ont perçu, vécu et conçu les petites guerres<sup>1</sup>. Entre 1975 et 1989, ces dernières ont modulé l'espace libanais.

Traversés par les courants émotionnels de leur peuple, habités par les énoncés spatiaux du passé, séduits par les ruines et les énonciations du présent, les réalisateurs ont énoncé des films-monuments qui, à partir d'un espace-temps déterminé, ont pérennisé la violence destructrice et productrice de nouveaux espaces. Par l'intermédiaire de leur caméra qui se glisse entre eux et la ville, chacun d'eux est devenu une jonction entre le cinéma et la ville ; de l'un *et* de l'autre, de l'un *à* l'autre. Autrement dit, chaque réalisateur est un fragment de la ville et du cinéma ; il est cinéma-et-ville<sup>2</sup>. Par conséquent, son film-monument devient une commémoration de l'objet relationnel cinéma-et-ville. Dès lors, il y a une implication et une corrélation possibles de l'objet relationnel cinéma-et-ville, et de l'espace à partir duquel il est énoncé et de l'espace qu'il énonce lors des petites guerres libanaises. Cependant, nos limites temporelles et encyclopédiques ainsi que la polysémie de l'objet relationnel cinéma-et-ville ne nous permettent pas une démonstration rigoureuse des liens de causalité et particularités mémorielles possibles pour cet objet.

---

<sup>1</sup> L'hermétisme de l'étiquette « guerre civile » nous incite à la remplacer par l'expression « petites guerres » employée par les réalisateurs libanais. Ce terme définit les diverses composantes et complexités des « événements » qui opposent divers groupes politiques et religieux survenus sur le sol libanais entre 1975 et 1990. De plus, cette appellation renvoie au film *Les petites guerres* de Maroun Bagdadi.

Par ailleurs, notons que l'année de la fin des petites guerres varie d'une source à l'autre, à savoir 1989 ou 1990.

<sup>2</sup> Voir art. 1.1.5

De même que les conflits spatiaux ont évolué et ont contribué à leur propre exacerbation, les films ont contribué à exacerber ces conflits tout en les mémorisant. Aussi est-il possible de se poser la question suivante : quelle traduction spatiale des petites guerres les réalisateurs proposent-ils dans leur cinéma et leur mémoire collective ?

Notre intérêt pour le cinéma ainsi que pour le Liban, espace que nous avons habité et qui nous habite, nous a motivé à établir un corpus de films qui permet de mesurer l'implication et la corrélation possibles de l'objet relationnel cinéma-et-ville, de l'espace à partir duquel il est énoncé et de l'espace qu'il énonce. Ainsi, à partir de la question « De quoi ça parle ? », nous avons établi un corpus dont le sujet et le thème sont surtout significatifs dans les transformations de l'espace libanais lors des petites guerres libanaises. Composé de vingt<sup>3</sup> longs-métrages de fiction, ce corpus s'échelonne sur une période de vingt-cinq années : 1975<sup>4</sup> à 2000<sup>5</sup>. Cette étendue temporelle des représentations couvre les événements fondateurs de violence<sup>6</sup> et les actes spatiaux avec lesquels ils sont confondus que nous avons sélectionnés pour limiter les petites guerres dans le temps. Le premier événement, le 13 avril 1975, est confondu avec la scission de Beyrouth et l'instauration du principe de spatialisation des groupes qui se stabilise en 1976 alors que le second événement survenu en 1989, les Accords de Taëf, se confond avec la *tabula rasa* du centre-ville qui, en 1994, mêle reconstruction et réconciliation nationale.

Afin de relever les traductions spatiales des petites guerres proposées dans le cinéma et la mémoire collective des réalisateurs libanais, instance détentrice du pouvoir « symbolique » et énonciateur réel-imaginaire de l'acte de fabulation filmique, nous effectuerons une analyse de contenu qualitative qui relève les indices (thème, mot, personnage, etc.) en lien avec la définition de la traduction de l'espace dans les énoncés filmiques plutôt que leur fréquence d'apparition. Comme il n'existe aucune grille d'analyse et de lecture préétablie qui puisse être appliquée à tout corpus de films, d'un film à l'autre, notre principal élément de récurrence de

<sup>3</sup> Ce corpus est composé de : «*L'abri*», «*Liban, Malgré tout*», «*Beyrouth, La rencontre*», «*Petites guerres*», «*L'explosion*», «*Qui éteint le feu ?*», «*Un pays, les plaies, un dépassement*», «*Le kidnappé*», «*Amani sous l'arc-en-ciel*», «*Maaraké*», «*La séance est levée*», «*Martyrs*», «*Hors la vie*», «*Le tourbillon*», «*La gang de la liberté*», «*Histoire d'un retour*», «*Civilisées !*», «*West Beirut*», «*Beyrouth fantôme*» et «*L'ombre de la ville*».

<sup>4</sup> Toutefois, le premier film énoncé par un Libanais date de 1980.

<sup>5</sup> Année du dernier film que nous avons réussi à nous procurer.

<sup>6</sup> Voir art. 1.1.7

l'analyse de contenu sera le schéma actantiel défini par Greimas<sup>7</sup>. Par ailleurs, notre mémoire s'inscrit du côté de la pragmatique de l'énonciation, c'est-à-dire que l'acte de dire porte sur l'interaction entre les énonciateurs et les contextes spatiaux dont l'acte est mis en parole. Afin d'expliquer cette interaction, nous nous appuyerons sur des auteurs tels que Deleuze, Greimas, Perraton et Ricœur. Ceux-ci nous permettront de circonscrire une définition de l'espace et de la mémoire qui sont les piliers de notre problématisation portant sur l'objet relationnel cinéma-et-ville.

Finalement, la présente étude est divisée en quatre chapitres. Le premier, la problématique, explicite les principaux éléments de notre introduction. Le second, le cadre théorique, définit les notions d'espace et de mémoire. Le troisième est le contexte général des petites guerres ainsi que celui du cinéma libanais. Puis, le quatrième est l'analyse de notre corpus. Ce dernier chapitre se divise en trois périodes d'énonciation établies selon la transformation du cadre spatial représenté dans les films. La première période est celle où le cinéma imite les pratiques en mouvement à Beyrouth. La deuxième est différente : c'est la ville qui entre dans le cinéma, dicte ses pratiques et modifie ses représentations. Puis, la troisième est le devenir du cinéma, espace public de la discussion : l'espace de la ville se loge dans le cinéma.

---

<sup>7</sup> Voir art. 2.3.4

## CHAPITRE I

### PROBLÉMATIQUE

#### 1.1 Contextualisation

##### 1.1.1 Le règne de la mémoire

Suite aux guerres successives du siècle dernier<sup>8</sup>, la politisation de la mémoire a délité le cadre unitaire de la nation. L'histoire mythique qui avait pour fonction l'unification de celle-ci est remplacée par un modèle mémoriel qui prend appui sur la transformation du « système traditionnel de l'identité » (Nora, 1997, p. 4702). Alors que dans les années 30, le système identitaire se caractérisait par un extrémisme, les années soixante-dix sont celles d'une plongée en soi. Cette plongée est gérée par des groupes particuliers qui recherchent la reconnaissance<sup>9</sup> de leur « fondement commun<sup>10</sup> ». Dans *La mémoire saturée*, Régine Robin souligne que les commémorations et les rappels d'événements sont les principales figures d'intérêt mémorielles dans l'actualité médiatique. Ces rappels du passé, devenus des injonctions au souvenir, sont une autre forme de la politisation mémorielle. D'ailleurs, pour Nora, leur instrumentalisation est « [...] moins l'expression militante de l'unité d'un groupe

---

<sup>8</sup> Entre autres, la Deuxième Guerre mondiale et, au milieu des années 1970, la Guerre froide.

<sup>9</sup> Todorov distingue deux catégories de reconnaissance : la reconnaissance de conformité et celle de distinction (1995, p. 108). D'une part, la reconnaissance de conformité est unificatrice et clame que le groupe est semblable aux autres. D'autre part, la reconnaissance de distinction alimente la compétition et se constitue sous le principe « Nous sommes différents des autres » (1995, p. 110).

<sup>10</sup> L'identité du groupe est définie à partir du fondement commun qui est un signe d'appartenance partagé par le plus grand nombre de membres. Dès que le groupe se métamorphose, le fondement commun du groupe initial s'effrite et un nouveau groupe se forme. À la suite de ce changement, il devient difficile de reconstituer la mémoire initiale du groupe. Selon Halbwachs, ce sont les souvenirs qui concernent la majorité des membres du groupe qui vivent plus longtemps (1997, p. 72-73).

que l'unité conflictuelle de tous les groupes, à l'intérieur de la démocratie [...] ». (1997, p. 4694) Dans cette perspective, l'unité nationale est devenue la somme d'une coexistence entre des fragments de mémoires collectives appartenant à divers espaces-temps. Dès lors, ces fragments sont des représentations qui expriment les états émotionnels ou pulsionnels brisés de chaque groupe qui exige de la nation une reconnaissance politique de son existence ainsi qu'une confirmation de sa valeur<sup>11</sup> (Deleuze, 1985).

Tandis que l'Occident vit le passage d'« une conscience nationale unitaire » à une « conscience de soi de type patrimonial<sup>12</sup> », le Proche-Orient éclaté<sup>13</sup> par le démembrement de l'empire ottoman et le conflit israélo-arabe apprivoise ses nouvelles frontières. Dans cet espace riverain de la Méditerranée, l'injonction des mémoires collectives, héritage vertical<sup>14</sup> légué par filiation aux natifs du territoire, attise les guerres identitaires. Dans cette région, la prépondérance de la mémoire est éclatante puisqu'il n'y a pas eu d'histoires « nationales » au sens européen du terme ; l'État-nation fabricant d'idéologie historique et de mythologies fondatrices collectives n'y a pas encore pris greffe (Corm, 2003). En ce sens, cet espace en définition, qui a notamment sacralisé sa mémoire, fonctionne à l'identitarisme. Ce dernier, tel que Derrienic l'explique dans *Les guerres civiles*, impose à l'individu une appartenance désignée par une « altérité » de la même communauté que la sienne :

Un identitarisme privilégie une appartenance au détriment de toutes les autres et au détriment des traits de personnalité plus individuels, afin de pouvoir décréter que cette appartenance est l'identité même des humains concernés. En changer serait le plus grand des malheurs ou la pire des trahisons. (2001, p. 108)

Ainsi, grâce à une confusion identitaire nourrie par les notions voisines de « personnalité » et d'« appartenance » (Derrienic, 2001), l'âge mémoriel du

<sup>11</sup> D'après Todorov, la reconnaissance se déroule en deux étapes. La première étape est celle de la « reconnaissance au sens étroit », tandis que la seconde étape est le « processus de sa confirmation » (1995, p. 110-111).

<sup>12</sup> Le patrimoine, la mémoire et l'identité sont des constituantes regroupées par Nora sous l'économie de l'identité. Pour Nora, cela signifie que le patrimoine ne représente plus l'ensemble identitaire du corps social, mais « [...] qu'il est désormais constitutif d'une identité sectorielle, d'une catégorie perçue sous la seule dimension culturelle. » (1997, p. 4709)

<sup>13</sup> *Le Proche-Orient éclaté* est le titre d'un livre de Georges Corm (2003).

<sup>14</sup> Selon Maalouf, l'héritage vertical est celui des ancêtres, des traditions du peuple et de la communauté religieuse de l'individu, alors que les caractéristiques permettant de définir l'héritage horizontal sont l'époque et la société desquelles provient l'individu (1998, p. 119).

confessionnalisme, du communautarisme et du territorialisme s'accroît dans cet espace en fragments. Certains éléments jouent un rôle plus déterminant que d'autres au sein de cette confusion identitaire. Ils sont donc le pôle organisateur de l'identité (Azar, 1999). C'est particulièrement le cas des catégories « ethniques » ou « religieuses » qui, depuis 1945, ont fait davantage de victimes dans les guerres identitaires<sup>15</sup> que dans les guerres interétatiques<sup>16</sup>. D'ailleurs, les guerres identitaires sont celles qui ont le plus de similitudes avec les guerres interétatiques, notamment en ce qui a trait à l'instauration de frontières entre les groupes en conflit. Les protagonistes des guerres identitaires, revendicateurs d'une certaine reconnaissance, instaurent à partir de leurs critères d'appartenance des frontières qui deviennent aussi difficiles à franchir que celles établies lors de conflits étatiques. Ces frontières, marqueurs de visibilité et d'invisibilité, sont instrumentalisées à des fins ségrégationnistes. Elles sont des armes indispensables pour le déploiement de la violence. C'est pourquoi le marquage des frontières et la spatialisation des groupes identitaires sont deux conditions nécessaires au déploiement et à la polarisation de la violence (Derrienic, 2001). La situation au Liban<sup>17</sup> en est à ce sujet un bon exemple.

---

<sup>15</sup> Selon Derrienic (2001), les guerres partisans, socio-économiques et identitaires sont à l'origine des guerres civiles. Généralement, lors d'une guerre civile, la présence des trois types de conflits est constatée. Toutefois, un des conflits domine sur les autres.

Les guerres identitaires appelées également guerres « raciales » ou « ethniques » sont à l'origine des guerres civiles. Elles opposent des groupes auxquels, dès sa naissance, l'individu appartient. De plus, elles prennent appui sur des marqueurs identitaires difficiles à dissimuler parce qu'ils sont des signes visibles qui deviennent des indicateurs de l'origine ethnique, de la religion ou bien de la langue maternelle. Par exemple, l'apparence physique, le nom, le prénom. Ces marqueurs sont des indicateurs que l'administration de certains pays mentionne sur les papiers d'identité des individus. Derrienic mentionne : « [...] la "nationalité" en URSS, la religion au Liban, l'appartenance aux catégories hutu ou tutsi au Rwanda. » (2001, p. 74) Ces marqueurs identitaires de reconnaissance deviennent des signes de visibilité et d'invisibilité qui remplacent les uniformes des guerres interétatiques. En ce sens, les groupes qui revendiquent une reconnaissance identitaire instaurent, comme lors des conflits entre États, des frontières sociales et territoriales qui deviennent difficiles à franchir. Deux conditions déterminent la violence des conflits identitaires : la visibilité des frontières et la répartition des individus selon leurs appartenances.

<sup>16</sup> La guerre civile se distingue de la guerre interétatique par la nature et la structure des groupes en conflits (Derrienic, 2001).

<sup>17</sup> Notre mémoire a pour objet le Liban, et comme le souligne Corm, cet espace englobe une multiplicité de mémoires : « Le cas du Liban est particulièrement intéressant, car il met en jeu la pluralité des mémoires historiques et des patrimoines collectifs entrecroisés des différentes communautés chrétiennes et musulmanes, pluralité que l'on retrouve à des degrés variables dans divers pays arabes. » (2003, p. 15)

### 1.1.2 Le cas du Liban : Beyrouth ville-pays

Au Liban, dès 1975, les médias ont créé des toponymes et géographismes pour désigner le clivage beyrouthin : Beyrouth Est, « Sharqiyeh », et Beyrouth Ouest, « Gharbiyeh ». Ce binarisme réduit les identités de la capitale à une appartenance unique : le confessionnalisme spatial (Davie, 1994) (*voir* app. A, B et C). D'une part, il y a une Beyrouth chrétienne et, d'autre part, une Beyrouth musulmane. Ce sectarisme s'est nourri des pressions mémorielles qui caractérisent cet espace, puis d'une urgence médiatique qui rapporte simultanément, sans distanciation critique, les événements sensationnalistes, tel que le souligne Jacques Le Goff dans *Histoire et mémoire* :

[...] au lieu d'aller de l'histoire vers la mémoire collective, désormais, sous la pression de l'histoire immédiate une grande partie fabriquée à chaud par les médias, on va vers la production accrue de mémoires collectives et l'histoire s'écrit, beaucoup plus que jadis et naguère, sous la pression de ces mémoires collectives. (1988, p. 170)

En ce sens, l'espace libanais n'a pas échappé aux impulsions médiatiques qui ont été conditionnées par des mémoires collectives internes ou externes à son étendue. En dépit de la « nature kaléidoscopique <sup>18</sup>» des guerres ayant eu pour support le territoire libanais, l'espace beyrouthin a éclipsé les guerres qui se déroulaient dans le territoire. La capitale a incarné le Liban, puis elle est devenue ville-pays<sup>19</sup>. L'attention dont elle jouit dérive de la période des tanzimats ottomans<sup>20</sup> et de l'époque du mandat français<sup>21</sup>. Autrement dit, sa « starification » relève des acteurs provenant d'un espace extérieur au sien.

<sup>18</sup> Dans *Le Liban contemporain*, Corm souligne qu'« Entre 1975 et 1990, en effet, ce n'est point une guerre qui s'est livrée au Liban, mais plusieurs, s'emboîtant l'une dans l'autre, puis se désemboîtant successivement selon toutes les combinaisons possibles. » (2003, p. 197)

<sup>19</sup> Dans *Cités Atlantiques*, Beauchard définit la ville-pays comme un « [...] maillage des sites urbains et ruraux constitués par les communautés ville-campagne ». (1994, p. 8) Elle est un maillage, car le pays est identifié à une ville qui, elle, inclut le système identitaire et qui « [...] polarise le pays sans pour autant l'absorber ». (1994, p. 130)

<sup>20</sup> Lors de l'occupation ottomane, l'ère des tanzimats visait à moderniser l'empire ottoman en centralisant la politique (Picaudou, 1989). Cela entraîne une division de la montagne en deux caïmacamats. L'un est gouverné par un Druze, tandis qu'un Maronite administre le second. Cette période sera explicitée dans le chapitre portant sur les petites guerres libanaises (*voir* par. 3.1.2.1).

<sup>21</sup> En 1916, suite aux Accords de Sykes-Picot qui découpent le Moyen-Orient entre la France et le Royaume-Uni, le Liban est placé sous mandat français jusqu'à son indépendance en 1943.

Beyrouth s'est, entre autres, démarquée de la nation libanaise par ses représentations métonymiques. Elle a été un espace qui représente le tout, mais qui ne le remplace pas. Même fragmentée, elle a incarné les mémoires collectives du Liban, sans toutefois en devenir la mémoire nationale. C'est d'ailleurs dans cette multiplicité représentationnelle qui englobe les repères mémorio-temporels du tout libanais, que certains ont puisé pour forger leur identitarisme. Cette représentation emphatique de Beyrouth découle du puissant sentiment d'appartenance à l'espace et d'attachement à la terre<sup>22</sup> qui caractérise ceux qui s'identifient à cet espace microcosmique des identités libanaises, et qui, par cet état d'enracinement, se soustraient du reste du pays. Dès lors, leur appartenance, spécificité de l'identitarisme, privilégie la partie, le fragment, aux dépens du tout parce que la nation est trop éloignée de l'individu pour qu'il considère l'histoire de son pays autrement que comme un cadre très large, avec lequel son histoire à lui n'a que fort peu de points de contact (Halbwachs, 1997). Dans cet ordre d'idée, Beyrouth est un cadre limité qui circonscrit la globalité de l'espace libanais. Pour celui qui l'habite, elle devient le centre de gravité du tout, voire le tout. La partie devient la patrie.

### 1.1.3 La relation entre l'individu et son cadre spatial

Pour l'individu, l'appartenance vouée à la terre<sup>23</sup> et l'attachement au sol sont un cadre de stabilité qui, dans sa « mêmété » (Ricœur, 2000, p. 28), est confortant. Cette mêmété est vécue d'après la temporalité spatiale qui semble immobile donc stable. L'espace n'est pas une réalité d'un instant, il n'est pas instantané, mais immobile, et l'immobilité n'est possible et concevable qu'à travers la durée. Donc en portant dans la même durée les marques de l'individu et celles des « autres », il se structure sur l'immobilité qui est une constance temporelle. En ce sens, l'espace devient une société silencieuse et immobile, étrangère à notre agitation et à nos changements d'humeur, qui nous donne un sentiment d'ordre et de quiétude

<sup>22</sup> Dans son livre *Identité confessionnelle et temps social chez les historiens libanais contemporains*, Ahmad Beydoun (1984) décrit la nature et l'histoire de l'attachement à la terre dans le chapitre « Le Fonctionnement historique du territoire ».

<sup>23</sup> Ce court passage relaté par Chawqi Douayhi dans son texte *Beyrouth et ses étrangers* illustre la primauté de l'attachement d'un individu à son espace d'origine, et ce, aux dépens de celui de son lieu de naissance ou d'habitation : « “ - Hassan, tu es né où ?/ - A Beyrouth/ - Tu es inscrit où ?/ - A Beyrouth/ - Tu votes donc à Beyrouth ?/ - Oui, à Beyrouth/ - Tu vis où ?/ - À Beyrouth/ - Hassan tu es d'où ?/ - Du Sud” ». (1999, p. 203)

(Halbwachs, 1997). Pour celui qui s'y identifie et qui en fait usage, il devient un espace d'équilibre mental de projection et d'identification. Autrement dit, l'espace est un pôle de l'identité de l'individu. L'image du milieu extérieur et des rapports stables qu'il entretient avec lui passe au premier plan de l'idée qu'il se fait de lui-même. Cette image pénètre tous les éléments de sa conscience, ralentit et règle son évolution. (Halbwachs, 1997) Par cette pénétration, la nature relationnelle entre l'individu et l'espace se complexifie à un point tel qu'il devient difficile de déterminer lequel détient le « pouvoir » sur l'autre. Dès lors, le cadre d'appartenance spatial devient le prolongement de l'espace corporel ainsi que celui de la projection des états affectifs et psychiques de l'individu, comme une confirmation de son être-là<sup>24</sup>, et donc une preuve de son existence, mais aussi de son pouvoir individuel de maîtrise et de confiance dans une altérité par laquelle il se perçoit, se conçoit et vit, et dans laquelle il se projette et se love. En quelque sorte, cette identification à l'être-là est une formulation d'un retour à la terre par laquelle l'attachement deviendrait un cri du cœur qui clamerait « je suis de *cette* terre et à *cette* terre je retournerai ». Pourtant, cette relation viscérale, entre l'individu et son espace, n'est vécue et reconnue à sa juste valeur que lors d'une période d'incertitude ou d'un changement dans et de l'environnement. C'est bien lors des moments troubles avec l'espace de la mêmeté que la relation et les fantasmes entre l'individu et son espace sont les plus limpides. Notons à ce sujet le cas des périodes de violence qui brisent le cadre spatial de la mêmeté. La violence spatiale produit deux durées, celle des ruines et celle de la reconstruction, et est à l'origine des remodelages spatiaux (Augé, 2003). Ces durées empreintes d'incertitude causent des dommages à l'espace d'appartenance ou d'attachement et se traduisent par un sentiment de perte de la personnalité de l'individu. En effet, la perte de soi découle, entre autres, de la force mimétique entre l'individu et son espace puisque les images habituelles du monde extérieur sont inséparables de notre moi (Halbwachs 1997). Mais cette perte de soi (perte de repères individuels et spatiaux) est la conséquence du déséquilibre de la mêmeté dans les temporalités. D'une part, c'est la perte de la société silencieuse, le cadre de la mêmeté, dont le « moi » est inséparable. D'autre part, c'est l'imposition d'un nouveau cadre spatial qui n'a pas été assimilé par l'individu en deuil et auquel il devra se conformer. Entre ces deux temporalités, celle de la destruction et celle de la reconstruction, se glisse une troisième : une période d'incertitude marquée selon les états

---

<sup>24</sup> L'être-là est une confirmation de sa présence dans ce monde.

individuels par une résistance au changement. À travers cette résistance, l'individu fabule son passé et remodèle son avenir. De cette manière, il retrouve dans le nouveau cadre, un certain équilibre du cadre précédent. C'est ainsi, qu'il peut se maintenir dans un emplacement auquel il s'identifiait mais qui n'est plus le sien.

Dans le présent travail qui consiste à retrouver l'équilibre du passé dans le nouveau cadre spatial du présent, l'individu s'appuie, entre autres, sur la ruine qui devient un espace charnière. En effet, la ruine souligne à la fois la présence encore palpable d'un passé perdu et l'imminence incertaine de ce qui peut advenir. C'est la possibilité d'un instant rare, fragile et éphémère qui échappe à l'arrogance du présent et à l'évidence du déjà-là (Augé, 2003). À l'instar d'un sanctuaire contenant des mémoires anachroniques, les restes d'un corps urbain lacéré et fumant qui intercèdent entre les mémoires d'un présent inconsolable et d'un futur imprévisible, la ruine peut devenir un nouveau cadre stable, mais limité dans la temporalité. D'ailleurs, dans *Le temps en ruines*, Augé la définit comme un « temps pur<sup>25</sup> » :

La ruine, en effet, c'est le temps qui échappe à l'histoire : un passage, un mixte de nature et de culture qui se perd dans le passé et surgit dans le présent comme un signe sans signifié, sans autre signifié, au moins, que le sentiment du temps qui passe et qui dure à la fois. (2003, p. 92)

Dès lors, la ruine est un espace en attente qui peut éveiller les souvenirs et conforter les états individuels, une sorte d'aide-mémoire mais immobile. Elle peut devenir un espace de commémoration, un centre pulsionnel et affectif ; la gloire de celui qui la célèbre et la honte de celui qui la pleure, mais la ruine ne peut être l'habitat stable de l'individu. Elle est un passage (Augé, 2003).

Lors des petites guerres libanaises, Beyrouth est en ruines. Les cadres stables de ses mémoires spatiales se sont tantôt succédés, ont tantôt cohabité sur des durées communes et antinomiques ou ont fait table rase du passé. Ils ont produit des ruines qui emmitouflent le passé et confortent le présent. Ils ont été le refuge des mémoires en fuite et les champs de bataille de celles en violence. Puis, ces cadres ont brandi leurs instruments identitaires et

---

<sup>25</sup> Le temps pur est un temps sans histoire et la ruine est l'évidence d'un temps sans objet ; un temps qui n'appartient à aucune histoire (Augé, 2003).

leurs armes de revendication et se sont soudainement cloisonnés dans des espaces communautaristes. À l'extérieur de l'espace libanais, les représentations mémorielles beyrouthines ont éclipsé celles de l'étendue territoriale. Pourtant, au niveau national, la prédominance beyrouthine n'a pas réussi à imposer l'une ou l'autre de ses mémoires collectives, communautaires, confessionnelles ou étatiques. Au rythme des alliances et des rivalités, et sous le diktat des aléas temporels, chacune d'elles se nouait et se dénouait pour s'imposer dans son territoire et définir l'identité de ceux qui lui sont soumis. Cette conjoncture, alimentée par l'absence d'histoire nationale<sup>26</sup>, nourrit les passions des générations nées à la suite des petites guerres et lors des combats. Ces générations, à travers les discours et comportements de leurs aînés, deviennent les porteurs d'un présent anachronique. Ils sont habités par des identités non révolues et cloisonnées dans des durées spatiales non communicantes avec « autrui ».

#### 1.1.4 Distinction entre la mémoire et l'histoire

Ce débordement mémoriel libanais et beyrouthin tient aux attributs de la mémoire. Cette dernière est le présent qui s'enracine dans l'espace, le temps, le geste, l'image, l'individu. Collective<sup>27</sup>, elle englobe des mémoires individuelles avec lesquelles elle ne peut se confondre. Si certains souvenirs individuels pénètrent aussi quelquefois en elle, ils changent de figure dès qu'ils sont replacés dans un ensemble qui n'est plus une conscience personnelle (Halbwachs, 1997).

Par ailleurs, pour se souvenir, l'individu a absolument besoin de l'autre, matériel ou spirituel. En ce sens, l'individu n'est jamais seul, il est toujours habité par les autres (Halbwachs, 1997). Cette idée traverse *La mémoire collective*, livre posthume de Halbwachs (1997) selon qui le cadre temporel de la mémoire se limite à l'existence du groupe. L'oubli résulte de la disparition du groupe. D'ailleurs, la mémoire collective, qui est le groupe tel qu'il se perçoit dans un espace-temps, se conforte de son contenu identique, le cadre de la mêmété,

<sup>26</sup> En l'absence de l'enseignement de l'histoire libanaise contemporaine, l'État devient un complice du sectarisme mémoriel. En effet, l'histoire enseignée aux étudiants s'arrête à l'année de la création de la nation libanaise, 1943 (Touma, 2003).

<sup>27</sup> La mémoire collective est celle d'un groupe ou d'une société.

dans lequel les changements se résolvent. En privilégiant les ressemblances et les similitudes, la mémoire se maintient dans un cadre temporel irrégulier et incertain (Halbwachs, 1997) qui installe le souvenir dans le sacré et d'où l'histoire le débusque. Celle-ci, contrairement à la mémoire, s'attache aux évolutions et continuités temporelles. Elle est une « opération intellectuelle et laïcisante » qui schématise, dans un tableau, la somme des observations posées sur une société (Nora, 1997). Ces observations externes aux groupes deviennent des marqueurs temporels, c'est-à-dire qu'elles sont le point de passage entre une période et une autre (Halbwachs, 1997). En somme, l'histoire est personnalisée selon l'espace-temps des mémoires collectives qui l'écrivent.

Pour l'une des mémoires collectives libanaises, le début des petites guerres pourrait correspondre à la Guerre des Six Jours<sup>28</sup>, pour d'autres à la guerre civile de 1958<sup>29</sup> ou à tout autre événement<sup>30</sup> qui brise le cadre quotidien de la mémoire et qui affecte le fondement du groupe. Peu importe la date, la mémoire privilégie l'événement fondateur autour duquel des individus se regroupent. De plus, la mémoire le pérennise dans des représentations, car c'est en se logeant dans des espaces de représentations qu'elle se maintient en vie. Ces multiples espaces sont caractérisés, selon la temporalité de leur énonciation, par les affects :

<sup>28</sup> La Guerre des Six Jours (1967) est une guerre-éclair qui a opposé Israël à l'Égypte, la Jordanie et la Syrie. En ont résulté l'annexion de Jérusalem à Israël et l'extension de la superficie d'Israël (Hazan, 2001, p. 9).

<sup>29</sup> Pour certains, en 1958 a eu lieu la première guerre civile de la République libanaise dont la ligne de démarcation annonçait grossièrement celle de 1975. Un des éléments déclencheurs de cette première guerre civile est l'assassinat d'un journaliste chrétien anti-impérialiste. Dans *Le Liban contemporain*, Corm précise que l'affrontement entre chrétiens et musulmans a eu lieu, mais il était appuyé par « [...] tous les éléments de la manipulation extérieure [...] » (2003, p. 100-101).

<sup>30</sup> Il n'est pas nécessaire qu'un événement national, religieux ou politique ait un impact sur les usagers de l'espace. Les usagers et les habitants portent une attention inégale aux destructions, surtout matérielles, qui surviennent dans leur espace. Un bouleversement qui ébranle une société sans toutefois l'altérer physiquement est mieux vécu par les habitants qui sont davantage sensibles à la disparition d'un bâtiment ou d'une rue ou à tout élément permanent de leur cadre spatial. En ce sens, un habitant du sud du Liban est davantage affecté par la destruction de sa maison et sa déterritorialisation, qui sont des indicateurs de son appartenance, que par la destruction du centre-ville de Beyrouth.

L'espace de représentation se vit, se parle ; il a un noyau ou centre affectif, l'ego, le lit, la chambre, le logement ou la maison ; - la place, l'église, le cimetière. Il contient les lieux de la passion et de l'action, ceux des situations vécues, donc implique immédiatement le temps. (Lefebvre, 1986, p. 52)

#### 1.1.5 L'espace de représentation est un espace de commémoration et de projection

L'espace de représentation qui est également celui de commémoration<sup>31</sup>, de la pérennisation de la mémoire collective, est un monument. Ce monument est un support de symbolisation contenant des renseignements sur les affects identitaires d'une collectivité. De plus, il est une perception interne du fondement commun que le groupe cherche à célébrer et à valoriser. En somme, l'individu cherche une reconnaissance par une altérité du message énoncé dans son monument (Tisseron, 1999).

Autrement dit, la prolifération de la commémoration, qui est un phénomène de la politisation de la mémoire et du marchandage de celle-ci, sert la mémoire de la célébration autant que la mémoire de l'oubli (Nora, 1997). Au même moment qu'elle est célébrée par les uns, symbole de leur victoire, pour les autres, elle est synonyme de honte et de perte (Tisseron, 1999). Et ce sont ces fragments qui forment ce que Nora désigne comme « [...] l'unité conflictuelle de tous les groupes, à l'intérieur de la démocratie [...] ». (1997, p. 4694) Dès lors, une société devient une somme de monuments antinomiques qui, à travers des stratégies et des usages, exigent d'autrui une reconnaissance politique ou bien le « pouvoir » d'imposer le fondement commun de la mémoire commémorée. Cette affirmation de la célébration ou de l'oubli est perpétuée dans l'énonciation des monuments, verbaux ou imagés, qui sont des représentations, à partir d'un espace-temps, de l'être-là d'une mémoire collective. Comme l'explique Tisseron, peu importe leur support, ces monuments sont avant tout un langage qui recèle d'états, affectifs et de faire, individuels, spatiaux ou sociétaux exprimés par des représentations :

---

<sup>31</sup> Pour Ricœur (2000), les commémorations sont des rappels des événements fondateurs d'un groupe.

L'être humain s'approprié ses expériences du monde en en constituant des représentations. Celles-ci sont d'abord verbales. Le langage joue un rôle essentiel dans le rappel et l'entretien des souvenirs, aussi bien pour l'individu que pour le groupe. Mais tout individu se crée aussi des représentations imagées de ses expériences. Ce sont les images intérieures qu'il en garde, ou les images matérielles comme les photographies. Et dans les sociétés, ce sont les sculptures, les tableaux ou les films qui jouent ce rôle. (1999, p. 207)

Dans cette optique, un film est un espace de représentation, espace filmique verbal et imagé, qui commémore les affects et les états, positifs ou négatifs, d'un individu et de sa mémoire collective. En ce sens, il est l'inscription d'un événement perturbateur qui brise l'espace de la mêmété et la temporalité d'une mémoire collective. Autrement dit, le film est un monument, un « film-monument ».

Comme il l'a été décrit antérieurement, lorsque le cadre stable spatial de la mêmété est violenté, l'individu est atteint dans sa sensibilité qu'il peut verbaliser. En même temps qu'il se projette et se reconstruit dans la durée qu'il habite, il inscrit ses états, ceux du passé et du présent, dans l'espace-temps. Parfois, dans ce travail, il a la possibilité de s'appuyer sur les traces qui ont survécu au changement, sur les ruines. Celles-ci, à partir du présent, deviennent la projection du passé de la ville mais également de l'individu. Le travail de projection nourrit le travail de la mémoire spatiale de la ville et de la mémoire collective de l'individu qui, dans certaines circonstances, et à partir du nouveau cadre stable, permet une reconstitution « fictive » de l'ancien cadre de la mêmété. Malgré le nouveau cadre spatial dans lequel elles sont insérées, les ruines deviennent le reflet de l'espace et des états passés pour les individus de l'ancien cadre spatial. Cependant, la réflexion est double, car l'individu est également le reflet des ruines. En lui, il porte le passé des ruines et leur être-là présent ; il reflète la ville de même qu'elle le reflète. Cette réflexion est similaire au mécanisme de projection qui, à sa façon, est une jonction entre les représentations cinématographiques et la nation<sup>32</sup>. Il existe une affinité de nature entre cinéma et nation. Elle est due à un mécanisme commun qui les constitue l'un et l'autre : la projection (Frodon, 1998). Cette affinité entre les projections est la projection de l'une et de l'autre dans l'une et l'autre et s'articule selon des modalités temporelles communes : l'histoire et la mémoire. C'est-à-dire que leur rapport à l'espace-

<sup>32</sup> Par nation, nous entendons le cadre spatial auquel l'individu s'identifie. Il est possible que la nation soit Beyrouth, le Liban ou n'importe quel espace qui perturbe le cadre stable de la mêmété.

temps passé et celui du présent régit leur contenu et leurs connotations. L'articulation temporelle du cinéma (l'enregistrement d'une durée et sa représentation dans un temps différé) pérennise la nation représentée (Frodon, 1998, p. 26-27).

Lorsque le cadre stable de la société est violenté, le fondement commun de la mémoire collective à laquelle l'individu appartient se métamorphose selon la triplicité spatiale et temporelle – le cadre détruit, le cadre reconstruit et le cadre des ruines. Plongé dans cette triplicité, l'individu communique les états qui l'habitent par l'intermédiaire de représentations. Par cet acte, il produit un film-monument et perpétue, selon un espace-temps, sa mémoire collective et son cadre spatial ensanglanté. En ce sens, l'espace commémoré, soit la ville détruite, reconstruite ou en ruines, se loge dans un espace de représentation qui loge également les états de l'individu. La ville, l'individu et l'espace de représentation sont unis de sorte que la production et le produit se présentent comme deux côtés inséparables et non comme deux représentations séparables (Lefebvre, 1986). Cependant, l'édification par un individu du film-monument implique un rapport à l'extériorité. En d'autres termes, l'édification d'un monument exige un rapport avec l'altérité. Dès lors, il y a la possibilité d'une coexistence et/ou d'une confrontation qui teinte la production, diffusion et réception de l'œuvre dans le rapport impliquant l'individu à autrui. De plus en plus régi par une structure industrielle, le film-monument peut être, pendant un espace-temps, et dans sa production, sa diffusion et sa réception, un champ de confrontation (Bernas, 2005). En effet, la nation et le cinéma ont connu un développement commun et similaire attribuable, entre autres, au « capitalisme industriel » (Frodon, 1998).

Puisqu'elles comportent des similitudes, les énonciations de la nation et du cinéma peuvent être produites par des espaces en confrontation. Par espaces de confrontation, nous entendons les espaces dont les finalités sont divergentes. En ce qui concerne le film-monument, cette confrontation est davantage déterminante lors de sa production, puisqu'elle a le pouvoir de s'immiscer dans le message à commémorer et de le transformer. En effet, il arrive que l'énonciation du film-monument implique des protagonistes de divers horizons, c'est-à-dire des individus ayant des fondements communs qui se distinguent de ceux contenus

dans l'énoncé. C'est ainsi que la structure de production filmique devient l'arène de confrontations mémorielles, donc spatiales.

Lefebvre (1986) distingue trois types d'espace internes ou externes à l'espace d'énonciation qui peuvent coexister et se confondre : l'espace perçu<sup>33</sup> (l'espace pratiqué), l'espace conçu<sup>34</sup> (une représentation de l'espace) et l'espace vécu<sup>35</sup> (l'espace de représentation). Cette triplicité coexiste dans l'espace et par l'espace habité et celui qui habite l'individu, donc l'espace de ses pratiques spatiales et son espace d'attachement. Pour comprendre cette triplicité spatiale, Lefebvre suggère de se reporter au corps de l'individu, car « [...] le rapport à l'espace d'un "sujet" membre d'un groupe ou d'une société, implique son rapport à son propre corps, et réciproquement. » (1986, p. 50) Ainsi, par son corps, l'individu devient une jonction entre l'extériorité, l'espace perçu, conçu et vécu de la ville, et son intériorité exprimée à travers des représentations.

En ce sens, la pérennisation, à double sens, de l'espace et du cinéma a lieu par l'intermédiaire de l'individu. Toutefois, les objets *espace* et *cinéma* sont des champs polysémiques et les définir dépasserait le cadre de ce mémoire. C'est d'ailleurs cette polysémie qui a incité Walter Moser à esquisser dans son article *Parcours culturels dans l'archipel métropolitain : cinéma, ville et restes urbains* l'objet relationnel « cinéma-et-ville » (2003). Ce ne sont ni l'objet cinéma, ni l'objet ville qui sont définis, mais bien leur relation<sup>36</sup>.

La mise en relation entre la ville et le cinéma s'effectue par l'intermédiaire de la caméra qui se glisse entre l'œil humain, l'individu, et la ville. La caméra devient « [...] "la prothèse de l'œil", c'est-à-dire comme une prolongation technique de l'organe humain ». (Moser, 2003,

<sup>33</sup> L'espace perçu est associé aux parcours reliant les lieux et les pratiques spatiales des individus à leur emploi du temps (Lefebvre, 1986).

<sup>34</sup> L'espace conçu est généralement l'espace dominant dans une société, celui des planificateurs qui identifient et réduisent l'espace vécu et perçu à celui qu'ils conçoivent (Lefebvre, 1986).

<sup>35</sup> L'espace vécu est décrit par Lefebvre comme celui de « [...] l'espace vécu à travers les images et symboles qui l'accompagnent, donc espace des "habitants", des "usagers", mais aussi de certains artistes et peut-être de ceux qui décrivent et croient seulement décrire : les écrivains, les philosophes. Il recouvre l'espace physique en utilisant symboliquement ses objets. » (1986, p. 49)

<sup>36</sup> Moser aborde la relation entre le cinéma et la ville, à partir de la proposition nucléaire : « L'être humain observe (perçoit, regarde) la ville. » (2003, p. 234)

p. 235) Cette relation est de « [...]“ co-originalité ”, de co-appartenance et de co-implication[...] ». (Moser, 2003, p. 238) Ceci s'énoncerait comme suit :

1. Le cinéma n'est pas la ville
2. Le cinéma est comme la ville
3. Le cinéma est la ville (Moser, 2003, p. 238).

Cette mise en relation, articulée par un verbe d'état, est excédée par le « devenir » qui est l'essence même du cinéma, le *kinêma*, c'est-à-dire le mouvement : le cinéma/film devient ville et *vice-versa* : la ville devient cinéma/film (Moser, 2003).

Il arrive que ce devenir de l'objet relationnel cinéma-et-ville dépasse la représentation *stricto sensu* qui est promulguée à cette mise en relation par la mimétique. En effet, le spectre de la mauvaise mémoire et de l'histoire falsifiée s'immisce, entre autres par l'imagination, dans le « devenir » cinéma-et-ville. Ce glissement entraîne un dépassement du paradigme représentationnel qui, au lieu de représenter l'espace de la ville, peut soit déformer celle-ci, l'embellir, la critiquer, l'imiter et même inventer des villes idéales ou utopiques (Moser, 2003).

En résumé, l'objet relationnel cinéma-et-ville ne se limite pas au perçu, vécu et conçu qui est interne et externe à l'espace de l'énonciation, mais s'articule selon la mémoire collective de ceux qui détiennent le pouvoir au moment de l'énonciation filmique. C'est le cas des réalisateurs libanais qui énoncent des films-monuments dont les thèmes portent sur les petites guerres libanaises.

#### 1.1.6 Le film : un espace de confrontations mémorielles

Les usagers de l'espace libanais, entre autres les intellectuels, ont été troublés affectivement et physiquement par la spatialisation qui a métamorphosé leurs pratiques de l'espace. En effet, la guerre a bouleversé leur sensibilité et s'est imposée comme un sujet

incontournable. Leur attitude face à la guerre est évidemment loin d'être similaire (Adnan, 1993). À ce sujet, les réalisateurs, traversés par les courants émotionnels de leur peuple, commémorent la violence destructrice et productrice de nouveaux espaces. Habités par les énoncés spatiaux du passé, séduits par les ruines et les critiques des énonciations du présent, ils cherchent à traduire en représentation les bouleversements qui sévissent dans leurs espaces (Augé, 2003). À partir d'un espace-temps déterminé, ils fabulent des films-monuments. Cet espace-temps influence les états affectifs qui s'inscrivent dans leur film-monument. Un film communiqué dans l'urgence de la guerre n'est pas habité par la même charge émotionnelle qu'un autre qui reconstruirait le passé une fois que les armes se sont tuées, ou encore tel autre qui représenterait un événement se logeant dans les mémoires collectives ou qui serait fabulé grâce aux ruines. Par ailleurs, la traduction des états affectifs et de leur rapport à l'espace dépend de la spatio-temporalité et des espaces de confrontations explicités dans la section précédente. Autrement dit, l'énonciation du film-monument produit par un réalisateur libanais se décline selon le moment de l'énonciation ainsi que selon les espaces de confrontation, internes et externes, du perçu, du conçu et du vécu.

Comme nous l'avons souligné plus tôt, l'avènement du capitalisme industriel a institutionnalisé le film de fiction lequel, régi par une imposante structure industrielle, concède aux investisseurs financiers le pouvoir décisionnel sur la mise en place de la stratégie et du message à énoncer. Autrement dit, ce sont les producteurs et les institutions financières, c'est-à-dire l'espace conçu « [...] que perpétuent les savantes spéculations sur les Nombres » (Lefebvre, 1986, p. 48), qui sélectionnent et promulguent leur représentation mémorielle aux dépens de la mémoire collective des réalisateurs. En somme, la production d'un film-monument, puisqu'elle est un travail entre des individus appartenant à diverses mémoires collectives, devient un lieu de confrontation mémorielle.

Les cinémas nationaux ou des « pays en voie de développement », souvent désignés par l'appellation « Cinéma du Sud » (Joreige, 2001, p. 30), dépendent des programmes de subvention des pays « occidentaux »<sup>37</sup> qui, selon les critères qu'ils établissent, dictent les

---

<sup>37</sup> Depuis la cessation des combats en 1990, 90% des films produits ont reçu une aide européenne pour les films des pays du Sud (Joreige 2001).

messages de l'énonciation filmique à laquelle le réalisateur devra se conformer s'il souhaite obtenir une aide monétaire, matérielle et technique pour l'énonciation de son film-monument. Toutefois, même si le message du réalisateur (espace vécu) et de l'institution<sup>38</sup> (espace conçu) est antinomique, il est possible pour le réalisateur<sup>39</sup>, tout en étant subordonné à l'institution qui le finance, de s'imposer dans la hiérarchie du pouvoir. C'est notamment le cas des réalisateurs libanais qui produisent des films-monuments portant sur les petites guerres libanaises.

Dans le même ordre d'idées, il existe un écart entre la mémoire collective des producteurs occidentaux qui n'ont pas vécu les petites guerres libanaises de l'intérieur du territoire libanais et la mémoire des réalisateurs libanais ; il y a une fracture entre l'espace des témoins extérieurs et l'espace de réalisateurs habités par le conflit. Considérant que les mémoires collectives des deux espaces sont conflictuelles, mais obéissent aux lois du marché, il est possible de distinguer les deux points de vue. Le premier espace, celui des producteurs, offre à l'espace du vécu une vision de lui-même qui ne coïncide pas avec la réalité, mais avec une image orientaliste qui reflète les idéologies françaises et occidentales en général<sup>40</sup>. Le second espace, pour obéir à l'hégémonie du premier, se soumet aux impossibilités<sup>41</sup> à partir desquelles il fabule un espace tiers qui pérennise le devenir de l'espace libanais. Ainsi, le réalisateur libanais intercède entre les mémoires collectives et spatiales de son espace et celles de l'espace extérieur qui lui promulguent une aide de production et de diffusion de son film-monument. Par son devenir espace-temps en lien avec une extériorité et pour

<sup>38</sup> Les mémoires collectives des institutions qui produisent les films, généralement l'Europe, ne sont pas similaires à celles des Libanais. Ce sont des espaces avec des fondements communs divergents.

<sup>39</sup> Il est difficile de désigner l'auteur d'un énoncé filmique ou la figure auctorielle d'un film qui peut être régie par une organisation hiérarchisée dans laquelle la figure auctorielle devient l'instrument des instances économiques. Toutefois, par un pouvoir symbolique, il est possible de détourner les messages des instances économiques. En ce sens, par les fonctions de sa nomination, le pouvoir symbolique est accordé à la figure auctorielle : metteur en scène, réalisateur ou cinéaste (Bernas, 2005).

Le « réalisateur » est le terme choisi pour désigner l'instance symbolique qui a un pouvoir de décision et de création sur une œuvre. Grâce à la transposition de la figure et des fonctions auctoriales de la littérature au cinéma, le réalisateur a une fonction de créateur qui vogue entre un pouvoir illusoire et réel. Bernas spécifie : « Je qualifie d'autorité personnelle du réalisateur cette qualité de l'individu qui se révèle capable d'influencer l'attitude du groupe et qui assume l'autorité fonctionnelle. [...] En ce sens, le réalisateur doit assumer le fini du film et sa réalité dans le marché du cinéma. » (Bernas, 2005, p. 36-37)

<sup>40</sup> Dans un article publié dans *Robinson à la conquête du monde : du lieu pour soi au chemin vers l'autre*, nous avons traité de l'orientalisme dans les films libanais portant sur les petites guerres (Moufawad, 2006).

<sup>41</sup> Nous attribuons au terme « impossibilités » le sens que lui donne Deleuze, c'est-à-dire une limite à la puissance d'agir (de fabuler) (Deleuze, 1985 : 290).

communiquer la mémoire collective d'un espace-temps portant sur l'objet relationnel cinéma-et-ville, il fabule des fragments d'« états émotionnels ou pulsionnels brisés ». (Deleuze, 1985, p. 287) Dans cette optique, chaque film portant sur les petites guerres libanaises, est un fragment de l'objet relationnel cinéma-et-ville qui témoigne de la pratique, de l'usage, de la perception, de la conception et du vécu spatial des individus pendant et après les petites guerres.

Dans le cadre de ce mémoire, nous avons choisi de problématiser l'objet relationnel cinéma-et-ville à partir de l'intérieur de l'espace libanais, le dedans, c'est-à-dire l'espace d'appartenance des réalisateurs. Nous ne tiendrons pas compte des facteurs externes qui influencent également les représentations.

#### 1.1.7 Les limites spatio-temporelles de l'objet relationnel cinéma-et-ville appliquées aux petites guerres libanaises

L'histoire est aussi violence, et c'est souvent de plein fouet que l'espace de la grande ville en reçoit les coups. Elle porte la marque de ses blessures. Cette vulnérabilité et cette mémoire ressemblent à celles du corps humain et ce sont elles, sans aucun doute, qui nous rendent la ville si proche, si émouvante. Notre mémoire, notre identité sont en cause quand la « forme de la ville » change, et nous n'avons guère de mal à imaginer ce qu'ont pu représenter ses bouleversements les plus brutaux pour ceux qui ont été victimes avec elle. (Augé, 2003, p. 104)

Dès 1975, Beyrouth est une ruine, une stratification de durées incompréhensibles puisqu'anachroniques pour ceux qui l'habitent. Dépossédée de son histoire, de son espace public, de son âme, elle est l'évidence d'un temps sans objet, un temps qui n'appartient à aucune histoire (Augé, 2003). Pendant un moment, elle est un temps pur. Elle est à la fois le contenant et le contenu des courants émotionnels qui traversent ses usagers. Ses représentations mémorielles la cloîtent. Elle bat à travers leur regard. Puis, en germination, ses squelettes, ardemment ancrés dans la terre portent ses configurations violentées et violentes. C'est ainsi que Beyrouth a été le support spatial d'une guerre multiple et multipliable, qui, selon les mémoires, l'a habitée à un moment donné, et qui peut-être jusqu'à

ce jour, l'occupe. Ou peut-être qu'elle s'y est paisiblement installée pour devenir ses pulsations.

Ainsi, Beyrouth, ville-pays, fabulée à partir d'espaces régis par les aléas des mémoires collectives, devient des énonciations collectives. Une de ses frontières<sup>42</sup>, acte fondateur de la guerre, devient, « l'affirmation dans l'espace d'un principe de ségrégation violent entre habitants de la même ville [...] ». (Beyhum, 1994, p. 286) Celle-ci, tantôt désignée comme Ligne Verte<sup>43</sup>, tantôt ligne de démarcation<sup>44</sup> ou ligne des combats<sup>45</sup>, scinde la ville en deux parties : Beyrouth Est, chrétienne, et Beyrouth Ouest, musulmane. L'acceptation tacite de ce principe ségrégationniste, en novembre 1976, l'a maintenu, jusqu'à nos jours, dans l'espace et dans les représentations territoriales de ses usagers<sup>46</sup>.

Cependant, il y a confusion entre l'acte fondateur de la guerre et l'événement fondateur<sup>47</sup> de la violence beyrouthine. Le premier est une ségrégation spatiale qui modifie le

<sup>42</sup> Au rythme des combats et des victoires, plusieurs frontières se faisaient et se défaisaient.

<sup>43</sup> Dès 1982, l'armée israélienne et les médias occidentaux utilisent le toponyme « Ligne Verte » pour désigner la frontière qui suit la Rue de Damas jusqu'à la vieille route de Saïda. Ce toponyme réfère à la couleur verte utilisée, en 1949, par l'armée israélienne pour tracer la ligne de division de la Palestine. La population libanaise qui emploie cette appellation réfère à la végétation qui, lors des combats, a envahi cet espace (Huybrechts, 1999). Cette frontière est également désignée comme « Ligne de démarcation » et « Ligne des combats ». Elle épouse « [la] rue de Damas, la route qui mène du port de Beyrouth vers le Mont-Liban puis vers ce carrefour extraordinaire et millénaire qu'est Damas et qui constitue la limite de deux territoires "différents" [...]. Limitée d'abord en 1975-76 au vieux centre commercial, le centre-ville historique, elle serpente maintenant à travers les banlieues et la ceinture semi-rurale de la capitale. On passe péniblement d'un secteur à un autre, subissant contrôles d'identité, humiliations et fouilles. » (Davie, 1994, p. 2)

<sup>44</sup> En novembre 1976, la ligne de démarcation a été acceptée par les groupes en conflits. Cette ligne est associée à la territorialisation des confessions et des déplacements des individus. Or, elle n'est pas la cause de la séparation de la ville en deux, mais l'instrument des groupes en conflits « [...] qui l'ont fondée comme support de leurs exactions. » (Huybrechts, 1999, p. 210)

<sup>45</sup> L'expression ancienne « ligne des combats » est utilisée dans le cadre de la reconstruction de la ville. En effet, les dynamiques urbaines de la période de la reconstruction se placent sur un autre plan et à d'autres échelles que celles des espaces spécifiques liés à la démarcation. C'est pourquoi, dans cette période de sortie de guerre, la référence à l'ancienne ligne des combats est plus pertinente que celle s'attachant au terme d'ancienne ligne de démarcation. (Huybrechts, 1999).

<sup>46</sup> Voir Ababsa (1994).

<sup>47</sup> Pour devenir un lieu de mémoire ou un objet de commémoration, la mémoire privilégie le souvenir-événement. Selon Ricœur, le souvenir-événement « [...] a quelque chose de paradigmatique, dans la mesure où il est l'équivalent phénoménal de l'événement physique. » (2000, p. 28) Le souvenir-événement est vécu à partir d'un événement singulier qui se détache du fond mémoriel de l'individu. Parfois, il correspond à l'événement fondateur qui, pour certains, devient « le point zéro ou système officiel de datation » d'un individu ou d'une collectivité (2000, p. 52-53). La puissance de l'événement fondateur réside dans sa légitimité et sa vétusté à habiter la mémoire individuelle et collective et d'en constituer « des blessures réelles et symboliques » qui servent le système de datation de la mémoire et qui correspondent au seuil qui brise le cadre stable de la

cadre stable des usagers de la ville, c'est-à-dire la Ligne Verte. Dans ce cas, il affecte les mémoires des individus qui font usage, physiquement ou affectivement, de l'espace beyrouthin. Tandis que le second, l'événement fondateur qui ne sera pas explicité, relève de la mémoire collective de chaque groupe, c'est-à-dire qu'il est un événement perturbateur du cadre stable de la mémoire collective et de son fondement commun. À partir des événements et des actes qui brisent l'ordre établi et convenu de la mémoire, les individus et les groupes effectuent une rétrospection et prennent conscience d'eux-mêmes et du chemin parcouru (Halbwachs, 1997). Ils s'aperçoivent que le groupe n'est plus exactement le même. Ainsi, le contenu identique de la mémoire, qui résout les changements en similitudes, réduit l'événement perturbateur aux transformations qui affectent les actes spatiaux et quotidiens des usagers. En ce sens, la mémoire traduit l'événement fondateur en ressemblances et en similitudes puisqu'il est une conséquence ou un épiphénomène des actes fondateurs de violence.

À l'instar de l'histoire, dans le cas beyrouthin, la mémoire rapporte les actes à un événement charnière qui a marqué l'imaginaire collectif du groupe et qui le désigne comme le point zéro de ses transformations et de ses pratiques spatiales. À partir de cet espace-temps, les nouvelles pratiques sont traduites en impossibilités, par exemple celle de se mouvoir, de penser et d'agir en toute liberté. Bref, l'impossibilité de vivre. Ces impossibilités découlent de la résistance affichée par certains individus au nouveau cadre imposé par un pouvoir tyrannique. Cependant, le nouveau cadre devient le cadre stable de la mémoire à partir d'une durée propre à l'individu et à sa mémoire collective. Donc, dans la mise en place et l'énonciation d'un nouveau cadre, la durée est un facteur déterminant selon lequel les états de la mémoire collective se transforment.

Notre cadre temporel, portant sur les petites guerres, se limite à l'espace intérieur libanais, plus précisément à l'espace beyrouthin qui, dès 1975, devient le support de deux événements fondateurs de violence. Ils sont, dans certaines mémoires, confondus avec des

---

quotidienneté. Selon Ricœur, les événements fondateurs sont nourris et légitimés par la violence. Pour les uns, ils symbolisent la gloire tandis que pour les autres, ils sont symboles d'humiliation (2000, p. 96).

actes spatiaux devenus des lieux de mémoire<sup>48</sup> médiatiques. D'une part, le 13 avril 1975 est confondu avec la scission de Beyrouth et l'instauration d'un « principe de spatialisation des groupes » qui se stabilise en 1976 (Beyhum, 1994, p. 275). Autrement dit, le 13 avril 1975, symboliquement considéré comme le début de la nostalgie de l'âge d'or perdu, la « Suisse du Moyen-Orient<sup>49</sup> », et temporellement celui des petites guerres libanaises, est réduit au principe de binarité identitaire qui structure l'espace beyrouthin. D'autre part, en 1989, le message des Accords de Taëf, second événement qui délimite notre cadre temporel, se confond avec la *tabula rasa* de 1994, l'annihilation du centre-ville qui mêle reconstruction et réconciliation nationale.

Le premier événement choisi, et qui dans les médias écrits<sup>50</sup> est un lieu de commémoration, a frappé aux portes de la ville un certain 13 avril 1975. Ce dimanche-là, face à un lieu saint, la violence meurtrière s'est éprise de la société<sup>51</sup>. Cette journée-là, le fondement commun heurté a surtout été celui des protagonistes impliqués dans l'incident. Mais très vite, la violence a embrasé l'ensemble du territoire libanais<sup>52</sup>, puis elle s'est logée dans la conscience nationale. Depuis cet événement, des frontières spatiales serpentent physiquement le pays. Elles se font et se défont en annihilant les pratiques spatiales et en dictant celles régies par l'identitarisme mémoriel et confessionnel. C'est dans ces états spatiaux qu'en 1976 la Ligne Verte, décrite précédemment, a éclipsé les autres frontières et a imposé son ségrégationnisme spatio-confessionnel. Par la suite, les événements de violence se sont rapidement enchaînés et maintenus dans le territoire et les mémoires.

<sup>48</sup> Les lieux de mémoire sont la résidence de la mémoire. Ils défendent les éléments menacés et enferment des souvenirs que la société a cessé de vivre et que l'histoire a transformés. Ainsi, les lieux de mémoire découlent d'une ambiguïté, d'un va-et-vient. D'après Nora, « c'est ce va-et-vient qui les constitue : moments d'histoire arrachés au mouvement de l'histoire, mais qui lui sont rendus. Plus tout à fait la vie, pas tout à fait la mort, comme ces coquilles sur le rivage quand se retire la mer de la mémoire vivante. » (1997, p. 29)

<sup>49</sup> Appellation donnée dès le début des années 1960 à Beyrouth qui fait alors figure de métropole culturelle, bancaire et idéologique au Proche-Orient.

<sup>50</sup> Les médias écrits contribuent à la confusion ainsi qu'à l'élévation de cette date. Dans les journaux, le 13 avril 1975 est devenu un espace de commémoration qui consiste à se souvenir, à se recueillir et à effectuer un « bilan » et une relecture des événements survenus au Liban depuis cette date. Pour illustrer ce lieu de mémoire, une brève consultation de l'une des journaux tels que *le Daily Star* ou *L'Orient le Jour* suffit.

<sup>51</sup> Afin de ne pas entrer dans la guerre des mémoires, et pour ne pas amplifier ni réduire les gestes posés, nous ne jugeons pas nécessaire de décrire l'événement et de nommer les protagonistes.

<sup>52</sup> Il est à noter qu'avant 1975, le sud du Liban a ponctuellement été le théâtre de plusieurs violences.

Soudainement en 1989, pour extirper le Liban de la violence qui l'enlisait, certains individus ont entrepris des démarches qui ont été scellées par l'accord de réconciliation nationale de Taëf mieux connu sous le nom d'Accords de Taëf : second lieu de mémoire. Même si ces accords furent salvateurs tout au moins d'un point de vue politique et théorique<sup>53</sup>, sur le terrain, ils ne se sont pas traduits en réconciliation ou pardon national. Les combats, les conflits et la ségrégation se sont poursuivis. En 1994, alors que les ruines étaient encore fumantes, que les plaies continuaient de saigner, une autre démarche, cette fois spatiale, a été entreprise pour énoncer un acte de réconciliation. C'est la mise en place d'un nouvel espace public que certains confondent avec les Accords de Taëf puisqu'il affecte l'espace de la ville. Il s'agit de la *tabula rasa* du centre-ville : l'acte d'annihilation de l'espace public ou la confusion entre amnistie et amnésie spatiale.

Entre ces deux limites, plusieurs cadres spatiaux ont été énoncés, pratiqués puis détournés. Ils étaient instrumentalisés à des fins ségrégationnistes. Cette ségrégation, selon le territoire habité par l'individu, instaure un jeu de visibilité et d'invisibilité identitaires. Autrement dit, le marquage soumet l'individu aux identités territoriales de l'espace dans lequel il est reclus.

## 1.2 Questionnement de recherche

À partir de cette brève schématisation du passage de l'âge historique et mémoriel, de l'énonciation des états de faire et affectifs de l'individu lors de la transformation du cadre spatial et de la pérennisation de ceux-ci par une commémoration spatio-temporelle, il y a lieu de s'interroger. Quelles sont l'implication et la corrélation possibles de l'objet relationnel cinéma-et-ville, et de l'espace à partir duquel il est énoncé et de l'espace qu'il énonce lors des petites guerres libanaises ?

Les transformations spatiales permettent de comprendre les films comme les films permettent de mieux comprendre ce qui se produit sur le terrain. De même que les conflits

---

<sup>53</sup> À ce jour, les accords n'ont pas été appliqués dans leur totalité.

spatiaux ont évolué et ont contribué à leurs propres exacerbations, les films ont contribué à exacerber ces conflits tout en les mémorisant. Lors des petites guerres, est-il possible de saisir, même partiellement, les pratiques spatiales ? Quels sont les déterminismes des petites guerres proposées par les réalisateurs ? Est-ce que la coexistence-différenciation des groupes communautaires et confessionnels se réduit à la démarcation-ségrégation de l'espace ? De quelle manière s'organise, dans l'espace filmique, la complexité mémorielle et communautaire ? Les films sont-ils une reconstruction des événements de violence qui ont émergé du territoire ? Enfin, quelles issues aux petites guerres sont proposées par les réalisateurs ? En d'autres termes, notre question de recherche peut s'énoncer comme suit : quelle traduction spatiale des petites guerres, les réalisateurs proposent-ils dans leur cinéma et mémoire collective ?

Notre questionnement découle de la corrélation possible entre les multiples recompositions de l'espace libanais survenues entre 1975 et 1994, et la production cinématographique fabulée entre 1975 et 2000 par des réalisateurs libanais. L'une pourrait être la causalité de l'autre. Toutefois, nos limites temporelles et encyclopédiques ainsi que la polysémie de l'objet relationnel cinéma-et-ville ne nous permettent pas une démonstration rigoureuse des liens de causalité et particularités mémorielles possibles pour cet objet. Donc, notre démarche méthodologique sera dictée par nos limites. En prenant appui sur l'espace libanais ainsi que les films énoncés par des réalisateurs libanais, nous problématiserons<sup>54</sup> l'objet relationnel cinéma-et-ville. À partir de l'espace filmique portant sur les petites guerres, nous décrirons une partie de la traduction spatiale des petites guerres énoncée par les réalisateurs et de sa corrélation possible avec l'objet relationnel cinéma-et-ville.

Notre mémoire s'inscrit du côté de la pragmatique de l'énonciation ; c'est-à-dire que l'acte de dire porte sur l'interaction entre les énonciateurs et les contextes spatiaux dans lesquels leur acte est mis en parole. L'énonciation, acte par lequel un individu produit un

---

<sup>54</sup> Par notre problématisation, nous cherchons à relever des traits de l'objet relationnel cinéma-et-ville plutôt que de confirmer ou d'infirmer la prédominance de l'un sur l'autre. En ce sens, le structuralisme se caractérise par son souci de problématisation qui privilégie la forme à la substance. La méthodologie en deux étapes du structuralisme se résume par « [...] l'observation des unités de la langue (test de commutation) qui dégage les unités de forme et de contenu et leurs relations indépendamment de la substance. » (Encyclopædia Universalis France, 2000, p. 11-12)

énoncé, est préalable à tout acte de parole. Le point de vue pragmatique de l'énonciation permet de circonscrire et de lier le contexte spatio-communicationnel de l'énonciation et l'instance qui énonce. En résumé, cela consiste « [...] à ne pas limiter l'analyse au message, mais à l'étendre aux actes de langage (aux jeux de langage), c'est-à-dire finalement aux relations pragmatiques entre les partenaires de la relation communicationnelle. » (Perraton, 1984, p. 69)

En ce sens, l'énoncé est parfois nécessaire pour renseigner sur le contexte de l'énonciation et sur l'énonciateur, car le « je » peut être la ville et le « tu » le cinéma, ou l'inverse. Dans ce cas, il y a une interlocution entre les deux : ce que le cinéma énonce signifierait la ville, comme ce que la ville énonce signifierait le cinéma.

Cette interlocution se dénote dans notre méthodologie que nous énoncerons ultérieurement. D'une part, cela consiste à schématiser le contexte spatial lors des petites guerres. D'autre part, cela rend possible la description du contexte de production du cinéma au Liban, nous permettant de relever la corrélation d'interdépendance de l'objet relationnel cinéma-et-ville. De cette manière, le contexte portant sur les petites guerres libanaises et celui sur le cinéma au Liban fournissent les éléments nécessaires à une analyse de films et permettent de relever les traductions spatiales de l'espace libanais.

Bref, une lecture bilatérale entre les variables de l'objet relationnel sert à relever dans les films les traductions spatiales et énoncées lors d'un espace-temps déterminé, et de qualifier diachroniquement la mise en relation entre cinéma et ville, et la ville et le cinéma des petites guerres libanaises.

La communication est la fonction primordiale du langage (Grawitz, 1976). En ce sens, elle est une finalité de l'acte de parole et la raison d'être de notre mémoire qui devient un acte de parole.

### 1.3 Présentation et justification du corpus

Quoique le cinéma libanais soit peu à peu réhabilité, et à l'exception du travail de recherche de Hady Zaccak, il n'existe pas de livres, en français ou en anglais, qui traitent de ce cinéma. Seuls quelques chapitres de livres sur les cinémas arabes et quelques articles de revues et de journaux sont disponibles. D'ailleurs, cette littérature, en cherchant à définir son identité, s'attarde davantage à esquisser un état des lieux du cinéma au Liban qu'à mettre en relation le cinéma des petites guerres et le contexte spatial à partir duquel il est produit et celui qui l'énonce. En raison de la faiblesse des ressources littéraires, et motivée par notre intérêt pour le cinéma ainsi que pour le Liban, espace que nous avons habité et qui nous habite, nous avons établi un corpus de films qui nous permet de relever certaines traductions spatiales des petites guerres proposées par les réalisateurs dans leur cinéma et mémoire collective.

Les limites mentionnées plus haut ainsi que le peu d'infrastructures et l'insuffisance de la mise sur le marché et de la distribution au Liban de films ne nous ont pas permis de dresser une liste exhaustive des productions filmiques qui traitent des petites guerres libanaises. Notre corpus<sup>55</sup> de vingt longs-métrages de fiction s'échelonne sur une période de quinze années, soit de 1975, date de l'événement fondateur de violence pour lequel nous avons opté, à 2000, année du dernier film que nous avons réussi à nous procurer. Cette étendue joint les limites temporelles sélectionnées, soit le 13 avril 1975 et la *tabula rasa* du centre-ville en 1994.

Notre corpus de vingt films énoncés par des réalisateurs<sup>56</sup> libanais a été établi à partir de nos limites et de la question « De quoi ça parle ? » (Aumont et Marie, 1988, p. 93). Ce

<sup>55</sup> À partir de nos lectures, entrevues avec certains réalisateurs libanais et de nos deux stages au Centre National du Cinéma à Beyrouth (CNC), nous avons constitué un corpus. Nous avons répertorié vingt-six films qui traitent des petites guerres. Toutefois, il nous a été impossible de visionner six d'entre eux : *Layla et les loups (Layla wa ziab)* (Srouf, 1982), *Une vie suspendue (Ghazl el banat)* (Saab, 1984), *Le sud révolté (Al jounoub al thaer)* (Myassar, 1984), *Maisons fragiles (Bouyout min warak)* (Hajjar 1984), *Le fantôme du passé (Chabah el madi)* (Ghayad, 1984) et *Liban, pays de miel et de l'encens* (Bagdadi, 1987). En raison de la loi sur la censure établie au Liban le 28 avril 1991, il est possible que certaines scènes aient été retirées des films sans que nous le sachions.

<sup>56</sup> Nous ne cherchons pas à opposer ou à comparer les mémoires individuelles des réalisateurs. Lorsque nous traiterons d'un réalisateur précis, nous l'indiquerons. Dans le cas contraire, le réalisateur est empirique.

corpus, dont le sujet et le thème sont surtout significatifs dans les transformations de l'espace libanais lors des petites guerres libanaises, ne se limite pas à un genre cinématographique<sup>57</sup>, mais au thème des petites guerres dans la trame narrative. En effet, soit l'action des films se situe lors des petites guerres, soit les petites guerres sont un élément déclencheur de l'action, soit les petites guerres concernent directement les protagonistes. Toutefois, les films dont l'action principale se déroule à l'extérieur du Liban, mais qui renvoient aux petites guerres, notamment *L'homme voilé*<sup>58</sup> de Maroun Bagdadi, ou les films dans lesquels les petites guerres sont utilisées comme décor visuel ou verbal et qui ne servent pas le propos de l'histoire n'ont pas été retenus<sup>59</sup>. Voici donc, par ordre chronologique, les films de notre corpus<sup>60</sup> :

1. Hajjar, Rafic. 1980. *L'abri*. Coul., 85 min<sup>61</sup>.
2. Gédéon, André. 1981. *Liban, malgré tout*. N&B et coul., 100 min. Liban : Commission épiscopale pour les moyens de communication<sup>62</sup>.
3. Alaouié, Borhane. 1981. *Beyrouth, la rencontre*. Film 35 mm, coul., 125 min. Belgique, Liban et Tunisie : Établissement arabe de production cinématographique, SATPEC et Cinélibre.
4. Bagdadi, Maroun. 1982. *Petites guerres*. Coul., 108 min. Liban : Lyric international.
5. Hajjar, Rafic. 1982. *L'explosion*. Coul., 88 min<sup>63</sup>.
6. Selmane, Mohamad. 1982. *Qui éteint le feu*. Coul., 112 min<sup>64</sup>.
7. Seifeddine, Soubhi. 1983. *Un pays, les plaies, un dépassement*. Coul., 87 min<sup>65</sup>.

<sup>57</sup> Le film de guerre est une composante des films sur la guerre. Le film de guerre met en scène des combats. (Daniel, 1972). Les films sur les petites guerres libanaises ne font pas partie de la catégorie « film de guerre », car les combats ne sont pas une composante du récit.

<sup>58</sup> Bagdadi, Maroun. 1987. *L'homme voilé*. Film 35 mm, coul. 93 min. France : Hachette Première.

<sup>59</sup> Nous avons inclus des films tels que *L'explosion* et *Le Kidnappé*, car nous jugeons que les petites guerres sont un élément déclencheur du récit et qu'elles justifient les actions des personnages.

<sup>60</sup> Pour les œuvres traduites en français, nous avons adopté l'utilisation des titres français, tandis que pour les œuvres non traduites, nous avons opté pour la traduction française telle qu'elle figure dans le livre de Hady Zaccak : *Le cinéma libanais : itinéraire d'un cinéma vers l'inconnu (1929-1996)*. Nous indiquerons également en notes de bas de page la transcription française des titres arabophones comme ils figurent dans l'ouvrage de Zaccak. En raison de l'inaccessibilité des films originaux, plusieurs informations sont manquantes dans notre filmographie. C'est notamment le cas des films qui ne sont pas des coproductions avec l'Occident. Dans certains cas, nous n'avons pas pu indiquer le format de la pellicule, la maison de production, etc.

<sup>61</sup> *Al Malja'*

<sup>62</sup> *Loubnan Roughma Koula Chai'*

<sup>63</sup> *Al Infjar*

<sup>64</sup> *Man Youtfi el Nar*

<sup>65</sup> *Watan Fawk al Jirah*

8. Joujou, Fouad. 1983. *Le kidnappé*. Coul., 113 min<sup>66</sup>.
9. Khoury, Samir. 1984. *Amani sous l'arc-en-ciel*. Coul., 111 min<sup>67</sup>.
10. Assaf, Roger. 1984. *Maaraké*. Coul., 105 min. Liban : Production Hassan Badreddine et Théâtre Hakawati<sup>68</sup>.
11. Ghayed, Georges. 1986. *La séance est levée*. Coul., 75 min<sup>69</sup>.
12. Assaf-Tengroth, Leyla. 1988. *Martyrs*. Coul., 75 min. Suède.
13. Bagdadi, Maroun. 1990. *Hors la vie*. Film 35 mm, coul., 97 min. Liban et France : Galatée Films et Films A2.
14. Habchi, Samir. 1992. *Le tourbillon*. Film 35 mm, coul., 83 min. Liban et Russie<sup>70</sup>.
15. Assaf-Tengroth, Leyla. 1993. *La gang de la liberté*. Film 35 mm, coul., 87 min. Suède : Cadmos Films<sup>71</sup>.
16. Codsì, Jean-Claude. 1994. *Histoire d'un retour*. Film 35 mm, coul., 85 min. France : ADR Productions.
17. Chahal-Sabbag, Randa. 1998. *Civilisées !* Film 35 mm, coul., 97 min. Liban et France : Euripide Productions.
18. Doueiri, Ziad. 1998. *West Beirut*. Coul., Film 35 mm, coul., 105 min. France, Liban, Belgique et Norvège : 38 Productions.
19. Salhab, Ghassan. 1999. *Beyrouth fantôme*. Coul., 117 min. France et Liban.
20. Chamoun, Jean. 2000. *L'ombre de la ville*. Film 35 mm, coul., 100 min. Liban et France : Nour Productions.

---

<sup>66</sup> *Al Makhtouf*

<sup>67</sup> *Amani Taht Kaws Kozah*

<sup>68</sup> *Maaraké*

<sup>69</sup> *Wa roufiat al jalsa*

<sup>70</sup> *Al Eassar*

<sup>71</sup> *Al Sheikha*

## CHAPITRE II

### CADRE THÉORIQUE

Instinctivement, et parce que nous sommes habitée par une espérance, par une volonté de croire qu'il est encore possible de mettre en crise des espaces de représentations qui s'immiscent et coexistent dans la tyrannie qui régit les représentations des espaces de la ville et du cinéma, nos lectures et nos rencontres intellectuelles se sont nourries d'auteurs comme Deleuze, Greimas, Ricœur et Perraton. À cet égard, nous précisons que la définition donnée à la mémoire de l'un et de l'autre n'est pas toujours concordante de même que, en prenant assise sur des auteurs et un argumentaire auxquels certains s'opposent, elle est parfois antinomique<sup>72</sup>. En ce sens, notre cadre théorique portant sur les usages de la mémoire s'appuie principalement sur la typologie de la mémoire heureuse telle qu'établie par Ricœur. Ce choix nous permet de brièvement esquisser la mémoire sans néanmoins opter pour l'un ou l'autre des auteurs ou des définitions.

#### 2.1 L'espace

L'espace est préalable à toute parole, le verbe se fait chair dans un univers déjà ordonné, sorti du chaos. Et le verbe fait chair ne peut se dire sans espace : non seulement parce que ce dont il parle n'est descriptible que dans un espace d'objets, mais aussi et surtout parce que le fait de parler suppose un point de vue, une position, une orientation et une distance, un rapport à l'objet qui est précisément celui de l'acte de parole. Décrire un espace, derrière l'apparente évidence d'une telle activité de l'esprit se cache un monde de formes ; au-delà du miroir et de l'image, brutale parfois, qu'il nous renvoie de nous-mêmes. Nous sommes à la recherche du réel autant que de ce que nous sommes et dans le

---

<sup>72</sup> S'il était clair que dans *Les cadres sociaux* (1994) Halbwachs établissait une sociologie de la mémoire qui s'oppose à celle de Bergson, cette désignation est moins évidente dans *La mémoire collective* (Halbwachs, 1997, p. 240). Par ailleurs, c'est en prenant appui sur Bergson que Deleuze définit la mémoire. Pour notre part, nous nous référerons à la typologie de la mémoire heureuse établie par Ricœur. Celle-ci inclut Bergson et Halbwachs.

mouvement même de cette quête nous nous en dissociions ; cette coupure est ce qui nous fonde comme individualité se dotant de sens. (Pellegrino, 1994, p. 32)

### 2.1.1 L'acte de dire le cinéma et la ville par un individu

L'énonciation de la ville ou du cinéma et leur devenir par l'objet relationnel cinéma-et-ville est un acte de parole fabulé par un individu. La liaison par la conjonction « et » de l'objet relationnel peut être celle du mécanisme commun au cinéma et à la nation : la projection. En ce sens, la liaison des deux objets est une relation d'inclusion et d'intégration de l'un et de l'autre, mais dont il est difficile de déterminer la prédominance de l'un sur l'autre (Moser, 2003).

Toutefois, cette liaison n'est pas une réflexion *stricto sensu*. Elle laisse un espace vide, une sorte d'interstice ou d'entre-deux. Dans cette optique, la relation d'inclusion de la ville et du cinéma et la difficulté de déterminer la préséance de l'un sur l'autre semble davantage relever de la mimétique et de la spatio-temporalité à partir desquelles l'acte de parole est fabulé, que d'une réflexion symétrique ; l'un n'est pas l'autre. Ainsi, dans l'incrustation de la ville et du cinéma, et inversement, se glisse et se confondent la mémoire et l'imagination. En effet, le pouvoir d'action et de représentation du film, mais surtout de l'énoncé film, n'est pas un reflet « fidèle » de la ville, il est une mise en scène contenue dans divers actes de dire la ville et le cinéma, soit par le mime, la déformation, l'imitation, la figuration, etc. (Moser, 2003). En d'autres termes, dans l'acte de dire la ville et le cinéma, de même que l'objet relationnel cinéma-et-ville, se glisse la mémoire et l'imagination ainsi que les visées associées à ces deux affections : fidélité et fiction.

Ainsi, la relation simultanée ou différée de l'espace représenté – espace vécu et perçu – à celui de la représentation de l'espace – espace conçu – est marquée par un interstice similaire à la conjonction de l'objet relationnel cinéma-et-ville. Dans cet entre-deux spatial se trouve l'individu, passif et actif, qui traversé par les états de faire et affectifs de la mémoire et de l'imagination et par ses pratiques spatio-communicationnelles, vit, perçoit et fabule la ville. Son corps constitue un lien entre l'espace et le temps. Habitant et usager des espaces de

représentations qu'il représente et qui le représentent ; c'est un espace mémoriel et une stratification de traces en interaction dans et à travers la ville et le cinéma. Il est lui-même un espace de mémoire et d'imagination qui énonce et interprète des messages selon ses états de faire et affectifs, mais également selon la mémoire collective du groupe auquel il appartient et selon les possibilités et les impossibilités de l'espace habité et celui de l'espace d'attachement. Par son intermédiaire, mais surtout grâce à l'analyse triadique et aux aléas de l'espace-temps, il perçoit, vit et conçoit le message de l'énoncé relationnel cinéma-et-ville. Son acte de parole qualifie l'énoncé produit. Il inclut le contexte duquel il émerge, mais il est également inclus par lui. En ce sens, par cet être-là réel et imaginaire, l'individu est la jonction voire le relais de l'un *et* de l'autre, de l'un *à* l'autre : l'individu est ville, l'individu est cinéma ; il est cinéma-et-ville. L'individu est en quelque sorte un canal de communication entre l'un et l'autre ; il devient le média qui établit un contact entre l'objet relationnel cinéma-et-ville<sup>73</sup>. Ce contact et cette incrustation de l'objet relationnel s'effectuent par la caméra qui devient le prolongement technique du corps humain. L'individu se greffe un instrument par lequel il opère (Moser, 2003).

Cependant, cette jonction entre l'objet relationnel cinéma-et-ville n'est pas la seule pratique spatio-communicationnelle. Par exemple, vivre la ville ou habiter la ville sont d'autres pratiques qui s'incrument et configurent l'objet cinéma-et-ville. Par le réel et l'imaginaire de ses pratiques perçues, vécues et conçues, et des états affectifs et de faire, médiatisés par l'instrument technique, l'individu, espace de soi et espace inscrit dans un monde, intègre dans sa chair et inscrit dans sa mémoire corporelle les traces de la mêmeté et celles qui brisent le cadre stable de cette mêmeté ou de cette étrangeté. Cette opération communique son être-là, à partir d'un espace-temps et par un langage, à un autrui dont il cherche une reconnaissance de conformité ou de distinction. Dès lors, l'instrument technique

---

<sup>73</sup> Selon Perraton, l'axe de référence de l'énoncé, axe du contenu, et l'axe de la relation de l'énonciation sont les deux dimensions de l'interaction communicationnelle (1984, p. 71). Par un code, l'axe de référence de l'énoncé permet de reconnaître et de comprendre le message énoncé. Tandis que l'axe de relation passe par un canal qui « [...] assure le transport physique du message et l'inter-connexion psychique entre le destinataire et le destinataire ». (1984, p. 71) Perraton précise que lors de cette deuxième dimension de l'interaction communicationnelle « [...] se réalise la production de l'élément médiateur de cette relation, l'énoncé (le message) ». (1984, p. 71) Pour revenir à l'objet relationnel cinéma-et-ville, l'individu devient le canal, l'axe de relation. Par sa mémoire, son imagination et ses états, il qualifie l'interaction entre le cinéma et la ville.

ne se limite plus à la seule vision de l'individu, mais est configuré par tous ses états corporels et par ceux qui l'habitent.

### 2.1.2 L'espace corporel

Le corps greffé d'un instrument technique médiatise l'objet relationnel cinéma-et-ville et en fait un discours à partir des événements qui brisent son cadre de la mêmeté : épreuves, blessures et traumatismes (Ricœur, 2000).

De cette façon, le corps est une stratification de traces au service du travail de mémoire. Il est à la fois un espace, l'espace du « soi », et il habite un espace « autre ». Par ce fait, il est un espace appartenant « au règne des choses et à celui du soi » (Ricœur, 1990, p. 370), c'est-à-dire que le corps est un espace contenu dans des lieux, établissant par là une liaison entre la mémoire corporelle et la mémoire des lieux. Ce lien s'effectue, entre autres, par des actes comme ceux de s'orienter et de se déplacer, mais surtout par l'acte d'habiter un espace auquel des souvenirs sont associés. Mais en deçà de l'étroitesse des liens entre espace et mémoire, l'acte d'habiter est « [...] le lien humain le plus fort entre la date et le lieu » (Ricœur, 2000, p. 51), car c'est à partir de son espace-temps corporel que l'individu énonce son être-là :

Le corps constitue à cet égard le lieu primordial, l'ici, par rapport à quoi tous les autres sont là-bas. La symétrie est complète à cet égard entre spatialité et temporalité : « ici » et « maintenant » occupent le même rang, à côté de « moi », « toi », « il » et « elle », parmi les déictiques qui ponctuent notre langage. (2000, p. 51)

D'une part, le corps est une jonction entre soi et autrui, d'autre part, c'est à partir de la spatialité corporelle et environnementale que l'individu évoque un souvenir ou formule un récit (Ricœur, 2000). Ce sont des termes tels que « ici » et « maintenant » ou bien l'« ailleurs », le « passé », l'« englobant » ou l'« englobé » qui supportent et décrivent l'espace à partir duquel un corps pose un acte de parole (Greimas, 1979).

Ainsi, le triple point de vue de l'espace perçu, vécu et conçu module le cinéma et la ville de même qu'elle module les états corporels et affectifs du réalisateur qui, selon un espace-temps et par ses pratiques spatio-communicationnelles, qualifie l'incrustation de l'un et de l'autre et pérennise l'objet relationnel cinéma-et-ville. En d'autres mots, selon les aléas de sa mémoire, de son imagination, de l'analyse triadique des espace-temps, de la mémoire collective, des possibilités et des impossibilités du contexte qu'il énonce de même que celui à partir duquel il énonce, le réalisateur, usager et habitant de l'espace, devient une stratification de traces. Il fabule des espaces de représentations filmiques et spatiaux de sa traduction spatiale des petites guerres. Cette pratique spatio-communicationnelle par laquelle il pose un acte de parole selon les visées de fidélité et de fiction de la mémoire et de l'imagination prend appui sur la pragmatique de l'énonciation et l'interaction entre les pratiques d'espaces et les énoncés d'espace. La pragmatique de l'énonciation et des pratiques des espaces ne se limite pas aux échanges communicationnels ; elle les inclut et les ouvre vers d'autres horizons (Perraton, 1984).

### 2.1.3 La fabulation par les réalisateurs du tiers-monde

L'espace du tiers-monde semble dans un état de latence et de ségrégation, comme « en crise d'identité collective » (Deleuze, 1985, p. 282). Cet espace, comme les peuples qui l'habitent, est uni dans sa désunion. En ce sens, l'union relève davantage d'une juxtaposition d'espaces et de peuples que d'une union qui énonce un vivre-ensemble. Déterminé par l'injonction mémorielle des groupes en place, il est mû par un identitarisme qui, par divers moyens, cherche une reconnaissance de son être-là. Autrement dit, chaque espace travaille pour accéder à un pouvoir être et un pouvoir agir qu'une altérité reconnaît et légitime ; c'est une coexistence en lutte continue. De plus, cette recherche de reconnaissance est politique. En fait, telle que schématisée dans l'introduction, la relation du politique et du privé découle du passage de l'âge historique et mythique de la nation à celui d'une juxtaposition de fragments qui appartiennent à divers espaces-temps et qui sont configurés par les impossibilités des espaces ségrégationnistes. Ces espaces mémoriels n'ont pu se greffer une histoire « nationale » et « mythique » commune.

En parlant de la nouvelle relation du politique dans le cinéma moderne et classique, Deleuze précise qu'il faudra dorénavant parler en termes d'impossibilités ou d'« intolérable » (1985, p. 286) plutôt que d'évolution et de révolution reliées au cinéma classique. Toutefois, dans ces impossibilités qui régissent les espaces unis dans leur désunion, des fragments coexistent. Cette coexistence peut sembler anachronique parce qu'elle est celle de fragments qui proviennent de différents espaces-temps. Dans cet esprit, les espaces récents et les espaces traditionnels partagent les mêmes espaces de l'intolérable. Leur coexistence relève davantage de l'impossibilité d'unité entre minorités qui cohabitent dans l'ombre de la tyrannie que de la possibilité d'interaction et de communication dans un espace en fragment. Par exemple, Beyrouth, lors des petites guerres, a abrité dans le même espace-temps des espaces appartenant à des mémoires collectives diverses : celles qui ont précédé sa scission, celles nées des guerres et celles des ruines.

À partir de son espace en crise et de son étouffement, le réalisateur du tiers-monde, habité par un état d'urgence, prend conscience de l'absence du peuple comme unité, du peuple en fragments qui n'existe qu'à l'état de minorités. Pour accéder à un devenir, l'unification du peuple est possible, mais pas toujours nécessaire. Suite à cette prise de conscience, le réalisateur énonce le peuple qui manque et qui, parfois, fait germer des situations oppressives caractérisant les espaces de la tyrannie. À l'image du peuple, l'énonciation du réalisateur est un fragment d'états qui l'habitent : « [...] [le réalisateur] ne crée ou ne recrée chaque fois qu'une partie de l'image qui ne correspond plus à un enchaînement d'actions, mais à des états émotionnels ou pulsionnels brisés, exprimables en visions et sons purs [...] ». (Deleuze, 1985, p. 287) En ce sens, le cinéma du tiers-monde est un cinéma de fragments ; il est « un cinéma de minorités », un cinéma politique. Par le fait d'être un fragment dans une société fragmentée et opprimée, l'acte de parole énonçant les états intolérables du réalisateur est politique car « c'est dans les minorités que l'affaire privée est immédiatement politique. » (Deleuze, 1985, p. 286)

Ainsi, le réalisateur pose un acte de parole politique. Qu'il vive dans sa communauté ou qu'il soit à l'écart de celle-ci, à l'image de son peuple qui n'existe qu'à l'état de minorité, le

réalisateur est « [...] dans sa solitude même, d'être un véritable agent collectif, un ferment collectif, un catalyseur ». (Deleuze, 1985, p. 288) Il hurle le devenir de la collectivité en fragments. Son action et sa prise de parole deviennent l'énoncé collectif du peuple désuni. Tel que décrit par Kafka et rapporté par Deleuze, son agir s'apparente à celui de l'auteur en littérature : « [...] dans les petites nations, [les auteurs] devaient suppléer à une "conscience nationale souvent inactive et toujours en voie de désagrégation", et remplir les tâches collectives en l'absence d'un peuple [...] ». (1985, p. 282-283) L'acte spatio-communicationnel du réalisateur par des actions comme la « mise en transe », la « mise en crise » ou la « fabulation » s'inscrit dans un cinéma de l'agitation. Ce cinéma replace le politique et le privé dans toutes les sphères du langage et communique la mémoire et le devenir du peuple. Car le peuple s'invente. Il est un devenir qui émerge d'un espace tiers, un espace qui échappe au pouvoir en place comme les bidonvilles ou les ghettos.

Pour inventer ce peuple, l'acte de parole doit être un travail qui s'immisce entre les multiples impossibilités spatio-communicationnelles dont l'impossibilité de ne pas « écrire », l'impossibilité d'écrire dans la langue dominante et l'impossibilité d'écrire autrement. Cette intervention s'effectue par une rencontre entre le réalisateur et ses personnages, qui en symbiose hurlent l'invention d'un peuple et mettent en transe les impossibilités. En ce sens, l'acte de parole peut être une fabulation, à savoir « [...] une production d'énoncés collectifs capable d'élever la misère à une étrange positivité, l'invention d'un peuple [...] ». (Deleuze, 1985, p. 289) En décrivant le travail de Pierre Perrault, Deleuze explicite l'acte de parole qu'est la fabulation :

Il faut que l'acte de parole se crée comme une langue étrangère dans une langue dominante, précisément pour exprimer une impossibilité de vivre sous la domination. C'est le personnage réel qui sort de son état privé, en même temps que l'auteur de son état abstrait, pour former à deux, à plusieurs, les énoncés du Québec, sur le Québec, sur l'Amérique, sur la Bretagne et Paris (discours indirect libre). (1985, p. 290)

En d'autres mots, pour fabuler un vivre-ensemble, le réalisateur, de l'intérieur de son espace et par un acte de violence de vie et de mort, place hors de l'espace et hors du temps les impossibilités qui proviennent d'un espace extérieur ou intérieur à celui de son peuple en

fragment. Sa fabulation s'effectue par l'intermédiaire de ses intercesseurs, « personnages réels et non fictifs », qui sont mis en état de « fictionner », de « légender », de fabuler. Deleuze précise à ce sujet que :

[...] l'auteur fait un pas vers ses personnages, mais les personnages font un pas vers l'auteur : double devenir. La fabulation n'est pas un mythe impersonnel, mais n'est pas non plus une fiction personnelle : c'est une parole en acte, un acte de parole par lequel le personnage ne cesse de franchir la frontière qui séparerait son affaire privée de la politique, et produit lui-même des énoncés collectifs. (1985, p. 289)

En résumé, le courant de la violence surgit de l'intérieur pour mettre en crise et mettre en transe l'intolérable et fabuler un devenir qui se juxtapose aux côtés des fragments de la société. Dans le cas qui nous intéresse, les personnages comme les réalisateurs fabulent Beyrouth et ses impossibilités. Ils sont Beyrouth et Beyrouth est eux. Par eux et en eux, la ville est en devenir. Dans notre analyse, nous verrons que l'énonciation de l'espace en devenir, le devenir Moi-Beyrouth et Beyrouth-Moi, par lequel le personnage réel qui sort de son état privé, en même temps que l'auteur de son état abstrait, consiste à surmonter les impossibilités de l'expression et de la représentation qui caractérisent le cinéma du tiers-monde (Deleuze, 1985). Ces impossibilités sont relatives au financement des films, selon les critères d'un espace extérieur, et aux mythes et pratiques confessionnels et ségrégationnistes des mémoires collectives de l'espace intérieur.

#### 2.1.4 L'énonciation spatio-communicationnelle

La fabulation, la mise en transe ou la mise en crise sont des actes de paroles. Il s'agit d'une énonciation rendue possible par les pratiques spatio-communicationnelles du réalisateur qui s'approprie l'espace. C'est justement par l'espace que s'instaure la pratique spatiale d'énonciation (Perraton, 1984). Cependant, cette dernière ne se limite pas à la seule production de stratégies et de messages par un ensemble producteur ; elle inclut en effet les pratiques des usagers et l'appropriation de l'espace par ceux qui l'habitent. L'acte d'habiter, lien humain le plus puissant entre le temps et l'espace (Ricœur, 2000), est une forme

d'inscription du pouvoir agir sur l'espace. En ce sens, « [...] habiter l'espace c'est finalement s'inscrire au combat qui décidera de l'usage à faire des lieux. » (Perraton 1984, p. 69)

En d'autres mots, une énonciation ne peut être détachée des usages et de l'espace-temps sociétal qu'en font ceux qui habitent l'espace. Ne pouvant être saisi indépendamment de l'usage qui en est fait, l'espace prend véritablement tout son sens dans son énonciation, c'est-à-dire dans les pratiques qui l'accompagnent, celles dans lesquelles il s'inscrit. (Perraton 1984). Ainsi, penser les pratiques spatio-communicationnelles, c'est se questionner sur le pouvoir, « le pouvoir faire de ces usages » (1984, p. 69), perçus, vécus et conçus par les individus ainsi que les formes d'appropriation et des finalités qu'ils énoncent à partir d'un espace-temps.

Formulée à partir d'un espace-temps, l'énonciation est teintée par les impossibilités et l'intolérable qui régissent son milieu. En fait, l'espace acquiert son sens au moment de son énonciation. L'espace n'est là que pour être pris en charge et signifier autre chose que l'espace, c'est-à-dire l'homme qui est le signifié de tous les langages (Greimas, 1979). Alors, au même moment, l'espace peut être un signifiant et un signifié. C'est un langage spatial qui peut, entre autres, signifier la société qui le produit et de ce fait devenir « [...] un langage par lequel une société se signifie à elle-même ». (1979, p. 14) Ainsi, l'expression identitaire d'une société, le devenir d'un peuple ou les fragments mémoriels peuvent être exprimés par le langage spatial qui devient un fondement commun partagé par ceux qui habitent l'espace.

#### 2.1.5 L'articulation de l'espace

L'espace habité par un individu est un énoncé spatial qui découle de la transformation de l'étendue en une forme articulée et signifiante. Cette articulation de l'énoncé spatial devient le signifiant de l'individu. Pour ce dernier, tel que nous l'avons mentionné dans la problématique, l'espace est un cadre stable de la mémoire. C'est en quelque sorte une preuve de son existence, de son être-là (*voir* art. 1.1.3). Il constitue alors l'expression de l'individu. Il peut de plus “ parler ” d'autre chose que de l'espace, tout comme les langues naturelles, tout

en étant des langages sonores, n'ont pas pour fonction de parler de sons (Greimas, 1979). L'espace peut, entre autres, parler des individus et des impossibilités communicationnelles comme l'espace peut parler de l'espace et le décrire.

La description de l'espace est articulée par la négative, par l'exclusion, par ce que l'individu ou la société ne sont pas. Un lieu quelconque ne peut être saisi qu'en le fixant par rapport à un lieu autre, qu'il ne se définit que par ce qu'il n'est pas. L'appropriation d'une topie n'est possible qu'en postulant une hétérotopie : c'est à partir de ce moment qu'un discours sur l'espace peut s'instituer (Greimas, 1979). En d'autres termes, une société reconnaît son espace en le distinguant de celui d'« autrui » qui n'est pas conforme au sien. Cette reconnaissance s'effectue par disjonction comme « ici vs ailleurs » ou « englobé vs englobant » (1979, p. 12).

Par exemple, pour saisir la traduction spatiale des petites guerres telles qu'énoncées par les réalisateurs, nous opposerons Beyrouth à la montagne, puis Beyrouth à ses propres divisions spatiales et, pour terminer, Beyrouth à sa double temporalité : le centre en ruine puis le centre reconstruit.

Ainsi, c'est par rapport à des espaces autres que Beyrouth est englobée et définie. Comme les nations tiers-mondistes, Beyrouth est des énonciations<sup>74</sup> en fragments. Elle loge des espaces qui asymétriquement la logent. Chacun de ces discours est un fragment identitaire fabulé selon un espace-temps spécifique. En ce sens, Beyrouth est le signifiant et le signifié de chacune des mémoires collectives qui l'énonce. Chaque corps est Beyrouth et Beyrouth est chacun des corps. À l'instar de Youssef Chahine qui devient Alexandrie<sup>75</sup>,

<sup>74</sup> Nous adhérons à l'élargissement de la notion d'énonciation comme précisée par Perraton : « Tout d'abord, il ne faut pas prendre la notion d'énonciation dans son sens restreint comme cela a été longtemps le cas en linguistique lorsqu'il s'agissait de réserver l'emploi du terme à la production des messages. Il faut plutôt élargir cette notion à toutes les conditions dans lesquelles l'énoncé fonctionne, y compris donc l'interaction communicationnelle, aussi bien au processus de production qu'à celui de l'appropriation. » (1984, p. 72)

<sup>75</sup> En référence au film « Alexandrie pourquoi ? » de Youssef Chahine, Deleuze indique qu'en se posant la question « Pourquoi », le réalisateur devient la mémoire de sa ville, l'énoncé collectif de son peuple. Car, la question « Pourquoi » est celle de la mémoire collective, celle qui relie le dedans au dehors. Selon Deleuze, la mémoire collective est « [...] l'étrange faculté qui met en contact immédiat le dehors et le dedans, l'affaire du peuple et l'affaire privée, le peuple qui manque et le moi qui s'absente, une membrane, un double devenir. » (1985, p. 287-288) En ce sens, le « pourquoi » interroge et soude le dedans et le dehors, l'intériorité et l'extériorité de l'individu : « Pourquoi ?, c'est la question du dedans, la question du moi, car si le peuple manque, s'il éclate en minorités, c'est moi qui suis d'abord un peuple, le peuple de mes atomes comme disait Carmelo Bene, le peuple de mes artères comme dirait Chahine [...] Mais pourquoi ?, c'est aussi la question du

« Alexandrie-moi, moi-Alexandrie » (Deleuze, 1985, p. 287), chaque réalisateur est un espace, chaque réalisateur est Beyrouth, un fragment de Beyrouth. Il est un corps qui habite et est habité par la ville : « Beyrouth-moi, moi-Beyrouth ». C'est ainsi que la ville se fragmente et se multiplie. Son unité est formée par ses espaces éclatés. Dans sa composition, elle inscrit ses peuples et ses langages fragmentés, puis, elle s'inscrit en eux. Autrement dit, à l'image de la cité décrite par Barthes, Beyrouth se laisse « discourir » pour devenir un langage en fragment parlé par ses habitants : « La cité est un discours, et ce discours est véritablement un langage : la ville parle à ses habitants, nous parlons notre ville, la ville où nous nous trouvons, simplement en l'habitant, en la parcourant, en la regardant. » (1985, p. 265)

#### 2.1.6 Les pratiques spatio-communicationnelles

La ville est un discours qui a une forme articulée et signifiante. En ce sens, il est possible de parler de ville-discours (Barthes, 1985). C'est-à-dire d'un énoncé qui, d'après le schéma communicationnel de Jakobson<sup>76</sup>, correspond au message envoyé par un destinataire au destinataire. Cette description réduit le destinataire à un individu passif dont le rôle se limite à la réception de la ville-texte. Ceci signifie que le destinataire n'a aucun pouvoir d'appropriation. Il subit. Or, selon Greimas, le destinataire de la ville interagit. Il est un usager de l'espace ; il est :

[...] comme une structure d'accueil en possession d'un code de déchiffrement de messages complet mais qui n'est pas nécessairement identique au code du destinataire ayant servi à la production des messages. Tout comme lors de la communication linguistique, deux actants mis face à face sont censés assurer l'émission et la réception de messages pleins d'éventuels malentendus. (1979, p. 41)

---

dehors, la question du monde, la question du peuple qui s'invente en manquant, qui a une chance de s'inventer en posant au moi la question que celui-ci posait : Alexandrie-moi, moi-Alexandrie. » (1985, p. 287)

<sup>76</sup> Rappelons la description de la communication définie par Jakobson : « Le destinataire envoie un message au destinataire. Pour être opérant, le message requiert d'abord un contexte auquel il renvoie (c'est ce qu'on appelle aussi, dans une terminologie quelque peu ambiguë, le « référent »), contexte saisissable par le destinataire, et qui est, soit verbal, soit susceptible d'être verbalisé ; ensuite, le message requiert un code, commun, en tout ou au moins en partie, au destinataire et au destinataire (ou, en d'autres termes, à l'encodeur et au décodeur du message) ; enfin, le message requiert un contact, un canal physique et une connexion psychologique entre le destinataire et le destinataire, contact qui leur permet d'établir et de maintenir la communication. » (1963, p. 213-214)

C'est grâce entre autres à ces malentendus que la fabulation de nouveaux énoncés et qu'une juxtaposition de diverses énonciations portant sur un même espace est possible. L'usager de l'espace, c'est-à-dire le pratiquant de la ville, qu'il soit le réalisateur ou le protagoniste, reçoit, perçoit et interprète l'énoncé-ville conçu par un ensemble producteur. Son agir peut être exprimé par l'expression faire « usage de l'espace » qui englobe divers états tel que « vivre », « sentir » ou « percevoir ». Cet usage de l'espace, qu'il soit conscient ou inconscient, est signifiant (Greimas, 1979).

En conséquence, la définition de l'usager de la ville donnée par Greimas dépasse celle, plus limitative, de la linguistique qui réduit l'usager à une position de destinataire du message-ville. Bref, être usager implique une réaction aux stimulations spatiales ; c'est agir passivement ou activement. En d'autres termes, c'est faire un usage simultané de l'espace interne et externe : une interlocution.

En ce sens, l'introduction de l'interaction entre l'ensemble producteur et les usagers de la ville dépasse la conception linguistique décrite plus haut. Elle s'inscrit davantage, dans un angle socio-pragmatique de l'énonciation (Greimas, 1979 ; Perraton, 1984). Rappelons que l'espace conçu est généralement l'espace dominant dans une société puisqu'il est celui qui est imposé par un pouvoir tyrannique. C'est celui des planificateurs qui identifient et réduisent l'espace vécu et perçu à l'espace qu'ils conçoivent. Cependant, par ses pratiques spatio-communicationnelles comme celle de la fabulation dans laquelle l'imaginaire se confond au réel, l'usager configure et transgresse les impossibilités et les stratégies mises en place par l'espace tyrannique de la ville. Par ses actes réels et imaginaires, il produit un autre énoncé de la ville qui, pendant un espace-temps, peut être dans l'ombre de l'unité tyrannique. Toutefois, cet énoncé est un fragment réel de la société et il se juxtapose aux côtés des autres fragments de la société.

En somme, l'individu est un usager de l'espace qui réagit, activement ou passivement, aux stimulations spatiales. Il pratique la ville en se l'appropriant et en faisant usage. Ces pratiques peuvent être réelles et imaginaires.

En se rapportant à Augoyard, Perraton suggère l'appellation « pratiques réelles-imaginaires » de l'espace puisque, précise-t-il :

[...] les pratiques « réelles » sont traversées par les forces de l'imaginaire bâtisseur [...]. Voilà pourquoi nous croyons plus opportun de parler de pratiques réelles-imaginaires, soulignant par là l'œuvre de l'imaginaire producteur à l'intérieur des pratiques d'espaces. (1984, p. 70)

Plus loin, nous verrons que le réel et l'imaginaire sont deux visées associées par contiguïté aux affections de la mémoire et de l'imagination (*voir* art. 2.2.1). Leur confusion permet, au réalisateur, en s'immisçant entre les impossibilités de son espace-temps régi par la tyrannie, de briser par évocation et convocation l'espace conçu du producteur. En somme, c'est par les pratiques réelles-imaginaires de l'espace que sont possibles les actes et états de fiction.

Tout d'abord, dans la pratique réelle-imaginaire de l'usager, celui-ci « [...] anticipe son action en rendant "présent ce qui *réellement* ne l'est pas encore", il déforme la totalité spatiale projetée par l'ensemble producteur [...] ». (Perraton, 1984, p. 70) Ainsi, par ses expériences et ses états de faire affectifs, réels et imaginaires, l'usager évoque ce qui est en devenir : le peuple qui manque.

Ensuite, l'usager déréalise d'importants fragments d'espace, il rend absent ce qui serait jugé « réellement » présent à l'intérieur de la représentation des continuités et des homogénéités qui sont propres à l'espace aménagé (Perraton, 1984). En effet, à partir de l'espace vécu et en mouvement, l'usager convoque les impossibilités de l'espace tyrannique qu'il met en état de « fictionner », de « légèder » et de « fabuler » (Deleuze, 1985).

En évoquant un devenir et en convoquant les impossibilités, l'usager s'approprie des fragments conçus par un « autrui » qu'il configure. Par ses pratiques réelles-imaginaires, il produit un énoncé spatial, il fabule un espace collectif en devenir qui transgresse celui établi par un ensemble producteur. En ce sens, l'usager devient à son tour un producteur de l'espace. Il a le pouvoir de configurer l'espace par ses pratiques réelles-imaginaires et celui de

transgresser (voire subvertir) les espaces au point de les modifier littéralement comme un producteur (Perraton, 1984).

Conséquemment à ces pratiques spatio-communicationnelles, l'utilisateur énonce un nouveau sens de la ville et devient producteur de l'espace. L'interaction, réelle et imaginaire, entre l'utilisateur et l'espace perçu, vécu et conçu indique la possibilité d'une métamorphose et d'un changement du sens de la ville. Alors c'est en fonction de ses pratiques réelles-imaginaires et des « énoncés de faire » et des « énoncés d'état<sup>77</sup> » que l'individu habitant un espace agit sur celui-ci.

Ainsi, le sens de l'espace, même s'il est configuré par des impossibilités et qu'il semble en stagnation ou en latence, est toujours en mouvement. Perraton indique que :

[...] le sens des espaces n'est donc pas donné une fois pour toutes. Il est l'objet d'un enjeu entre producteurs et usagers. En ce sens, nous pouvons dire des énoncés spatiaux qu'ils sont équivoques aussi longtemps qu'ils ne s'inscrivent pas à l'intérieur d'une finalité (d'un « genre de discours »), ce à quoi travaille l'ensemble producteur. (1984, p. 70)

En somme, même inscrites dans « un genre de discours », les pratiques des usagers peuvent être transgressées<sup>78</sup>. En effet, la transgression réelle ou imaginaire est toujours possible. Lors des petites guerres, alors que les espaces étaient marqués par le confessionnalisme et le communautarisme, certains individus se sont appropriés des espaces qu'ils ont démarqués. Par exemple, le centre-ville de Beyrouth a abrité les marginalisés et les restes de la société.

<sup>77</sup> D'après Greimas, les énoncés d'état « [...] permettent la formalisation de la relation du sujet au monde et présupposent l'existence des énoncés de faire susceptibles de rendre compte de la production et/ou de la transformation de ces états. » (1979, p. 26)

<sup>78</sup> Bataille souligne que « La transgression n'est pas la négation de l'interdit, mais elle le dépasse et le complète. » (1957, p. 71) En ce sens, l'énonciation de la ville par un ensemble producteur qui dicte des pratiques est une énonciation d'interdits ou d'impossibilités. À partir des pratiques et transgressions posées par certains usagers de l'espace se juxtaposent aux interdits et aux impossibilités d'autres sens de la ville.

## 2.2 La mémoire

### 2.2.1 La qualification de la mémoire

Nous avons mentionné précédemment les phénomènes mnémoniques qui impliquent le corps ainsi que l'espace du réalisateur (*voir* art. 2.1.2). Ces phénomènes sont la jonction entre les pôles de la réflexivité, c'est-à-dire l'intériorité de l'individu, et celui de la mondanéité, l'extériorité de l'individu. Ils correspondent au troisième couple, réflexivité et mondanéité, de la typologie de la mémoire esquissée par Ricœur (2000).

Les caractères d'écoulement temporel, le présent ou le passé, caractérisent les « us » et les « abus » de la mémoire. Similairement à l'espace qui, selon Greimas, est énoncé par une affirmation « négative », par disjonction avec un espace autre qu'il n'est pas, et comme l'identité est définie selon une reconnaissance de conformité ou distinction par rapport à un autrui (Todorov, 1995), la mémoire est souvent étudiée par l'intermédiaire de ses pathologies et de ses usages abusifs. D'une part, et à partir de l'approche objectale de la phénoménologie de la mémoire qui a pour but de distinguer la mémoire comme visée et les souvenirs comme chose visée, Ricœur (2000) effectue une typologie de la « mémoire heureuse »<sup>79</sup>, c'est-à-dire des us de la mémoire. Cette typologie est réglée selon trois paires oppositionnelles : habitude/mémoire, évocation/rappel (ou recherche) et réflexivité/mondanéité<sup>80</sup>. Ces trois champs de la mémoire nous permettent de brièvement esquisser la médiatisation de la réalité et de l'imagination qui s'effectue entre l'espace-temps où le réalisateur est un usager de l'espace, espace de représentation et celui où il produit un nouvel énoncé, représentation de l'espace. D'autre part, les abus de la mémoire naturelle seront abordés par l'approche pragmatique de la mémoire qui s'adjoint à l'angle objectal de l'approche cognitive des us de la mémoire. Par cette approche, la mémoire devient un exercice. Les formes d'abus de la mémoire naturelle distribuées selon les plans pathologique-thérapeutique, pratique et éthico-

<sup>79</sup> « De quoi y a-t-il souvenir ? » et « de qui est la mémoire ? » sont les deux questions autour desquelles se structure l'approche objectale de la phénoménologie de la mémoire esquissée par Ricœur (2000, p. 3).

<sup>80</sup> Ce dernier couple est à la fois oppositionnel et complémentaire.

politique permettent de ressortir les figures des mémoires empêchées, manipulées et convoquées dans la fabulation des films sur les petites guerres (Ricœur, 2000).

Par les phénomènes mnémoniques corporels et spatiaux liés aux caractères d'écoulement passé et présent, il est possible pour le réalisateur de se souvenir de ses actes spatio-temporels et d'énoncer un monument commémoratif portant sur des fragments des petites guerres. Lors de sa commémoration de la traduction spatiale des petites guerres, le corps et les lieux sont une stratification de traces qui lui permettent de faire un travail mémoriel se rattachant ainsi à sa pratique réelle-imaginaire de l'espace.

La qualification de l'acte de parole du réalisateur s'effectue pendant le travail de rappel. En ce sens, la qualification de la fabulation n'est pas similaire si l'énonciation filmique est produite au moment où les traces spatiales des petites guerres sont présentes ou lorsque celles-ci auraient disparu. Alors, la présence et l'absence des traces servent la qualification des us et des abus de la mémoire qui influent sur l'évocation et la convocation de la traduction de l'espace fabulé par le réalisateur. En ce sens, la fabulation maintient la mémoire vivante, car cette dernière est « exercée » en se logeant dans des espaces de représentation, comme la nation et le cinéma. Toutefois, dès que la mémoire est évoquée, l'imagination est convoquée. C'est par contiguïté que les deux affections, mémoire et imagination, sont liées. « [...] Évoquer l'une – donc imaginer –, c'est évoquer l'autre, donc s'en souvenir. » (Ricœur, 2000, p. 5). Ainsi, il est pratiquement impossible de découpler ces deux affections. Cette difficulté qui se trouvait depuis Platon<sup>81</sup> et Aristote<sup>82</sup> dans la philosophie occidentale est contenue dans l'acte de fabulation des films sur les petites guerres libanaises et des pratiques réelles-imaginaires de l'espace qui seront mis en contexte ultérieurement. Notons, par exemple, la difficulté de relever la part de réalité et d'imagination traduite dans les films. Cette difficulté relève, entre autres, du travail de la mémoire collective, qui, selon l'espace-temps de l'énonciation, prend appui sur un cadre temporel irrégulier et incertain (Halbwachs, 1997).

<sup>81</sup> Ricœur définit l'*eikon* de Platon comme le : « [...] phénomène de présence d'une chose absente ». (2000, p. 6)

<sup>82</sup> Aristote plaide pour l'inclusion de la problématique de l'image dans celle du souvenir.

Nonobstant cette fluidité continue entre la mémoire et l'imagination, il est commun d'associer deux visées ou intentionnalités distinctes à ces deux affections. D'une part, malgré ses dysfonctions et pathologies, la fidélité est la visée que les individus lient à la mémoire puisqu'elle devient leur seule ressource « [...] pour signifier le caractère passé de ce dont nous déclarons nous souvenir ». (Ricœur, 2000, p. 26) D'autre part, l'imagination reçoit un traitement différent. Elle se caractérise par le fictif, l'irréel ou le possible.

Quoique la mémoire soit associée à la fidélité, elle peut revêtir certaines caractéristiques de l'imagination lors du travail de rappel d'un souvenir. Comme le souligne Ricœur, « [...] se souvenir, c'est non seulement accueillir, recevoir une image du passé, c'est aussi la chercher, “ faire ” quelque chose. Le verbe “ se souvenir ” double le substantif “ souvenir ”. Ce que ce verbe désigne, c'est le fait que la mémoire est “ exercée ”. » (2000, p. 67). En conséquence, la mémoire est un usage et l'acte de faire usage comporte une possibilité d'abus. Or, l'abus est une négation qui menace la visée véridique de la mémoire heureuse et qui l'entremêle à l'imaginaire.

Lors de l'analyse, un bref parcours dans la typologie des us et abus de la mémoire permettra d'esquisser l'imprégnation de l'une et de l'autre de ces affections dans les énonciations filmiques et spatiales de l'objet relationnel cinéma-et-ville.

## 2.2.2 Les phénomènes de la mémoire : corps et espace

Les phénomènes de la mémoire, le corps et les espaces, qui incluent « l'horizon du monde et d'un monde » sont affectés par les couples qui forment la typologie de la mémoire à des degrés divers (Ricœur, 2000). Ils sont la jonction entre les deux pôles du troisième couple de la typologie de la mémoire : réflexivité et mondanité. Par eux, il est possible pour un individu de se souvenir de ses actes spatio-communicationnels et de l'espace dans lequel ils ont été pratiqués. D'après Ricœur, cela fait dire à l'individu :

Je me souviens de l'étendue de tel paysage marin qui me donnait le sentiment de l'immensité du monde. Et, lors de la visite de tel site archéologique, j'évoquais le

monde culturel disparu auquel ces ruines renvoyaient tristement. Comme le témoin dans une enquête de police, je puis dire de ces lieux que “j’y étais”. (2000, p. 48)

C'est d'après le livre de Casey *Remembering* que Ricœur définit ce troisième couple de la typologie de la mémoire qui illustre la polarité entre la mémoire individuelle et la mémoire collective. Au même moment, l'individu se positionne dans son monde intérieur, à l'intérieur de soi, espace qui l'habite, et dans un monde meublé d'autrui, espace qu'il habite, celui de l'altérité.

Par ailleurs, la transition entre le pôle de la réflexivité, intériorité de l'individu et le pôle de la mondanéité, extériorité de l'individu, s'effectue grâce aux trois *mnemonic modes* que Casey glisse entre le *in mind, keeping memory in mind*, « analyse intentionnelle de la mémoire retenue captive » et le *beyond mind, pursuing memory beyond mind*, « poursuite de la mémoire » : *reminding, reminiscing* et *recognizing* (Ricœur, 2000, p. 46).

Le travail du souvenir de soi et de l'autre s'appuie sur la présence des trois *mnemonic modes* et influe sur la traduction spatiale et la production de la ville énoncée par le réalisateur. Entre les moments où il est un usager de la ville et celui où il est le producteur de la ville, c'est-à-dire le moment où il commémore l'usage qu'il faisait de la ville, le réalisateur appuie son travail mémoriel sur des modes mnémoniques qui sont une polarité entre son intériorité et son extériorité.

### 2.2.3 Les modes de la mémoire : *reminding, reminiscing* et *recognizing*

Le premier mode mnémonique est celui du *reminding*. Ce terme qui peut-être traduit en français par le verbe « rappeler » est formé de *reminders* ; le *reminder* est une sorte de pense-bête, qui se distribue de part et d'autre de la ligne de partage entre l'intériorité et l'extériorité (Ricœur, 2000). En premier lieu, lorsqu'il effectue un travail de rappel, l'individu se réfère aux *reminders* qui apparaissent soit sous la forme figée de l'association plus ou moins mécanique du rappel d'une chose par une autre qui lui a été associée dans

l'apprentissage, soit comme un relais "vif" du travail de rappel. Par exemple, les *reminders* peuvent être des photos, des cartes ou bien des ruines explicites des petites guerres que le réalisateur associe à celles-ci.

Tandis que le premier mode, le *reminding*, s'appuie sur des points qui permettent des associations mécaniques, le deuxième mode, le *reminiscing*, est davantage marqué par l'activité discursive. Le *reminiscing* permet de revivre le passé en l'évoquant à plusieurs, l'un aidant l'autre à faire mémoire d'événements ou de savoirs partagés, le souvenir de l'un servant de *reminder* pour les souvenirs de l'autre ; sa fonction est similaire à celle du relais. « Dis tu te souviens de..., quand ... tu ... nous... ? » est un exemple qui caractérise le mode du *reminiscing* (2000, p. 46-47). Ce deuxième mode est similaire au travail d'incrustation et de souvenir entre l'objet relationnel cinéma-et-ville : le cinéma aide la ville à se souvenir de son espace-temps et la ville permet au cinéma de se souvenir, d'après un espace-temps, des états spécifiques qui l'ont habité.

Enfin, le troisième mode mnémonique, le *recognizing* ou la reconnaissance, est intimement lié à la représentation. Ce troisième mode est la reconnaissance dans le présent d'une altérité absente qui a déjà été perçue, conçue ou vécue et qui est reconnue comme la même de l'autre absent dans le présent. Autrement dit, cette reconnaissance est une définition de la représentation ou encore « [...] l'énigme du souvenir en tant que présence de l'absent antérieurement rencontré ». (2000, p. 47)

Ces trois modes mnémoniques, *reminding*, *reminiscing* et *recognizing*, sont des relais permettant la médiatisation entre l'objet relationnel cinéma-et-ville et l'espace habité par le réalisateur, celui qui l'habite et celui qu'il fabule. Que ce soit le cinéma ou la ville ou l'incrustation de l'un et de l'autre, le réalisateur, jonction de l'objet relationnel cinéma-et-ville, s'appuie sur ces modes mnémoniques pour se souvenir et être dans l'intériorité et l'extériorité. Toutefois, le troisième couple de la typologie de la mémoire, réflexivité/mondanité, n'est pas le seul couple par lequel modulent les phénomènes mnémoniques corporels, spatiaux ou ceux de l'horizon du monde ou l'horizon d'un monde. Le couple habitude/mémoire caractérisé par la profondeur temporelle de la mémoire ainsi que le couple évocation/rappel, qui qualifie

l'acte de mémoire, servent à définir la visée du souvenir qui se meut entre mémoire et imagination. En substance, ces trois couples de la typologie de la mémoire heureuse, caractérisés par la profondeur temporelle, la qualification du souvenir et la jonction entre l'intériorité et l'extériorité, permettent de décrire le travail de l'énonciation de l'objet relationnel cinéma-et-ville selon l'espace-temps réel et imaginaire des pratiques spatio-communicationnelles du réalisateur.

#### 2.2.4 Les « us » de la mémoire heureuse

Les trois couples esquissés d'après la phénoménologie de la mémoire qui a pour but de distinguer la mémoire comme visée et les souvenirs comme chose visée s'appuient sur les us de la mémoire heureuse que nous explicitons dans cette section.

##### 2.2.4.1 Habitude/mémoire

Le premier couple de la typologie du champ polysémique du souvenir, habitude/mémoire, réfère à la mémoire-habitude et à la mémoire-souvenir. Le principal intérêt de ce couple réside dans la classification des événements selon « la profondeur temporelle » (Ricœur, 2000, p. 30). C'est que les deux types de mémoire, soit la mémoire-habitude et la mémoire-souvenir, présupposent une expérience antérieurement acquise par l'individu, c'est-à-dire que toutes les deux sont liées au passé, mais de façons différentes. Elles se distinguent par leur caractère temporel. À partir d'un travail descriptif, le caractère temporel de la mémoire permet une redistribution des souvenirs sur divers degrés de l'échelle temporelle. L'opération descriptive consiste alors à classer les expériences relatives à la profondeur temporelle depuis celles où le passé adhère en quelque sorte au présent jusqu'à celles où le passé est reconnu dans sa passéité révolue (Ricœur, 2000).

D'une part, la mémoire-habitude est celle qui est non-marquée du sceau du passé. En elle, le souvenir peut facilement être reconnu dans le présent. C'est que cette mémoire est une

mémoire-répétition. Sans égard aux temporalités, par elle l'individu agit de façon similaire. Concrètement, il lui devient inutile de déclarer « se souvenir » puisque le souvenir vit dans son quotidien. Autrement dit, cette mémoire ne nécessite pas que l'individu pose un acte, un effort de rappel : l'individu ne réapprend pas le contenu de sa leçon toutes les fois qu'il la récite. Par ailleurs, la mémoire-habitude est généralement transmise par la société d'appartenance de l'individu. Elle est davantage déterminante dans un environnement confessionnel ou communautaire puisqu'elle englobe l'héritage vertical de la société, celui-là même qui régit « l'agir » d'un espace et qui est légué par filiation aux habitants de l'espace. Ainsi, les mœurs, les traditions, les habitudes et les rituels de commémoration sont englobés dans cette mémoire-habitude. Dans le cas libanais, la mémoire-habitude, découle du pouvoir des traditions et des convenances et cloisonne l'individu dans des groupes dont les actes et usages spatiaux sont communautairement acceptables (Ricœur, 2000).

D'autre part, et contrairement à la mémoire-habitude qui revêt une visée de « fidélité » en reproduisant mécaniquement les souvenirs vécus et incorporés au présent, la mémoire-souvenir, non-marquée par le présent, imagine. Parce qu'elle a perdu toutes les traces du présent, la mémoire-souvenir est marquée par le sceau du passé. Ce passé éloigné du présent de l'individu est difficilement accessible. En d'autres mots, les acquis de l'individu appartiennent à un passé dont les traces sont absentes du présent (Ricœur, 2000). D'ailleurs, c'est cette absence du présent qui imprègne la mémoire-souvenir de visées imaginatives comme le fictif, l'irréel ou le possible. En somme, cette mémoire est celle de l'imagination, de l'évasion du présent et du rêve. Selon Bergson, elle permet d' : « [...] évoquer le passé sous forme d'images [...] » (*cité dans Ricœur, 2000, p. 31*). En résumé, ce premier couple de la typologie de la mémoire, habitude/mémoire, qui se distingue par la profondeur temporelle, oppose l'action à la représentation et l'habitude à l'imagination.

Dans le cadre de notre analyse qui, d'après l'objet relationnel cinéma-et-ville, problématise certaines traductions spatiales des petites guerres énoncées dans le cinéma libanais et la mémoire collective des réalisateurs ; le couple habitude/mémoire permet de relever les traits distinguant les films produits entre les deux événements fondateurs de

violence que nous avons sélectionnés, soit le 13 avril 1975 et la *tabula rasa* du centre-ville de Beyrouth en 1994, et ceux produits à la suite de ces événements, de 1994 à 2000.

#### 2.2.4.2 Évocation/rappel

Tandis que le premier couple habitude/mémoire se distingue par ses caractères d'écoulement temporel, le présent et le passé, le second couple de la typologie, évocation/rappel, cherche à qualifier l'acte de mémoire ou de souvenirs. Par ce deuxième couple est évoquée la qualification de la fidélité ou de la déficience des souvenirs et de l'oubli : est-ce un oubli définitif ou une amnésie provisoire ?

La fiabilité de la mémoire est déterminée par sa dimension cognitive. En ce sens, la finalité de l'acte de mémoire qui lutte contre l'oubli se résout par l'évocation du souvenir. C'est-à-dire qu'en s'opposant au rappel, à la recherche d'un souvenir, l'évocation devient une affection qui peut être qualifiée de pathologique. Elle est la présence maintenant de l'absent antérieurement perçu, éprouvé, appris. (Ricœur, 2000). Cependant, l'évocation n'est pas toujours instantanée. Elle nécessite parfois un travail de recherche qui devient un effort de rappel, c'est-à-dire un travail intellectuel qui, tel que décrit par Bergson « [...] consiste à convertir en une représentation schématique dont les éléments s'entrepénètrent en une représentation imagée dont les parties se juxtaposent ». (*cité dans* Ricœur, 2000, p. 36). Autrement dit, à partir de l'espace-temps présent de l'individu et du fondement commun de sa mémoire collective, l'effort de rappel est une qualification de la mémoire. Cet effort de rappel se solde par l'évocation du souvenir ou par un constat ; celui d'une incapacité à se souvenir qui n'est pas obligatoirement un oubli définitif, mais une « mémoire de l'oubli » (2000, p. 36).

Pour revenir à notre problématique, le travail de recherche et de rappel du souvenir qui caractérise le second couple de la typologie de la mémoire heureuse esquissée par Ricœur nous permet de qualifier la récurrence de souvenirs communs incrustés dans l'objet relationnel cinéma-et-ville et l'évocation de l'absence de certaines représentations mentionnées par l'un et omises par l'autre.

### 2.2.4.3 Réflexivité/mondanité

Certains pôles des deux couples habitude/mémoire et évocation/rappel se mêlent à ceux du troisième couple réflexivité/mondanité, lequel est à la fois une complémentarité et une opposition entre l'intériorité et l'extériorité de l'individu (*voir* art. 2.2.2). En effet, le pôle réflexif du troisième couple qui peut être schématisé comme une plongée de l'individu dans son intérieur, une recherche en soi à partir d'un espace-temps personnel, se trouverait dans le pôle de la mémoire-souvenir du premier couple de la typologie et se logerait également dans le pôle du rappel du second couple. C'est-à-dire que la typologie de la mémoire est un travail constant entre l'intériorité de l'individu et peut être détachée de la mondanité de l'individu qui est un contenant de points d'appui permettant de qualifier et de soutenir l'effort de rappel de la mémoire heureuse et celle de l'oubli (Ricœur, 2000).

### 2.2.5 Les « abus » de la mémoire naturelle

Dans une approche pragmatique de l'angle « objectal » de la mémoire, la mémoire est « exercée ». Ceci signifie que l'exercice de la mémoire est son usage. L'us comporte la possibilité de l'abus. Entre us et abus se glisse le spectre de la mauvaise « mimétique ». C'est par le biais de l'abus que la visée véridictive de la mémoire est massivement menacée. Ricœur esquisse la notion d'abus de la mémoire naturelle d'après les figures de la « mémoire empêchée », « mémoire manipulée » et « mémoire obligée ». Par les catégories de la médiation du transfert, il transpose ces abus au niveau de la mémoire collective. En tant qu'exercée, la mémoire collective devient l'espace à partir duquel s'écrit l'historiographie (Ricœur, 2000).

#### 2.2.5.1 La mémoire empêchée

D'après une approche pathologique et thérapeutique de la psychanalyse selon Freud, Ricœur décrit le premier niveau des abus de la mémoire naturelle : la mémoire empêchée.

Cette mémoire blessée qui a vécu ou subi des traumatismes peut être personnelle ou collective (*cité dans* Ricœur, 2000, p. 83).

Suite à la perte<sup>83</sup> d'un être aimé ou de son substitut, l'individu est sommé de renoncer à la libido investie dans l'objet aimé. Tandis que la période de deuil est une réaction normale et non pathologique de l'individu qui cherche à se désinvestir de l'objet perdu, la compulsion de répétition et le passage à l'acte caractérisent la résistance et la révolte du psychisme de l'individu qui poursuit son investissement dans l'objet perdu. Ces réactions s'opposent au deuil qui demande un travail et surtout du temps. Par ailleurs, le travail de deuil peut se solder par la libération du souvenir de l'objet perdu. En ce sens, « le travail de deuil est le coût du travail du souvenir ; mais le travail du souvenir est le bénéfice du travail de deuil. » (Ricœur, 2000, p. 88)

Le travail de désinvestissement de l'objet perdu exige de la part du patient une reconnaissance de son état de « malade », puis de la part de l'analyste une patience à l'égard du patient et de ses compulsions qui se manifestent dans l'espace de transfert. En effet, tant que le travail de deuil n'est pas réglé, au lieu de se souvenir, l'individu répète les mêmes actions. Le temps et le travail peuvent remplacer la résistance et la compulsion de répétition par le souvenir. En thérapie, la compulsion est libre de se manifester dans l'espace intermédiaire qui se glisse entre la maladie et la vie réelle, à savoir le niveau du transfert. Cet espace trouve son équivalence dans une arène ou un espace public de la discussion (Ricœur, 2000).

Toutefois, suite à la perte de l'objet aimé, au lieu d'être en deuil, certains individus deviennent mélancoliques. Cette bifurcation du deuil vers la mélancolie est celle de deux modalités de travail et d'investissements affectifs difficiles à délier et qui deviennent des pathologies.

Au lieu d'être présenté comme un travail, le deuil est expliqué pour comprendre la mélancolie. Contrairement à la mélancolie, un travail de deuil achevé permet à l'individu de

---

<sup>83</sup> Cette perte peut être celle de la patrie, de la liberté, d'un idéal, etc.

se trouver « [...] à nouveau libre et désinhibé ». (2000, p. 87) Alors que la perte de l'estime de soi et la honte envers autrui caractérisent l'individu en deuil, le mélancolique vit une diminution du sentiment de soi qui entraîne sa propre dévaluation, accusation, condamnation et abaissement. Les reproches qu'il projette sur lui-même sont souvent adressés à l'objet aimé. Ces plaintes deviennent des accusations et une lacération de soi et peuvent occasionner une *martyrisation* de l'objet aimé (Ricoeur, 2000).

Ces catégories pathologiques proposées par Freud sont transposables à la mémoire collective et à l'histoire, car les situations de deuil et de mélancolie dépassent la psychanalyse et impliquent « l'autre » psychosocial. Elles trouvent leurs équivalences dans la mémoire collective qui est une bipolarité entre une identité personnelle et une identité communautaire. En ce sens, les traumatismes vécus par une collectivité deviennent les blessures de la mémoire collective. Comme la perte de l'objet aimé chez un individu, face à ces blessures qui peuvent être des pertes du pouvoir ou du territoire, la mémoire collective passe par divers états qui vont de l'affliction à la réconciliation avec l'objet perdu. Elle symbolise ensuite ces pertes par des célébrations funéraires ou de remémorations (Ricoeur, 2000).

#### 2.2.5.2 La mémoire manipulée

Le deuxième niveau des abus de la mémoire naturelle, manipulation et instrumentalisation de la mémoire relève d'une critique de l'idéologie. Il se caractérise par le plus grand nombre d'abus de mémoire et d'abus d'oubli. Distincte des modalités d'excès et de déficiences pathologiques de la mémoire blessée, cette mémoire se croise avec l'identité collective et personnelle. Par des formes de mésusage érigées en critère d'identité, elle est une manipulation par les détenteurs du pouvoir de la mémoire et de l'oubli. À partir de leur mémoire, ceux-ci revendiquent leurs quêtes et requêtes identitaires. Pour Ricoeur, cette érection de la mémoire en critère identitaire entraîne des dérives du « trop de mémoire », abus de mémoire, et de « pas assez de mémoire », abus d'oubli (2000, p. 98).

La mémoire manipulée est donc une mémoire fragile. Trois causes expliquent la fragilité de la problématique de l'identité reportée à celle de la mémoire. La première cause est le rapport difficile au temps. Cette première fragilité découle du caractère allégué de l'identité qui donne les réponses à la question « qui suis-je ? » (2000, p. 98). De telle sorte qu'à travers les espaces-temps, ces réponses restent similaires. Or, il est difficile que le présent soit le même que le passé. En ce sens, la mémoire devient la composante temporelle qui lie l'identité du présent et du passé et qui les projette dans le futur. Ensuite, la seconde cause de la fragilité de l'identité est celle de la confrontation avec autrui qui est ressentie comme une menace pour l'identité du « moi » et conséquemment devient une menace pour la mémoire. Finalement, la troisième cause se greffe et soutient la seconde cause qui dresse « l'autre » en menace. Elle est liée à l'« héritage de la violence fondatrice » qui découle des liens entre l'identité communautaire et les guerres (2000, p. 99). Généralement, les communautés historiques sont nées de la violence. Par des actes commémoratifs, dont les récits de fondation, elles célèbrent ces événements fondateurs. Mais ce qui est gloire pour les uns est une humiliation pour les autres. Dans la mémoire collective des victimes de la violence, cet état s'enracine comme une blessure réelle et symbolique.

Par ailleurs, le récit est l'instrument privilégié du phénomène des idéologies qui est dissimulé et inavouable. En effet, pour faire valoir son identité, l'idéologie en lien avec le pouvoir et sa légitimation recourt à la revendication d'une identité et aux expressions publiques de la mémoire. Ricœur relève trois niveaux opératoires du phénomène de l'idéologie : « la distorsion de la réalité » ou « contrainte silencieuse exercée sur les mœurs dans une société traditionnelle », puis « la légitimation du système de pouvoir » et finalement « l'intégration du monde commun par le moyen de systèmes symboliques immanents à l'action » ou médiations symboliques (2000, p. 100). Par ce troisième niveau des médiations symboliques, la mémoire intègre la constitution de l'identité. La mémoire et l'identité se confondent à travers la fonction sélective et la configuration narrative de la mémoire qui par l'action et l'identité des personnages se dénote dans les récits. Cette fonction de sélection présente dans les récits, qui sont un relais de la parole à l'entreprise de séduction et d'intimidation du pouvoir, offre la possibilité de manipuler la mémoire et de mettre en place des stratégies pour l'oubli ou de la remémoration de l'identité promulguée par le pouvoir en

place. En ce sens, la mémoire devient manipulée car elle se rattache aux effets de distorsion de l'idéologie. Par le récit, elle s'impose comme une histoire officielle, institutionnelle et publique qui par des commémorations doit être apprise et célébrée. Puis, la clôture ou le devenir de ce récit devient celui de l'identité communautaire (Ricœur, 2000).

Il arrive que certains membres de la société deviennent des détracteurs de l'idéologie, c'est-à-dire du pouvoir et de sa légitimation. Pour s'élever contre l'idéologie en place, ces derniers recourent à la praxis qui dénonce l'idéologie et dépeint la réalité humaine. Selon Ricœur, cette praxis est « [...] l'activité transformatrice, une description vraie, non déformée, donc exempte de toute interprétation en termes de signification, de valeur, de norme. » (2000, p. 102) Toutefois, cette dénonciation peut devenir un pamphlet contre la propagande, et à son tour un instrument de manipulation. Or, la visée de la praxis devrait être celle de la recherche de justice. Pourtant, son horizon est double : soit la reconstruction d'un espace public de la discussion ou un espace de lutte qui peut se solder en une guerre civile.

### 2.2.5.3 La mémoire obligée

Le troisième niveau des abus de la mémoire est éthico-politique. À partir d'un point de vue normatif, Ricœur distingue le devoir de mémoire de l'instrumentalisation de la mémoire, car celui-ci ne doit pas être confondu avec l'injonction à faire mémoire (2000, p. 83). Cette injonction risque de court-circuiter le travail de l'histoire et celui de la justice. Dans l'exercice de la mémoire, le devoir de mémoire peut avoir un bon usage comme il peut être celui de l'abus.

Dans la cure thérapeutique de la mémoire blessée qui est un travail de mémoire et de deuil, le devoir de mémoire est une tâche, celle de la manifestation libre de la parole. En effet, lors du transfert, l'analysant a une liberté d'expression qui lui permet de se défaire de son investissement à l'égard de l'objet perdu. Toutefois, cette tâche ne permet pas au devoir de mémoire d'égaliser le travail de mémoire et de deuil, car il lui manque la notion de travail qui est voilée par le double aspect du devoir ressenti comme une double contrainte imposée

de l'extérieur à l'individu qu'il traduit comme une obligation. Cette double contrainte se trouve dans l'idée de justice. Au sein de la justice, la mémoire est un projet dans lequel les souvenirs traumatisants ont une valeur exemplaire. En ce sens, le bon usage du devoir de mémoire se greffe par le devoir de justice (Ricœur, 2000).

Par sa constitution, l'idée de justice est tournée vers autrui. Elle vise à lui rendre justice par le souvenir. Autrement dit, « le devoir de mémoire est le devoir de rendre justice, par le souvenir à un autre que soi. » (Ricœur, 2000, p. 108) De plus, la justice est liée au concept de dette qui n'est pas celui de culpabilité. En ce sens, le devoir de mémoire devient celui de faire justice à un autre que soi à l'égard duquel est ressenti le sentiment d'endettement qui est plus accru face aux victimes pour lesquels le devoir de mémoire cherche réparation.

Par ailleurs, les mémoires blessées qui n'ont pas réglé leur travail de deuil et sont hantées par leur traumatisme hésitent entre le bon usage du devoir de mémoire et son abus. Cet abus n'est pas une manipulation du devoir de mémoire en termes d'idéologies, mais d'une direction de conscience qui se proclame elle-même porte-parole de la demande de justice des victimes (Ricœur, 2000).

Bref, l'exercice de la mémoire comporte des us et des abus. Ceux-ci s'insèrent dans la fabulation des petites guerres libanaises et se traduisent dans les représentations spatiales et mémorielles des réalisateurs.

Enfin, ce long parcours de notre cadre théorique est un survol de la possibilité de fabuler des espaces tiers qui s'immiscent entre les impossibilités spatio-communicationnelles. C'est que la ville et le cinéma sont des langages, une dialectique d'espaces perçus, vécus et conçus, des fragments énoncés par des individus selon leurs pratiques spatio-communicationnelles et réelles-imaginaires de l'espace-temps. Ces paroles en acte se juxtaposent et s'incrument les unes dans les autres, sans toutefois être l'une et l'autre, et forment des fragments d'objet relationnel cinéma-et-ville dans lesquels le réalisateur et les personnages sont des contenants et des contenus, des habitants et des habités de l'espace-

temps en devenir. En somme, le cinéma, la ville et l'individu sont une interlocution en éternel mouvement spatio-temporel de mémoire, de reconnaissance et de vivre-ensemble.

## 2.3 Démarche méthodologique

### 2.3.1 Les marques de l'énonciation au cinéma

Les pages précédentes nous ont permis d'esquisser les énonciations spatio-communicationnelles et réelles-imaginaires des réalisateurs du tiers-monde. Dans le chapitre suivant, nous tenterons de les expliciter en dressant un contexte général des transformations de l'espace libanais de 1975 à 1994 ainsi que celui du cinéma libanais. Telle que mentionnée à maintes reprises, l'énonciation spatiale et cinématographique est au cœur de notre problématisation. Par contre, les marques de l'énonciation, surtout celles au cinéma, ne sont pas toujours visibles. Alors, il devient difficile d'appliquer la problématique de l'énonciation sur une analyse filmique. Cela est attribuable entre autre aux difficultés liées à la désignation de l'instance énonciatrice du film, car un film n'est pas l'œuvre d'un seul individu (Aumont et Marie, 1988). Toutefois, comme nous l'avons défini dans le cadre de notre problématisation de l'objet relationnel cinéma-et-ville du tiers-monde (*voir* sect. 1.2), le réalisateur conscience nationale de son peuple est l'instance détentrice du pouvoir « symbolique » et l'énonciateur réel-imaginaire de l'acte de fabulation filmique.

D'autres difficultés en lien avec la spécificité cinématographique empêchent l'application de la problématique de l'énonciation à une analyse filmique. En effet, dans un but de persuasion et de réalisme, certaines marques de l'énonciation cinématographique sont camouflées. En d'autres termes, c'est l'effet de réalité propre au cinéma qui incite, par un même but, la dissimulation des moyens mis en œuvre pour fabuler le récit cinématographique et les marques de l'énonciation (Bazin, 1963).

Aux fins de notre mémoire, nous considérerons le film comme un récit d'espace picturale, des images, et d'espace sonore, le son. Mais le cinéma comporte deux autres espaces : un espace cinématographique et un espace filmique. D'une part, l'espace cinématographique, l'espace de l'écran, se définit par rapport au cadre bidimensionnel. L'illusion d'une troisième dimension est donnée par les règles et les lois de la perspective de la peinture du Quattrocento, notamment celle d'Alberti (Vernet, 1976, p. 86). Cet espace est structuré par la dialectique du champ et du hors-champ ainsi que celle de la composition intérieure du plan. Le hors-champ, comme la mémoire et les pratiques de l'espace, se distingue entre un hors-champ « imaginaire »<sup>84</sup> et un hors-champ « réel »<sup>85</sup>.

D'autre part, l'espace filmique se caractérise par le mouvement, c'est-à-dire par le déroulement du film, le passage d'un plan à un autre (Vernet, 1976).

### 2.3.2 Les limites de la lecture des films

Tant du point de vue formel que référentiel, l'interprétation des films se fonde sur les espaces cinématographique et filmique. À l'instar des espaces physiques, les représentations de l'espace filmique fabulées par les réalisateurs peuvent être pratiquées selon des lectures et des interprétations régies par des institutions. En ce sens et pour certains, le cinéma est un programme auquel les usagers doivent se soumettre. Par contre, même si un film est, comme le définit Roger Odin, « [...] un fait d'institution qui passe par l'adoption d'un rôle programmé par un faisceau de déterminations issu de l'espace social [...] » (1988, p. 121), il est possible au lecteur ou l'interprète du film d'échapper aux déterminismes de l'institution. Comme le réalisateur qui transgresse et s'immisce entre les impossibilités pour fabuler un devenir, le spectateur ou l'interprète du film à un pouvoir de lecture et d'interprétation autre que celui mis en place par l'institution. À ce sujet, Odin mentionne les lectures de films possibles. Parmi celles-ci, notons la lecture documentarisante<sup>86</sup> ou fictivisante<sup>87</sup> :

<sup>84</sup> C'est un hors-champ qui existe mais qui n'est pas vu par le spectateur (Vernet, 1976, p. 91).

<sup>85</sup> C'est un hors-champ qui existe parce que le spectateur l'a vu ou le verra (Vernet, 1976, p. 91).

<sup>86</sup> « Construction par le lecteur d'un " je-origine réel " ». (Odin, 1984, p. 265)

<sup>87</sup> « Construction par le lecteur d'un " je-origine fictif " ». (Odin, 1984, p. 265)

Tout lecteur a la possibilité de décider, à n'importe quel moment de la lecture d'un film, de se brancher sur le mode de lecture documentarisanste. [...] Il convient, cependant, d'insister sur le fait qu'un film n'a jamais le pouvoir de bloquer totalement le fonctionnement de la lecture documentarisanste ; celle-ci peut toujours, au moins, opérer (même dans le cas de films expérimentaux abstraits) au niveau de la construction de la caméra et/ou du cinéma, en énonciateurs réels. (1984, p. 270)

Conséquemment à ces observations sur les lectures et interprétations proposées et possibles, nous sommes enjointe de spécifier notre rôle de chercheur. Il serait utopique de prétendre effectuer une lecture documentarisanste ou fictivisanste objective, de même qu'il est impossible de relever toutes les traductions spatiales des films. Une lecture documentarisanste des films tentera de relever les indices spatiaux des films. Ainsi, notre analyse et interprétation des films sont limitées par notre encyclopédie<sup>88</sup>, nos limites spatio-temporelles, notre mémoire collective ainsi que nos états affectifs et de faire en lien avec l'espace-temps de cette recherche.

### 2.3.3 Cadre et limites de l'analyse

À la suite des remarques sur les difficultés d'application de la problématique de l'énonciation au cinéma et sur celles de notre rôle de chercheur, nous notons qu'il n'existe aucune grille d'analyse et de lecture préétablie qui puisse être appliquée à tout corpus de films. Aumont et Marie définissent l'analyse des films comme « [...] une activité avant tout descriptive et non modélisante, même là où elle se fait parfois plus explicative ». (1988, p. 11). Pour ces raisons et compte tenu de notre vision de l'objet relationnel cinéma-et-ville « [...] comme un ensemble d'interrelations et d'interactions entre les sujets et les objets » (Greimas, 1979, p. 28), notre démarche méthodologique dépasse la problématique de l'énonciation cinématographique et notre grille d'analyse façonnée par les aléas de nos

---

<sup>88</sup> Selon Eco, l'encyclopédie est un postulat sémiotique par lequel l'interprétant d'un texte, pour interpréter le texte, fait appel à une partie de ses connaissances. Toutefois, pour comprendre le texte, il n'est pas nécessaire que l'interprétant connaisse toute l'encyclopédie. En ce sens, Eco précise : « De même, tout interprète ayant à interpréter un texte n'est pas tenu de connaître l'encyclopédie dans son entier ; il lui suffit de connaître la portion d'encyclopédie nécessaire à la compréhension de ce texte. » (1984, p. 111) Et, il rajoute : « Quoi qu'il en soit, il est clair que toute interprétation est toujours un pari, car c'est un pari que de configurer la portion d'encyclopédie requise pour interpréter. » (1984, p. 111-112)

lectures vise à relever les indices sur la corrélation possible entre la ville et le cinéma. En ce sens, quoique certains éléments reviennent d'un film à un autre, comme le schéma actantiel de Greimas, notre analyse n'est pas établie selon une grille de lecture appliquée de façon mécanique aux films.

Nous serons guidée dans notre analyse de contenu par nos limites temporelles et encyclopédiques ainsi que par notre choix de problématiser l'objet relationnel cinéma-et-ville autour de la traduction spatiale des petites guerres telle que proposée par les réalisateurs libanais dans leur cinéma et leur mémoire collective. À partir du corpus de vingt films, dont les sujets et les thèmes sur les petites guerres sont significatifs dans les transformations de l'espace libanais, notre analyse qualitative du contenu a pour but de relever les indices qui participent à la définition de la traduction de l'espace plutôt que la fréquence d'apparition de la traduction de l'espace dans les énoncés filmiques. Ajoutons que toute analyse qualitative, sans rejeter la quantification est fondée sur la présence de l'indice (thème, mot, personnage, etc.), et non sur la fréquence de son apparition (Bardin, 1989).

Dans le but de schématiser les traductions spatiales dans le cinéma et la mémoire collective des réalisateurs, et la corrélation possible entre l'espace cinématographique des petites guerres et l'espace libanais lors de celles-ci, nous effectuerons une analyse qualitative et diachronique. De plus, en raison des constituantes des films, images et son, nous sommes contrainte de prendre en compte le temps, temps de lecture, temps représenté et temps de la représentation ainsi que des figures de la rhétorique de l'espace, le cadre, le champ/hors-champ, les plans et la profondeur du champ et ses compositions (avant-plan et arrière-plan). Toutefois, ces éléments ne constituent pas l'essence de notre analyse, mais appuient notre argumentaire.

Notre grille établie à partir des différents segments et figures spatio-temporelles liées à la transformation de l'espace et à la mémoire a été réajustée au fur et à mesure de nos lectures. D'un film à l'autre, le principal élément de récurrence est le schéma actantiel défini par Greimas. Ce schéma est une analyse fonctionnelle, une analyse des fonctions des actants.

Les fonctions sont des indicateurs de l'usage du vivre et habiter un espace pour le réalisateur et ces intercesseurs-actants.

Notre intérêt pour le schéma actantiel de Greimas se justifie par sa focalisation sur les modalités de pouvoir, vouloir et savoir axées sur les objets de désir et de communication. Les modalités et les fonctions renseignent sur les programmes et les usages spatio-communicationnels de l'espace ainsi que sur l'interlocution entre la réflexivité et la mondanéité de l'intercesseur-actant à son espace et à l'espace de la ville. En effet, l'espace de la ville peut tenir le rôle d'actant. Ceci peut se dénoter par la présence ou l'absence de la construction identitaire des intercesseurs-actants qui est une projection de l'identité de la ville. Les habitants de la ville sont réduits à des phénomènes de masse et deviennent le sens politique de l'énoncé de la ville. En ce sens, le terme actant ne se limite pas aux individus. L'espace est un actant. La ville est un actant. Elle s'anthropomorphise en personnage, agit et fabule un devenir (Moser, 2003).

Grâce à cette anthropomorphisation, l'identité de la ville ainsi que ses figures permettent de définir l'actant spatial et la traduction de l'espace fabulée par les réalisateurs. La figuration contribue dans chaque cas concret à la stabilisation du sens des villes que nous proposent les cinéastes (Moser, 2003). Formulé par la figuration, le sens de la ville se dénote par l'image picturale et le langage verbal, tous deux incrustés dans les « restes de la ville » et « les restes dans la ville »<sup>89</sup>. Autrement dit, les deux restes contribuent à l'esthétique et au sens proposé par l'œuvre, c'est-à-dire que les figures de la ville sont des indicateurs des stratégies mises en place par les réalisateurs pour affronter le phénomène de la ville et, de cette manière, véhiculer une charge affective qui détermine l'objet de la quête, l'objet de désir, l'objet du devenir (Moser, 2003). Cela permet de saisir, du moins partiellement, la traduction

<sup>89</sup> Selon Moser, deux lectures du syntagme « restes urbains » sont possibles. Le premier syntagme, « les restes de la ville » dépeint les éléments restant dans la ville après la destruction de son espace. Ce sont les ruines ou les décombres. Ce syntagme s'articule autour de deux logiques. D'une part, la logique du « navire des Argonautes », c'est-à-dire détruire pour reconstruire un espace avec le même nom et la même fonction que le précédent, effectuer une *tabula rasa* et d'autre part, la logique du « Big Bang » selon laquelle « [...] la mort symbolique et/ou catastrophe matérielle précède et inaugure le commencement d'un nouveau cycle » de la ville. Le second syntagme, « les restes dans la ville », est la « topographie urbaine des déchets » et celle de la « stratification sociale ». Ces déchets, matériels et sociaux, indiquent le sens politique du film : « Finalement, il y a une implication politique non négligeable qui repose sur une logique métonymique. Comme le terme connote désordre et impureté, les lieux où s'accumulent les déchets deviennent par contiguïté les lieux de l'anarchie, de la résistance, de l'opposition à l'ordre politique. » (2003, p. 228-231)

spatiale des petites guerres. Il est certain que notre analyse ne se limite pas qu'aux seuls actants des récits, mais inclut aussi les relations et les interactions possibles avec l'espace diégétique et l'espace libanais de 1975 à 1994.

Les rôles actantiels établis par Greimas s'appliquent à un micro-univers. Il arrive que plusieurs schémas actantiels soient nécessaires pour expliciter les fonctions, car l'axe du désir qui articule le schéma actantiel par le développement des fonctions et des modalités de l'actant peut se métamorphoser (Aumont et Marie, 1988).

Aux fins de notre analyse, un schéma actantiel sera effectué pour chaque film. Cependant, une attention spéciale sera portée aux séquences d'ouverture<sup>90</sup> et de fermeture des films ainsi qu'aux séquences qui précèdent et suivent les transformations spatio-temporelles par lesquelles naît la violence. Les séquences initiales et finales permettent de mesurer l'écart, les redondances, les acquisitions et le devenir entre l'objet du désir, avant et après l'événement fondateur de violence (Greimas, 1966).

#### 2.3.4 Le schéma actantiel

Dans son analyse structurale des contes russes, Vladimir Propp (1970) a regroupé les fonctions des personnages en sphère d'action simple qu'il nomme *dramatis persona* ou actants. Ces fonctions ne se fondent pas sur la psychologie, mais sur la relation possible entre les actants (Greimas, 1966).

Pour construire son schéma actantiel, Greimas a réduit l'inventaire des trente et une fonctions relevées par Propp à sept sphères d'action<sup>91</sup> appelées généralement rôle<sup>92</sup>. Lorsqu'il

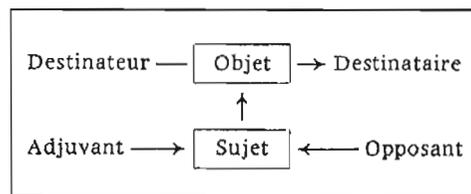
<sup>90</sup> Dans le cas des films ayant des pré-génériques, nous effectuerons une lecture du pré-générique ainsi que de la première séquence du film.

<sup>91</sup> Voici les sept sphères telles que citées par Greimas : « 1 the villain ; 2 the donor (provider) ; 3 the helper ; 4 the sought-for person (and her father) ; 5 the dispatcher ; 6 the hero, 7 the false hero. » (Greimas, 1966, p. 174).

<sup>92</sup> Aumont et Marie donnent l'exemple du « helper ». Celui-ci regroupe cinq fonctions : « 1) Le déplacement du héros dans l'espace (fonction no 15) ; 2) La réparation du méfait ou du manque (no 19) ; 3) Le secours pendant la poursuite (no 22) ; 4) L'accomplissement des tâches difficiles (no 26) ; 5) La révélation du héros (no 29) ; soit 5 fonctions ». (1988, p. 96)

en a eu la possibilité, et selon une structure sémantique qui repose sur la double nature d'une relation de conjonction (qualités comparables) et de disjonction (opposition des significations), Greimas a couplé ces rôles en trois catégories actantielles dont le centre pulsionnel est l'objet, objet de désir et de communication, autrement dit la quête ou le devenir : destinateur vs destinataire, adjuvant vs opposant et sujet vs objet. C'est l'axe de relation qui détermine les liens entre les actants du récit. D'une part, le désir définit la relation du sujet à l'objet et d'autre part, la communication précise celle du destinateur au destinataire :

La simplicité [du schéma actantiel] réside dans le fait qu'il est tout entier axé sur l'objet du désir visé par le sujet et situé comme objet de communication entre le destinateur et le destinataire ; le désir du sujet étant, de son côté, modulé en projections d'adjuvant et d'opposant. (Greimas, 1966, p. 180)



**Figure 2.1** Schéma actantiel selon Greimas

La première catégorie actantielle, sujet vs objet, est articulée selon le désir et la modalité de « pouvoir faire » qui se manifestent sous forme de quête. En d'autres mots, basée sur l'activité attribuée aux actants, cette catégorie interroge le sens et les modalités transformatrices de l'activité, alors que la deuxième catégorie actantielle, articulée autour de l'axe de communication, est une modulation du savoir. Cette catégorie réunit deux acteurs et fonctions en un seul actant : « destinateur », père et mandateur, et « destinataire », sujet-héros. Finalement, la troisième catégorie, adjuvant vs opposant, est une modulation du vouloir. Contrairement aux deux précédentes, elle est une articulation de deux sphères d'action distinctes, c'est-à-dire que les deux fonctions attribuées aux actants ne sont pas liées. D'une part, l'adjuvant apporte une aide qui agit dans le sens du désir ou qui facilite la communication, et d'autre part l'opposant agit en fonction des obstacles qu'il cherche à mettre

en action pour « s'opposer » à la réalisation du désir ou de la communication (Greimas, 1966).

Ces catégories sont des espaces qui nous permettent de relever les traductions spatiales et mémorielles telles que fabulées par les réalisateurs de notre corpus. Ainsi, à partir du schéma actantiel, il est possible de relever un minimum de quatre espaces (destinateur, destinataire, adjuvant et opposant) de la représentation. Ces espaces sont tantôt des valeurs ou des objets et buts dichotomiques. Ils s'expriment autour de l'objet de désir.

### 2.3.5 Traitement des éléments de l'analyse

Nos résultats seront regroupés selon trois périodes de fabulation établies selon les transformations des espaces représentés. Ils seront présentés à partir des quatre espaces des schémas actantiels et des disjonctions spatiales formulées par Greimas où un « [...] lieu quelconque ne peut être saisi qu'en le fixant par rapport à un autre lieu [...] ». (1979, p. 12) De plus, les espaces de chacun des films seront liés à un des niveaux des abus de la mémoire naturelle telle que définie par Ricœur. La présentation des traductions spatiales et mémorielles sera élaborée à partir de la progression des figures spatio-temporelles entre les films plutôt que sur une dialectique d'opposition des films.

Après avoir esquissé le contexte général et spatio-temporel des petites guerres libanaises puis celles du contexte d'émergence du cinéma libanais, nous exposerons notre lecture diachronique et qualitative de la traduction spatiale des petites guerres dans la mémoire collective des réalisateurs libanais et le cinéma libanais portant sur les petites guerres.

## CHAPITRE III

### CONTEXTE GÉNÉRAL

#### 3.1 Les petites guerres

##### 3.1.1 Les thèses de la violence : entre internalité et externalité du mal

Comme nous l'avons décrit dans la contextualisation, l'absence d'une histoire officielle des petites guerres libanaises nourrit les clichés, les mythes et les histoires de violence survenues dans cet espace entre 1975 et 1989 (voir sect. 1.1). Beyhum (1991) regroupe en trois thèses les causes invoquées par les Libanais pour expliquer la violence : l'externalité du mal, l'internalité du mal ainsi qu'une conjonction plus complexe de facteurs internes et externes.

La première thèse, l'externalité du mal, relègue la responsabilité de la violence à des acteurs externes pour lesquels les Libanais sont des marionnettes qui servent leurs intérêts. Pour plusieurs, cette thèse se réduit à la déformation du titre de l'ouvrage *Une guerre pour les autres*<sup>93</sup> de Ghassan Tuéni devenu une expression populaire « la guerre des autres sur notre terre ». Contrairement à l'externalité du mal, la seconde thèse, « l'internalité absolue du mal », réduit la violence aux seuls éléments internes. Elle prend appui sur la psychanalyse pour expliquer et démontrer que dans la société libanaise la violence est une compulsion, une maladie. Cette thèse nourrit diverses mémoires communautaristes qui par leurs arguments

---

<sup>93</sup> Dans la postface de la nouvelle édition, Tuéni traite de l'entrée du titre de son ouvrage dans le parler des Libanais ainsi que du remodelage de ce titre (2004, p. 419).

tendent de démontrer qu'au Liban la mixité des communautés ou l'unité nationale n'a pas prévalu sur le communautarisme. Finalement, la troisième thèse, moins affirmative que les précédentes et certainement plus complexe, suppose le combat des identités qui selon Beyhum sont « irréductibles, inconciliables, interchangeables » (1991, p. 19). Cette thèse, conjonction des facteurs tels que l'externalité du mal, les facteurs communautaires et/ou économiques, englobe les grandes causes de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle auxquelles des Libanais ont adhéré : « [...] la décolonisation, la révolution, la liberté, la démocratie, le droit à l'autodétermination, l'antifascisme, le progrès social ... ». (Corm, 2003, p. 195)

Les thèses ou les causes invoquées pour expliquer la violence importent peu. Elles se transforment au gré du temps, tandis que la mort, elle, fige le temps. C'est le prix que de milliers de Libanais sans aucune appartenance milicienne ou idéologique ont payé pour assouvir la soif des francs-tireurs. Malgré son poids, il a été difficile de s'émouvoir devant la mort, car comme la guerre, elle a été sans visage. Elle se cachait sous divers masques qui dissimulaient ses commanditaires. En ce sens, les explications ou justifications de la violence ne suffisent pas pour dire la violence, les déplacements, les exodes et la déterritorialisation des sans voix. Ceux-là ont été les martyrs de tout le Liban. Leur mort est celle de « l'incongru anonyme ». Elle est une contradiction des causes internes et externes que ces martyrs ont embrassées (Corm, 2003).

Tant qu'il s'agissait d'idéologies, il était possible aux civils de s'opposer à la violence par des mots. Spontanément, lorsque les idéologies sont devenues des principes territoriaux, ils ont refusé le découpage et la communautarisation de leur espace en poursuivant leurs pratiques spatiales. Leur prise de position défiait la production du nouvel énoncé spatial, le principe de binarité spatial, et se soldait par leur éviction, le départ « volontaire » ou la mort (Beyhum, 1991). Toutefois, au cours des violences, les difficultés et les impossibilités des pratiques spatiales et communicationnelles n'ont pas annihilé le patriotisme et la résistance civile de la grande majorité des Libanais. Des actions collectives ont ponctué les années de violence.

Cette résistance civile a souvent été omise par les médias, car chacune des thèses épousées rencontre des obstacles idéologiques. D'une part, la thèse de l'internalité du mal s'édifie sur les caractéristiques d'une « guerre civile » qui ne peut contenir une résistance civile puisqu'elle a pour principe de réduire sa société en une société guerrière qui participe à la violence par des combats idéologiques et/ou militaires. La société est complice de la violence. D'autre part, la thèse de l'externalité du mal contraint la société civile parfois par la force, la lâcheté ou la résignation à participer à la guerre (Slaiby, 1994). Nonobstant ces thèses et malgré la violence, les Libanais ont bravé à diverses reprises<sup>94</sup> les dangers et défié les impossibilités pour agir collectivement et manifester leur opposition à tout principe de violence.

Cette violence avait pour principe l'exclusion de l'identité confessionnelle ou idéologique d'autrui. Son expression différait dans le temps, mais se traduisait de façon similaire dans l'espace urbain. À divers moments, cette violence a embrasé tout le Liban et sillonné les villes, les régions, les quartiers et les ruelles. Alors que le Sud-Liban a contribué à la métamorphose beyrouthine, il a été l'espace occupé par les Israéliens et longtemps oublié par le reste du Liban. Il est un espace pris en otage. Beyrouth a été son principal front, l'espace qui a subi le plus de transformations physiques et sociales.

### 3.1.2 Les disjonctions spatiales

L'espace, arme des miliciens pour imposer leurs pratiques spatiales, est au cœur de notre problématisation. Par conséquent, nous décrivons le contexte général des petites guerres à partir de trois espaces-temps liés aux transformations spatiales beyrouthines : « montagne vs Beyrouth », « Beyrouth Est vs Beyrouth Ouest » et « Beyrouth en ruine vs Beyrouth en

---

<sup>94</sup> Dans son article *Les Actions collectives de résistance civile à la guerre*, Ghassan Slaiby relève trois périodes d'actions collectives à faible ou grande intensité. Celles-ci sont, entre autres, des activités culturelles, scolaires, symboliques telles que la distribution de fleurs à des barrages ou des grèves de la faim. Les années 1975 et 1976 sont fortement marquées par le début du phénomène. Alors que de 1977 à 1983, il y a un ralentissement des actions, il y aura une relance intensive de 1984 à 1989. D'ailleurs, pour Slaiby, 1984 a été une année charnière qui est marquée par une dégradation de divers niveaux (économique, social, politique) de la vie. Toutefois, c'est surtout le niveau économique, marqué par la dévaluation de la livre libanaise, qui relancera les actions collectives (1994, p. 128).

reconstruction ». En premier lieu, la disjonction « montagne versus Beyrouth » englobe les démarcations de la période ottomane, les deux caïmacamats druze et maronite, et celles du mandat français entre Beyrouth-municipale et les banlieues. En second lieu, « Beyrouth Est versus Beyrouth Ouest » couvre les transformations spatiales survenues entre 1975 à 1991. Cette durée se caractérise par la double centralité et bipartition de l'espace beyrouthin ainsi que par la montée de la violence dans chaque partition de la ville qui s'est soldée par des conflits intra-communautaires. Finalement, « Beyrouth en ruine versus Beyrouth en reconstruction » dresse un bref survol des années 1991-1994 marquées par le rétablissement des axes des communications, par la persistance des divisions spatiales dans les esprits et les pratiques et les débats autour de la préservation et reconstruction du centre-ville beyrouthin.

### 3.1.2.1 « Montagne versus Beyrouth »

En 1918, au lendemain de la Première Guerre mondiale, l'autorité française mandatée par la Société des Nations succède aux Ottomans dans un espace qui en 1943<sup>95</sup> deviendra le Liban (Kassir). Le territoire libanais composé de trois éléments, la montagne, la côte et la plaine intérieure, est un élargissement du Mont-Liban de 1860 aux villes côtières<sup>96</sup> et à la plaine intérieure<sup>97</sup> (Beyhum, 1994). Cette extension des frontières qui déjà en 1920<sup>98</sup> n'était pas acceptée par toute la population est à l'origine d'un bouleversement démographique entre la montagne libanaise et la ville de Beyrouth.

Pendant des années, le paysage libanais est marqué par une démarcation fonctionnelle entre la ville et la montagne (Beyhum, 1994). Ces deux sociétés qui ont connu une évolution et une histoire politique différentes se sont longtemps affrontées. C'est vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, lors des massacres confessionnels de la montagne, qu'ils ont vécu leur première rencontre. Cette époque marquée par les premières émigrations de maronites vers Beyrouth

<sup>95</sup> Le Liban acquiert son indépendance en 1943 mais, en 1929, la France l'avait proclamé République et lui avait permis de « récupérer ses périphéries géographiques naturelles et ses accès tout aussi naturels à la mer : Tripoli au nord, Sidon et Tyr au sud, enfin Beyrouth au centre. » (Corm, 2003, p. 86)

<sup>96</sup> Tripoli, Beyrouth, Saïda et Tyr.

<sup>97</sup> Plaine de Békaa, à l'est jusqu'au Akkar au nord, et du Liban-Sud.

<sup>98</sup> La création de l'État du Grand-Liban.

constitue un choc entre deux systèmes de valeurs différents, mais aussi un bouleversement des structures socio-économiques du pays (Corm, 2003). D'ailleurs, ce déplacement de la population correspond au premier étalement de la ville de Beyrouth et aux prémices de la première ceinture de misère qui dès les années 1970 entoure la ville-municipale (Beyhum, 1994).

Dès 1516, la montagne est sous le règne des Ottomans. Elle abrite majoritairement des maronites<sup>99</sup> et des druzes qui vivent dans leurs communautés respectives auxquelles s'ajoutent quelques espaces de mixité confessionnelle. À cette époque, la montagne est administrée par des émirs druzes qui collectent les impôts. Par cette structure émirale de la montagne, clanique, segmentaire et hiérarchisée, s'effectue la médiatisation politique du règne ottoman qui prédomine l'espace libanais (Picaudou, 1989).

À partir de 1840 jusqu'en 1860<sup>100</sup>, des massacres et affrontements confessionnels entre les Druzes et les Maronites de la montagne auxquels se mêlent les rivalités européennes<sup>101</sup> ponctuent l'« histoire de la montagne ». Suite aux affrontements de 1840 et au début de l'ère des tanzimats<sup>102</sup>, la montagne est partagée en deux caïmacamats ou districts qui sont administrés et gouvernés par des représentants de chacune des communautés. Ainsi, un caïmacamat est maronite tandis que l'autre est druze (Picaudou, 1989). Ce partage crée une ligne de démarcation qui sépare les deux districts et apparaît pour plusieurs auteurs comme l'institutionnalisation des affrontements communautaires au Liban (Beyhum, 1994).

En raison de difficultés à gérer les districts mixtes, la répartition des pouvoirs entre Druzes et Maronites n'a pas duré longtemps. Elle s'est soldée par les massacres de 1860 ainsi que par la légitimation de la présence des Français qui étaient en Syrie pour protéger les chrétiens du Mont-Liban de la guerre civile qui les opposait aux druzes. Très vite, la

---

<sup>99</sup> Les maronites et les druzes sont une identité confessionnelle. Les premiers se rapportent au christianisme tandis que les seconds appartiennent à l'Islam.

<sup>100</sup> Année qui marque la fin de l'émirat.

<sup>101</sup> Pour interférer dans les affaires de l'empire ottoman, les Français appuyaient déjà à cette période les chrétiens perçus comme les protégés des Français, tandis que les Ottomans appuyaient les druzes.

<sup>102</sup> L'ère des tanzimats visait à moderniser l'empire multiethnique et multiconfessionnel ottoman en centralisant la politique (Picaudou, 1989).

protection des chrétiens d'Orient a constitué le fondement sociologique de la domination française. Les Français n'étaient pas seulement à la montagne mais également à Beyrouth.

### 3.1.2.2 « Ville-municipe versus banlieue »

Contrairement à l'arrivée des maronites de la montagne, « le modelage colonial » n'a pas bouleversé tout l'équilibre démographique de Beyrouth (Kassir, 2003). C'est davantage la première guerre israélo-arabe, en 1948, marquée par l'arrivée massive de Palestiniens, qui a transformé l'espace beyrouthin. Les Palestiniens sont arrivés et se sont installés autour de la ville de Beyrouth, entre les « communautés citadines » et les « communautés rurales ». La répartition de ces communautés dessine une organisation physique de la ville qui lors de son expansion s'est développé en cercles ou arcs de cercle concentriques (Beyhum, 1994) (*voir app. D*).

Le premier cercle est celui de l'espace du centre-ville. Le second arc de cercle, la ville-municipe, correspond aux communautés citadines composées essentiellement d'orthodoxes et de sunnites. Le troisième arc de cercle englobe les banlieues et la ceinture de misère. Il est une stratification des vagues d'émigrations maronites et chiites qui forment la communauté rurale<sup>103</sup>. À cette communauté s'ajoutent les réfugiés<sup>104</sup> qui forment la ceinture de misère entre les banlieues et la ville-municipe. Le quatrième cercle correspond à l'espace de l'État (Beyhum, 1994). Cette classification des communautés, communautés citadines, néo-urbaines et de réfugiés, a remplacé les démarcations classiques de la montagne et son principe de binarité - chrétien vs musulman.

---

<sup>103</sup> D'après Beyhum, ces communautés rurales sont les agents constitutifs de la crise urbaine. Elles se caractérisent par leurs « [...] capacités à transformer les problèmes de l'intégration urbaine en mobilisation communautaire [...] ». (1994, p. 283) Par contre, leur mobilisation communautaire est liée étroitement aux périodes de leur urbanisation. Plus elles sont anciennes, plus elles sont intégrées à la ville. Plus elles sont récentes, plus elles se communautarisent.

<sup>104</sup> Les communautés de réfugiés sont formées de Palestiniens, Arméniens, Kurdes, Assyriens et des bourgeois d'Égypte et de Syrie.

La répartition des communautés en arcs de cercle démontre que Beyrouth n'est pas un espace homogène, mais en « peau de léopard ». Chaque arc de cercle comprend un minimum de deux communautés. Déjà dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, des quartiers homogénéisés et marqués par leurs confessions composaient Beyrouth « intra-muros ». Au sud-est de la ville « intra-muros », les Grecs-orthodoxes étaient regroupés autour de leurs lieux de culte, alors que les musulmans sunnites occupaient le reste de la ville. Cette homogénéisation n'était pas le fruit d'un système de contrôle ou de persécution des minorités puisque sous l'occupation ottomane toutes les communautés libanaises ont joui d'une autonomie qui s'est traduite par cette spatialisation des quartiers autour de leur lieu de culte. Toutefois, les lieux d'échanges économiques restaient multiconfessionnels (Davie, 1994). Puis, l'expansion démographique hors des limites circonscrites par les murs de la ville (la naissance de Beyrouth « extra-muros ») n'a pas entraîné une mixité des confessions. Le développement de l'extra-muros a connu un développement similaire à l'intra-muros (Davie, 1994). D'ailleurs, la dispersion des communautés en arcs de cercle dans la ville le démontre.

Durant les années 1950, Beyrouth est devenue le port d'accueil des étrangers. Cette période a relancé le mythe de la coexistence confessionnelle qui a été renforcé par le développement de quartiers multiconfessionnels et cosmopolites devenus des centres de décisions économiques. De plus, les années du Mandat ont motivé le déplacement du centre-ville économique vers l'ouest de la ville. Ce déplacement a poussé les familles chrétiennes et musulmanes aisées à s'installer dans les mêmes quartiers de la ville-municipale. En 1958, alors que la première guerre civile de la République libanaise traça une ligne de démarcation annonçant grossièrement celle de 1975, le mythe de la coexistence s'éteignait peu à peu<sup>105</sup>. C'était la première fois que les médias identifiaient les quartiers par leur appartenance confessionnelle. La proclamation du président Fouad Chéhab « Ni vainqueurs ni vaincus » a été popularisée, mais n'a pas réussi à enterrer les séquelles de cette fracture spatiale et communautaire. Durant cette année-là, le territoire idéologique et confessionnel latent qui

---

<sup>105</sup> Un des éléments déclencheurs de cette première guerre civile est l'assassinat d'un journaliste chrétien anti-impérialiste et panarabe de Nasser. L'affrontement entre chrétiens et musulmans débute mais est appuyé par « [...] tous les éléments de la manipulation extérieure [...] ». (Corm, 2003, p. 101)

divisait Beyrouth<sup>106</sup> depuis l'époque où la population était encore confinée dans les murs intérieurs de la ville a surgi pour ne plus disparaître même après les violences<sup>107</sup>.

Une fois de plus, alors que Beyrouth prospérait et attirait beaucoup d'étrangers qui s'installaient dans les quartiers européenisés et souvent mixtes de la ville, l'arrivée massive de chiïtes du Sud-Liban, qui fuyaient les altercations entre Palestiniens et Israéliens, a causé une migration vers les centres chiïtes de la banlieue beyrouthine. Cet exode, additionné à l'arrivée des nouveaux réfugiés palestiniens de 1967 et de Septembre noir de Jordanie, a apporté un flux de réfugiés dans la banlieue beyrouthine qui n'avait aucune conscience d'une appartenance à un ensemble spatial. Ces nouveaux venus ont transplanté en banlieue les cadres de leurs villages. Ce sont les flux de populations des années 1920 à 1970, maronites, chiïtes et réfugiés qui se constituaient en couches autour d'une ville-municipale incapable de les intégrer, qui ont formé la ceinture de misère autour de la ville. Ces populations n'avaient pas accès au centre de Beyrouth qui n'appartenait pas à une communauté spécifique et qui n'avait plus de pouvoir véritable depuis le déplacement de son centre culturel et de loisir vers l'ouest, et celui du pouvoir politique vers les collines de Baabda, Hazmieh et Fayadieh, donc à l'extérieur du centre. Le pouvoir politique réel n'était pas dans le centre-ville. Le centre vivait en dehors ou en deçà des structures politiques dominant l'espace national, mais continuait à constituer un lieu de première importance symbolique : le Parlement y était localisé. Le centre-ville était devenu le lieu symbolique de la neutralité et de la redéfinition des communautés. Plusieurs facteurs expliquent le déplacement du pouvoir du centre-ville au profit des espaces qui lui sont externes. Mentionnons la lenteur de la ville à s'adapter face à la rapidité et à la massivité de la nouvelle urbanisation, les difficultés pour les nouvelles populations d'accéder au centre, la crise des réseaux urbains qui limitait le développement du centre-ville et le boom pétrolier qui déplace les richesses du Levant au Golfe (Beyhum, 1991).

---

<sup>106</sup> Cette spatialisation des démarcations épouse la Rue de Damas.

<sup>107</sup> Voir à ce sujet Ababsa (1994).

En somme, à la veille de l'explosion des violences, Beyrouth n'était pas un espace homogène. En plus de la tension entre le centre de la ville et l'espace étatique qui lui est extérieur, la ville n'arrivait plus à intégrer sa population. Elle était un espace dont l'organisation physique se constituait en cercles concentriques composés de différentes communautés. Sa population, surtout celle qui était physiquement proche du centre-ville, avait de la difficulté à intégrer et accéder à son centre (Beyhum, 1991). D'ailleurs, à partir des photographies aériennes, une césure entre le deuxième cercle, la ville-municipale, et le troisième cercle, les banlieues, était visible. Beyhum rapporte qu'il était possible de la distinguer puisqu'elle constituait « une sorte d'anneau non bâti » entre les deux cercles (1994, p. 284). Ainsi, à la veille des violences, il y a eu le passage d'un principe de démarcation entre la montagne et la ville à une démarcation entre la banlieue et la ville-municipale.

### 3.1.2.3 « Beyrouth Est versus Beyrouth Ouest »

En 1975, lorsque la guerre a éclaté dans les banlieues beyrouthines, ce ne sont pas les Beyrouthins d'origine, les « communautés citadines », installés au centre et dans la ville-municipale, qui ont pris part au conflit mais les vagues de nouveaux arrivants, c'est-à-dire les « communautés rurales » et les « communautés de réfugiés » installées en banlieue et dans la ceinture de misère. Tel que nous l'avons mentionné plutôt, les « communautés rurales » sont les maronites et les chiites. Grâce à la France, les premiers ont été propulsés dans les plus hautes sphères étatiques sans nécessairement s'intégrer à leur nouvel espace urbain, alors que les seconds, les chiites, ont été les victimes des affrontements avec Israël et les délaissés de la société libanaise (Beyhum, 1994). Dans son article *Les Démarcations au Liban d'hier à aujourd'hui*, Beyhum indique que les premières milices étaient formées d'individus qui se trouvaient dans un entre-deux identitaire. Ceux qui ne sont ni des paysans ni des citadins :

En fait, les milices sont constituées de ceux qui ne sont plus des paysans, ayant perdu leur code de valeurs morales, et ne sont pas encore des citadins, n'ayant pas accès à la culture citadine. Ainsi, si la milice a été un lieu de domination des communautés citadines par les communautés anciennement rurales, elle a surtout représenté une domination, au sein des communautés rurales, des

éléments en transition sur les éléments les plus urbanisés et les éléments demeurés ruraux. (1994, p. 288)

Ainsi, ruraux et urbains ont scindé l'espace beyrouthin, un espace dont le front s'est stabilisé le long de l'optimum confessionnel : en ville, c'était la rue de Damas ; en banlieue, c'était l'interface de rencontre des expansions des différentes banlieues. (Davie, 1994) (*voir* app. A, B et C).

Suite, à cette stabilisation, les îlots confessionnels ont été éliminés de chaque côté de la ville. Cette décision relevait d'un choix idéologique et stratégique dont l'arme principale est l'espace. En ce sens, la rue de Damas devient l'acte fondateur de la guerre, la nouvelle ligne césure qui « gomme » la ligne vide entre la ville-municipale et la banlieue (Beyhum, 1991). Alors que le vide de la césure entre la ville-municipale et la banlieue est rapidement occupé par des squatters, la rue de Damas, très urbanisée et chargée symboliquement, se désertifie. Elle est une rupture qui substitue un axe de démarcation à un autre. Celle-ci constitue une recomposition de l'espace de la ville et non une continuité. D'ailleurs, la rue de Damas définit le nouveau paysage urbain. C'est à partir d'elle que s'articulera le principe binaire de la ville : Beyrouth Est et Beyrouth Ouest. Cette binarité dans l'espace marque le passage d'un schéma en cercles concentriques à un schéma idéal en cercles opposés ou en demi-cercles d'un même cercle, la ligne de démarcation faisant l'office de diamètre séparateur (Beyhum, 1991).

La mise en place de ce nouvel énoncé spatial nécessite une recomposition de l'espace de la ville. Dès 1976, les prémices de l'espace milicien ont été la négation et la destruction des espaces publics. En effet, la mise en place et l'élévation du principe ségrégationniste en nouveau cadre spatial a exigé la destruction du précédent cadre de la nation : le centre-ville. Ainsi, le centre-ville, lieu de neutralité et symbole de la coexistence communautaire, est le premier espace violenté. Sa destruction et celle des espaces publics symbolisent la mise à mort de la coexistence. Cette destruction devient une démonstration claire du passage du règne de l'unité nationale à celui du confessionnalisme et du communautarisme. D'ailleurs, elle devient un rituel d'affirmation pour plusieurs groupes armés. Ainsi, à différents moments, le centre est pillé et bombardé non pour ses fonctions, mais pour sa symbolique. Autrement dit, la destruction du bâti et le pillage du centre-ville marquent le passage du règne de la

coexistence et de l'unité nationale à celui des banlieues et de leur ségrégation. Les banlieues marginalisées par la ville-municipale et le centre-ville se développent et créent leur propre centralité (Beyhum, 1991).

Très vite, de part et d'autre de la rue de Damas, les démarches des acteurs de la guerre ont démontré des similitudes. Des deux côtés, la permanence des combats avait pour moteur l'espace et pour principale conséquence le processus d'homogénéisation de la population. La stabilisation de ce principe dans l'espace et dans le temps s'est soldée par la multiplication de putschs et de guerres entre les factions et les milices de chaque bi-centralité (Beyhum, 1991).

Au bout de seize années de violence, ceux par qui la guerre avait débuté se sont divisés et ont tourné les armes contre eux-mêmes. Ainsi, des combats internes raisonnaient dans chacune des bi-centralités de telle sorte que dans la partie est et ouest de la ville avaient lieu, presque en même temps, des combats intra-communautaires entre les maronites et les chiites. En somme, la violence a été similaire dans l'espace mais non dans le temps. Désormais, et au fur et à mesure que les générations de milices se succèdent, c'est-à-dire tous les six ou sept ans, la violence se transforme, mais de part et d'autre de la ville son développement reste similaire (Beyhum, 1991).

La destruction et la déstructuration des espaces publics a transformé les pratiques spatio-communicationnelles des civils. L'inaccessibilité et la disparition de ces espaces publics, surtout les cafés de quartier, ont entraîné un repli de la population à ses espaces domestiques (Beyhum, 1991). La mise en place du moteur de violence dont l'arme principale est le territoire a bouleversé le quotidien et les pratiques spatio-communicationnelles de tous les usagers de l'espace qui avec le temps ont appris à utiliser et à communiquer avec le nouveau langage de l'espace. Par ailleurs, ces pratiques spatio-communicationnelles, qui se sont prolongées dans le temps, ont institutionnalisé la permanence de la guerre de telle sorte qu'après une certaine durée, et malgré les oppositions et les refus des civils, la violence et sa spatialisation sont devenues le cadre stable de la mêmeté qui malgré la cessation des combats est toujours un langage utilisé par plusieurs Libanais.

Pour certains, cette violence est devenue un jeu de marquage, une forme d'inscription du pouvoir et de la territorialité milicienne. Le marquage se manifeste dans l'espace du bâti mixte ou public et surtout dans les espaces de communication. De plus, il s'illustre par des slogans sur les murs, les affiches, les banderoles et les photos de martyrs. Toutefois, l'espace physique est le plus privilégié, car pour les miliciens il est le lieu par excellence pour signifier à l'autre qu'il n'est pas désiré. À l'époque, cette pratique de visibilité enlevait tout le caractère neutre ou anonyme d'un espace et donnait lieu à des enlèvements et des liquidations. En ce sens, le marquage favorise la déterritorialisation, les départs et les expulsions. D'ailleurs, la violence, dont le principal moteur était l'espace, a surtout été une violence d'expulsion puisqu'elle refusait qu'un espace soit souillé par une identité qu'elle ne contrôlait pas. Il fallait expulser ceux qui n'étaient pas politiquement, idéologiquement et surtout confessionnellement comme « nous ». L'expulsion est une question d'honneur, car « Un territoire sacralisé, quand il est "souillé", doit être purifié. » (Traboulsi 1993, p. 66). Dans cette même optique, l'expulsion se présente comme une « [...] véritable reconquête qui permet de séparer le bon grain de l'ivraie » (Beyhum, 1991, p. 519). Le principe de la violence spatiale qui exclut l'autre de son espace et le considère comme étranger provoque la déterritorialisation de l'autre. « Au cœur de la territorialisation est une déterritorialisation de l'autre. » (1991, p. 520)

Cette violence dirigée par un mode et un discours milicien et qui s'appuie sur l'expulsion a élaboussé les classifications des communautés citadines, rurales et de réfugiés. Depuis la mise en place du cadre stable de la violence, des personnages emblématiques ponctuent le langage de violence. Notons la présence du réfugié (muhajar), du combattant (askari), du civil (madani) et à leur intersection, le responsable (mas'oul). À ceux-ci s'ajoutent des figures complémentaires : le traître (kha'în), l'espion (jasous) et le martyr (shahid).

En résumé, la violence a contribué au passage d'un cadre et d'un mode de vie spatial à un autre :

La guerre est donc la prééminence d'un principe de démarcation sur un autre : celui de la territorialité sur celui de la fonctionnalité. C'est aussi la prééminence d'une ligne de démarcation sur une autre : celle qui sépare les deux « régions

morales» de la ville efface désormais celle qui séparait banlieue et ville-municipale. (Beyhum, 1994, p. 288)

#### 3.1.2.4 « Beyrouth en ruine versus Beyrouth en reconstruction »

En 1989, les Accords de réconciliation nationale de Taëf mettent fin à quinze années de petites guerres<sup>108</sup> qui ont fractionné le tissu urbain libanais en territoires communautaires et confessionnels régis par les seigneurs de guerre. Ces accords véhiculent la réconciliation de la société civile par des liens civiques qui outrepassent les liens communautaires.

Déjà, en 1991, au lendemain des violences qui déchirent Beyrouth et qui n'ont pas mis fin à l'occupation israélienne du Sud et à la présence militaire syrienne sur le sol libanais<sup>109</sup>, la question de la reconstruction et de l'investissement de l'espace urbain se posait : faut-il rompre avec le passé et faire table rase du bâti endommagé par la violence ou faut-il intégrer les blessures dans le patrimoine urbain ? Quelle mémoire sélectionner, quel récit représenter ?

En 1991, lorsque les combats ont pris fin, il n'y avait ni vainqueurs ni vaincus. La ville était détruite à 15% et le centre-ville à 98% (Beyhum, 1991). Cette destruction symbolique du tissu urbain est représentative du rituel de destruction. En ce sens, si la destruction de l'unité nationale passait par la destruction physique du centre-ville, la réconciliation passait par la mise en place d'un nouveau symbole de coexistence et d'unité nationale. Ainsi, l'aménagement du tissu urbain du centre-ville est devenu le poumon de toutes les passions.

Avec l'aval de l'État, la compagnie privée de Rafic Hariri, premier ministre de l'époque, *Solidere*, (Société libanaise de reconstruction), a pris en charge la reconstruction du centre-ville. Le projet de Solidere consistait à faire table rase du centre-ville et reconstruire

---

<sup>108</sup> Les combats cessent en 1990.

<sup>109</sup> Les occupants syriens ont quitté le territoire libanais en 2005.

les façades à l'identique de celles de la période du Mandat français. Ainsi, leur projet vendait la réconciliation nationale par une reconstruction de l'espace du centre-ville.

Les actions et projets de Solidere ont alimenté plusieurs débats publics. Pour les opposants au projet, urbanistes, sociologues, architectes et écrivains, dont Jade Tabet et Nabil Beyhum, auxquels nous faisons référence dans le présent mémoire, la notion du tissu urbain adoptée par Solidere est minimaliste et ne respecte ni l'espace ni la mémoire. Pour Beyhum (1999), la notion de tissus urbains à préserver inclut le tissu architectural, le tissu social, les usages, les pratiques, les itinéraires de circulation et les bâtiments. Or, Solidere n'ayant pas la même définition que ses opposants n'a pas voulu participer au débat public. En 1994, elle a actionné les bulldozers.

Comment un espace public urbain peut-il devenir celui de la réconciliation alors que ses promoteurs rejettent toutes formes de débat ? La réconciliation-reconstruction est-elle possible ou devient-elle une injonction ?

En ce sens, au-delà des nombreuses polémiques entourant le projet de reconstruction, il est possible de noter un écart entre le message de réconciliation envoyé par Solidere et l'identité par le bâti. La manière de penser la réconciliation par le bâti et le message livré à la population se contredisent. En annihilant l'espace du centre-ville, Solidere n'a pas permis aux usagers de l'espace beyrouthin de faire leur travail de deuil. Par une action compulsive, les producteurs de l'espace du centre-ville ont créé une mémoire instrumentalisée qui répète les mythes, thèmes et symboles reliés au « degré zéro de la ville », à Beyrouth la « Suisse de l'Orient »<sup>110</sup>. Cette reconstruction est une recherche pour le retour du « miracle libanais » et de « La Suisse de l'Orient » qui dans l'imagerie libanaise est synonyme de plaisir de vivre et de réussites entrepreneuriales (Kassir, 2003). Outre, la forte symbolique de cette action, Solidere remet en place le dispositif qui a poussé le pays à sombrer dans les guerres. Elle a recréé la ville au moment de sa rupture radicale, celle qui a lieu après la chute de l'Empire ottoman, où le mandataire en place, la France, restructure le patrimoine urbain du centre-ville (Tabet, 1997). Également, cette période coïncide avec les difficultés d'intégration des nouveaux

---

<sup>110</sup> Beyrouth traîne dans son ombre l'imagerie d'un âge d'or perdu qui a été entre autre popularisé par Lamartine : « Lamartine a été le premier à décrire la "Suisse du Levant" et l'analogie avait fait du chemin dans les esprits jusqu'à être intériorisée par les autochtones. » (Kassir, 2003, p. 364)

arrivés dans l'espace du centre-ville et celui de la ville-municipale. De même que cette période excluait une certaine population, Solidere a exclu la population des débats publics. Tandis que la parole répétait la réconciliation nationale, le geste dessinait un système d'hygiène, de rentabilité économique et de monumentalité. Le projet de Solidere exclut de la ville nouvelle les "déviances" et les "anormalités" pour y ériger une citadelle purifiée, isolée de l'univers qui l'entoure (Tabet, 1997). En ce sens, « l'enjeu initial apparaît alors pour ce qu'il est réellement : non pas l'aménagement de l'espace, mais, tant au niveau économique que symbolique, la prise de possession des lieux ». (1997, p. 294) Autrement dit, c'est un nouveau principe de contrôle de l'espace qui impose aux usagers du centre-ville une idéologie qui, à des fins de réconciliation, confond amnistie et amnésie. En rasant les immeubles et en effaçant toutes traces du tissu urbain de la ville des petites guerres, Solidere n'a pas rendu la ville à ses usagers. Elle a plutôt effacé les traces et repères communs de divers cadres de la mémoire : ceux de la période précédant les petites guerres et ceux de la période des petites guerres. En ce sens, une ligne de séparation se crée entre ceux dont la mémoire est liée au centre-ville avant les petites guerres, celui de la violence et les générations qui n'ont pas pratiqué ni l'un ni l'autre.

Avant même la création du Liban dans ses frontières actuelles, cet espace hétérogène était ponctué des combats communautaires qui s'appuyaient sur des puissances extérieures à son territoire. D'un espace-temps à un autre, l'intégration et le contrôle de l'espace étaient au centre de la violence. Avec la cessation de la violence, les combats spatiaux sont devenus des combats mémoriaux entre ceux qui voulaient annihiler l'espace de la violence et ceux qui désiraient préserver des traces. Finalement, les armes se transforment, mais les combats persistent.

### 3.2 Le cinéma libanais

« Le cinéma libanais existe-t-il ? », « est-il arabe ? » ou « est-ce un cinéma confessionnel » sont les principales interrogations des critiques et analystes du cinéma libanais (Soueid, 1986). Nous ne désirons pas nous étendre sur ces questionnements. Aux fins

de notre mémoire, nous considérerons qu'il existe un cinéma libanais qui se définit par les entreprises individualistes de ses réalisateurs. À partir des livres en français de Hady Zaccak (1997) et en arabe de Mohamad Soueid (1986), nous esquisserons brièvement les différentes périodes de ce cinéma. Pour la période de l'après-guerre, nous recourrons aux échanges que nous avons eus avec des réalisateurs et des critiques du cinéma libanais durant l'été 2004 et l'hiver 2005.

### 3.2.1 Les années 1920 à 1950

Pour illustrer les démarches solitaires et tentatives isolées des réalisateurs libanais, plusieurs réalisateurs se plaisent à comparer leur travail à celui d'un franc-tireur qui troque son kalachnikov pour une caméra (Joreige, 2001). Mais bien avant que le kalachnikov ne fasse partie du paysage libanais, la caméra y était déjà présente.

Dès 1896, la capitale a été mise en scène par les opérateurs des frères Lumières (Zaccak, 1997). Mais, c'est en 1929-1930 que la comédie muette *Les aventures d'Elias Mabrouk* (*Moughamarat Elias Mabrouk*), premier film dit libanais, est tournée par un italien d'origine, Jordano Pidutti. Déjà à cette époque, plusieurs films étaient projetés dans les salles beyrouthines<sup>111</sup>.

Dans les années 1950, les premiers films tournés par les pionniers<sup>112</sup> du cinéma libanais avaient pour moteur la vie, les coutumes et les traditions des villages de la montagne. Ces films sont ponctués par des musiques (mijana) et danses traditionnelles (dabké). La vie à la montagne est également celle de l'émigration vers Beyrouth et les Amériques. Rapidement, le cinéma libanais a été hanté par l'émigration de sa population et a cherché à décourager sa jeunesse de quitter le pays comme en témoigne le premier film présenté à Cannes en 1957,

<sup>111</sup> Diverses contradictions entourent l'ouverture de la première salle de cinéma à Beyrouth. Zaccak rapporte que pour Walid Chmait, la première salle « Zahrat Souria » (La fleur de Syrie) ouvre en 1909. Tandis que pour Mohamad Soueid, c'est en 1919 que « Chef D'œuvre », la première salle ouvre ses portes alors que « Zahrat Souria » les ouvre en 1922 (1997, p. 12-13).

<sup>112</sup> Georges Kahi, Michel Haroun, Mohammed Selmane et Georges Nasser.

*Vers l'inconnu (Ila ayn)* de Georges Nasser. Cette fiction relate l'histoire d'un jeune qui émigre au Brésil pour s'enrichir, mais qui revient pauvre. Si le contenu de ce cinéma est marqué par l'émigration, les bouleversements politico-confessionnels qui ébranlent le pays ne le teintent pas. Alors qu'en 1958 se produisent les violences qualifiées par plusieurs des premières guerres civiles, la production cinématographique augmente sans aborder les déchirures de sa société et de son espace (Zaccak, 1997).

Bref, les films des années 1950, tournés en dialecte égyptien<sup>113</sup>, en arabe classique et quelques-uns en français, restent des tentatives qui se situent à l'extérieur des préoccupations de la société. Si le contenu des films n'était pas affecté par les transformations intérieures de la société qui le produisait, l'infrastructure cinématographique, quant à elle, subissait directement et gaiement les répercussions de la politique moyen-orientale, surtout celle de l'Égypte. Cette politique entraîna l'arrivée de plusieurs réalisateurs et techniciens du cinéma égyptien au Liban.

### 3.2.2 « L'âge d'or »<sup>114</sup>

Suite à la nationalisation, sous Gamal Abdel Nasser, du cinéma égyptien pour produire des films de propagande à des fins socialistes, l'Égypte, dont l'infrastructure était la plus développée dans le monde arabe, voit ses cinéastes et vedettes émigrer au Liban.

Le flux de professionnels du cinéma égyptien a un impact direct sur la production de film. Ainsi, avec une production de vingt films en 1967, le Liban devient le deuxième producteur du monde arabe, se tenant derrière l'Égypte et la Syrie qui dès 1958 forment la République Arabe Unie. Cette grande production marquée par de films policiers, d'action, de bédouins, de chanteuses et de danseuses n'est pas synonyme de grande qualité. Ces films, souvent en dialecte égyptien, sont des plagiats de productions hollywoodiennes dénués de la qualité des productions égyptiennes (Zaccak, 1997).

<sup>113</sup> Au niveau du cinéma arabe, le dialecte, mais surtout l'accent égyptien s'est imposé comme « international ».

<sup>114</sup> Zaccak qualifie le cinéma libanais des années 1960 comme celui de l'âge d'or.

Entre ces vagues, quelques tentatives contournent les films dits commerciaux : *La victoire du vaincu*<sup>115</sup> de Samir Nasri et *Les ailes brisées* de Youssef Malouf qui est une adaptation du roman de Khalil Gibran<sup>116</sup>. Mais sans contredit, ce sont les films des frères Rahbani qui se démarqueront des films à vagues qui omettent les problèmes sociaux, économiques et religieux du Liban.

Déjà très connus pour leurs pièces de théâtre qui mettent principalement en scène la grande chanteuse libanaise Feyrouz, les Rahbani adaptent leur pièce *Le vendeur de bagues* (*Biya al khawatem*) pour le grand écran en 1965. Ce film réalisé par Youssef Chahine, comme les suivants réalisés par Henri Barakat, *Safar Barlek* et *Bint el hares* mettent en scène Feyrouz. Ces trois films réalisés par des cinéastes d'origine libanaise se caractérisent par les musiques et les chansons qui font la renommée des Rahbani. Leurs personnages<sup>117</sup> stéréotypés chantent et dansent les traditions des villages de la montagne. Ces films aux fins heureuses s'éloignent de la réalité du pays comme le décrit Zaccak :

À une époque où l'exode rural s'accroît, les Rahbani créent un monde utopique qui semble parfois provenir d'un conte de fées (*Biya al khawatem* et *Bint el hares*). À une époque où la région est en pleine ébullition (la guerre de six jours), les Rahbani ont recours à l'histoire pour montrer un peuple entièrement uni et qui tient à sa terre (*Safar Barlek*). (1997, p. 69)

D'ailleurs, pour plusieurs mémoires collectives, l'univers des frères Rahbani est l'illustration du pays avant les petites guerres. Mais à cette période la société libanaise est loin du portrait idyllique dressé dans leurs films. Alors que l'industrie cinématographique est en effervescence, le monde arabe est abasourdi par sa défaite du 5 juin 1967<sup>118</sup>. Contrairement aux événements de 1958, la secousse de 1967 à laquelle s'additionnent les transformations socio-politiques de cette époque<sup>119</sup> fraie un chemin à la politique dans la culture (Soueid, 1986). Les arts se politisent.

<sup>115</sup> Zaccak n'indique pas l'année de la production de ce film.

<sup>116</sup> Tourné en 1964, *Les ailes brisées* est le premier film libanais présenté aux États-Unis.

<sup>117</sup> Le sage, l'idiot, le corrompu et le brave.

<sup>118</sup> La Guerre de Six Jours.

<sup>119</sup> Le 28 décembre 1968, le Liban très lié au conflit israélo-palestinien subit un bombardement aérien de son aéroport. Dès lors, les Palestiniens exhibent leurs armes dans les rues beyrouthines (Zaccak, 1997).

En 1968, la scène libanaise est marquée par la naissance du théâtre politique de Roger Assaf et Nidal El Ackar qui créent avec leur *Atelier Artistique de Beyrouth* la pièce de théâtre *Majdaloun*. Cette œuvre, comme plusieurs qui suivront, appelle à la résistance face à l'ennemi israélien. Elle sera interdite en 1969.

À la différence du théâtre qui aborde directement la politique, le cinéma poursuit sa production de films commerciaux. Cette fois-ci, la production est marquée par une vague passagère de films palestiniens ou de fedayis<sup>120</sup>. En substituant le héros à un fedayi qui combat et vainc l'ennemi israélien, ces œuvres calquent les films policiers américains (Zaccak, 1997).

Dans les années 1970, cette immense production de films de fedayis est remplacée par une masse de documentaires qui, pour la plupart, sont produits par les institutions palestiniennes et le *Centre de Cinéma Palestinien*. D'ailleurs, ce centre devient la porte d'entrée dans l'univers cinématographique de plusieurs réalisateurs des films sur les petites guerres et une plaque tournante pour la production de films libanais (Zaccak, 1997). Suite au traumatisme de 1967, le cinéma libanais trace les prémices d'un cinéma « anti-commercial » qui se lie aux événements de violence qui affectent son espace.

À l'instar de la Guerre de Six Jours, de son influence sur la société libanaise et des réalisateurs qui en font partie, les principes de la Nouvelle Vague et l'esprit des événements de mai 68 inspirent les étudiants du cinéma arabe qui tentent d'adopter une démarche similaire à celle de leurs confrères français. Leur tentative de créer un groupe de penseurs est un échec (Soueid, 1986). Toutefois, ces derniers expriment de plus en plus leurs opinions par le court-métrage et le documentaire dont le principal thème est la cause palestinienne. Ils refusent le vedettariat mis en avant par les films de chanteuses et danseuses puis privilégient les tournages extérieurs. Leurs essais se soldent par des échecs commerciaux (Zaccak, 1997).

À la fin des années 1960, la production du cinéma libanais chute. Le départ des vedettes et réalisateurs égyptiens et le peu d'intérêt que suscite ce cinéma dans les pays arabes

---

<sup>120</sup> Le terme fedayi désigne le résistant palestinien.

nourrissent la décroissance des films (Zaccak, 1997). Tandis que le cinéma décline, la télévision connaît son âge d'or entre autres grâce aux feuilletons d'Antoine Rémy dont *Hawla ghourfati* et *Allo hayati* (Zaccak, 1997). Conséquemment à cette éclosion télévisuelle, de nombreux individus formés en cinéma à l'étranger se tournent vers la télévision et la publicité. En ce sens, ces années, jusqu'à celles des petites guerres, se transforment en une lutte pour la survie du cinéma au Liban. Elles sont marquées par l'industrialisation et le développement d'une infrastructure du cinéma libanais et par la production de films commerciaux et de tentatives sociétales. Parmi les changements positifs, notons l'ouverture de plusieurs ciné-clubs qui projettent les classiques du cinéma et la création en 1964 du Centre National du Cinéma (CNC).

En somme, tel que le résume Walid Chmait, à côté de quelques tentatives, en 1972 :

[...] la grande majorité des films au Liban se tiennent en marge des préoccupations essentielles des Libanais, de leurs problèmes politiques, sociaux ou nationaux. Films sans valeur, mettant en scène des histoires banales, des personnages préfabriqués et des situations artificielles, dont le but primordial est de réaliser des bénéfices. (In Zaccak, 1997)

### 3.2.3 La production lors des petites guerres

Malgré un déplacement et un développement de son centre culturel et cinématographique vers l'ouest de Beyrouth, notamment à Hamra, au début des années 1970, le centre-ville projetait encore des espaces d'évasion. Ce sont les violences qui détruisent ces espaces publics notamment les populaires salles de cinéma, dont celles du Bourj. Mentionnons le Rivoli, le Métropole, le Capitole et le Roxy. La violence qui configure de nouvelles pratiques spatio-communicationnelles cloisonne les spectateurs dans leurs espaces et salles respectives ouvertes de part et d'autre de la ligne de démarcation. Avec l'ouverture des salles à Zouk et à Jounieh, le réseau de salles de loisir et de cinéma est plus important à l'est qu'à l'ouest de la ville. Par ailleurs, la période de violence de 1975-1976<sup>121</sup> a permis à

<sup>121</sup> Cette durée porte l'étiquette de Guerre de deux ans.

certaines salles de se spécialiser dans les projections de films pornographiques qui feront leur renommée. Parmi celles-ci, notons le Grand Théâtre.

En 1975, dès le début des violences, la production de films est paralysée, de nombreux projets cinématographiques sont arrêtés, l'infrastructure est endommagée et les studios sont pillés, disparaissent ou déménagent d'une région à une autre. Certains réalisateurs, comme plusieurs membres de la société, émigrent, mais les tournages ne cessent pas. Les caméras s'actionnent pour pérenniser le passage d'un cadre de vie et de mémoire à un autre. La violence et ses impossibilités deviennent le moteur de ce cinéma qui produit en 1981 sept films tandis qu'en 1982, neuf films sont réalisés. D'après Soueid (1986), ce nombre est comparable à la production des films du Maghreb arabe. Mais en 1982, l'occupation israélienne qui bouleverse et paralyse toute la société, achève la lutte pour la persévérance des pratiques spatio-communicationnelles et cinématographiques des réalisateurs. Par conséquent, entre autres à cause de la dévaluation de la livre libanaise qui entraîne l'augmentation des coûts de production et affecte directement la qualité des films, la production est paralysée (Zaccak, 1997).

Le passage d'un cadre social et des pratiques spatio-communicationnelles à d'autres cadres et pratiques s'illustrent par le bâillonnement des pères de la famille Rahbani et la consécration du fils Rahbani, Ziad Rahbani. Le travail du fils s'est édifié sur la destruction de celui des pères. Tandis que la voix des pères avec ses stéréotypes, ses mythes et ses « toges » chante l'unité de la nation et de la Montagne, celle du fils s'imbibe désormais du quotidien des gens et de la violence (Soueid, 1986). La voix des parents est perdue et étouffée par la violence qui impose un règne au nom du Père, par le confessionnalisme et le communautarisme. Dans ce cas-ci, par ses chansons et ses diverses collaborations à la radio, au théâtre et au cinéma, le fils, Ziad Rahbani, a fermé la porte à un passé lointain et ouvert celui du présent : le quotidien de la violence. D'ailleurs, en 1979, Ziad Rahbani a participé et composé la musique du premier long-métrage de fiction sur les petites guerres libanaises réalisé par l'algérien Farouk Beloufa : *Nahla*.

Ces premières années de la guerre abondent en documentaires subventionnés par des partis ou mouvements politiques dont la plus grande partie est financée par des Libanais et des Palestiniens qui cherchent tantôt à expliquer, retracer et parfois imposer leurs visions de la violence. Le Centre palestinien du cinéma est l'un des producteurs qui cherchent à pérenniser la résistance palestinienne et celle des partis de gauche face à l'ennemi israélien. Ce centre a été la porte d'entrée dans la politique de plusieurs réalisateurs regroupés par Zaccak sous l'étiquette de cinéastes de l'intelligentsia libanaise, génération de cinéastes engagés qui y ont tourné des documentaires (1997).

La plupart des réalisateurs de cette génération qui voit l'arrivée en son sein de femmes a effectué des études cinématographiques à l'étranger ; surtout dans des universités européennes. D'ailleurs, les co-productions caractérisent le travail de cette génération qui regroupe Maroun Bagdadi, Jocelyne Saab, Jean Chamoun, Randa Chahal, Borhane Alaouié et Georges Chamchoum.

Contrairement au néoréalisme italien né des impossibilités qui régissent l'Italie des années 40, ni école ni courant cinématographique ont découlé des violences libanaises. Les petites guerres sont certes devenues les moteurs des films, mais celles-ci n'ont pas révolutionné le cinéma au Liban. La principale caractéristique de cette période est la pratique individualiste des réalisateurs qui par leur démarche tentent de donner une identité au cinéma libanais. Ce dernier se caractérise par des personnages qui « vivent leur déchéance » et sombrent dans un cauchemar qui semble interminable (Zaccak, 1997, p. 114). Pour les réalisateurs et leurs intercesseurs, l'aéroport, haut lieu du tourisme de l'avant petites guerres apparaît comme la seule échappatoire aux combats.

D'une part, aux côtés des énonciations des réalisateurs dits de l'intelligentsia coexistent des actes de parole qui poursuivent les vagues de films entamés à la fin des années 60 et au début des années 1970. Pendant les années de guerre, la vague de films d'action se maintient. Entre 1981 et 1985, Youssef Charafeddine et Samir El Ghoussayni ont réalisé environ deux films par année. Zaccak précise que ces grandes productions sans moyens ni identité libanaise, et qui connaissent une régression à partir de 1984, sont des plagiats de films

américains. Mais cette fois-ci, contrairement aux années 1960, le Liban devient un décor pour les justiciers qui cherchent à détruire le mal et à se venger des malfaiteurs. À la différence des films de l'intelligentsia libanaise, ces films qui véhiculent un « espoir d'un retour à la sécurité » connaissent un grand succès dans les différents espaces libanais (Zaccak, 1997). Soueid (1986) explique ce succès par l'éloignement de ces films des préoccupations quotidiennes liées à la guerre et par la présence de héros et d'histoires d'amour.

D'autre part, certaines énonciations du passé s'adaptent à la nouvelle réalité de la violence. Avec un retour périodique de certains réalisateurs, dont Mohamad Selmane, les films à vedettes reprennent un certain élan. En 1982, lors de son retour au Liban, Selmane coproduit avec l'Égypte *Qui éteint le feu (Man youtfi el nar)* avec la vedette de la chanson Walid Toufik.

À mi-chemin entre la poursuite des films de vagues de l'avant petites guerres et des mises en crise des réalisateurs de l'intelligentsia se trouvent des films dont les petites guerres sont le moteur. Ceux-ci voguent entre un cinéma intellectuel et un cinéma grand public. D'un côté, mentionnons les films de Rafic Hajjar *L'abri (Al malja)* et *L'explosion (Al infijar)*. Entre 1981 et 1983, ce dernier film a connu le plus grand succès auprès du public. À la demande des spectateurs, Hajjar a modifié la fin de *L'explosion*. Alors qu'originellement le système ségrégationniste et confessionnel de la violence empêche les protagonistes Akram, musulman, et Nada, chrétienne, de vivre leur amour, l'alternative propose les retrouvailles des amoureux devant le musée national à des fins unificatrices (Soueid, 1986). D'un autre côté se trouvent les tentatives de André Gédéon et Roger Assaf. Alors que le documentaire de Gédéon produit par la Commission Épiscopale pour les Moyens de Communication Sociale est devenu un long-métrage de fiction intitulé *Le Liban malgré tout (Loubnan roughma koula chai')*, Roger Assaf et son théâtre *Hakawati*, créé à la suite de la Guerre des Six Jours, se lancent dans un essai cinématographique, *Maaraké (Maaraké)*, qui reconstitue dans la banlieue sud de Beyrouth la résistance des habitants du village de Maaraké au Sud-Liban (Zaccak, 1997).

Peu importe leur appartenance, tous les films produits durant les années de combats ont subi l'intolérable violence et spatialisation de l'espace. Celles-ci ont retardé, limité et modifié certains lieux de tournage et bandes sonores<sup>122</sup>. Elles ont blessé et tué certains techniciens. Malgré le quotidien de la guerre et les difficultés de passer d'une spatialité à une autre, les pratiques spatio-communicationnelles, l'implication et la résistance des réalisateurs se sont poursuivies alors que leurs cadres spatiaux se transformaient<sup>123</sup>. Pour ne pas affronter directement les milices et les impossibilités spatio-communicationnelles, certains ont subi la censure alors que d'autres se sont autocensurés<sup>124</sup>. En somme, leurs conditions de travail étaient difficiles mais pas impossibles.

### 3.2.4 La fin des violences physiques

En 1991, alors que le Liban se réveille de sa période de violence physique et apprend à vivre autrement ; Beyrouth, reconstruite entre autres à Palerme, est à Cannes. *Hors la vie* de Maroun Bagdadi remporte ex aequo avec *Europa* de Lars Von Trier le prix du jury au Festival de Cannes. Cette année-là qui coïncide avec la cessation des combats et le début de la reconstruction voit le retour des réalisateurs de l'intelligentsia, dont Maroun Bagdadi, Jocelyne Saab, Randa Chahal, Jean Chamoun, Borhane Alaouié et Layala Assaf (Zaccak, 1997). Avec une aide monétaire et technique étrangère, ceux-ci reviennent parler et se remémorer des années de violence. D'une part, leurs films sont marqués par l'arrivée d'un nouveau personnage, le « revenant ». Celui-ci figure surtout dans les coproductions étrangères : *Le tourbillon (Al eassar)*, *Histoire d'un retour* et *Beyrouth fantôme*. D'autre part, les films se nourrissent de la disparition des traces de la violence et des ruines. Parmi les films marqués par la reconstruction de Beyrouth dévastée et par l'effacement des cicatrices de son tissu physique et architectural, figure, en 1999, *Autour de la maison rose* de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige.

<sup>122</sup> Entretien obtenu avec avec Borhane Alaouié le mardi 22 février 2005 à l'Université Saint-Joseph.

<sup>123</sup> Entretien obtenu avec Soubhi Seiffedine le mardi 8 mars 2005 au Syndicat des techniciens du cinéma à Hamra.

<sup>124</sup> Entretien obtenu avec Jean Chamoun le jeudi 10 mars 2005 à sa demeure à Hamra.

Aux côtés de ces tentatives de reconstruction des petites guerres et de la reconstruction de la ville, la vague de films commerciaux se poursuit. En 1993, Samir El Ghoussayni réalise *Mr Gold* et en 1994 *Operation Golden Phoenix*. À l'opposé de ces essais, de nouvelles tentatives qui interrogent et cherchent un langage cinématographique pour parler de la guerre et de la mémoire émergent durant cette période. Parmi ces fragments qui entremêlent documentaires et fictions, mentionnons *Tango of yearning* (1998) et *Nightfall* (2000) de Mohamad Soueid<sup>125</sup>.

Malgré la précarité de la vie socio-économique et politique qui marque les années d'après-guerre, les tournages documentaires se multiplient. Cette fois-ci, les documentaires produits ne cherchent pas les causes de la violence, mais pérennisent le dernier souffle des ruines du centre-ville beyrouthin. Ils interrogent la mémoire à préserver et l'espace à édifier. Au nombre de ceux-là figurent deux documentaires tournés en 1993 : *Beyrouth, le dialogue des ruines* de Bahij Hojeij et *Beyrouth, de pierre et de mémoire* de Philippe Aractingi. Puis, aux côtés des documentaires sur l'espace beyrouthin, la vague de documentaires sur le sud toujours occupé et longtemps oublié est relancée en 1994 avec *Les otages de l'attente* (*Rahinat el intizar*) de Jean Chamoun.

Par ailleurs, la période de la reconstruction de l'espace de violence est aussi marquée par la mise en place d'une structure universitaire spécialisée dans les métiers de l'audiovisuel<sup>126</sup>. Plusieurs réalisateurs de l'intelligentsia y enseignent. De cette floraison de programmes universitaires, un foisonnement de courts-métrages dont la majorité n'aborde pas le thème des petites guerres est produit<sup>127</sup>. Toutefois, la plupart de ces nouveaux formés travaillent dans le domaine des publicités et des vidéoclips, car une infrastructure cinématographique réelle est inexistante. Jusqu'à ce jour, ce sont les Libanais habitant ou ayant étudié à l'étranger qui réussissent à subventionner la réalisation de leurs longs-métrages de fiction grâce aux coproductions étrangères.

<sup>125</sup> Entretien obtenu avec Mohamad Soueid le mardi 10 août 2005 au café Whimpy à Hamra.

<sup>126</sup> Entre autres, L'Institut d'études scéniques, audiovisuelles et cinématographiques (IESAV) à l'Université Saint-Joseph, l'Académie libanaise des beaux-arts (ALBA) et l'Université américaine à Beyrouth (AUB).

<sup>127</sup> Entretien obtenu avec Émile Chahine, le mardi 6 juillet 2004 à la cafétéria de l'ALBA. Monsieur Chahine nous a expliqué que lui et les autres professeurs encourageaient les étudiants à parler de thèmes autres que ceux liés aux petites guerres.

En somme, au Liban, épisodiquement les moteurs des caméras s'actionnent. Dès le milieu des années 1960, le cinéma libanais a été celui de la cohabitation de fragments qui empruntent diverses voix. À côté des vagues de films d'action et de policiers palestiniens ou de vedettes, il y a eu des films imprégnés de la réalité sociale ou politique.

Au début des années 1970, le cinéma reste en marge de la réalité sociale du pays. Le cinéma des petites guerres est le cinéma du quotidien de la violence ; plus tard le cinéma de la reconstruction aura pour pivot la mémoire.

Sans contredit, les petites guerres ont donné naissance à un cinéma qui s'alimente du cadre quotidien de ses habitants ; un cinéma de l'intérieur de la violence. Cette violence a été son cadre, son moteur et son bourreau. Aujourd'hui, elle est son arène : celle de l'oubli, de la nostalgie, de la hantise, de l'amnésie, de la reconstruction, de la réconciliation. Peut-être que demain, elle sera l'arène de la justice, du pardon et de la réconciliation nationale.

### 3.3 Le corpus

#### 3.3.1 *L'abri (Al malja)* – 1980

Par l'intermédiaire d'une caméra tournoyante et étourdissante, le prégénérique de *L'Abri*, réalisé en 1980, plonge dans la ville de Beyrouth (destinateur) et survole ses mythiques lieux de loisirs dont le Bourj, la baie de Jounieh, les boîtes de nuit et les denses rues piétonnières de Hamra engorgées de voiture. Alors que ces images défilent, une voix-off louange cette ville dans laquelle la liberté souffre et qui, telle une mariée enfermée vivante dans un cercueil, ne permet plus à celui qui la pénètre d'en sortir et à celui qui la quitte de revenir.

Cette Beyrouth, Suisse du Moyen-Orient, s'adresse directement à celle de 1976 ; Beyrouth ocre des sacs de sable et de la mort, des rues désertes qui effraient par leur vide, des combats, des miliciens et des civils qui cherchent des refuges. Bref, comme la voix-off l'article « Beyrouth du quotidien de la guerre libanaise (destinataire) ».

Ce quotidien qui s'échelonne sur un court laps de temps diffère des deux séquences de mise en contexte qui illustrent le passage d'un temps spatial de la ville à un autre. Il est celui d'un abri restreint et étouffant (adjuvant) dont l'unique puit de lumière est une fenêtre au niveau d'une ligne de démarcation déserte, vide et spacieuse (opposant). Dans cet espace se réfugient des personnages<sup>128</sup> de différentes confessions et origines<sup>129</sup>. Tous vivent l'ennui et l'inquiétude (sujets) ; ils attendent le retour de ceux qui, pour subvenir à leur besoin de manger et de boire (objet), se relaient la traversée de la ligne de démarcation surveillée du haut d'un immeuble par un franc-tireur invisible. Le vivre-ensemble qui coexiste dans cet espace se divise sur les origines<sup>130</sup> de l'espace de violence, mais s'unit contre ses pratiques et les impossibilités spatio-communicationnelles qu'il lui inflige. En ce sens, sachant que leur geste ne mettra pas fin à la violence, mais apaisera momentanément leurs déplacements, les hommes de l'abri mettent en acte une opération qui vise à les débarrasser du franc-tireur. Ils le tuent. Toutefois, leur geste n'est pas salvateur. Il illustre la fatalité invisible de la violence qui, sous leurs regards sans voix, les rattrape et les décime les uns après les autres. Dorénavant, la violence régit les espaces et ne permet plus une coexistence avec des énoncés spatio-temporels autres. D'ailleurs, lors de la dernière séquence, alors que deux corps inertes gisent sur la ligne de démarcation, la voix-off, qui effectue un retour dans le champ de la représentation, souligne que la guerre tue comme le sorcier dans le ventre de sa mère. La guerre tue.

<sup>128</sup> Les enfants sont des figurants. Ils meublent l'espace.

<sup>129</sup> Ils sont Sudistes, Beyrouthins et Palestiniens.

<sup>130</sup> Alors que les personnages rejettent les causes de la violence sur des acteurs externes, la voix-off souligne l'établissement d'une présence intérieure de la violence.

### 3.3.2 *Liban, malgré tout (Loubnan roughma koula chai')* – 1981

Au départ, le *Liban, malgré tout*, produit en collaboration avec la Commission épiscopale pour les Moyens de Communication Sociale, était un documentaire qui est devenu un long-métrage de fiction (Zaccak).

L'imaginaire, à la fois espace d'évasion et de fabulation et refuge de l'espace de la violence dans lequel celle-ci est présente par évocation sans toutefois le régir, est l'espace d'attachement aux anciennes pratiques spatio-communicationnelles d'avant la violence (destinateur). Cet imaginaire est présent dans le défilement de dessins d'enfants teintés de violence qui ouvre le film de Gédéon et où le monde fantasmagorique de Joumana (sujet), jeune fille chrétienne et beyrouthine, réfugiée chez sa tante à la montagne, se mêle à l'attente quotidienne (destinataire<sup>131</sup>) des déplacés « chrétiens »<sup>132</sup> de la violence beyrouthine et sudiste qui, loin des combats, tentent de comprendre le pourquoi de la violence. Alors qu'elle est « prisonnière » à Beyrouth Ouest, la mère de Joumana (objet) cherche à traverser les lignes de démarcation pour rejoindre sa famille.

Dans cet espace de la représentation, deux à trois jours, la montagne (adjuvant), espace de déplacements et de libertés restreintes, est réduite à la maison spacieuse où la parole et l'imagination sont encore possibles mais étroitement liées à la présence dans le hors-champ visuel de la violence beyrouthine et de ses pratiques spatio-communicationnelles (opposant). Ces dernières ne permettent plus l'exercice de pratiques liées à un espace-temps passé (parler au téléphone, se déplacer ou fréquenter l'école). C'est dans ce contexte que Joumana essaie de définir la guerre du Liban suite à un exercice de grammaire donné par son professeur<sup>133</sup>. Cet exercice de fabulation de son imaginaire devient celui de l'espace de la représentation dans lequel un père, Michel, erre dans une forêt et dans des espaces teintés de violence à la recherche de son fils.

<sup>131</sup> Les pratiques du passé s'adressent au présent de la violence dont l'attente est une des pratiques.

<sup>132</sup> Outre le professeur sudiste, les chrétiens mis en scène sont des bourgeois qui suite à la violence et à ses pratiques subissent de nombreuses pertes monétaires. Par exemple, le père de Joumana qui est un industriel et dont la cargaison de marchandise a été confisquée au port par un groupe qui exige un grand montant d'argent pour la remettre.

<sup>133</sup> Le professeur, Rafa't, est un déplacé sudiste. Il est le seul protagoniste à ne pas posséder une demeure secondaire à la montagne et à se réfugier dans un monastère. Il offre des leçons de grammaire à domicile.

Malgré l'instauration de la violence, l'attente et la solitude de Joumana et l'errance de Michel, qui sous-entend la mort de son fils, la fin de l'œuvre regorge d'espoir. En effet, quoique la violence règne, ces deux personnages<sup>134</sup> ne se soumettent pas à ses pratiques et continuent de lutter. Tandis qu'une chanson demande : « Terre de mon pays, est-ce que le printemps va revenir ? », ils formulent la reconstruction des espaces violentés : Michel pioche le sol pour reconstruire et des enfants marchent avec des fleurs dans les mains. Cette résistance de l'imaginaire se poursuit avec l'apparition du titre de l'œuvre : *Liban, malgré tout*.

### 3.3.3 *Beyrouth, la rencontre (Beyrouth, el lika) – 1981*

À la suite d'un générique dans lequel des voix-off de techniciens se questionnent sur les possibilités et les choix de représenter la violence, l'entrée dans le récit s'effectue par un arrêt sur des espaces internes de Beyrouth Ouest : mer, terre, coin de rue, déchets sur un trottoir puis appartement non meublé occupé par Haydar et la famille de son frère depuis leur déplacement du Sud causé par l'occupation israélienne.

Profitant d'un rétablissement des lignes de communication et de l'ouverture de certaines lignes de démarcation entre l'Est chrétien, débordant de richesses et vivant à l'occidentale, et l'Ouest musulman, pauvre, sale et affamé<sup>135</sup> (destinataire<sup>136</sup>), Haydar tente pendant deux jours de rentrer en contact avec Zeyna, une amie de l'université, qu'il n'a pas vue depuis que la ville est divisée.

L'objet de *Beyrouth, la rencontre* qui reconstitue l'espace-temps de 1978 est le désir de communiquer, de rencontrer l'autre afin de mettre en acte un vivre-ensemble appartenant à un espace-temps qui précède celui de la violence. Dès lors, deux corps marginaux et esseulés,

---

<sup>134</sup> Le film s'achève et la mère de Joumana n'a toujours pas réussi à traverser les lignes. Mais l'espoir de son retour prochain persiste. Toutefois, Joumana dont la façon de penser relève davantage de celle d'un adulte que celle d'un enfant, comme le souligne son professeur, est la seule à espérer la cessation de la violence, tandis que d'autres espèrent émigrer ou adhèrent à des milices (le chauffeur du père de Joumana).

<sup>135</sup> Lors de la distribution de denrées alimentaires, les gens se disputent et se bousculent.

<sup>136</sup> Beyrouth divisée en est et ouest.

aidés par leurs souvenirs communs, a-spatiaux, a-confessionnels et a-communautaires, et la maîtrise des règles et des pratiques du présent de la violence (adjuvant<sup>137</sup>) tentent de ressusciter leur passé dans ce présent. Or, ce présent dans lequel leur passé lutte pour survivre (destinateur) est menacé par le temps (opposant) qui les sépare, décime leurs souvenirs et s'oppose à leur rencontre. D'ailleurs cette rencontre corporelle ratée devient l'espace d'une non-rencontre physique, par laquelle chacun des protagonistes, seul dans la noirceur de la nuit, devant son dictaphone, narre ses souvenirs qui transcendent ceux partagés avec l'autre et qui retracent leur lutte pour comprendre le pourquoi de la violence et s'opposer à ses pratiques, mais aussi leur lucidité sur l'impossibilité que le passé, sous le poids de communautés<sup>138</sup> auxquels ils ne s'identifient pas, vive dans le présent. Cette non-rencontre physique devient également une non-rencontre auditive : une incommunicabilité. Au moment de retrouver Zeyna à l'aéroport et d'échanger les cassettes, Haydar tourne le dos à son passé et intègre complètement l'espace de la violence. Il jette les cassettes qui se brisent sur le sol et rentre chez lui, alors que Zeyna effondrée par l'absence de Haydar n'a d'autre choix que de prendre l'avion et, à sa façon, tourner le dos à son passé et à son présent. Dans ce combat spatio-temporel, le temps l'emporte et la violence spatiale devient un cadre stable d'identification.

### 3.3.4 *Petites guerres (Houroub saghira)* – 1982

*Petites guerres* a la violence comme cadre stable d'identification et d'attachement. C'est un portrait à grandeur d'homme d'une jeunesse beyrouthine fragmentée qui joue, se pourchasse, se cherche et flirte avec le présent ; le quotidien de la violence et de la mort (sujet). En ce sens, *Petites guerres* est entre autres Soraya qui, sans passé<sup>139</sup> ni futur<sup>140</sup>, tente de communiquer avec Talal, beyrouthin d'identification, mais fils de propriétaire terrien, qui

<sup>137</sup> Leur adjuvant est le passé hors des règles du présent, mais aussi la maîtrise spatiale du présent de la violence.

<sup>138</sup> *Beyrouth, la rencontre* donne la parole aux derniers jeunes qui ont connu le passé du vivre-ensemble. Dans l'espace de la représentation, les parents sont absents (sauf la mère de Zeyna qui est figurante) ainsi que les enfants (sauf le bébé du frère de Haydar qui pleure et dont personne ne se préoccupe). Toutefois, la communauté est présente par l'obligation de soumettre autrui à ses pratiques comme celle d'acheter des revues la concernant.

<sup>139</sup> Au début de l'œuvre, Soraya accompagne son père et sa sœur à l'aéroport, mais refuse d'émigrer avec eux. Plus tard, elle expédiera son oncle sénile qui croit que De Gaulle viendra les sauver à l'étranger.

<sup>140</sup> Enceinte de Talal, hors des liens du mariage, elle avortera.

sous la pression de sa mère et après la disparition de son père, retourne à la vallée de la Bekaa et reprend le pouvoir paternel. Mais, au lieu de se soumettre aux méthodes de cet espace, il confronte l'autorité maternelle qui condamne ses pratiques et l'accuse d'avoir « tué » symboliquement son père<sup>141</sup>. C'est également Nabil le photographe, menteur, hanté, obsédé par la mort et amoureux de Soraya qui, n'arrivant pas à payer l'argent de sa drogue, met en scène sa propre mort et tapisse les murs de ses photos de martyr. Puis, c'est Talal et Nabil qui se pourchassent dans les souks en ruine du centre-ville beyrouthin et qui disparaissent du champ de la représentation sous le regard de Soraya et du retentissement d'un coup de feu.

Ces brèves représentations entrelacées de Beyrouth en action représentent des espaces en perdition qui se pourchassent, qui souffrent d'incommunicabilité<sup>142</sup> et qui cherchent leur chemin (objet). Ils s'adressent à un soi-même qui s'engouffre de plus en plus dans sa solitude et dans son jeu de mise en scène<sup>143</sup> de la violence (destinateur et destinataire). Ces adjouvants sont les « soi-même » dont le cadre d'identification et d'appartenance est le cadre stable de la violence. Leurs opposants sont les cadres spatio-temporels externes aux pratiques de la violence beyrouthine comme ceux de la mère de Talal dans la vallée de la Békaa

Bref, *Petites guerres* a la violence et sa légèreté comme cadre de référence. Au départ, elle était idéologique puis elle est devenue un terrain de jeu labyrinthique à l'image des souks du centre-ville qui vivent de leur décrépitude.

### 3.3.5 *L'explosion (Al infijar)* – 1982

1975. Beyrouth, au bord du basculement, est le terrain sensible de deux forces en lutte. D'une part, les tenants de la tradition rattachés à un passé confessionnel et ségrégationniste

<sup>141</sup> Puisqu'il refuse de poursuivre les recherches pour retrouver son père, la mère de Talal condamne son comportement et l'accuse d'avoir tué son père.

<sup>142</sup> Les personnages sont en continuelle mouvance. Toujours en train de se déplacer pour chercher à communiquer avec l'autre ; ils en sont incapables. Lorsqu'ils réussissent à formuler leurs idées, les autres ne les écoutent pas ou interprètent leur message selon leur propre encyclopédie.

<sup>143</sup> Pour les protagonistes, la violence est un jeu. Elle est d'abord une mise en scène pour les étrangers. Ensuite, elle devient une mise en scène pour eux-mêmes ; elle devient leur être hors du monde comme Nabil qui met en scène sa propre mort.

qui s'opposent aux mariages civils et multiconfessionnels. Ils sont incarnés par ceux qui pratiquent la violence pour imposer leurs idéologies et fructifier leurs revenus liés au trafic d'armes et de drogue. D'autre part, les tenants d'un vivre-ensemble qui par le verbe, leur ténacité et loyauté pour le vivre-ensemble luttent contre les pratiques des premiers en cherchant à mettre en crise leurs méthodes. Au péril de leur vie, ils payeront le prix de leurs pratiques.

Au confluent de cet espace beyrouthin au bord de l'explosion, le Sud. Aux prises avec des bombardements externes à son espace et des pratiques qui relèvent de la tradition, il reste ouvert au dialogue et à des pratiques autres.

Ces espaces en lutte s'adressent à Beyrouth même qui devra choisir l'un où l'autre des espaces qui coexistent en son sein (destinateur et destinataire). Cette déchirure est incarnée par Nada (sujet), chrétienne, qui doit choisir (objet) entre son amour pour Akram, professeur sudiste et musulman vivant à Beyrouth (c'est-à-dire ses convictions dans un vivre-ensemble) ou bien se soumettre à la tradition et à son passé qui lui interdisent cet amour. Elle-même issue d'un mariage multiconfessionnel condamné violemment par les tenants du ségrégationnisme, elle compte Akram et Samir comme adjuvants dans sa prise de décision : Akram lutte contre les traditions de la violence par la rhétorique et cherche à faire justice ; Samir, un journaliste, lutte contre les libertés brimées armé de ses idées. Celles-ci lui valent d'ailleurs un emprisonnement. Ses opposants sont la majorité de la société passive ou manipulée par les tenants de la violence et de la tradition dont son frère et les trafiquants de drogues et d'armes et leurs complices, mais aussi un ennemi extérieur à son espace qui enflamme le Sud : Israël.

À travers ses nombreux déplacements<sup>144</sup> et réflexions avec ses adjuvants, Nada retrouve Akram près du Musée National<sup>145</sup>. Son geste figure son choix du vivre-ensemble dans une société qui ne le tolère plus. D'ailleurs, il est important de souligner que ce *happy end* n'est pas une fabulation du réalisateur, mais de l'entrée de la ville dans la salle de cinéma.

<sup>144</sup> Entre autres, le campus universitaire en effervescence avec les grèves et manifestations estudiantines ; les cafés, la Corniche, Harissa, la Baie de Jounieh et le Sud.

<sup>145</sup> Une des principales lignes de démarcation lors des petites guerres.

Suite à un immense succès public et à la demande des spectateurs d'une réunion des deux protagonistes, la fin initiale du film a été modifiée (Soueid, p. 101).

### 3.3.6 *Qui éteint le feu ? (Man youfī al nar ?)* – 1982

Tandis que le Sud-Liban est à feu et à sang (destinateur), deux jeunes sudistes, Hassan (sujet), chanteur, et Zaynab, infirmière, se disent leur amour profond pour la terre et leur foi infinie en celle-ci (destinataire). Lors de leur cérémonie de mariage, la mariée en blanc est tuée par un bombardement (opposant). Suite à cette perte, Hassan quitte le Liban pour étudier la musique en Égypte où il est entouré par un compositeur qui après des années de mutisme retrouve son identité et ses enfants (adjuvants).

Lors de son séjour égyptien, Hassan s'éprend d'une jeune fille dont les ressemblances physiques avec Zaynab le poussent à confondre le passé et le présent. À ce moment, inconsciemment, il devient de plus en plus hanté et obsédé par son amour perdu qu'il tente de faire renaître (objet). Dans son exil, malgré la légèreté de l'Égypte et de ses activités, Hassan n'oublie pas son espace d'attachement pour lequel il interprète une chanson diffusée sur les radios libanaises et à travers laquelle des images du Liban en feu défilent. Dans cette pièce, il déclare son amour pour son pays dont le cœur est Sudiste. D'ailleurs, pour illustrer l'espoir, l'amour et l'attachement au Sud très présents dans cette œuvre qui se déroule majoritairement en Égypte et dans laquelle Beyrouth est dans le hors-champ visuel, Hassan rejoint sa mère dans le Sud, malgré la violence.

### 3.3.7 *Un pays, les plaies, un dépassement (Watan fawk al jirah)* – 1983

Fragmenté et décousu, *Un pays, les plaies, un dépassement* dont la traduction littérale arabe est « la nation au-dessus de la blessure » est un film nationaliste dont les trames narratives qui parfois se rejoignent communiquent la lutte pour la nation.

L'entrée dans le pays s'effectue par la ville de Beyrouth et l'exhibition de ses boutiques mobilières et de la vivacité de jeunes qui célèbrent la nouvelle année en discutant d'amour et de mariage (destinateur). Avec le temps, la ville se dégrade mais augmente son sentiment de résistance et de nationalisme (destinataire). À l'image de son bâti, ses personnages se transforment.

Ghoussoun<sup>146</sup>, une des principales protagonistes, empreinte d'un espoir infini et surhumain dans l'amour de la nation et la lutte contre l'exil, cherche à convaincre Sami de l'épouser<sup>147</sup>. Par ses envolées verbales, elle le convainc de rester au pays et de lutter (objet). Dans ses démarches, elle vit le quotidien de la violence qui la confine à l'intérieur de son domicile à attendre que les lignes téléphoniques soient rétablies pour qu'elle puisse s'enquérir de ceux qu'elle aime. Mais dès que cette violence hors-champ le permet, elle se déplace à travers les boutiques et les cafés de la ville.

D'un côté, les adjuvants de Ghoussoun et de la ville sont ceux qui incarnent l'espoir et la résistance. Parmi eux se trouve Abou Wardan. Ce dernier schématise la transformation du pays. Au début de l'œuvre, il vend des fleurs aux amoureux universitaires, puis il distribue de l'eau à ceux dont la violence ne permet plus de s'abreuver. Par la suite, il vit en ramassant des déchets et en prêchant le nationalisme et l'unité et finalement, il est tué en arrosant une fleur. De l'autre côté, leurs opposants sont la violence et ses pratiques qui tuent des innocents dont des enfants.

À ces vies se mêle une fable dans laquelle une mariée enceinte souffre d'un mal dont aucun médecin étranger n'arrive à la guérir, mais qui après un certain temps, par l'union et la communication entre des médecins libanais, est délivrée de son mal. Puis, il y a la grande confrontation verbale d'un fils<sup>148</sup> avec sa mère qu'il accuse, par son éducation confessionnelle, d'être à l'origine de son adhésion à la violence. Celle-ci, à son tour, accuse ses parents et son mari, qui, lui, rejette le tout sur ses parents.

<sup>146</sup> Ses parents se sont exilés. À plusieurs reprises, sa sœur tente de la convaincre de partir les rejoindre. Pour Ghoussoun, cette option est inconcevable.

<sup>147</sup> Les pratiques de la violence instaurent une insécurité économique qui empêche Sami de l'épouser.

<sup>148</sup> Alors qu'il est mort par la violence à laquelle il a adhéré et qui l'a tué, ce dernier livre ses accusations à ses parents.

À la fin de cette œuvre accordéon, la résistance et l'amour de la nation triomphent et permettent de se déplacer à travers des rues dont le bâti n'est pas détruit et ce malgré la présence de la violence qui tue un homme<sup>149</sup> pendant une manifestation aux couleurs du drapeau libanais, sur fond d'hymne national.

### 3.3.8 *Le kidnappé (al makhtouf)* – 1983

Au moment où Leyla assise dans un champ de fleur apprend à Samer (sujet) qu'elle porte son enfant<sup>150</sup> (destinateur)<sup>151</sup>, des hommes armés<sup>152</sup> l'enlèvent (destinataire)<sup>153</sup>. Trois ans plus tard, alors que tous le croient mort, il réapparaît et part à la recherche de Leyla et de son enfant (objet) qui suite à son enlèvement avait fui son village vers Beyrouth où elle a épousé un homme beaucoup plus âgé qu'elle.

Arrivé à Beyrouth, Samer devra s'adapter à une réalité qui lui est étrangère : la violence (opposant). Celle-ci et ses pratiques<sup>154</sup> sont l'élément déclencheur de l'œuvre, mais elles ne sont explicitées visuellement que par des flash-back qui montrent les bombardements d'un village et ceux des rues anonymes de Beyrouth.

À travers sa quête, il croise le jeune Samir qui cherche son père et travaille pour des trafiquants dont son ancien ami Charif (adjuvants<sup>155</sup>). Suite à la mort de sa mère que tous ont refusé de soigner parce qu'il n'avait pas d'argent, Charif a enterré sa bonté et vit du système de violence. D'ailleurs, il cherche à dissuader Samer de poursuivre sa quête par laquelle il apprend que le fils de Leyla qu'il a enlevé n'est pas le sien. Cet enlèvement soutire Samer du

<sup>149</sup> Même mort, ce dernier garde son drapeau élevé.

<sup>150</sup> À l'extérieur des liens du mariage.

<sup>151</sup> Le destinataire est le cadre paisible de la vie au village.

<sup>152</sup> Leurs vêtements ne portent pas les marques d'une milice et relèvent davantage de ceux portés par des villageois.

<sup>153</sup> Le destinataire est le présent de la violence.

<sup>154</sup> Ce sont surtout la corruption, les trafics et la falsification de la monnaie qui sont illustrés.

<sup>155</sup> Lorsqu'ils se remémorent le passé, ces derniers sont ces adjuvants. Mais quand ils lui demandent d'intégrer le présent de la violence, ils deviennent des opposants.

passé dans lequel il s'était réfugié comme l'appartement de la chanteuse Sabah<sup>156</sup> (adjuvant) où il s'est longuement retrouvé pendant sa fuite.

### 3.3.9 *Amani sous l'arc-en-ciel (Amani taht kaws kozah) – 1984*

Amani<sup>157</sup> et son frère, Nabil, (sujets) vivent paisiblement dans un village (destinateur)<sup>158</sup>. Suite à un bombardement, leur vie bascule. Leurs parents meurent. Avec les habitants du village, ils sont contraints de fuir et sont recueillis par un riche couple qui adopte les orphelins de la violence (adjuvants)<sup>159</sup> : Salwa et Suleiman. Chez eux, ils vivent à l'extérieur de la violence et de ses pratiques. Ils vont à la plage, visitent un parc d'amusement et préparent un spectacle de chant et de danse (destinataire)<sup>160</sup>.

Très attaché à son passé, Nabil vit dans l'espoir d'un retour au village et des retrouvailles avec ses parents (objet). Mis au courant de la volonté de Nabil de fuir avec Amani, Salwa et Suleiman organisent un retour au village dévasté et fantomatique. Suite à cette visite, les enfants se réconcilient avec leur présent. Puis, lors de leur dernier spectacle musical, Amani qui dédie sa dernière chanson à sa mère, offre une fleur à son père<sup>161</sup> qu'elle ne reconnaît pas. Finalement, le temps (opposant)<sup>162</sup> a fait son œuvre et certains souvenirs disparaissent.

---

<sup>156</sup> Sabah est une chanteuse libanaise très populaire avant la période de la violence qui a joué dans de nombreux films musicaux.

<sup>157</sup> Interprétée par une jeune chanteuse, Rémy Bandali.

<sup>158</sup> Le destinateur est le passé paisible du village et les souvenirs heureux qui lui sont rattachés.

<sup>159</sup> Leurs adjuvants sont les orphelins qui ont vécu des drames semblables, mais également les cuisiniers de leur village qui leur permettent de se remémorer leur passé.

<sup>160</sup> L'espace extérieur à la violence physique est le destinataire, mais cette violence est contenue dans ces espaces par le passé des protagonistes.

<sup>161</sup> Ce dernier ne se dévoile pas à ses enfants parce qu'il n'accepte pas son état de blessé de guerre.

<sup>162</sup> Leurs principaux opposants sont la violence et le temps qui instaure l'oubli du passé.

### 3.3.10 *Combat (Maaraké)* – 1984

Tel qu'indiqué par la première séquence, *Maaraké*, tourné par le théâtre Hakawati de Roger Assaf et Nidal El Achkar, est entre autres une reconstruction dans la banlieue sud de Beyrouth de l'encerclement du village de Maaraké au Sud Liban<sup>163</sup> par les Israéliens (destinateur)<sup>164</sup>. Toutefois, le film ne se limite pas à la seule reconstruction. Il cherche à mettre en scène la résistance de la masse des habitants du Sud (destinataire), des mortels, surtout des femmes<sup>165</sup> (sujet) qui par leur foi, espérance et résistance par et pour leur terre et le Coran (adjuvants) luttent pour la libération du Sud occupé (objet) par les Israéliens et leurs complices (opposants). D'ailleurs, leurs paroles ne cessent de manifester cette foi et espérance brandies comme une seule arme devant l'ennemi aux armes bien plus meurtrières.

Aux événements d'Achoura<sup>166</sup> contés par le comédien Rafic Ali Ahmed s'entremêlent des scènes de la vie quotidienne : le jeune devenu kamikaze, la fille qui se marie alors que son époux a été tué, l'arbre déraciné par un tracteur, les complices libanais qui travaillent pour les Israéliens, la mère qui identifie le corps de son fils, les femmes qui manifestent, les journalistes qui les filment, la maison dynamitée, les hommes emprisonnés dans un camps et des célébrations pour ceux devenus martyrs.

### 3.3.11 *La séance est levée (Wa roufiat el jalsa)* – 1986

Pendant que sa mère et sa sœur sont enlevées par des hommes qui s'entraînent militairement dans un village non identifié (destinateur)<sup>167</sup>, le personnage incarné par Chawki Mata<sup>168</sup> (sujet) joue à l'handicapé mental. À la suite de leur disparition, il devient un réfugié que les autres membres de la famille refusent de loger.

<sup>163</sup> Dans la région de Tyr.

<sup>164</sup> Le destinateur est les réfugiés du Sud qui se trouvent à Beyrouth et qui reconstruisent le film.

<sup>165</sup> Les hommes sont emprisonnés dans un camp.

<sup>166</sup> Chez les chiïtes, l'Achoura est la commémoration du massacre de l'imam Hussein et de ses partisans par le califat omeyyade.

<sup>167</sup> Le destinateur est le cadre de la violence et de ses pratiques.

<sup>168</sup> Dans l'œuvre, il n'y a pas d'indications sur son prénom.

Ce rejet l'emmène à Beyrouth<sup>169</sup> où il devient un « justicier » (objet). Ayant pour alibi son travail de cordonnier dans une échoppe improvisée, le reste de son temps, il liquide les corrompus de la société (opposants), dont l'homme qui a violé son amie Nabila. De plus, il venge les femmes qui sont poussées à se prostituer pour subvenir aux besoins de leur famille (destinataire)<sup>170</sup>.

En plus d'être le justicier dont les crimes sont relatés à la télévision au cours de son procès<sup>171</sup>, Chawki use du verbe pour dire son amour à la nation et convaincre Nabila (adjuvant)<sup>172</sup> de l'impossibilité de quitter le pays, car un homme qui quitte son pays est un homme sans identité, un homme perdu. D'après lui, pour préserver le pays il faut obligatoirement l'habiter.

### 3.3.12 *Martyrs* – 1988

Assis devant la télévision, les parents de Nadia (sujet), réfugiés sudistes chrétiens à Beyrouth (destinateur<sup>173</sup> et destinataire<sup>174</sup>), apprennent l'opération kamikaze (objet)<sup>175</sup> que celle-ci a effectuée dans leur village au Sud et par laquelle elle est décédée. À la suite de ce pré-générique, le film devient un flash-back qui retrace chronologiquement la rencontre de Nadia avec Suzanne, une amie d'enfance retrouvée lors de son implication dans une œuvre caritative et son adhésion au Parti Progressiste Syrien (adjuvant)<sup>176</sup> où elle renoue également avec son ancien ami et amoureux d'enfance, musulman, Samir qui la précède dans son acte.

<sup>169</sup> Par le son des bombardements, la violence est présente dans le hors-champ visuel.

<sup>170</sup> Le destinataire est le cadre de la violence dans lequel coexistent des espaces qui cherchent à imposer leur justice.

<sup>171</sup> Pendant le procès, Chawki pose sa propre justice. Le coup de feu qui retentit lors de la dernière séquence laisse présager son évasion.

<sup>172</sup> Ses semblables sont ses adjuvants, c'est-à-dire les victimes de la violence et de ses pratiques qui cherchent justice.

<sup>173</sup> Le destinateur est une plongée dans la Beyrouth de la violence ; celles des déplacés et des réfugiés du Sud-Liban. Cette Beyrouth aux rues denses par la proximité des logements criblés de balle est en disjonction avec le Sud désert et ocre.

<sup>174</sup> Le destinataire est Beyrouth de la violence qui permet la coexistence d'espaces de résistance.

<sup>175</sup> L'objet est le retour et l'attachement à la terre par lesquels l'opération kamikaze devient un geste de résistance.

<sup>176</sup> Les jeunes de sa génération qui partagent des idées communes comme les membres du parti sont ses adjuvants.

En plus d'être une œuvre qui décrit les idéologies d'un réel groupe politique armé, *Martyrs* est un portrait des désaccords entre générations, de l'absence de communication entre celles-ci et des accusations qu'elles se portent (opposant)<sup>177</sup>. Alors que le père de Nadia refuse que sa fille adhère à un quelconque parti politique, Nadia l'accuse d'avoir trahi son pays en abritant un soldat israélien blessé qui leur a valu leur fuite du village.

### 3.3.13 *Hors la vie* – 1990

Inspiré par l'enlèvement du journaliste français Roger Auque, *Hors la vie* met en scène Beyrouth Ouest refermée sur elle-même et dévastée par des combats intra-communautaires dans lesquels il n'est plus possible de déterminer la victime et le bourreau (destinateur). Cette Beyrouth vit et pressent l'arrivée d'un autre changement qu'elle ne croit pas plus salulaire qu'un autre puisqu'elle ne croit plus à ce que ses yeux voient (destinataire). Pour elle, sous la pierre dort un serpent.

Dans cette Beyrouth de 1988, Perrault, photographe français, est enlevé (sujet) par des ravisseurs humanisés<sup>178</sup> qui travaillent pour d'autres et qui ne savent pas davantage que lui les raisons de son enlèvement et le moment de sa libération (objet)<sup>179</sup>. Malgré les sévices physiques et psychologiques qu'il subit, il s'attache à ces chiites du Sud Liban (adjuvants et opposants)<sup>180</sup> qui au gré de la violence, inchangée malgré les années, ont exhibé les marquages de divers groupes et causes. D'ailleurs après sa libération, depuis Paris, Perrault cherchera à communiquer avec eux.

<sup>177</sup> Les générations de l'avant violence et celles passives et complices de la violence sont les opposants.

<sup>178</sup> D'ailleurs, ces derniers indiquent clairement à Perrault qu'avant d'être des bourreaux, ils étaient des victimes. Ils sont passés par les épreuves qu'ils lui font endurer.

<sup>179</sup> Pour Perrault comme pour ses bourreaux, l'objet de désir est une liberté fantasmée.

<sup>180</sup> À l'image de l'espace auquel il n'est plus possible de se fier puisqu'il dissimule son essence et met en scène la violence, les bourreaux jouent aux adjuvants et opposants.

### 3.3.14 *Le tourbillon (Al eassar)* – 1992

Akram (sujet), jeune étudiant libanais en Russie, fabule (adjuvant)<sup>181</sup> ou retourne momentanément<sup>182</sup> dans une Beyrouth<sup>183</sup> délabrée, labyrinthique et suspicieuse où existe une perméabilité entre la quotidienneté, le cauchemar et la mort (destinateur et destinataire).

Entre rêve cauchemardesque et réalité<sup>184</sup>, il pénètre un espace de violence gratuite (opposant) dont il s'armera du langage et cherchera à s'en libérer (objet)<sup>185</sup>. Alors qu'il essaie de rejoindre sa mère<sup>186</sup>, il devient une victime de la violence dont il usera lorsqu'une automobile lui bloque le passage et que son propriétaire refuse de la déplacer. L'insistance d'Akram pousse le propriétaire à descendre dans la rue et à le battre. Très vite, Akram se venge. Il tue l'inconnu et tente de fuir par l'aéroport où il réalise qu'il n'a plus son passeport. Cette impossibilité de quitter la violence le pousse à une traversée des ruines labyrinthiques des vieux souks de Beyrouth où des miliciens le criblent de balles. Après ce passage dans la mort, il se retrouve au milieu d'un défilé surréaliste<sup>187</sup> dont il s'échappe et tire des coups de feu vers le ciel qui pleut du sang. Ses morts multiples sont ponctuées par le rire machiavélique d'un objet en poil brun et de ses réveils.

### 3.3.15 *La gang de la liberté (Al sheikha)* – 1993

Tiré d'un fait divers, *La gang de la liberté* relate l'histoire de Sheikha (sujet), jeune fille musulmane, chef d'un gang de jeunes garçons (adjuvants) qui volent dans la partie ouest de Beyrouth meurtrie<sup>188</sup>, (destinataire<sup>189</sup> et destinateur<sup>190</sup>) à laquelle, après la « réunification » ils adjoignent la partie est, plus cossue.

<sup>181</sup> Son adjuvant est la possibilité que son vécu libanais soit une fabulation ou des rêves cauchemardesques vécus à partir de la Russie.

<sup>182</sup> Le temps représenté est relativement court : 2 à 3 jours.

<sup>183</sup> Outre les souks et l'aéroport qui sont situés à l'ouest de la ville, l'espace de la représentation est avant tout Beyrouth Est.

<sup>184</sup> Il est difficile de déterminer si Akram fabule ou vit la quotidienneté de la violence.

<sup>185</sup> S'extraire de ses cauchemars ou de sa présence dans l'espace libanais deviennent l'objet de désir d'Akram.

<sup>186</sup> Tandis qu'il s'installe dans l'appartement familial inhabité, sa mère est réfugiée à la Bekaa.

<sup>187</sup> Pour une description plus complète de cette séquence, voir par. 4.3.1.3 (note de bas de page 247).

<sup>188</sup> Cette partie continue de vivre les violences qui se produisent dans le hors-champ visuel.

Issue d'une famille dysfonctionnelle<sup>191</sup> et pauvre pour laquelle il est naturel de voler<sup>192</sup> et de corrompre les autres, Sheikha se plaît dans ce quotidien auquel elle manifeste un grand attachement (objet)<sup>193</sup>. Pour acquérir une certaine liberté, accompagnée de son jeune frère Ahmad et des autres enfants, elle fugue et se réfugie dans une grotte au bord de la mer où elle s'associe à Abou Rachid (opposant)<sup>194</sup> qui vole, drogue et abuse sexuellement de certains enfants. Suite à certains abus posés sur Ahmad, Sheikha tente d'assassiner Abou Rachid. À l'image de ses arrestations<sup>195</sup> antérieures qui la placent dans des espaces de confort et de richesse, Sheikha s'évade. À ces espaces de douceur, elle préfère la rue où elle vend des gommes et mendie avec son frère.

### 3.3.16 *Histoire d'un retour (Ana el awane)* – 1993

1988. Immigrants libanais en France, Camil, jeune musicien démuné, et Raya (sujets), épouse d'un médecin, se rencontrent à bord d'un bateau chypriote qui les ramène dans une Beyrouth où la violence est contenue à des secteurs particuliers (destinataire).

Attiré et intrigué par des éléments du passé de Raya, Camil, rentré au pays pour composer une chanson pour l'Union mondiale des immigrés libanais, cherche à reconstruire l'histoire de Raya qui porte toujours le deuil de certains événements personnels liés à la violence de 1975 (destinateur) et qu'elle se remémore afin de se réconcilier (objet)<sup>196</sup> avec son passé.

---

<sup>189</sup> Le destinataire est la ville de Beyrouth en violence, au seuil de la justice et de la réunification.

<sup>190</sup> Le destinateur est Beyrouth de la corruption, cadre d'attachement et d'identification.

<sup>191</sup> Le père est violent. Il bat ses enfants. Puis, la mère est atteinte d'un trouble mental.

<sup>192</sup> Ils se dérobent aussi entre eux.

<sup>193</sup> Son objet de désir est la poursuite de sa vie quotidienne dans son cadre d'identification.

<sup>194</sup> Ses opposants sont Abou Rachid et toutes les formes de pouvoir exercées par des adultes.

<sup>195</sup> La majorité du film constitue un flash-back qui débute avec la dernière arrestation de Sheikha et retrace le parcours qui l'y a mené et son devenir après celui-ci.

<sup>196</sup> Se réconcilier avec le passé en affrontant le présent devient l'objet des personnages qui se cherchent eux-mêmes.

Dans une Beyrouth chrétienne où cohabitent des étrangers, dont des Arméniens qui cherchent à oublier la violence (opposant), et diverses classes sociales, les revenants recherchent les éléments de la violence (adjuvants) pour se réconcilier avec leur passé et se retrouver dans cet espace.

### 3.3.17 *Civilisées !* – 1998

*Civilisées !* est divers gros plans complémentaires de la quotidienneté légère et jazzée de Beyrouth en 1980. D'un côté de la ligne de démarcation (destinateur et destinataire<sup>197</sup>), c'est un immeuble « bordélique » où cohabitent des Égyptiennes, des Sri lankaises, des Philippines (adjuvants<sup>198</sup>) qui attendent le retour des maîtres de la maison, une bourgeoise qui rentre de Paris pour retrouver son amant et des sudistes dont un jeune garçon qui cherche à enlever un médecin Sans Frontières français. De l'autre côté, c'est une grande villa cossue entretenue par Thérèse et dans laquelle le chauffeur des propriétaires exilés à l'étranger a emprisonné des Syriens qu'il a enlevés. C'est également un appartement dans un immeuble où est juché un franc-tireur chrétien qui joue aux cartes avec un squelette et qui parle avec Jésus (opposants<sup>199</sup>). Entre ces univers, un *check point* et ses frontières qui permettent une rencontre entre deux jeunes issus de part et d'autre de ces espaces : Mustapha, jeune milicien sudiste et Bernadette, jeune chrétienne dont il est épris et qu'il « baptise » Yasmine (principaux sujets). Pour rejoindre Mustapha, au prix de sa vie, cette dernière rejette ses marquages identitaires et confessionnels (objet)<sup>200</sup>. Mais sa communauté condamne mortellement son geste.

### 3.3.18 *West Beirut* – 1998

En 1975, suite à une mitraillade dans un autobus, Tarek (sujet) et Omar (adjuvant) qui déambulaient dans une Beyrouth empreinte de légèreté, de ludisme, d'innocence,

<sup>197</sup> Les deux espaces reflètent la violence. À la différence du premier, l'espace du destinataire permet pendant un bref moment l'existence d'un espace du vivre-ensemble.

<sup>198</sup> Ce sont les étrangers, ces autres qui vivent à l'extérieur des cadres confessionnelles et communautaires de la violence.

<sup>199</sup> L'opposant est la pratique des espaces confessionnelles et ségrégationnistes qui rejettent l'autre.

<sup>200</sup> L'objet est un vivre-ensemble qui ne se soucie pas de la violence et de ses principes communautaires.

d'inconscience et d'un vivre-ensemble « redevable » à la France (destinateur), basculent dans une ville dorénavant divisée en Est et Ouest (destinataire). Au premier regard, heureux du changement spatial (opposant) qui les dispense de fréquenter l'école, très vite les nouvelles pratiques spatio-communicationnelles de l'espace (montée du confessionnalisme, montée du nationalisme identitaire arabe et insécurité pécuniaire) les extirpent de leur naïveté adolescente qui les rend nostalgiques des pratiques du passé (objet) mais ne les empêchent pas de tenter, à l'aide du soutien-gorge de May (adjuvant), une déplacée chrétienne des violences, de traverser la ligne de démarcation pour développer leur film en Super 8.

### 3.3.19 *Beyrouth fantôme* – 1999

1989. Entre documentaire et fiction, Beyrouth (destinateur), morte-vivante, désillusionnée, désenchantée et délabrée par un système de violence toujours actif mais de plus en plus passif<sup>201</sup>, se cherche (objet) une raison d'être alors que le temps (destinataire) l'embourbe dans la mélancolie, l'oubli, le deuil et l'amnésie (adjuvant). Dans cette désorientation, son passé enterré (opposant) la réintègre pour retrouver son identité. Mais, celle-ci s'y oppose ; elle contient trop de morts pour les laisser réapparaître.

Cette Beyrouth du verbe est la génération de ceux qui ont pris activement part à sa violence. À tour de rôle, ils disent ce qui ne peut être dit : leurs rêves et leur amour de la violence maternelle et les désillusions et désenchantements qui s'en suivent. Leur blasement<sup>202</sup> atteint son paroxysme lorsque Khalil, un disparu lors des violences et célébré comme martyr, réapparaît pour retrouver son identité et qu'il disparaît de nouveau, enlevé par un système de violence toujours actif.

<sup>201</sup> Dans l'espace, la violence physique est limitée à certains endroits.

<sup>202</sup> Le blasement s'illustre aussi par le discours d'un homme reclus dans un abri sur une des dernières frontières qui demande à une équipe de télévision étrangère si elle n'est pas écoeurée de les filmer et s'il n'y a pas d'autres histoires dans le monde qui les intéressent.

### 3.3.20 *L'ombre de la ville* – 2000

En 1986 (destinateur<sup>203</sup>), à bord de l'ambulance qu'il conduit pour transporter les blessés de la violence beyrouthine, Rami (sujet) se remémore (destinataire<sup>204</sup>) son enfance : le bombardement de 1974 au Sud, le déplacement de sa famille à Beyrouth aux belles façades, Beyrouth qui explose et tue Nabil le chanteur, provoque la fermeture du café Salwa. À 12 ans, Rami y travaille et la fermeture le prive de Yasmine, sa voisine chrétienne qu'il affectionne particulièrement et qui doit se déplacer avec sa famille dans une région chrétienne (objet<sup>205</sup>) (adjuvants<sup>206</sup>). Rami refuse toujours d'intégrer le système de la violence. Mais cela change lorsque la vue de son père ramassant des carcasses de métal des poubelles le tire de ses souvenirs et le plonge au cœur de la violence. Après que ce dernier a été enlevé par une milice, Rami en intègre une de Beyrouth Ouest désincarnée, martyrisée et épuisée qui cherche à étouffer la voix de ceux qui luttent contre l'oubli.

Soudainement, en 1991, cette Beyrouth devenue enfumée et fantomatique se réveille et ses seigneurs de guerre se transforment en promoteurs immobiliers qui enterrent le passé ténébreux de la violence (opposant<sup>207</sup>). Puis, Rami retourne dans le Sud toujours survolé par l'armée israélienne où il se retrouve avec un groupe d'enfants qui dessinent.

<sup>203</sup> Le destinateur est le quotidien de Rami en 1986. C'est une mémoire personnelle qui se souvient du passé de 1974 déjà empreint de violence et des années suivantes qui ont transformé la violence en cadre stable.

<sup>204</sup> Lors de sa remémoration, Rami s'adresse directement au spectateur qui est le destinataire de cette œuvre.

<sup>205</sup> À mesure que les cadres spatio-temporels se transforment, l'objet se modifie mais son essence reste la même : le vivre-ensemble dans l'espace d'identification et d'attachement de chacun. Pour Rami, c'est d'abord le Sud puis le café de Salwa et Yasmine. Par la suite, c'est de retrouver son père et de faire justice.

<sup>206</sup> À l'image de l'objet qui se transforme, les adjuvants changent. Au départ, ce sont les êtres incarnant le vivre-ensemble, puis, ce sont les amis de la milice, et enfin, ce sont ceux qui cherchent à faire justice, dont Siham (leader de groupe de femmes qui milite pour les disparus de la violence).

<sup>207</sup> Les opposants sont les usages de la violence qui englobent la lâcheté, l'oubli et toutes les pratiques ségrégationnistes et confessionnelles.

## CHAPITRE IV

### ANALYSE

Les résultats de notre analyse nous ont menés à une périodisation de l'objet relationnel cinéma-et-ville : la première période correspond aux films produits entre 1980-1981 qui sont caractérisés par les représentations des transformations de l'espace libanais ; la deuxième période englobe les films de 1982-1988 dont la violence est le cadre stable de la mêmété ; la troisième période comprend les films énoncés entre 1990-2000 dont l'énoncé spatial de la violence est en mouvance.

Pour rendre compte de l'analyse, chaque période divisée en fragments spatio-mémoriels est présentée selon ses espaces représentés, ses articulations filmiques et leurs figures de la mémoire<sup>208</sup>. Parfois les films sont décrits individuellement ou articulés comme un fragment du fragment qui les inclut. La somme de ces variables est regroupée dans l'objet relationnel cinéma-et-ville spécifique à chaque période.

Il est à noter que la lecture de cette analyse peut parfois sembler ardue puisque la connaissance des films, des personnages et de leurs relations n'est pas partagée par tous. Afin de faciliter la compréhension, quelques renvois aux résumés des œuvres sont présents et recommandés.

#### 4.1 Première période (1980-1981) : la mémoire blessée

Dans cette première période qui se caractérise par un deuil face à la perte du cadre stable de l'espace et celui des fondements communs de groupes qui correspondent à l'union nationale et un vivre-ensemble multicommunautaire, deux horizons différents se dessinent. Le premier est celui de la résistance à la perte de l'objet de désir. Il s'illustre par une répétition

---

<sup>208</sup> L'articulation de la troisième période diffère des deux autres périodes qui sont régies par l'espace. Deux des fragments qui la composent – la remémoration et le combat des mémoires – incluent les figures de la mémoire dans la présentation même des films. En effet, contrairement aux autres fragments décrits dans cette analyse, la mémoire est la principale constituante et pratique des films qui se rapportent à ces fragments.

des actions d'attachement à l'objet de désir et se solde par la mort (*L'abri* et *Liban, malgré tout*). Le second est celui de la transgression du nouveau cadre stable de la guerre. En lui, l'investissement affectif dans le passé se poursuit, mais il est accompagné d'un travail de deuil par lequel la parole est libre et libératrice de l'objet de deuil (*Beyrouth, la rencontre*). Ce dernier horizon se solde par l'acceptation des nouvelles pratiques spatiales. En lui, les personnages tournent le dos au passé sans l'oublier.

Deux des trois films produits durant cette période sont des reconstructions d'un espace-temps précis. *L'abri* produit en 1980 reconstruit le cadre beyrouthin de 1976, tandis que *Beyrouth, la rencontre* réalisé en 1981 énonce l'espace de 1978. Quant à *Liban malgré tout*, l'absence de marques temporelles de l'énonciation laisse penser que l'année de sa fabulation correspond à celle de la représentation.

#### L'espace de l'énonciation

Les trois objets de désir de ces films réfèrent aux impossibilités spatio-communicationnelles liées au passage d'un cadre spatial de la paix à celui de l'instauration d'un nouveau cadre stable, celui de la violence. L'acte fondateur de ce cadre, la ligne des combats ou de démarcation, modifie les pratiques spatiales et les libertés spatio-communicationnelles de la population.

Avant 1975, Beyrouth n'était pas un havre de paix. Déjà, elle bouillonnait et les pratiques spatiales et communicationnelles étaient possibles et non limitées. Puis, les violences ont débuté et l'acte fondateur de la guerre, la ligne de spatialisation communautaire, a été tacitement accepté par les belligérants en 1976, mais pour plusieurs, les petites guerres ont débuté en 1975. Ce passage d'un cadre spatial à un autre a imposé un nouvel énoncé spatial qui, lors de ces deux premières années de violence, se caractérise par les bouleversements dans la géographie de la ville et le sentiment de peur qui l'a envahie. Définitivement divisées par la force, ses populations vivent des exodes et des déplacements. Parmi elles se trouvent les Palestiniens dont les camps dans les banlieues de Beyrouth sont

détruits (Boudjikianian, 1994). Puis ces années marquent les pillages du centre-ville et sa destruction physique et symbolique. Finalement, cette période d'intenses destructions se termine en 1976.

De 1976 à 1978, la guerre s'éloigne de Beyrouth et s'intensifie au sud du Liban. Rapidement, Beyrouth devient la destination des exodes massifs des habitants du Sud initiés par les multiples invasions et incursions israéliennes. Mais très vite, de 1978 à 1982, Beyrouth redevient le théâtre de luttes intestines entre les milices chrétiennes et syriennes qui cherchent à la contrôler (Boudjikianian, 1994). Cette lutte vide la capitale de ses habitants et délocalise plusieurs institutions dont des écoles.

Par ailleurs, jusqu'en 1982, la violence s'explique par des facteurs exogènes. La présence d'acteurs étrangers sur le sol libanais et la soumission des acteurs intérieurs à ceux-ci soutiennent les thèses de l'externalité du mal.

#### Les espaces représentés

L'espace de cette première période dessine la résistance à la binarité spatiale ainsi que les divers états vécus par les habitants pour régler leur objet de deuil. Dans ce cas-ci, la perte de leur territoire, des pratiques spatiales et des idéaux qui lui sont rattachés sont l'objet de deuil. Pendant cet espace-temps, les traces du passé récent de la ville coexistent avec ceux du nouvel énoncé. La peau de la ville est égratignée. Par endroits, elle est déchirée, mais elle n'est pas détruite. Puis, par des pratiques spatio-communicationnelles telles que la parole, le rêve, l'imagination et le souvenir, il est encore possible d'échapper au nouvel énoncé spatial de la violence.

#### 4.1.1 *L'abri et Liban, malgré tout* : espace en deuil

##### 4.1.1.1 Les espaces représentés

À partir de nos schémas actantiels et de la distribution des rôles dans ceux-ci, nous avons relevé quatre espaces qui sont tantôt en disjonction tantôt en conjonction. L'espace du destinataire de cette première période est Beyrouth. Cette Beyrouth est l'espace public de la paix, de la liberté et de l'abondance. En son cœur, l'ombre du basculement dans la violence est présente, mais il y a toujours place à l'imagination et au rêve. L'espace de la violence, Beyrouth Est et Beyrouth Ouest, est en opposition à celui du destinataire. La ségrégation spatiale qui régit cet espace, limite les déplacements de ses habitants et les cloître dans leur espace domestique. Leurs adjuvants sont les espaces contenant les traces de l'espace du destinataire et ceux qui les mettent à l'abri de l'espace de la violence. À Beyrouth, ce sont les refuges et les abris souterrains. Ensuite, les espaces externes à Beyrouth deviennent des adjuvants, comme la montagne. Dans les limites de ces espaces, il est encore possible de s'évader du quotidien de la violence par la parole. De plus, ces espaces permettent toujours un vivre-ensemble pluricommunautaire. Par conséquent, l'espace des opposants est en conjonction avec celui du destinataire. C'est l'espace extérieur. Par les armes, ce dernier impose des impossibilités spatio-communicationnelles et limite les libertés et les besoins essentiels à la survie comme celui de se nourrir.

Le temps de la représentation dans *L'abri et Liban, malgré tout* a lieu d'abord dans des huis clos intérieurs où se réfugient les personnages ; l'espace extérieur devient ensuite celui de la violence beyrouthine. Il est l'espace des nouveaux producteurs de l'énoncé spatial de la violence, les miliciens. Cet espace illustre les dangers invisibles à l'œil nu qui se manifestent à travers le bâti. Il limite les déplacements des personnages et convoque leur mort. Au début, à l'image de ses personnages, la peau de l'espace extérieur est peu marquée par la violence. Mais, plus les jours passent, plus elle est meurtrie et déchirée.

Qu'il soit restreint (*L'abri*) ou vaste (*Liban, malgré tout*), l'espace intérieur est étouffant. Il limite les déplacements et mouvements des personnages qui sont très statiques. Cette limite promeut la parole, le verbe. Que ce soit dans *L'abri* ou dans *Liban, malgré tout*, la parole est libératrice. Elle permet la condamnation de l'espace de la violence qui transforme l'espace-refuge en prison.

Comme les représentations du bâti de Beyrouth du vivre-ensemble qui sont limitées dans le champ de la représentation, le vivre-ensemble des personnages est pris en otage. Il est confiné à des espaces intérieurs surtout domestiques. Alors que dans *L'abri*, la ville de Beyrouth se limite au pré-générique, dans *Liban, malgré tout* elle est dans le hors-champ visuel. Dans les deux films, « la parole » dit la prise en otage de la ville et des personnages qui la projettent. Dans *L'abri*, sur les images d'une Beyrouth touristique, une voix-off compare la ville à une mariée emprisonnée dans son cercueil. Puis, dans *Liban, malgré tout*, Joumana, réfugiée à la montagne, à l'abri des dangers de Beyrouth, en attendant le retour de sa mère emprisonnée à Beyrouth, imagine un personnage, Michel, qu'elle projette dans des espaces extérieurs. Ce dernier se dit à l'extérieur de la vie comme emprisonné dans une bouteille.

Dans les deux œuvres, les marquages des espaces représentés du destinataire et du destinataire sont dichotomiques. Au plein d'une Beyrouth touristique, fourmillante par les déplacements de ses habitants et les engorgements routiers pleurés par une voix-off dans le pré-générique de *L'abri*, fait place le vide de Beyrouth qui bascule dans les combats. Cette Beyrouth se limite à l'illustration de l'acte fondateur de la guerre : la ligne de combat déserte. Dans *Liban, malgré tout*, la liberté de l'espace vaste et extérieur imaginé par Joumana permet l'évasion alors que l'espace clos et spacieux de la montagne est habité par l'inquiétude et l'attente du retour de la mère de Beyrouth Ouest.

À l'instar des espaces représentés, les personnages qui se réfugient dans ces espaces sont les déplacés de la violence. *L'abri* est un microcosme du vivre-ensemble beyrouthin d'avant la violence et dans lequel les personnages vivent quelques frictions, mais tout en restant unis. Il y a des réfugiés palestiniens, des sudistes, un ancien militaire de l'armée

libanaise, un journaliste, des mères et des habitants de Beyrouth Ouest ; certains chrétiens d'autres musulmans. À l'hétérogénéité confessionnelle beyrouthine répond l'homogénéité de la montagne chrétienne. Les déplacés bourgeois du *Liban, malgré tout* sont des médecins, des professeurs, des tenanciers d'art ou des propriétaires de manufacture qui viennent de Beyrouth ainsi que du Sud. Contrairement aux personnages beyrouthins qui se logent dans leurs maisons de la montagne et dont certains espèrent l'ouverture prochaine de l'aéroport pour quitter le pays, le professeur déplacé du Sud se réfugie dans le couvent des sœurs.

Afin d'expliquer le nouvel énoncé spatial qui les emprisonne à l'intérieur de leur refuge, ces personnages pratiquent l'activité communicationnelle. Tous s'interrogent sur le pourquoi de cette violence. Malgré certaines dissensions, ils cherchent à se convaincre que cette violence n'est pas confessionnelle. Pour eux, des acteurs extérieurs au Liban en sont responsables. En ce sens, les personnages de *L'abri* s'accordent à dire que suite aux échecs de leur ennemi, extérieur à eux, ce dernier transforme sa guerre en une guerre confessionnelle comme si le « confessionnel » était sa dernière balle. Puis, dans *Liban, malgré tout*, d'une même voix, les adultes rejettent la cause sur le pétrole, les Juifs, les Arabes et les Palestiniens, tandis que Joumana, en définissant la guerre au Liban, insiste sur l'externalité du mal qui rend victime les gens de l'intérieur. Le personnage qu'elle fantasme, Michel, se décrit comme un prisonnier dans une bouteille qui regarde et n'a pas de voix.

#### 4.1.1.2 La figure de la mémoire

En se référant à un cadre spatial passé, ces deux œuvres illustrent le nouvel énoncé spatial auquel les personnages résistent. Leur mémoire blessée, ils ne parviennent pas à se désinvestir psychiquement de l'énoncé spatial auquel ils s'identifiaient.

Le nouvel énoncé spatial de la violence qui est dissimulé derrière le bâti (dans le hors-champ visuel) porte les mêmes marques que l'énoncé spatial du vivre-ensemble des personnages. Par contre, ce nouvel énoncé de la violence a modifié leurs pratiques spatiales, mais ne les a pas arrêtées. En ce sens, les personnages résolvent les changements apportés à

leur cadre du vivre-ensemble en maintenant leurs pratiques spatio-communicationnelles dans le nouveau cadre de la violence afin de reprendre le contrôle<sup>209</sup> de l'espace. Par conséquent, cette période de résistance au changement devient celle du schème de compulsion où les mêmes actions du passé se répètent : quoique plusieurs aient été tués, les personnages dans *L'abri* poursuivent leur traversée de la ligne de démarcation.

Toutefois, d'un film à l'autre, il y a une légère évolution dans la reconnaissance de l'objet de deuil. À la résistance des personnages de *L'abri* et leur mort sur la ligne de démarcation, répond la mère de Joumana, captive de Beyrouth Ouest, qui se soumet au nouvel énoncé de la violence : pour passer à l'est de la ville, elle attend l'ouverture et la permission de traverser la ligne. Mais cette ouverture n'arrive pas et le film s'achève sur cette interminable attente. Un autre signe de l'assimilation du nouvel énoncé de la violence s'illustre par la représentation des enfants. Dans *L'abri*, ceux-ci forment un élément qui ne s'exprime pas et qui meuble le décor, alors que dans *Liban, malgré tout* l'enfant devient le personnage principal de l'œuvre. Par son raisonnement dénué de naïveté et d'innocence et son élocution proche de celle des adultes, Joumana préfigure le portrait de l'enfant de la guerre qui est un adulte dans le corps d'un enfant. Par contre, Joumana n'a pas réglé son deuil. Elle continue par ses pratiques du passé, le rêve et l'imagination à s'investir dans son passé, à attendre le retour de sa mère et à espérer la réouverture de l'école et le retour de la paix. Mais, cet espoir est vite évincé par la mort et l'interminable attente qui sont le devenir des personnages et qui préfigurent le devenir stable de l'énoncé spatial de la violence.

Bref, ces deux fabulations sont celles d'un travail de deuil non résolu. Sachant que le temps est la principale composante du travail de deuil. Le deuil non résolu de ces films pourrait s'expliquer par le temps représenté, approximativement trois jours, ainsi que celui de la fabulation, relativement proche du changement spatial survenu dans la ville. Tous deux ne sont pas suffisamment distanciés de l'acte fondateur de la violence pour que l'implication psychique dans l'ancien espace de la paix soit désinvestie.

---

<sup>209</sup> Afin d'apaiser momentanément leurs déplacements, les hommes de *L'abri* s'unissent pour tuer le milicien. Ils réussissent, mais ce dernier est rapidement remplacé. L'un après l'autre, ceux qui osent se tenir sur la ligne de démarcation sont tués par le nouveau milicien.

#### 4.1.2 *Beyrouth, la rencontre* : espace de transfert

##### 4.1.2.1 Les espaces représentés

La liberté de manifestation de la parole et la reconnaissance de facteurs endogènes à la violence font de *Beyrouth, la rencontre* l'espace de transfert dans lequel le deuil occasionné par la perte du cadre spatial d'avant 1975 est réglé. En ce sens, cette œuvre est charnière. Elle illustre le passage de ceux qui s'attachent aux cadres spatiaux du passé (*L'abri* et *Liban, malgré tout*) et celui dans lequel l'énoncé de la violence devient le cadre stable de la mémoire et dans certains cas de l'identification (*Petites guerres*).

L'espace interne beyrouthin scindé en deux parties, l'Est et l'Ouest, est l'espace du destinateur. Prenant appui sur le principe de ségrégation de la population, ce nouvel énoncé spatial se caractérise par des idéologies communautaristes. Toutefois, en lui, des espaces autres peuvent encore coexister comme celui du transfert dans lequel les souvenirs liés au passé du vivre-ensemble se manifestent librement par la parole. L'incrustation de l'espace de transfert dans celui de la violence est pratiquée par des marginaux éduqués, attachés aux idéaux d'un vivre-ensemble, qui ont résisté et confronté l'espace de violence, mais qui doivent choisir : soit de le reconnaître et d'y vivre ou de le refuser et de s'exiler. Ces personnages, Haydar et Zeyna, coexistent avec ceux qui pratiquent l'espace de la violence qui n'est pas leur principal opposant. Celui-ci est le temps. Plus il s'écoule et plus il referme l'espace sur lui-même et cloisonne ses habitants, moins ceux qui lui résistent ont la possibilité de maintenir leur espace actif.

Par ailleurs, la représentation de cet espace beyrouthin est fortement dichotomique. Celui-ci est illustré par le traitement des espaces corporels et spatiaux : le corps des personnages est une continuation de l'espace physique qu'ils habitent et celui duquel ils proviennent. D'une certaine façon, leur corps devient le support des traces de leur présent et de leur passé.

Tout d'abord, *Beyrouth, la rencontre* joue sur la disjonction Beyrouth Ouest et Beyrouth Est. Continuellement, l'espace représenté insiste sur l'espace vide et pauvre à l'Ouest et celui de l'abondance et de la richesse à l'Est. Alors qu'à l'Ouest, les déplacés s'attroupent dans l'espoir d'obtenir des denrées alimentaires, à l'Est, Zeyna vêtue de vêtements chics se promène dans des boutiques regorgeant de desserts et de souvenirs. Elle effectue de multiples achats. Puis, comparativement au vide qui meuble l'appartement de Haydar, sa maison est cossue.

Ensuite, Beyrouth Ouest est à l'image du corps lourd et boiteux de son personnage principal, Haydar ; elle est lente et écorchée. Le spectateur y est introduit par voie terrestre. La caméra s'attarde aux recoins de la ville calme, sale, pauvre et fantomatique. Tantôt, elle effleure un trottoir où gisent des déchets, tantôt elle longe la mer ou bien elle s'arrête sur le labné<sup>210</sup> qui dégoutte dans le l'évier de Haydar. Ainsi, l'introduction dans Beyrouth ne s'effectue plus par l'intermédiaire d'une plongée tournoyante qui survole les lieux touristiques (*L'abri*), ni par l'imagination et la fantasmagorie des dessins d'enfants (*Liban, malgré tout*), mais à hauteur d'homme, en plan pied. D'ailleurs comme l'introduction dans Beyrouth, les thèses pour expliquer la violence se modifient. C'est le passage de l'externalité absolue du mal, à l'internalité et la complicité de l'espace intérieur. En ce sens, Zeyna spécifie qu'il n'y a plus de pourquoi à cette violence, car la guerre viole sa population et devient une prison qui se referme sur elle. Désormais, la violence est leurs frères, leurs voisins et eux-mêmes<sup>211</sup>. C'est une diversité de corps entre lesquels la communication est rendue impossible.

Alors que Beyrouth rayonnait par son vivre-ensemble, Haydar, réfugié du Sud occupé qui a été contraint de tenir des armes, s'est instruit en elle et est devenu professeur. Dès son retour à Beyrouth, suite aux violences dans le Sud, profitant de la réouverture de certaines voies de communication, il cherche à rencontrer son amie chrétienne, Zeyna, qui habite à Beyrouth Est. Par ses pratiques, il tente de restituer le cadre de son espace-temps passé dans celui du présent de la violence. Cette activité est possible, car Haydar comme la ville maîtrise les deux langages de l'espace : celui du passé de la violence et celui de la violence. Les deux espaces se sont adaptés aux pratiques de la violence. En ce sens, Haydar comprend les

<sup>210</sup> Le labné est un fromage préparé à partir de yogourt.

<sup>211</sup> Lorsqu'il était dans son village du Sud, Haydar a été obligé de faire partie du groupe armé en place et de tenir des armes.

moments propices à la traversée des lignes de séparation. Lors de ces moments d'ouverture des lignes, les espaces de transfert et leurs souvenirs liés à un espace-temps passé peuvent s'incruster de part et d'autre de la ville alors que pendant les espaces-temps de fermeture des lignes, les marques de la violence rejettent catégoriquement celles du passé. Toutefois, malgré l'ouverture de certaines lignes, la rencontre physique n'a pas lieu pour ces personnages. Cette impossibilité de se rencontrer dans les espaces physiques les incite à communiquer leurs souvenirs, leurs états et pensées par des enregistrements sur cassettes. Ils conviennent de se les échanger dans le seul lieu qui puisse encore accueillir ceux qui tournent le dos au système de la violence : l'aéroport.

Lors de leur enregistrement verbal, un espace tierce se forme, celui du transfert. Dans cet espace, la liberté de parole permet aux espaces des personnages et à celui de leur passé et présent de s'exprimer et de se rencontrer dans une non-rencontre. Tandis que Haydar verbalise son vif attachement au Sud et indique que Beyrouth n'est pas une prison, mais une situation de laquelle il n'y a aucune issue, Zeyna énumère les recherches qu'elle a entreprises pour comprendre les causes de la guerre. Elle souligne sa vive opposition aux pratiques miliciennes de son frère et précise que le meilleur nom du Liban est la sénilité.

Sur la narration de ces souvenirs, la caméra se faufile dans les rues et les immeubles criblés de balles de Beyrouth et la nuit avance au rythme de leurs paroles qui reconstruisent le passé et dépeignent le présent. Puis, l'impossibilité de se rencontrer s'installe en eux ; chacun, à son tour, constate l'impossibilité de se cloîtrer dans le passé. Ce passé ne vit plus dans le présent<sup>212</sup>. Même s'il revêt les traces du passé, le présent est autre. En ce sens, l'un et l'autre ne peuvent plus être des corps à l'extérieur du monde qu'ils habitent. Suite à ce temps de parole, les deux reconnaissent qu'ils doivent choisir entre leur passé et le présent. D'une part, à

---

<sup>212</sup> Cette transformation des espaces est illustrée par le premier lieu de rencontre de Haydar et de Zeyna : le café. Ils choisissent ce lieu situé du côté est de la ville, car il leur rappelle symboliquement l'espace public où ils se rencontraient dans le passé.

Dès son introduction dans le café qui arbore de nouvelles marques et qui est investi par des miliciens, le propriétaire tente de faire comprendre à Zeyna qu'elle n'y a plus sa place. Celle-ci fait fi des signes qui indiquent le passage d'un cadre spatial à un autre et s'y installe pour attendre Haydar. L'écoulement du temps marqué par le retard de Haydar prisonnier de la circulation permet à Zeyna de se conscientiser du changement survenu dans l'espace. En ce sens, avant qu'elle ne termine sa grenadine, Zeyna quitte le café. Le temps de ce lieu illustre l'impossibilité pour un être qui lutte toujours pour des idéaux et pour un vivre-ensemble opposés à ceux du système en place de s'y trouver.

l'aéroport, Haydar tourne le dos à son passé et ses souvenirs. Il brise les cassettes qu'il allait remettre à Zeyna et intègre l'espace beyrouthin de la violence. D'autre part, alors qu'elle est effondrée par l'absence de Haydar, Zeyna rejette le nouveau sens de la ville et s'exile. Suite à cette prise de conscience et aux pratiques qui la confirment, le nouveau cadre de l'espace s'installe définitivement. Dorénavant, les corps investis par le passé ne peuvent plus pratiquer aisément l'espace de la violence qui est le nouveau cadre stable des mémoires et de la ville.

#### 4.1.2.2. La figure de la mémoire

*Beyrouth, la rencontre* est l'espace d'une non-rencontre. Il est celui charnière à travers lequel l'objet de deuil, celui du fondement commun d'un vivre-ensemble, se manifeste librement par la parole. Il est remémoré, reconnu et désinvesti par le travail de mémoire et les pratiques conséquentes à celui-ci effectuées par Haydar et Zeyna.

Par ailleurs, le temps, principal opposant à leur rencontre, qui les éloigne de leur objet aimé, est celui qui leur permet d'effectuer leur travail de deuil. Il est devenu leur complice pour la reconnaissance et l'acceptation du présent tacite qui aide Haydar à renoncer au passé et à réintégrer la ville et à Zeyna de la quitter. Ainsi, les pratiques des deux protagonistes ouvrent la porte à l'installation définitive du cadre spatial de la violence. Désormais comme en témoignera *Petites guerres*, la violence est le cadre stable de la mêmeté.

#### Objet relationnel cinéma-et-ville

Conséquences des transformations spatiales survenues dans l'espace beyrouthin en 1976, et qui ont imposé des nouvelles pratiques spatiales, cette première période des énonciations filmiques portant sur les petites guerres se caractérise par la limitation des pratiques spatiales des usagers ou déplacés de l'espace beyrouthin qui refusent l'implantation de l'énoncé de la violence. En poursuivant, évoquant ou convoquant les habitudes spatiales, l'insoumission à l'espace de la violence résulte en une lutte contre celui-ci et contre soi-même

qui refuse d'inscrire son intériorité dans l'espace extérieur de la violence. Cette préservation des habitudes se nourrit du cadre du passé, devenu *reminders* ou rappels, et qui continue d'exister, mais dont la signification se transforme au rythme des pratiques inscrites de plus en plus dans celles de la violence. Par conséquent, une désidentification s'immisce entre l'espace évoqué et convoqué des usagers, toujours présent dans l'espace, et celui de la violence qui en est le contenant ; pendant un espace-temps, la peau de la ville a été égratignée ou déchirée, mais elle n'a pas été détruite. Dans cet espace d'incertitude marqué par un changement dans l'environnement, la relation des usagers de l'espace avec celui-ci est reconnue et discourtée par des pratiques spatio-communicationnelles telles que la parole, l'imagination et la remémoration des pratiques de ces espaces-temps.

Ces pratiques sont pérennisées par des réalisateurs dont les pratiques cinématographiques imitent les pratiques spatio-mémorielles de l'espace de l'énonciation en mouvance. C'est-à-dire qu'à cette période, le cinéma se remémore la mise en place de l'acte fondateur de la violence qui apporte des changements dans la pratique de l'espace beyrouthin. Il ne réintègre<sup>213</sup> pas la ville pour l'influer, la changer ou l'embellir ; il est une pratique qui témoigne d'un bouleversement dans lequel s'inscrit la lutte de certains usagers qui refusent de s'y soumettre. Son témoignage devient les traces d'un espace-temps en mouvement. En ce sens, dès 1980, le cinéma se remémore les deux premières années de violence dans lesquelles la ville divisée en deux parties a forcé le déplacement de certaines populations qui poursuivent leur investissement affectif dans le cadre précédant la violence. En effet, pour s'inscrire comme cadre stable dans l'espace, mais également pour permettre un désinvestissement du cadre d'attachement et un travail de deuil, les événements survenus nécessitent une distanciation temporelle.

Cette profondeur temporelle a été acquise par les violences qui se prolongent dans le temps et qui, dans tous les espaces libanais, s'embrasent et se multiplient. Les réalisateurs, usagers de l'espace qu'ils énoncent, ont inscrit les états et les pratiques réelles et imaginaires qu'eux-mêmes vivent. En ce sens, leurs films sont des reconstructions qui disent l'espace-

---

<sup>213</sup> Il faudra attendre la fin de la guerre pour que ces films soient projetés dans l'espace de la ville qui lors d'un espace-temps spécifique a été le cadre de leur énonciation.

temps de leur énonciation et la possibilité de poursuivre les pratiques cinématographiques alors que le cadre de la violence perdure et s'enracine dans les pratiques. D'un film à l'autre, cette remémoration de souvenirs est celle de mémoires blessées dont la mémoire-habitude qui se transforme en mémoire-souvenir. Ce travail mémoriel de désinvestissement de l'objet d'identification spatial est soutenu par l'écoulement temporel nécessaire à la mise à distance des pratiques passées et l'acceptation des nouvelles.

De moins en moins présentes dans l'espace de l'énonciation, les pratiques-habitudes deviennent de plus en plus des pratiques-souvenirs. Celles-ci, à l'aide des activités discursives, c'est-à-dire le *reminiscing*, facilitées par la présence des traces spatio-corporelles qui les portent mais qui coexistent avec des sens nouveaux, vivent par l'évocation. D'ailleurs, l'activité discursive prime sur les autres modes de souvenir puisque la violence limite les déplacements dans les espaces et confine les personnages à des espaces intérieurs, loin des *reminders* physiques de la ville ou de leur espace d'identification. Cette activité discursive est également l'espace du passage des compulsions de répétition et des paroles rassurantes pour se convaincre de la fin des violences à celui de l'espace de transfert qui permet de se souvenir du passé et de s'en libérer. Ce passage est celui de la reconnaissance du caractère absent du passé et d'une volonté des personnages et des réalisateurs de s'inscrire dans le monde qu'ils habitent comme *Beyrouth, la rencontre* l'énonce. Par ce travail se produit l'installation de la violence comme cadre de la mêmeté.

Outre le travail mémoriel, un changement s'effectue dans les thèses évoquées pour expliquer les violences. Alors que les personnages de *L'abri* et du *Liban, malgré tout* recouraient à des facteurs exogènes pour se désinvestir de la violence, avec *Beyrouth, la rencontre* s'enclenche un travail de reconnaissance des facteurs endogènes qui est une reconnaissance de l'implication de soi dans l'espace en violence. D'ailleurs, les corps des protagonistes témoignent de cette métamorphose. Au cloisonnement des espaces statiques de *L'abri* et *Liban, malgré tout* qui confinent les corps à leurs espaces succèdent les corps de Haydar et Zeyna qui exhibent les marquages des espaces auxquels ils s'identifient et qu'ils habitent. Ces marquages sont ceux d'un côté ou de l'autre de Beyrouth.

Bref, cette première période des énonciations dessine un espace qui se remémore les premières années de violence et qui imite ce qui se produit dans l'espace en adoptant des nouvelles pratiques pour dire le nouvel espace qu'il énonce. C'est-à-dire qu'un changement entre les pratiques cinématographiques du passé et celle du présent s'instaure. Dorénavant, même si elle n'intègre pas encore l'espace de la ville, le cinéma est un reflet de la société de laquelle il découle. Finalement, comme les pratiques spatiales sont en mouvement, le cinéma dans ses pratiques et représentations imite la mouvance de l'espace et s'ouvre aux impossibilités et possibilités qui émergent de son intérieur.

#### 4.2 Deuxième période (1982-1988) : la fragmentation

À l'image de la coexistence des mémoires collectives parfois anachroniques qui habitent dans le même espace-temps libanais, la deuxième période de fabulation de films est celle de la fragmentation des représentations spatiales, mémorielles et filmiques. Elle débute avec l'invasion israélienne et se termine avant la signature des Accords de Taëf et la « réunion » des deux Beyrouth.

Les objets de désir des principaux sujets de cet espace-temps se diversifient et se multiplient. Par la suite, la coexistence de diverses étapes de la violence complexifie la représentation. En ce sens, dans un même espace filmique, des personnages peuvent s'identifier à des mémoires et cadres spatiaux différents. Cette multiplicité des représentations est également celle des espaces et des cadres spatiaux représentés qui sont assimilés dans le « vivre » et « habiter » l'espace de la violence devenu le cadre stable des représentations.

Le premier fragment, *Petites guerres*, est le cadre stable d'identification et d'appartenance d'une génération de jeunes en devenir. Le second fragment (*L'explosion*) est une remémoration de la période du basculement, celle qui a précédé la mise en place de l'acte fondateur de la guerre. Le travail de deuil réglé, il est possible de se souvenir sans effectuer d'abus de la mémoire. Le troisième fragment (*Qui éteint le feu ?*, *Le kidnappé* et *Amani sous l'arc-en-ciel*) se caractérise par la hantise du passé. C'est la génération qui ne reconnaît pas le cadre de la violence et qui se cloître dans celui du passé. Elle n'a pas sombré dans la mélancolie, mais la perte de l'être aimé devient son obsession. Par conséquent, cette perte est un frein à son être dans l'espace et à l'acceptation du nouveau cadre spatial du vécu. Enfin, le quatrième fragment (*Un pays, les plaies, un dépassement, Maaraké, La séance est levée, Martyrs*) est celui de la résistance civile qui vise à défendre et à protéger le sol libanais. Il refuse le message des producteurs de l'espace. Son horizon possible est une « martyrisation » de soi pour le bien fondé national.

Le temps représenté de cette période s'écoule sur plusieurs jours. *L'explosion* est le seul film dont les marques d'énonciation expriment clairement la reconstitution d'un espace-temps qui s'éloigne de son année de fabulation. Le film produit en 1982 énonce l'année 1975.

### L'espace de l'énonciation

À partir du 5 juin 1982, Beyrouth comme la plupart du territoire libanais subit une attaque aérienne israélienne. Le lendemain et durant les mois de juin et de juillet, celle-ci est suivie par une invasion terrestre. Ces bombardements par air, mer et terre, accompagnés par la destruction des camps palestiniens et le départ de la force palestinienne de Beyrouth changent profondément le paysage beyrouthin qui vit un choc spatial et psychologique.

Dès cette date et jusqu'à la fin de l'année 1988, les scènes de violence ne se limitent plus à Beyrouth et au Sud mais à tout le Liban. Les régions libanaises embrasées par la violence achèvent leur nettoyage communautaire et confessionnel en envoyant des flots de réfugiés dans les parties Est et Ouest de Beyrouth. Puis, en 1983, Beyrouth Est accueille les chrétiens de la région montagneuse du Chouf et devient le « pays des chrétiens » tandis que Beyrouth Ouest, toujours pluricommunautaire, assiste dès 1984 au départ des chrétiens qui l'habitent, car celle-ci est dorénavant contrôlée par une milice musulmane et des brigades confessionnelles de l'armée libanaise qui s'est scindée (Boudjikian, 1994). La multiplication des groupes armés se solde en 1986 par la fermeture des portes de Beyrouth Ouest sur elle-même. Celle-ci devient la scène des combats intracommunautaires entre diverses milices musulmanes et palestiniennes et une complice dans la multiplication des actes terroristes et enlèvements d'étrangers, surtout des occidentaux et des chrétiens restés dans l'Ouest de la ville (Boudjikian, 1994, p. 253).

Par ailleurs, si lors des premières années des violences les thèses pour les expliquer étaient rejetées à des facteurs exogènes, en 1983<sup>214</sup> et 1984<sup>215</sup>, les facteurs endogènes, ceux liés à l'internalité du mal, sont mis en avant pour trouver des solutions à ces violences. Cette

---

<sup>214</sup> Conférence de Genève.

<sup>215</sup> Conférence de Lausanne.

transformation est entre autres marquée par la militarisation des communautés encore « vierges » qui ont vu l'accroissement du règne de la milice et du cloisonnement des espaces sur eux-mêmes. Mais par-delà cette violence, les Libanais, excédés par la chute de la livre libanaise et l'augmentation des prix, organisent à partir de 1984 et jusqu'en 1989 des mouvements de résistance civile (Slaiby, 1994, p. 128). Souvent ceux-ci ont été écartés des représentations médiatiques comme le rapporte Corm (2003) :

Les médias, dès le début des événements en 1975, se sont presque exclusivement centrés sur la violence libanaise ; ils ont rarement cherché à voir et à montrer le patriotisme extraordinaire de la grande majorité des Libanais s'accrochant à la cohabitation envers et contre toutes les milices qui cherchaient à séparer les communautés (p. 205).

Bref, si lors de ces années les niveaux économiques, sociaux et politiques sont à leur paroxysme, les Libanais, eux, multiplient les actes de résistance civile.

#### Les espaces représentés

À l'image de l'espace de l'énonciation, les espaces représentés sont des fragments parfois eux-mêmes fragmentés (*Petites guerres* et *Un pays, les plaies, un dépassement*). Assimilé dans les pratiques spatio-communicationnelles, le principe de ségrégation laisse briller des espaces autres : le Sud, les villages<sup>216</sup> et les « nationalistes ». En ce sens, dans le nouveau cadre stable de la violence beyrouthine cohabitent en réfugiés les personnes affectées par la violence : soit parce qu'elles sont hantées par la perte de leur cadre d'attachement, soit parce que leur ennemi israélien et ses complices occupent leur espace, soit parce qu'elles se sont désinvesties de leur objet de deuil et qu'ils se remémorent le basculement dans la violence.

Les espaces représentés sont de deux ordres. D'une part, ils sont majoritairement beyrouthins. C'est davantage Beyrouth Ouest qu'Est, laquelle est pimpante de jeunesse, très

<sup>216</sup> Ces villages font écho à la description de la « montagne » (voir par. 3.1.1.1). Par disjonction, les villages comme la montagne refusent les pratiques beyrouthines.

dense et renfermée sur elle-même. Par moments, très meurtrie, déchirée et en ruine, elle accueille les réfugiés. Mais, en elle, entre parents et enfants, c'est l'incommunicabilité et la solitude. Les seules communications se résument à des plaintes, des accusations ou des odes, intergénérationnelles et mémorielles.

D'autre part, les autres espaces représentés sont des phénomènes de masse et d'union qui luttent pour la survie de leur terre. Ils sont les vastes espaces extérieurs des villages et du Sud. Ceux-là regorgent de foi, d'espoir et d'entraide. La « martyrisation » de soi devient leur fin pour un retour à leur terre.

#### 4.2.1 *Petites guerres* : le cadre spatial de la violence est assimilé

Lors de la première période des énonciations filmiques, les personnages de *Beyrouth, la rencontre* ont ouvert la porte à l'installation définitive du cadre spatial de la violence. Dès lors, la violence est devenue le cadre stable de la mêmété de ce fragment.

Par conséquent, *Petites guerres* est un investissement psychique et affectif dans le cadre spatial de la violence. La jeunesse beyrouthine ne s'identifie pas au cadre du passé. D'ailleurs, elle enterre les pratiques toujours vivantes de ce cadre comme celles du règne de la montagne associées aux pratiques parentales dont l'héritage vertical est le moteur. *Petites guerres* devient donc l'espace de l'achèvement de la confrontation « montagne versus Beyrouth » (voir par. 3.1.1.1) : le passé proche du vivre-ensemble symbolisé par le centre-ville beyrouthin ne menace plus le cadre de la violence, c'est davantage le passé éclipsé par ce centre-ville, celui associé au règne de la montagne, caractérisé par l'héritage vertical et ses pratiques confessionnelles qui cherchent à ressurgir.

#### 4.2.1.1 Les espaces représentés

L'espace du destinataire de la première période devient le destinataire de celle-ci. C'est l'espace de la violence beyrouthine qui est le cadre de la mêmété et dans lequel les jeunes beyrouthins se projettent, auquel ils s'identifient et grâce auquel ils s'édifient. Son destinataire est un soi-même avec une courte distanciation temporelle qui permet le vieillissement de son espace physique et l'endurcissement de ses pratiques. Ce destinataire se pourchasse lui-même et s'enlise dans une violence qui expulse hors de son territoire les derniers éléments appartenant à son passé proche.

Par ailleurs, ses adjuvants sont ses sujets. Ce sont des jeunes qui s'identifient et se plaisent dans la violence qui se prolonge en eux. Les anciens cadres de la mémoire présents à Beyrouth et ceux de la vallée de la Békaa sont ses opposants. Ceux-là préfèrent le règne des apparences et de la vendetta, legs de leur héritage vertical, aux pratiques beyrouthines qu'ils rejettent catégoriquement. Cette opposition marque le retour de la disjonction « montagne versus Beyrouth ».

Dès son retour à la vallée de la Békaa, suite à l'enlèvement de son père, Talal, qui a grandi à Beyrouth, transgresse les pratiques de cet espace en introduisant les siennes. Ses actions se soldent par une confrontation avec sa mère qui accuse Beyrouth de l'avoir vicié. Outre le verbe par lequel les deux espace-temps renient leur filiation, cette disjonction entre les différentes pratiques est illustrée par un jeu de plongées et de contre-plongées dans les espaces extérieurs vastes et clairs de la Békaa. Mutuellement, le fils et la mère, Beyrouth et la montagne, s'accusent d'être à l'origine du mal. D'une part, la mère accuse son fils d'être celui qui a tué les traditions et les pratiques léguées de génération en génération. Pour elle, ce fils est dénué d'affection puisque par ses pratiques beyrouthines, il a « enterré son père vivant ». D'autre part, le fils se désidentifie des pratiques maternelles qui cherchent à le subordonner et à l'infantiliser. Pour lui, celles-ci ne sont que des apparences qui l'autodétruiront. D'ailleurs, il les rejette et affirme sa préférence pour les pratiques beyrouthines, car elles offrent à l'individu la liberté de vivre selon ses convictions. Par conséquent, ce sont les pratiques spatio-communicationnelles beyrouthines qui s'imposeront à la montagne.

La disjonction « montagne versus Beyrouth » n'est qu'un fragment des petites guerres de *Petites guerres*. Au règne de la montagne personnifiée par *une* mère, froide, verticale et aveuglée par les apparences s'oppose une Beyrouth Ouest abritant des journalistes étrangers et les corps de diverses confessions non exhibés<sup>217</sup>. Ceux-ci n'ont pas de fonctions déterminées<sup>218</sup>. Ils voguent à travers les espaces qu'ils maîtrisent et cherchent à communiquer entre eux, mais n'y parviennent pas. Dans cette incommunicabilité se glisse leurs incompréhensions qui les poussent à se pourchasser et s'entretuer. En ce sens, Beyrouth Ouest est une jeunesse qui se drogue et se suicide<sup>219</sup>. Elle est un plan pied aux couleurs chaudes et en mouvements de la peau de la ville en décrépitude qui se projette et est projetée dans chacun de ses jeunes sujets ; des trous de serrure par lesquels elle est pénétrée. D'un trou, c'est la fête et l'attente des visas. De l'autre, c'est le jeu de la guerre et le refus de le délaissier.

Par ailleurs, il y a Soraya non-mariée qui avorte de l'enfant de Talal qu'elle porte. Tandis que ses parents prennent le chemin de l'aéroport, chemin par lequel elle achemine son oncle sénile qui croit que De Gaulle viendra le sauver, elle, Soraya, refuse de quitter la ville. Par amour pour Talal et aidée de Nabil et de ses amis miliciens, elle joue à la guerre et enlève un homme. D'autre part, il y a Talal incapable de se concevoir à l'extérieur de la violence ; puis, Nabil, menteur hanté et obsédé par la mort. Ce photographe qui n'arrive pas à rembourser sa drogue met en scène des combats pour les journalistes étrangers intéressés uniquement par la violence active. En tapissant son portrait sur les murs de la ville, il s'autoproclame martyr. Finalement, ces deux hommes, Talal et Nabil, sont l'enfermement de Beyrouth sur elle-même, son devenir. Pour l'amour de Soraya, ils se pourchassent dans un centre-ville (les souks) devenu un labyrinthe en ruine. Un coup de feu, puis la mort.

---

<sup>217</sup> Beyrouth Ouest n'est pas régie par le confessionnalisme. En effet, il est difficile de déterminer l'appartenance confessionnelle des personnages. Tous portent des prénoms arabes. Toutefois, les remarques de l'oncle de Soraya lorsqu'il lui demande d'être vigilante, car ils se trouvent de leur côté (le côté musulman) ou lorsqu'il manifeste son vif attachement à la France, nous laissent croire qu'ils sont chrétiens.

<sup>218</sup> Les fonctions de cette génération des petites guerres sont liées à celles de la violence. Certains des personnages sont des traducteurs ou des photographes qui travaillent pour les journalistes étrangers. Sans nécessairement arborer des armes et des marquages, tous sont miliciens. Ils parlent le langage de la violence.

<sup>219</sup> Le film s'ouvre sur le suicide de Fouad.

Cette fragmentation des espaces et des pratiques se reflète dans les causes de la violence. Ni recherchées, ni connues, les causes sont simplement le présent de la violence acceptée comme mode de vie. Ce sont des petites guerres éparses : celles de l'amour, de la drogue, de l'affirmation de soi et de la recherche de soi. Lorsqu'elles rejettent le passé lointain et avortent leur futur, elles sont identitaires. Ce sont les pratiques internes de la montagne contre celles de la ville. Finalement, lorsqu'elles se trouvent dans l'espace des journalistes étrangers, indifférents face aux vécus des civils, ce sont des petites guerres entre droite, gauche, musulmans, chrétiens, Libanais ou Palestiniens. Soudainement, elles se souviennent qu'au début de la violence leur combat était démocratique, puis qu'aujourd'hui, la violence est évincée par sa propre mise en scène.

#### 4.2.1.2 La figure de la mémoire

Dans *Petites guerres*, il n'y a pas de figure mémorielle reliée aux abus de la mémoire heureuse. L'énoncé spatial des producteurs de la violence est celui du présent vécu, conçu et perçu. Pour les personnages qui s'identifient à ses pratiques, cet énoncé n'est pas une mémoire manipulée ; il est leur cadre d'identification, leur cadre de la mêmété. Voilà pourquoi l'événement qui impose la violence n'est ni mentionné ni sous-entendu. Il est acquis.

À l'instar des principes de purification de l'espace qui excluent l'autre et l'empêchent de souiller la terre, certaines mémoires collectives de Beyrouth Ouest en violence rejettent les mémoires rattachées au passé proche et lointain. Malgré la présence de ces mémoires, ces passés ne régissent plus l'espace. Donc, elles ne sont plus menaçantes. Toutefois, leurs évictions par les producteurs de la violence sous-entendent le combat identitaire par lequel elles ont été rejetées. Par distinction, l'énoncé de la violence marque comme « autrui » l'héritage vertical de la montagne et les mémoires rattachées au mandat français. Leur horizon possible devient une remémoration de leur éviction.

#### 4.2.2 *L'explosion* : deux identités en combat

Le second fragment de cette période des énonciations, *L'explosion*, met en scène le combat identitaire sous-entendu dans *Petites guerres*. Il est une remémoration du bouillonnement et des combats verbaux que se livrent des espaces identitaires fragilisés à Beyrouth en 1975. C'est notamment le combat entre l'héritage vertical rattaché aux traditions communautaristes et confessionnelles de la montagne qui dresse en « autrui » tout ce qui menace son identité et l'héritage horizontal de Beyrouth ainsi que certains corps du territoire libanais qui veulent un vivre-ensemble.

##### 4.2.2.1 Les espaces représentés

*L'explosion* est une reconstruction mémorielle des pratiques spatio-communicationnelles qui habitent l'espace beyrouthin en 1975. En ce sens, ce film pourrait précéder les fabulations de la première période qui deviendraient son horizon : l'acte fondateur de la violence et les pratiques ségrégationnistes qui lui sont associées.

L'espace public de 1975, arène des combats identitaires entre les tenants du confessionnalisme et du communautarisme et ceux du vivre-ensemble et de la laïcité, est l'espace du destinataire. Au bord du basculement, cet espace en mouvement a accueilli des sujets extérieurs aux pratiques du vivre-ensemble qui le fragilisent. Ceux-ci manipulés par des producteurs d'espace guidés par la fructification de leur avoir monétaire cherchent à imposer leur diktat. L'horizon de ce combat est l'espace du destinataire. Ce devenir est un travail de manipulation des corps et des espaces. Ce n'est pas un travail de justice. Par conséquent, les adjutants de l'espace public sont les opposants de celui du destinataire. Ce sont Akram, Nada et Samir. Par leurs pratiques spatiales et communicationnelles, ils défendent la liberté d'expression, le travail de la justice ainsi que la démocratie. Leurs armes sont l'amour, la foi, la ténacité, la parole et leurs crayons. Les menaces de mort brandies par leurs opposants ne les effraient pas. À partir de leurs mémoires confessionnelles et communautaristes, ces opposants édifient leurs identités. Par la manipulation, les

intimidations, les fausses accusations et les armes violentes, ils prennent en otage l'espace public pour imposer leur énoncé spatial.

Par ailleurs, les principaux espaces représentés sont les espaces publics beyrouthins : les cafés, les voies de communication, les lieux touristiques<sup>220</sup> (Harissa, le Musée, la baie de Jounieh) et l'université où s'affrontent les deux tenants de l'espace qui manifestent et font la grève. Ici, les mêmes espaces contiennent les défenseurs du vivre-ensemble et du ségrégationnisme, tandis que les tenants du vivre-ensemble s'affichent et circulent aisément dans ces espaces. En un premier temps, les tenants du ségrégationnisme se cachent et surveillent les pratiques des premiers. En un second temps, par la parole, ils essaient de les dissuader de mettre fin à celles-ci. Puis, ils imposent leur idéologie par la force physique et les fausses accusations.

Les espaces du vivre-ensemble sont personnifiés par trois personnages qui les pratiquent librement : Akram, Samir et Nada. Le premier, Akram, est un professeur d'université originaire du Sud qui a élu résidence à Beyrouth. Ce rhéteur, musulman, amoureux de Nada, chrétienne, effectue un travail de justice. Par la parole, il lutte contre les tenants des traditions. Malgré les tentatives d'assassinat et les menaces du frère de Nada qui s'oppose à sa relation avec cette dernière, Akram refuse de se cacher ou de quitter le Liban. Le second, Samir, est journaliste. Par sa plume, il cherche à dénoncer le système qui usurpe le peuple. En remplaçant son crayon par de la drogue, les tenants de ce système l'emprisonnent. En le libérant, ils cherchent à gagner sa confiance. Malgré son musellement, Samir ne se plie pas à leurs idéaux. Pourtant, il constate que dans cet espace, il n'y a plus de place pour la démocratie. Le troisième, Nada, jeune universitaire et amoureuse d'Akram, incarne l'espace public où se confrontent les deux vecteurs idéologiques. Elle est l'énoncé qui hésite entre le passé et ses traditions confessionnelles et le présent et son vivre-ensemble nationaliste. Héritage de son passé constamment martelé par son frère qui la menace de la même fin que ses parents, son doute résulte de l'union entre ses parents ; l'un est musulman l'autre chrétien. Malgré l'espace confessionnel de leur village, ces derniers se sont unis et ont

---

<sup>220</sup> Cette reconstruction en 1982 de l'espace-temps de 1975 ne montre pas le tissu physique de Beyrouth déchirée par la violence. La représentation se limite aux espaces épargnés par celle-ci.

mis au monde Nada et son frère. Ce dernier a hérité de la haine confessionnelle de son oncle qui les a assassinés. Par l'activité discursive, Akram convainc Nada d'assumer son amour. En ce sens, elle milite pour l'instauration des mariages civils et ses idéaux du vivre ensemble. Alors qu'au début du film, lorsque le doute l'habitait, elle rencontrait Akram dans des lieux à l'abri de la vue, à la fin, elle circule dans tous les espaces à ses côtés, et ce malgré la mise en place de l'énoncé ségrégationniste.

Quant à l'espace des opposants, il est double : l'un est la marionnette de l'autre. Il y a les producteurs de l'espace qui sont guidés par la fructification de leur avoir monétaire. Afin de mieux contrôler l'espace du vivre-ensemble qui leur échappe et qui menace leurs idéaux, ceux-là s'arment du confessionnalisme et du communautarisme de l'héritage vertical qu'ils promulguent. Barricadés derrière leurs villas, ils paient des complices qui viennent d'espaces extérieurs à Beyrouth et qui sont régis par les traditions : le frère de Nada ou le jeune sudiste qui cherche à tuer Akram. Ceux-ci deviennent les marionnettes des premiers. Pour menacer et manipuler leurs opposants, lorsqu'ils investissent les espaces publics qu'ils ne contrôlent pas encore, ils se mettent à l'écart de la masse. Par conséquent, l'espace devient leur contenant et leur contenu. Il devient leur arme de manipulation.

Au confluent de ces espaces, il y a le Sud. Contrairement à l'action et au bouillonnement de l'espace beyrouthin et malgré les bombardements israéliens, la destruction des maisons et la mort, le Sud est calme et paisible. Ses habitants, attachés à leur terre et à leurs traditions, cherchent la justice et le vivre-ensemble harmonieux. Par l'activité discursive, ils s'ouvrent aux nouvelles pratiques spatiales. Par exemple, la mère d'Akram, qui désirait que son fils épouse sa voisine qu'elle lui avait choisie, consent à son mariage avec Nada. De plus, après avoir discuté avec Akram, la voisine qui a édifié Nada en ennemie, accepte de la saluer. Ensuite, un jeune sudiste dont le frère a été tué par un membre de la famille d'Akram cherche à se venger de cette mort en assassinant Akram. Ce faisant, il applique les traditions et reproduit un scénario similaire au premier. Akram confronte le jeune. Il lui démontre que ce n'est pas à lui ni aux traditions de désigner un coupable, mais à la justice de statuer sur la mort de son frère. Pendant quelques instants, ce jeune manipulé par le frère de Nada hésite. Puis, il se désiste de sa tâche. Bref, le Sud n'est pas régi par les

mêmes producteurs de la violence que ceux de Beyrouth. Pour cette raison, il est encore possible de communiquer dans cet espace, car son opposant n'est pas contenu dans son espace, mais il est extérieur à lui. En ce sens, il ne se profile pas derrière des masques, mais il les bombarde à la vue de tous.

Alors que la violence intègre le Sud et emporte la mère d'Akram, le basculement du sens spatial beyrouthin n'est pas illustré. L'issue du combat entre les tenants de la tradition et ceux du vivre-ensemble met en scène les retrouvailles d'Akram et de Nada devant le Musée national. Après qu'Akram a été blessé par ceux qui défendent le confessionnalisme, il se rétablit et poursuit sa lutte. En effet, la multiplication des activités des producteurs de l'espace et l'affaiblissement des défenseurs du vivre-ensemble préfigurent la prise de contrôle de l'espace par les tenants de l'héritage vertical. Cet horizon dessine également les figures des résistants à l'énoncé spatial de la violence et ceux qui psychiquement ne se désinvestiraient pas de leur objet de deuil et seraient hantés par leur passé.

Par ailleurs, pour expliquer les thèses de la violence, la première période de notre corpus se référait à l'externalité du mal. Contrairement à la période précédente, ce film, qui relate le combat des pratiques spatio-communicationnelles qui ont précédé la mise en place du cadre stable de la violence, accuse l'internalité du mal. La distanciation temporelle entre la période de la fabulation, 1982, et l'espace-temps représenté de 1975 dessine de nouvelles thèses. Pour cette mémoire collective représentée, l'espace beyrouthin a basculé dans la violence car il n'arrivait plus à contenir deux énoncés spatiaux fragilisés et antinomiques : celui de l'héritage vertical qui se nourrit du confessionnalisme de la montagne qui s'est transporté à Beyrouth et celui du vivre-ensemble beyrouthin. Comme le film précédent le sous-entendait, la violence a refoulé le vivre-ensemble et a épousé des pratiques qui servent ses intérêts. Elle a manipulé le sens en mouvement beyrouthin.

#### 4.2.2.2 La figure de la mémoire

*L'explosion* illustre la pratique mémorielle qui a imposé à Beyrouth l'énoncé spatial de la violence. Cette pratique qui prend appui sur le confessionnalisme n'a pas été un choix, mais une instrumentalisation de la mémoire de la population qui vivait ensemble. Pendant un espace-temps, deux manières de « vivre la ville » cohabitaient. Soudainement, par le mésusage du passé, des menaces, des intimidations et des assassinats, l'énoncé spatial des producteurs de la violence s'est imposé à celui du vivre-ensemble. En ce sens, l'énoncé spatial de la violence découle d'une manipulation de la mémoire.

Un jour, les pratiquants de la violence se sont dissimulés dans l'espace du vivre-ensemble. Puis, ils ont dressé l'énoncé du vivre-ensemble en un autrui qui menace leur identité. En entretenant une confusion entre l'identité de l'espace et leur mémoire nourrie de l'héritage vertical, ils ont édifié tous les espaces, même ceux de leur frère, dont les marquages étaient différents des leurs en autrui. Cette manière de pratiquer l'espace se fonde sur le ségrégationnisme. D'après cette fabulation filmique, elle est dichotomique à celle du vivre-ensemble qui se pratiquait à cette époque à Beyrouth.

Le frère de Nada incarne les manipulateurs de la mémoire. Il projette le présent et le futur dans son passé inspiré par l'intégrisme religieux de son oncle de la montagne qui n'accepte pas le vivre-ensemble multiconfessionnel de ses parents. Pour lui, l'identité reste similaire dans le temps. En arrivant à Beyrouth, il a transposé ses pratiques de la montagne à l'espace beyrouthin. Par conséquent, il refuse les pratiques de sa sœur, contraires aux siennes. En se référant à leur passé commun qu'il projette dans le futur, il légitime son pouvoir qu'il impose par des contraintes et des activités discursives. Toutefois, dans son récit manipulé, il omet des traits de son identité comme sa double appartenance confessionnelle ou l'union heureuse dont il est issu. Cependant, le confessionnalisme qu'il brandit n'est pas la véritable finalité de cette mémoire qui utilise la faille identitaire pour fructifier ses avoirs monétaires. En fait, sa véritable finalité est dissimulée et inavouable. Conséquemment, son seul horizon possible est une guerre identitaire.

Akram et Samir, rhéteurs devenus minoritaires dans un espace régi par la violence, répondent à la mémoire manipulée. Ils résistent et luttent au diktat de filiation brandi par les tenants du confessionnalisme par un dialogue nourri d'amour et de justice. Pour eux, l'individualité, la justice et l'espace public de discussion doivent primer sur le communautarisme.

Bref, cette énonciation qui est une remémoration de 1975 devient un travail de mémoire dans lequel on dénonce l'instrumentalisation de celle-ci et qui cherche une justice et une reconnaissance pour ceux qui ont lutté pour un vivre-ensemble.

#### 4.2.3 *Amani sous l'arc-en-ciel, Le kidnappé et Qui éteint le feu ?* : la hantise du passé

Suite au basculement du Liban dans la violence et le prolongement de celle-ci dans le temps, de nouvelles pratiques et cadres spatiaux sont instaurés. Par conséquent, la violence occasionne des pertes et des réactions qui diffèrent d'un individu à l'autre. Alors que certains se désinvestissent psychiquement de l'objet aimé, d'autres résistent de toutes leurs forces et poursuivent leur investissement dans celui-ci ; ils se cloîtent dans un passé révolu.

Élément déclencheur des récits, l'espace de la violence n'est pas l'objet de la quête des sujets : Samer dans *Le kidnappé*, Nabil dans *Amani sous l'arc-en-ciel* et Hassan dans *Qui éteint le feu ?*. Pour ces derniers, l'intégration de la violence dans leur espace d'identification a occasionné une distanciation physique avec celui-ci ainsi qu'une séparation avec les êtres qu'ils affectionnent. Ainsi, les répercussions de la violence se sont déplacées dans leur corps réfugié dans des espaces où la violence est dans le hors-champ visuel. Par ailleurs, chacun de ces sujets vit différemment sa hantise du passé. Celle-ci ne constitue pas une résistance ni une lutte contre l'énoncé de la violence, mais bien une lutte contre « soi-même » en refusant la reconnaissance de la perte de l'objet aimé.

Afin de faire communiquer les devenirs de ces personnages, nous effectuerons une présentation non chronologique des énoncés filmiques qui s'attardent sur des événements de

violence qui bouleversent des mémoires personnelles. Ils sont également reliés à des traumatismes et déplacements collectifs.

#### 4.2.3.1 Les espaces représentés

Dans *Amani sous l'arc-en-ciel*, *Le kidnappé* et *Qui éteint le feu?* l'espace du destinataire est un espace idyllique extérieur à l'espace beyrouthin. Malgré la violence qui se profile dans le hors-champ visuel, les pratiques spatio-communicationnelles des habitants s'effectuent dans le bonheur, l'amour et l'attachement à la famille et à la terre. Mais très vite, la violence se déplace à l'intérieur des espaces et implique des pertes que certains individus refusent d'accepter : Samer refuse la perte de Leyla et de son enfant, Nabil ne reconnaît pas la mort de ses parents, enfin Hassan confond sa femme décédée avec une étrangère.

Cet espace idyllique en transition s'adresse au cadre de la violence stabilisée dans l'espace-temps, dans lequel certains sujets refusent les pertes qu'il occasionne. Par conséquent, ils ne le reconnaissent pas et rejettent le travail de deuil en s'enfermant dans un espace-temps hors du quotidien et des pratiques de la violence. Suite à leur traumatisme, ces individus se déplacent dans des espaces autres que ceux associés à leur perte ; les lieux où la violence est dans le hors-champ deviennent des espaces qui ravivent l'espoir de retour de l'objet et du cadre spatial perdus. En ce sens, un combat s'instaure entre eux et l'espace dans lequel ils se trouvent. Leurs pensées se logent dans un espace autre que celui où leur corps physique évolue. Bref, un anachronisme entre l'espace de soi et celui du monde qui le contient s'installe : une disjonction corps-refuge et espace-refuge

Pour ne pas renoncer au passé et pour lutter contre l'oubli, cet espace s'accroche à ses propres souvenirs, à des *reminders* et à des activités discursives avec des personnages qui ont déjà partagé sa mémoire collective. Par conséquent, un temps et un travail de deuil sont nécessaires afin que ces individus prennent conscience que leur groupe d'appartenance s'est brisé et que ceux qu'ils prennent pour leurs adjutants ont un cadre d'appartenance différent. Ainsi, le temps est le principal opposant à ces corps hantés par le passé. En plus d'effacer les

traces du passé, le temps les conscientise sur l'écart qui se glisse entre leur « soi » et le monde dans lequel ils se trouvent. Donc, leur devenir est une prise de conscience et un désinvestissement psychique du passé qui permet un travail de la mémoire heureuse.

#### 4.2.3.2 *Le kidnappé*

Pour Samer qui habite un village paisible, le temps s'est arrêté le jour où Leyla, sa copine, lui annonce qu'elle est enceinte. À cet instant, sans donner d'explications, des hommes armés l'enlèvent. Trois ans plus tard, alors que ses proches considèrent sa disparition comme une mort, il réapparaît. Malgré les années de détention, il est le même, physiquement, qu'au moment de son enlèvement. Alors que son retour ne bouleverse pas ses proches investis dans le quotidien de la violence, pour Samer, il équivaut à une lutte contre le temps et l'espace présents de la violence. Ces derniers l'éloignent de son objet perdu : Leyla et son enfant.

Conséquemment, Samer se déplace à Beyrouth où se trouve Leyla. Retrouver son passé devient sa tâche et sa fonction. À ce moment, Beyrouth est une coexistence d'espaces appartenant à des espaces-temps différents et dans lesquels la violence se profile dans le hors-champ visuel. Elle est l'espace des enfants de la rue qui deviennent les adjutants de Samer. Comme lui, ils sont orphelins de la violence et espèrent retrouver leurs parents. Par ailleurs, Beyrouth est le nouvel énoncé spatial de la violence dans lequel des gens ont basculé avec l'escroquerie, la falsification d'argent et le trafic. Suite au meurtre de sa mère et son déplacement à Beyrouth, Charif, un ancien « ami »<sup>221</sup> du village de Samer, évolue dans cet espace. Celui-ci tente de convaincre Samer d'oublier Leyla et l'enfant.

Pendant un certain temps, Beyrouth est également l'espace d'un passé révolu cloîtré dans l'espace intérieur d'un appartement. Cet espace, occupé par une chanteuse libanaise très

---

<sup>221</sup> Charif ne partage plus le plus présent de Samer. C'est leur passé commun et la mémoire collective qu'ils ont déjà partagés qui leur permettent de communiquer. Charif devient le *reminder* de Samer. Par des flash-back, il lui raconte la mort de sa mère et son déplacement à Beyrouth. Puis, il évoque sa rencontre avec Leyla. Lors de ces deux flash-back, la violence présente dans le hors-champ visuel ponctue les représentations visuelles.

populaire dans la période qui a précédé la violence<sup>222</sup>, devient le refuge puis la prison de Samer. À l'image de cette chanteuse qui appartient au folklore libanais et qui incarne les apparences physiques qui survivent au temps, Samer s'enferme dans le passé de son village. Dans cet espace qui appartient au passé, Samer ne narre pas son propre passé puisqu'il est le présent de ce lieu. Finalement, Beyrouth est l'espace de la violence qui a effectué son deuil du passé et qui s'investit dans le présent : Leyla, dont le fils est tombé malade puis décédé, a eu un nouvel enfant.

Les espaces à travers lesquels Samer évolue, ceux qui jouent le rôle de *reminders*, le soutiennent dans ses recherches, alors que ceux qui évoluent dans les espaces de la violence l'en éloignent. Sa résistance au présent de la violence où subsiste des *reminders* du passé lui permet de retrouver Leyla et d'enlever un enfant qu'il croit le sien. Samer bascule dans le présent de la violence lorsque Leyla lui annonce que son fils est mort et que celui qu'il a enlevé est le fils d'un autre. Au même moment, pour le convaincre de libérer le fils de Leyla, Charif, intégré à l'espace de la violence, retourne dans le passé. Mais ce retour lui est fatal, puisqu'il est tué. L'espace de la violence ne permet plus une coexistence des espaces. Dorénavant, il est le cadre stable.

#### 4.2.3.3 *Amani sous l'arc-en-ciel*

Alors qu'ils chantaient et dansaient avec leurs parents, l'espace de la violence a intégré le village paisible et harmonieux de Nabil et Amani. Suite à d'intenses combats dans le hors-champ visuel, une bombe s'abat sur l'abri improvisé où les enfants et leurs parents se cachaient. Brusquement, les enfants et toute la population du village sont déplacés. À pied, laissant derrière eux parents et terre d'identification, ils prennent le chemin d'un autre espace.

Comme d'autres orphelins de la guerre, Nabil et Amani sont adoptés par un couple très riche vivant à l'extérieur de Beyrouth. Dans cette immense demeure loin de la violence, les enfants de diverses confessions, qui incarnent l'unité nationale, chantent, dansent, vont à la

---

<sup>222</sup> La chanteuse Sabah incarne Dalal.

plage et visitent les lieux touristiques du Liban. La violence ne limite pas leurs déplacements. De plus, le monde aseptisé dans lequel ils évoluent encourage le rêve, l'espoir et la réalisation de l'impossible.

D'une certaine façon, ces enfants reflètent l'espace où ils se trouvent. La seule fois où il y a des bombardements dans le hors-champ visuel de leur demeure, ils relatent leurs souvenirs liés à la guerre. Mais leurs pratiques spatio-communicationnelles, comme leur espace, sont dénuées des traces de la violence. Elles leur ont permis de préserver leur innocence et leur naïveté, contrairement aux enfants de la guerre : Joumana dans *Liban, malgré tout* et Samir, enfant de la rue et orphelin dans *Le kidnappé*. Dans leur corps d'enfant, ces derniers agissent en adultes.

Plus âgé que les autres enfants de la demeure, Nabil refuse de s'intégrer à son nouvel espace. À l'insu de ses parents adoptifs qu'il refuse de reconnaître comme ses parents, il s'attache à ses souvenirs et fantasme son retour à la terre ainsi que ses retrouvailles avec ses parents. Il ne s'identifie pas à son espace présent. Son corps est habité par un passé dichotomique à cette maison hors du temps et de l'espace de la violence et de son passé-présent.

Avec des membres qui ont partagé sa mémoire collective et spatiale, il vit ce passé stratifié dans son corps. En leur compagnie, il narre ses souvenirs et rêve au village duquel il a été arraché. Ces activités discursives sont entretenues avec le couple de cuisiniers déplacés du même village que lui. Le couple réagit différemment aux comportements de l'enfant. Tandis que le cuisinier, qui n'a pas réglé son objet de deuil et qui caresse l'espoir d'un retour au village, encourage Nabil dans ses rêves de revoir ses parents, sa femme dont l'objet de deuil est réglé et qui est ancrée dans le présent désapprouve les pratiques communicationnelles de son mari. Elle refuse de nourrir l'espoir de Nabil. Ensuite, avec sa sœur Amani<sup>223</sup>, Nabil adopte un comportement différent. Obsédé à l'idée qu'elle puisse oublier ses parents, Nabil lui évoque continuellement leur passé heureux au village au point

---

<sup>223</sup> Amani est incarnée par la très jeune chanteuse populaire lors de la période des violences, Rémi Bandali.

où celle-ci finit par croire que ses parents et son mouton descendront du ciel avec ses cadeaux de Noël.

Par ailleurs, sa hantise du passé pousse Nabil à évoquer une fuite possible au village. Alertés par les cuisiniers et son professeur, les parents prennent conscience de son enfermement dans le passé et le refus de vivre le présent. Accompagnés des cuisiniers, d'Amani et de Nabil, ils entreprennent donc un bref retour au village. À leur arrivée, les enfants sont projetés dans le présent de la violence : le village est une ruine. Fantomatique, il est habité par des squelettes de voitures et des maisons détruites. Le temps du village s'est figé dans celui de la violence. Il est à des années lumière de l'espace de leur souvenir et de celui du présent qui les loge. Ce retour devient un espace de transfert. Par leurs émotions et leur corps en transition, les enfants et les cuisiniers disent l'impossibilité de poursuivre leur vie dans les souvenirs. En ce sens, ils confrontent leur objet de deuil. Par les *reminders* sur place, comme les photos qui leur appartiennent, les enfants se libèrent du passé et reconnaissent le présent. Suite à cette reconnaissance de la perte des parents, ils se réconcilient avec leur passé et se permettent de l'évoquer devant tout le monde. Comme en témoigne la finale du film, leur travail n'est plus une lutte contre l'oubli mais une remémoration heureuse du passé. Après une tournée des festivals au Liban, les enfants du couple offrent un spectacle de musique dont Amani est la vedette. Celle-ci dédie une chanson à sa mère au ciel qui l'a lui apprise. L'enfant réalise qu'à travers elle, sa mère vit.

D'une certaine manière, *Amani sous l'arc-en-ciel* prend le relais de *Le kidnappé*. Tandis que *Le kidnappé* prend fin au moment où Samer est projeté dans la fatalité de la violence et qu'il est difficile d'anticiper sa réaction par rapport au présent qui l'a rattrapé, les enfants règlent leur objet de deuil par des activités discursives et le retour dans le passé. En entretenant une mémoire heureuse avec le passé, ils vivent le présent. Bref, les enfants se réconcilient avec eux-mêmes et l'espace qu'ils habitent.

De plus, le devenir est double dans ce film. À l'objet de deuil réglé par les enfants répond celui de leur père toujours vivant. Ce dernier handicapé par les bombardements du village est cloîtré dans un hôpital où il refuse que son passé l'aperçoive dans un corps du

présent. Comme la violence, il se terre dans le hors-champ visuel. La visite du père adoptif le convainc d'assister au spectacle de ses enfants où sans le reconnaître, Amani lui offre une rose. Par le règlement de leur objet de deuil et la reconnaissance de leur espace de violence, le père, comme les enfants, accepte le présent de la violence.

#### 4.2.3.4 *Qui éteint le feu ?*

Habités par la foi et l'amour de leur terre, les sudistes côtoient quotidiennement la violence. À Beyrouth, déjà intégrée par une violence présente dans le hors-champ visuel, Hassan, le sudiste, étudie en musique. De retour chez lui pour épouser Zaynab, une jeune infirmière qui soigne les victimes de la violence, Hassan vit la perte de celle qu'il aime. Pendant la célébration de leur mariage, un bombardement emporte la jeune mariée en blanc. Suite à cette union avortée, il émigre en Égypte pour poursuivre ses études en musique. Par conséquent, son drame personnel devient le présent collectif des sudistes confrontés quotidiennement aux bombardements et aux déplacements.

Au premier abord, en Égypte, espace extérieur et « vierge » à la violence, Hassan ne semble pas porter les traces de la violence. Il est intégré aux pratiques de sa nouvelle vie. Par des activités discursives avec ses amis qui s'informent du développement de la violence au Liban, il énonce son passé refoulé. En ce sens, Hassan vit les pratiques spatio-communicationnelles du présent égyptien jusqu'au moment de sa rencontre avec une journaliste venue le saluer après un spectacle. À la vue de cette journaliste, il croit retrouver son amoureuse Zaynab. Spontanément, il embrasse cette étrangère. À cet instant, son passé ressurgit. Il est confondu avec le présent. Hassan, habité par son objet de deuil, se retrouve propulsé dans un espace autre que celui de l'Égypte : celui de son passé qui le hante.

L'objet perdu dont il se croyait désinvesti le hante, mais Hassan ne réalise pas qu'il projette son passé dans le présent. Pourtant ses actions le compromettent. Il est dans la compulsion. Il cherche désespérément à se rapprocher de cette journaliste dont il devient très amoureux. La volonté de celle-ci d'expliquer son geste désinvolte le conduit à investiguer son

passé. Elle se rend entre autres dans sa chambre où elle retrouve une photo de Zaynab, *reminder* d'Hassan. Frappée par la ressemblance avec celle-ci, la journaliste confronte Hassan et elle exige des explications. Pris de court, ce dernier reconnaît son objet de deuil. Par une activité discursive avec la journaliste où il narre son drame, il renonce à Zaynab. Lors du dernier spectacle au cours duquel il interprète une chanson diffusée à la radio au Liban, comme Amani dans le film précédent, Hassan dédie sa chanson à la martyre Zaynab. De plus, il spécifie que celle-ci l'a composée. Une fois son travail de deuil fait, Hassan effectue un devoir de mémoire qui est un travail de justice. Par la chanson portant sur son amour pour le Sud, il cherche une reconnaissance des victimes de la violence dont fait partie Zaynab. Celle-ci devient la figure d'un Sud déchiré et oublié par plusieurs.

Le miroir brisé et le devoir de justice entamé, Hassan retourne à sa terre violentée. Ce retour préfigure la résistance pour le Sud qui s'organise et qui clame par la voix de certains personnages du film que par la foi, l'unité et le nationalisme, ceux-ci vaincront. Cette résistance lutte contre l'espace de la violence qu'elle élève au rang d'ennemi. Suite à la reconnaissance de l'espace-temps présent de la violence, le résistant agit contre l'énoncé spatial de violence. En ce sens, sa résistance ne découle pas de la perte de l'objet perdu, mais se constitue en rejet de tout ce qui apparaît « autre » à son énoncé national et unitaire.

Pour les personnages de ces films qui, pendant un certain temps, ne reconnaissent pas les conséquences de la violence et qui continuent à s'investir dans l'objet de deuil, la violence est vécue comme un drame personnel plutôt que sociétal. Les personnages n'accusent pas la violence ni ses producteurs. Pour eux, elle n'existe pas. Ces personnages vivent davantage un combat entre leur espace intérieur et l'espace dans lequel ils se trouvent. Ainsi, l'inscription de leur corps dans le monde devient leur combat. Leur espace corporel et l'espace physique où ils se trouvent sont antinomiques. Ils appartiennent à des espaces-temps différents. Comme les espaces physiques dans lesquels leur corps est investi, la violence est cachée dans le hors-champ visuel. Par conséquent, les producteurs de cette violence ne sont pas désignés, sauf dans *Qui éteint le feu ?*. Alors qu'Hassan signifie à Zaynab sa préférence de parler d'amour plutôt que de politique, à sa mère, il indique que le problème du Liban est entre des mains extérieures qui l'allument et l'éteignent. Par cette remarque, il réfère à l'externalité du

mal. Dans *Le kidnappé*, la violence se rapporte à l'espace de Charif qui baigne dans l'escroquerie. Ce dernier souligne que l'argent régit la guerre et fait perdre l'humanité. Par la violence, il a compris qu'un homme sans argent ne vaut rien. Puis, *Amani sous l'arc-en-ciel* ne sous-entend aucune thèse ni cause. Par la destruction du village et les déplacements des habitants, elle illustre les conséquences de la violence. Bref, les trois films mettent en scène des bombardements. Mais seul *Qui éteint le feu ?*, dont l'action se déroule dans le Sud, désigne l'externalité du mal.

#### 4.2.3.5 La figure de la mémoire

Hantés par leur passé, les protagonistes des œuvres précédemment analysées ne reconnaissent pas leur objet de deuil emporté par la violence. Par cette négation du présent, ils se positionnent à l'extérieur du monde où ils se trouvent. Au lieu d'effectuer un travail de mémoire, ils luttent contre l'oubli. Sans le constater, ils sont dans un schème de compulsions. Leur mémoire est blessée, car l'objet aimé dans lequel ils continuent d'investir leur libido n'existe plus. Par conséquent, ils se cloîtent dans leur cadre d'attachement puisqu'il est leur lieu d'équilibre mental. Ils se projettent et évoluent en son sein. Cet enfermement des personnages dans le passé illustre la relation viscérale que l'individu entretient avec son espace d'identification. D'ailleurs, dans les trois films, et pour accepter le présent, les personnages effectuent un retour physique dans l'espace de leur passé : Samer retourne vers Leyla dont le fils qu'elle avait de lui est décédé, Nabil à son village détruit et Hassan dans le Sud violenté.

Par ailleurs, pour ces personnages, le temps qui les distancie de leur passé devient leur principal opposant. Pour leurs amis, qui ne s'identifient plus à la même mémoire collective qu'eux, le temps devient leur « adjuvant ». Il permet une distanciation de l'objet de deuil et une reconnaissance de leur état. En ce sens, l'espace « présent » dans lequel ils se trouvent devient une arène où ils se confrontent. Par les modes mnémoniques, *reminding*, *reminiscing* et *recognizing*, les personnages narrent leur passé. Mais, c'est surtout l'activité discursive du *reminiscing* qui leur permet de se désinvestir de l'objet aimé et de s'intégrer dans le présent. À

partir de cet instant, ils ont la possibilité d'effectuer des remémorations heureuses de l'objet aimé.

Finalement, alors que les personnages de la première période de notre corpus ne se désinvestissent pas de leur objet de deuil et ne reconnaissent pas l'énoncé spatial de la violence, les personnages de cette figure, la hantise du passé, se libèrent de l'objet de deuil et intègrent l'espace dans lequel ils se trouvent, à la fois par l'écoulement temporel et la stabilisation de la violence dans l'espace.

#### 4.2.4 *Martyrs, Maaraké, Un pays, les plaies, un dépassement et La séance est levée* : la résistance

Ce fragment est celui des pratiques nées de la violence. En s'appropriant la violence, elles peuvent mieux la transgresser. Autrement dit, ces films dont les ennemis sont désignés se constituent en énonciations de résistance pour le Sud et la nation libanaise.

##### 4.2.4.1 Les espaces représentés

L'espace de la violence qui se prolonge caractérise l'espace du destinataire et du destinataire. Contrairement à l'espace du destinataire qui est contenant et contenu de violence, l'espace du destinataire comporte des espaces de résistance. Ce sont des individus de la société civile qui se battent et militent pour leur justice. Ils sont des espaces de transgression qui n'appartiennent ni au passé de la paix ni au présent de la violence, mais aux idéaux qu'ils défendent. Leur non-assimilation à l'espace de la violence ne découle pas d'un travail de deuil non réglé comme dans la figure précédente. Il vient de leur amour de la terre qu'ils veulent libérer sans la soumettre au poids du passé et du présent. Au contraire, ils veulent la soumettre à un état autre. En ce sens, ils réagissent activement aux stratégies mises en place par l'espace producteur de violence. Par évocations, convocations et des pratiques réelles-imaginaires de l'espace habité et celui de leur attachement, ils se glissent dans l'espace conçu

des producteurs de violence qui les a enfantés. Par ailleurs, les intimidations de l'espace de violence ne les effraient pas. À partir des impossibilités de l'espace conçu par les producteurs de violence, les résistants créent un autre énoncé de la ville et de son habiter. Cet énoncé est contenu dans l'espace de la violence avec lequel il est en lutte continue, mais pour lequel il ne constitue pas encore une menace puisque la majorité de sa population, désunie, lui est soumise.

Les membres de l'espace de la résistance, moins nombreux mais plus actifs que les précédents, sont unis dans leur désunion<sup>224</sup>. Tous, individuellement (*Un pays, les plaies et un dépassement* et *La séance est levée*) ou faisant partie d'un groupe avec lequel ils partagent les fondements communs (*Martyrs* et *Maaraké*), refusent la complicité passive ou active. Leurs motivations ont pour visées le bien-être de la collectivité et l'attachement infini à leur nation pour laquelle ils sont prêts à donner leur sang. D'ailleurs, si leur langage connote celui de la violence, eux ne sont pas pour autant des miliciens, mais des combattants qui ont pour arme la foi, l'espoir, l'amour de leur terre et le sacrifice de leur corps. D'un côté, leurs adjuvants de confessions différentes sont unis dans leur désunion. Ce sont des nationalistes (*Un pays, les plaies et un dépassement* et *La séance est levée*), des patriotes ou des partisans qui luttent contre l'occupation israélienne (*Martyrs*). Par conséquent, ils sont des « soi-même » militant pour une réappropriation de leur terre d'attachement et d'identification. Ils pratiquent des formes de résistance qui rejettent la soumission ou la complicité à un système de violence. De l'autre côté, leurs opposants aux pratiques réelles et imaginaires, sont les complices, les occupants, les émigrants, le confessionnalisme, les lignes de séparation et la désunion du peuple.

Par ailleurs, deux espaces composent ces énoncés : le Sud et Beyrouth. Les espaces de *Martyrs* et *Maaraké* qui réfèrent à l'espace du Sud diffèrent de ceux de *Un pays, les plaies, un dépassement* et de *La séance est levée* qui militent pour l'amour de la patrie et de la nation et qui mettent en scène Beyrouth.

---

<sup>224</sup> Cela nous fait penser à l'adage : Moi et mon frère contre mon cousin. Moi et mon cousin contre le voisin.

Le Sud est un espace extérieur pris en otage, fait de vastes étendues désertes<sup>225</sup> et presque fantomatiques (*Martyrs*). Il est aussi constitué de masses d'habitants unifiés et rassemblés dans des espaces extérieurs restreints (*Maaraké*) ; une masse intergénérationnelle qui, par ses gestes quotidiens et son amour enraciné dans son sol, lutte et ne se soumet pas à l'ennemi (*Maaraké*). Cette communion avec le sol soutient et célèbre les opérations kamikazes et les martyrs de la terre (*Maaraké, Martyrs*). Par ailleurs, l'appartenance au Sud n'est ni une appartenance à la nation libanaise ni à Beyrouth ; les sudistes qui s'y réfugient sont étrangers à ces espaces (*Martyrs*). Malgré cette non-appartenance à Beyrouth et à la nation libanaise, Beyrouth est le principal espace à partir duquel la libération du Sud s'opère (*Martyrs* et *Maaraké*<sup>226</sup>). Au cœur de cette bataille de libération, la religion joue un rôle différent de celui de la ségrégation beyrouthine<sup>227</sup>. Elle ne sert pas à rejeter et à marquer autrui, mais c'est un adjuvant qui donne une force spirituelle. Dans cet esprit, des Corans sont brandis comme des armes (*Maaraké*) et des saints choisis pour guides<sup>228</sup>. Par conséquent, l'ultime horizon de cette foi est le sacrifice de soi pour cette terre déracinée, détruite et emprisonnée.

En ce qui concerne les représentations de Beyrouth, elles diffèrent dans les trois films de la figure qui les met en scène. Les premières séquences de *Un pays, les plaies, un dépassement* dressent le portrait d'une Beyrouth non contenue par la violence, d'une ville au rythme léger d'une jeunesse qui fait la fête et visite les cafés et les boutiques de luxe en discutant des amours possibles. Mais dès que la violence la pénètre et s'installe en elle, cette Beyrouth se métamorphose. Elle devient Beyrouth de l'intérieur avec ses rues étroites et étouffantes qui n'exhibent pas ses marquages confessionnels. Elle est fatiguée ; sa peau est ridée et vieillie. Lorsqu'elle représente les restes de la société, elle est pauvre puis elle est riche lorsque ses producteurs de violence et leurs complices sont mis en scène. Comme elle, ses habitants sont cloisonnés dans leurs espaces domestiques entre famille et membres de la

<sup>225</sup> Dans *Maaraké*, le déracinement des arbres par des tracteurs israéliens est mis en scène.

<sup>226</sup> Dans le générique de *Maaraké*, il est précisé que le Sud est reconstitué à Beyrouth. En ce sens, c'est à partir de Beyrouth qu'est opérée la lutte pour la résistance et la libération du Sud.

<sup>227</sup> Dans *Martyrs*, lors d'une promenade en compagnie de Nadia, Samir formule que les chrétiens ont invité les Israéliens à occuper le Sud et sont devenus leurs complices. Cette idée est rapidement balayée par Nadia, tout comme les idées formulées par les membres de sa famille qui accuseront la Syrie ou d'autres états ou religions d'être à l'origine de la guerre.

<sup>228</sup> Nadia s'identifie au courage, à la pureté et au sacrifice de Sainte Barbara.

même confession. Leurs espaces de rencontre deviennent la salle à manger, autour de la table, ou dans le salon devant la télévision, ou en train d'obtenir la ligne téléphonique. Bref, leurs activités se limitent à des conversations<sup>229</sup>, à des appels à la résistance et à l'amour de la patrie (*Un pays, les plaies, un dépassement* et *La séance est levée*). Par ailleurs, les espaces extérieurs sont synonymes de danger. Ils sont investis par les gardiens de la violence et les membres de la résistance civile qui malgré les dangers continuent leurs pratiques spatiales afin d'inciter la population à l'union et à l'activisme. Toutefois, leurs déplacements ne sont pas libres de toutes contraintes mais limités et justifiés<sup>230</sup> auprès des complices et des acteurs de la violence.

Entre ses habitants, même s'ils sont de même confession, Beyrouth est un espace de conflit. Dans *Un pays, les plaies, un dépassement*, elle est la désunion entre les médecins libanais qui font appel à des étrangers pour régler la maladie de la mariée. De cette convocation découle une mésentente entre les deux espaces qui se transforme en conflit. D'ailleurs, dans *Martyrs* et *Un pays, les plaies, un dépassement*, ce conflit est également intergénérationnel entre les enfants et leurs parents accusés d'être à l'origine de la violence. De plus, il est un espace de lutte entre ceux qui choisissent d'émigrer et les résistants (*Un pays, les plaies, un dépassement, La séance est levée*). Pour ces derniers, l'émigration est une trahison ; c'est vendre son âme.

Premièrement, la désunion générationnelle est celle du rejet et des accusations des principes et valeurs parentaux (*Un pays, les plaies, un dépassement* et *Martyrs*). Le Beyrouth des parents est la volonté de soumettre leurs enfants aux croyances et à la parole du Père. Dans *Martyrs*, Nadia, qui en secret a adhéré à un parti politique, est en perpétuel conflit avec son père qui critique et rejette les partis politiques, quelles que soient leurs appartenances ou idéologies. Pour lui, ils corrompent la population et l'asservissent pour leurs propres fins et non celles du pays. Ses justifications relèvent de l'héritage vertical invoqué non pour des motifs confessionnels mais éducatifs : parce qu'il a été élevé de cette façon, c'est comme ça

<sup>229</sup> Dans *La séance est levée*, Chawki pose sa propre justice en assassinant ceux qui soumettent la population à leur volonté. Il dissimule ces actions représentées par son travail de cordonnier dans une échoppe qu'il a improvisée.

<sup>230</sup> Entre autres, dans *Martyrs*, Nadia justifie ses déplacements et ses retards auprès de son père.

qu'il élève Nadia. Pour cette dernière, la passivité de son père équivaut à une complicité et à une trahison du Sud. Par ailleurs, la convocation de l'éducation est également utilisée dans *Un pays, les plaies, un dépassement*. Cette fois-ci, l'éducation est en lien direct avec la religion. Après sa mort, le fils, dans un hors espace-temps, accuse sa mère d'être à l'origine de son geste fratricide puisqu'elle lui a appris l'intégrisme religieux. Les accusations de sa mère sont dirigées contre l'éducation que ses parents lui ont promulguée. De plus, elle invoque le rôle du père qui également rejette le tout sur ses parents. Enfin, ce rejet des accusations aux générations précédentes illustrent la volonté de l'héritage vertical de régner en restant pareil dans le temps : les parents se projettent dans le futur en se référant au passé et non aux éléments et à l'évolution de leur société contemporaine.

Deuxièmement, le conflit qui sévit à Beyrouth est également régi par une mésentente communicationnelle entre les générations et entre les individus. Tous se parlent, mais personne ne s'écoute. Chacun tient de longs discours en ayant la certitude qu'il est détenteur de la vérité. Ces situations de non-écoute sont illustrées par les regards frontaux adressés à la caméra qui ne croisent que rarement le regard d'autrui. Dans *Martyrs*, c'est Nadia, pensive, qui explique à Suzanne les bienfaits de la violence qui a tissé une entraide et une union entre certaines personnes mais qui du même coup a cloisonné chacun dans sa solitude. Pour elle, ses parents se trouvent sur une île et elle sur une autre île et aucune communication ou rapprochement n'est possible entre l'une et l'autre. Dans *Un pays, les plaies, un dépassement*, c'est également l'absence de communication entre Ghossoun et ses parents qui ont fui, et entre elle, son copain et sa sœur. Sans laisser l'opportunité aux autres de s'exprimer, elle impose ses idées et ses discours liés à l'amour de la terre et à la résistance. Dans ce même film, c'est également l'impossibilité des médecins libanais de communiquer entre eux pour trouver une solution à la mariée enceinte d'un mal insupportable. Finalement, dans *La séance est levée*, Chawki laisse son amie s'exprimer, mais il est tellement certain de sa justice que ses arguments sont toujours prêts à la contredire lorsqu'elle cherche à le convaincre d'émigrer.

Par ailleurs, la plupart des personnages de ces films sont des réfugiés<sup>231</sup>. Outre les résistants, les fonctions des personnages sont rarement spécifiées. Alors que la masse du Sud n'a pas de fonctions précises (*Maaraké*), dans *La séance est levée*, pour nourrir leur famille, plusieurs personnages féminins se prostituent pour le compte des producteurs de l'espace de violence. Alors que la fonction principale de Chawki est de faire justice en éliminant les producteurs de violence, sa couverture devient son échoppe où il est cordonnier. Quant à *Un pays, les plaies, un dépassement*, ses principaux personnages sont les étudiants qui vivaient dans le luxe avant que la violence n'éclate et qui depuis sont confinés dans des espaces intérieurs où ils s'inquiètent de ce qui pourrait advenir de ceux qu'ils aiment. Dans ce même film, certains ont choisi la reproduction comme principale fonction suite aux bombardements qui les confinent chez eux. Puis dans *Martyrs*, Nadia aide un propriétaire de club vidéo dans son travail et travaille avec sa mère dans une usine dans laquelle ses tâches ne sont pas spécifiées.

Finalement, le devenir des résistants est la lutte par le sacrifice de soi et l'amour et l'espoir dans la libération de la terre qui les habite et à laquelle ils sont attachés. Dans *Maaraké*, c'est les habitants du village qui retardent l'entrée des Israéliens dans la mosquée. Leur devenir indiqué par la finale de l'œuvre est le retour à la terre qui les a enfantés : un champ de tombes et des photos de martyrs meuble l'horizon du Sud. Dans le même sens, *Martyrs* est un écho à *Maaraké*. Nadia retourne dans son village du Sud où elle mène une opération kamikaze. Dans son message de martyre diffusé à la télévision, elle énonce son rêve de retour dans le Sud libéré, alors que dans *La séance est levée* Chawki nous laisse présumer par un coup de revolver qu'il s'est échappé de nouveau, malgré la sentence de sa culpabilité lors de son procès. Ses crimes sont applaudis par les civils qui suivent le procès à la télévision. En plus de faire sa propre justice, il convainc son amie de rester au pays. Selon lui, celui qui laisse tomber ses papiers d'identité est un homme perdu. Puis, dans *Un pays, les plaies, un dépassement*, Ghossoun tient un discours similaire à celui de Chawki et persuade son copain de rester au pays. D'autre part, les médecins libanais s'entendent et s'unissent pour trouver un remède au mal de la mariée. Enfin, il y a surtout la réconciliation et la résistance

---

<sup>231</sup> Les personnages de *Martyrs* et de *La séance est levée* sont des réfugiés qui ont été contraints de fuir leur espace à cause des violences.

illustrée par une manifestation de nationalistes dans laquelle les gens brandissent le drapeau libanais. À ce moment, le copain de Ghossoun lui demande pardon d'avoir voulu quitter le pays puis une balle perdue atteint un homme qui est blessé mais qui tient son drapeau haut dans les airs.

Les films précédents qui traitent de cette période ne recherchent pas les causes de la violence, alors que ces films-ci accusent les « autres », parents ou complices, d'être à l'origine du mal. Ces autres sont ceux qui ne militent pas et ne résistent pas pour l'amour de la terre, mais c'est aussi l'économie dans *La séance est levée* et l'incommunicabilité, la présence étrangère et l'intégrisme confessionnel qui découle de l'héritage vertical dans *Un pays, les plaies, un dépassement*. Alors que dans *Martyrs*, Israël et ses complices sont à l'origine du mal pour Nadia tandis que pour sa famille, c'est tantôt la Syrie, la Palestine, la Russie ou la Lybie. Puis, dans *Maaraké*, Israël et ses complices sont sans contredit les causes de la violence.

#### 4.2.4.2 La figure de la mémoire

La figure de la résistance pour la terre relevée dans *Martyrs*, *Maaraké*, *Un pays, les plaies, un dépassement* et *La séance est levée* ne découle pas d'un travail de deuil non réglé comme dans la figure précédente, hantise du passé, mais de l'énoncé de la violence dont elle est née.

En ce sens, l'identité des personnages de ces énonciations n'est pas érigée en victime de la violence, mais dans la distinction et la lutte contre celle-ci. La violence leur permet d'affirmer leur attachement et leur identification au sol. Conséquemment, leurs actions sont des luttes pour l'amour et la préservation de la terre. Dans leur travail, ils ne se revendiquent pas de l'héritage vertical, qu'ils condamnent, ni par convocation de récits fondateurs. En résumé, ils ne font pas appel à une manipulation ou instrumentalisation de la mémoire.

Par des actions habitées par une foi et une assurance inébranlables, ils effectuent un travail de lutte et de justice pour une terre dont ils sont indissociables. Leur devenir possible est le sacrifice de soi ou la « martyrisation » de soi pour l'amour de cette terre. Par ailleurs, la lutte passionnelle de ces corps peut se transformer en instrument de manipulation et de propagande qui se proclame porte-parole des victimes de la terre. Or, ce danger n'est pas le devenir des représentations énoncées. Leur devenir est l'espoir de voir un jour leur terre libre et d'y effectuer un retour. Bref, cette figure reconnaît l'espace de la violence dont elle a émergé et qu'elle constitue en ennemi qui coexiste à ses côtés.

#### Objet relationnel cinéma-et-ville

Reflète des divers énoncés de violence qui se fragmentent et s'étendent à travers tout l'espace libanais, cette période est la fin des énonciations cinématographiques limitées à la frontière beyrouthine et aux nouvelles pratiques spatio-communicationnelles des usagers. Par conséquent, elle constitue un passage à des représentations spatiales, mémorielles et filmiques fragmentées et fragmentaires.

Contrairement à la première période, débutée par une confusion entre un événement et un acte fondateurs de l'espace beyrouthin qui en transforme les pratiques et perturbe le vivre-ensemble de certains groupes, cette période des énonciations filmiques se limite dans les pratiques à l'achèvement du travail de deuil lié au cadre spatial précédent et à l'acceptation de l'énoncé de la violence beyrouthine comme cadre stable d'identification. Temporellement, elle débute avec l'invasion israélienne de 1982 qui bouleverse l'équilibre démographique de Beyrouth et prend fin en 1988, à la veille de Taëf alors que les portes des deux Beyrouth se sont refermées sur elles-mêmes et que les combats intra-communautaires la rongent. Toutefois, entre ces deux temps, la population réagit et pratique différemment les nouveaux énoncés imposés par des acteurs internes et externes au territoire libanais, à l'image des multiplications des formes de violence et de leur étalement dans le territoire. À l'inverse de la population beyrouthine qui s'identifie à son cadre de violence, les déplacés et réfugiés installés à Beyrouth et dans d'autres espaces libanais s'intègrent difficilement aux espaces

d'accueil auxquels ils n'ont aucun sentiment d'appartenance. Dans leur espace d'accueil, ils transplantent les cadres de leur lieu d'attachement et d'identification (comme les réalisateurs). Ces pratiques observées sur le terrain régissent celles des énonciations filmiques. D'ailleurs, l'emboîtement de l'une et de l'autre transparait dans chacun des fragments filmiques qui se fragmente et qui outrepassé l'articulation binaire est-ouest observée lors de la première période des représentations.

À l'image de la violence qui embrase le territoire et force les déplacements, une des articulations des représentations et des méthodes de dire la violence s'organise selon les disjonctions corps-refuge et espace-refuge (*Qui éteint le feu ?*, *Le kidnappé* et *Amani sous l'arc-en-ciel*). Autrement dit, ces représentations disent l'intériorité et l'extériorité de l'individu qui ne se reflètent plus. L'individu-déplacé n'est plus intégré au monde qu'il habite ; lui et son espace-refuge ne parlent pas le même langage. L'individu exprime ses affects et pulsions, ceux de l'espace auquel il s'attache et s'identifie, tandis que l'espace habité parle la violence ou sa négation. Par conséquent, les fragments énoncés deviennent la binarité d'un espace d'attachement qui vit dans et par le corps de l'individu qui, lui, se réfugie dans un espace physique dont il n'a aucune conscience. Dans les énonciations filmiques, cette articulation devient une pratique des méthodes de dire et de faire cinématographiques qui n'émergent pas de l'espace-temps de la violence, mais de celui auquel sont attachés les réalisateurs ; c'est-à-dire les pratiques antérieures à la violence (*voir art. 3.2.2*)<sup>232</sup>.

Par ailleurs, comme les représentations ne forment plus une unité, mais sont des fragments qui se fragmentent à leur tour et composent un tout, ces espaces-temps et leurs méthodes coexistent aux côtés des fragments qui s'identifient à la violence et à ceux générés par elle.

Le fragment régi par l'espace de la violence se fragmente en trois types de pratique de l'espace physique et de l'énonciation : les pratiques dont la violence est le cadre stable, celles qui sont nées de la violence et qui se l'approprient pour la transgresser, et celles qui, à partir

---

<sup>232</sup> C'est le retour des films d'actions ou de chanteurs des années 1960, mais cette fois-ci leur cadre est les petites guerres.

de l'espace de la violence, convoquent et évoquent des pratiques liées à des espaces-temps du passé pour résister à la violence. Bref, les trois types de pratique de l'espace représentés reflètent les pratiques utilisées par les réalisateurs pour les dire.

Premièrement, lorsque la violence est le cadre stable d'identification des personnages et que ceux-ci y participent (*Petites guerres*), les pratiques de l'énonciation filmique et mémorielle rompent avec celles qui précèdent les petites guerres. Elles usent d'un langage autre qui s'est immiscé dans *Beyrouth la rencontre* et qui se poursuit et se développe dans *Petites guerres*. Tout d'abord, c'est par l'intérieur<sup>233</sup> que l'espace de la violence est introduit et parcouru. Dans cet espace, il n'y a plus de nostalgie, ni de regret du passé ; c'est l'héritage horizontal de la violence qui dicte les pratiques de l'espace, même dans les espaces où l'héritage vertical maintenait son règne. C'est Talal qui s'identifie aux pratiques spatiales beyrouthines où les miliciens ne sont plus des ennemis mais des « soi ». Il introduit et impose ces pratiques dans l'espace de ses parents régi par des traditions qui s'opposent aux traditions beyrouthines. C'est en quelque sorte l'héritage horizontal de la violence qui dicte ses pratiques à l'héritage vertical des traditions auquel Talal ne s'identifie pas. De l'un et de l'autre de ces espaces se dégage un mal de vivre, une incommunicabilité et une solitude. Enfin, contrairement aux périodes passées (*voir art. 3.2.2*) où le cinéma ne reflétait pas la réalité sociale et politique de son espace d'énonciation, ce fragment signifie et confirme l'espace d'énonciation devenu le cadre stable de la mêmeté dans la ville et dans le cinéma.

Deuxièmement, les énonciations et les pratiques nées d'une violence extérieure à l'espace libanais s'approprient la violence pour la transgresser. Autrement dit, les films dont l'ennemi est Israël et ses complices internes au territoire libanais sont des énonciations de résistance pour le Sud. Celles-ci sont nées de cette violence externe mise en crise de l'intérieur de l'espace libanais.

Produits de leur espace qui reconnaît la violence et la désigne et l'édifie en ennemi, les pratiques de résistance de l'espace s'approprient la violence et son langage pour la dépasser.

---

<sup>233</sup> Lors de la première période, lorsque l'espace de la violence n'était pas accepté, l'introduction dans l'espace de la violence s'effectuait par des plongées ou par l'imaginaire. Une fois la violence reconnue par ses sujets, l'entrée s'effectue à hauteur d'homme, en plan pied sans plongée ni contre plongée. Ce changement dans les représentations coïncide au passage de facteurs exogènes à des facteurs endogènes pour expliquer la violence.

En ce sens, l'énoncé de la résistance pour le Sud n'est pas une négation de celui de la violence, mais son complément. Il existe par elle ; sans elle, il n'aurait pas sa raison d'être. À partir de leurs espaces-refuges, auxquels ils n'ont aucune appartenance, ou de leurs espaces d'attachement, les corps sudistes mettent en crise, par des pratiques réalistes et humaines, les impossibilités de la violence et celles de leur héritage vertical afin de dire leur foi et leur attachement à la libération de leur terre. Par exemple, les deux énonciations *Maaraké* et *Martyrs* sont des configurations de l'espace beyrouthin qui, par les pratiques réelles et imaginaires de ses énonciateurs, produisent un espace qui résiste à l'ennemi et qui effectue un travail de justice envers une terre et ses habitants violentés par l'extérieur et oubliés de l'intérieur. Dans *Maaraké*, les pratiques nées de la violence des énonciateurs (à savoir le théâtre Hakawati (voir art. 3.2.3)) donnent la voix à l'espace occupé en dévoilant son travail de maquillage de la banlieue sud de Beyrouth en Sud-Liban. Dans *Martyrs*, elles représentent et donnent vie à un parti politique, acteur des violences dans l'espace de l'énonciation, le Parti Progressiste Syrien. Bref, les pratiques spatiales des personnages qui transgressent les pratiques établies par les producteurs de la violence affichent des ressemblances avec celles des énonciateurs qui mettent en crise l'espace de la violence pour lui résister. En ce sens, les énonciateurs et leurs personnages adoptent des pratiques spatiales similaires.

Troisièmement, l'autre fragment de résistance, mais celui-ci nationaliste ou patriotique, convoque et évoque des pratiques liées à des espaces-temps passés pour résister à la violence. À l'image de la nation unitaire convoquée qui n'existe pas, ni antérieurement aux petites guerres ni lors de celles-ci (voir art. 1.1.3), ces énonciations (*Un pays, les plaies et un dépassement* et *La séance est levée*) évoquent et convoquent les pratiques d'un passé inexistant qu'ils transposent dans un espace en violence. À l'image du passé inexistant, ils fabulent des personnages héroïques et invincibles, surhumains voire surréels, qui même touchés par la violence gardent le drapeau libanais élevé dans les airs (*Un pays, les plaies et un dépassement*) et réussissent seul à déjouer et à se venger de dizaines de producteurs de violence (*La séance est levée*). En ce sens, ces énonciations reformulent des pratiques d'espace-temps du passé des violences qu'elles intègrent à l'énoncé de la violence. Cet énoncé se trouve à mi-chemin entre les pratiques du passé inexistant, qui n'est ni le passé du vivre-ensemble, ni celui de la disjonction « montagne versus Beyrouth ». Au contraire, ces

pratiques découlent du présent de la violence. Elles résultent en une hybridation des pratiques d'énonciations qui précèdent les petites guerres et celles nées des impossibilités des petites guerres. Cependant dans ces pratiques, il n'y a pas d'abus de mémoire mais un travail de reconnaissance envers la terre violentée. Bref, ces films sont le reflet d'un cadre spatio-temporel en mouvement qui se cherche et se reconstruit. Dans le cadre détruit, en violence, les pratiques du passé sont évoquées pour se reconnaître et s'approprier le nouvel énoncé spatial.

Finalement, aux côtés de ces fragments se trouve le fragment produit en 1982 qui énonce le basculement dans la violence de 1975. Cette remémoration de Rafic Hajjar qui, en 1980, avait réalisé *L'Abri*, premier film de notre corpus, est une autre reconstruction de 1975. Aux impossibilités mises en place par une violence externe au territoire dans le premier film succède dans le deuxième film le combat interne à l'espace, entre l'héritage vertical et horizontal, qui a mené à ces violences. Ces deux énonciations relativement proches ont recours à des pratiques de l'espace et des thèses pour expliquer les diverses causes de la violence. Ainsi, les énonciations de ce réalisateur disent davantage l'espace-temps de leur énonciation que les causes de la violence qui selon l'espace-temps de l'énonciation et du travail de la mémoire diffèrent.

Une fois le deuil du cadre spatial du passé réglé et le cadre de la violence accepté, tel qu'illustré dans *Petites Guerres* et qui précède temporellement ce film, il est possible d'effectuer un travail de recherche de souvenir désinhibé de pulsions affectives. Même si la distanciation temporelle est courte entre les deux fabulations de Hajjar, ce dernier offre des thèses différentes au basculement dans la violence. Les deux fabulations sont deux manières différentes de « vivre la ville », comme le passage de l'externalité du mal aux combats identitaires internes. Dans cette seconde énonciation, par le mésusage du passé, des menaces, des intimidations et des assassinats, l'énoncé spatial des producteurs de la violence s'est imposé à celui du vivre-ensemble. À l'image des thèses évoquées d'un film à l'autre, les pratiques de l'énonciation se transforment. Dans *L'explosion*, les déplacements à travers tout l'espace libanais et la résistance des personnages succèdent aux lieux de la représentation et des déplacements limités et soumis à la mort dans *L'Abri*. Ainsi, l'espoir d'un vivre-ensemble

dans le second film succède au fatalisme et à la mort du premier film. Mais, cet espoir est une manipulation de l'espace de la ville qui en 1982 rentre dans les salles de cinéma et modifie la fin du film (voir sect. 3.2.3). Finalement, le changement dicté par l'espace de l'énonciation à celui de la représentation est une confirmation de la liaison intime entre les pratiques vécues, perçues et conçues de l'espace de l'énonciation, l'espace de la ville et l'espace énoncé au cinéma. Au moment où tout le Liban est embrasé par la violence et qu'une résistance civile s'organise, l'espace de la ville exige que ses représentations teintent l'espoir et l'insoumission de ses usagers à la violence. Par conséquent, elle crée un interstice qui permet une coexistence de la transgression et de la résistance des fragments énumérés précédemment faisant suite à *Petites Guerres* et à *L'explosion*.

Par ailleurs, la différenciation avec la première période des énonciations portant sur les petites guerres se poursuit par le temps représenté. Plus long<sup>234</sup> que les précédents, ce temps s'étend sur plusieurs semaines. Lorsque les énonciations ne reconnaissent pas la violence, il devient un opposant à l'objet de désir et reflète un statisme qui se reflète dans les pratiques mémorielles des personnages et dans leurs déplacements limités à travers les espaces libanais ou les autres (*Qui éteint le feu ?*, *Le kidnappé*, *Amani sous l'arc-en-ciel*). Alors que dans les représentations qui le reconnaissent, qui s'identifient à lui et lui résistent (*Petites Guerres*, *L'explosion*, *Un pays, les plaies et un dépassement*, *La séance est levée*, *Maaraké* et *Martyrs*), il signifie une urgence dans les pratiques spatiales et un rythme rapide dans les déplacements à travers l'espace libanais. En ce sens, lorsqu'il est désinhibé d'un travail de deuil, il est actif cependant qu'il est statique quand les usagers de l'espace s'enferment dans un espace-temps du passé. D'autre part, ce temps représenté est indéfini<sup>235</sup> ; il ne représente pas d'événements ou d'actes précis, mais des actions intemporelles dans le cadre de la violence de 1980 à 1988. Très tôt, les fragments de résistance, de lutte et simplement d'adhésion à la violence ont été des réactions de l'espace des usagers (entre autres celui de l'énonciation) à celui de la violence. Durant ces espaces-temps, à diverses fréquences et actions, ces fragments ont coexisté les uns avec les autres.

<sup>234</sup> À l'exception de *Maaraké* (2-3 jours).

<sup>235</sup> À l'exception de *L'explosion* qui se remémore l'année 1975.

Quand la violence a embrasé tous les espaces libanais, les médias se sont centrés sur la violence milicienne. Quant aux films, ils ont produit des représentations de violence éparpillée dans des espaces déterminés, comme Beyrouth<sup>236</sup> et le Sud, et d'autres espaces indéfinis. Cette violence comme les espaces d'identification et d'attachement se loge dans les corps et dans le hors-champ visuel, rarement dans le bâti de l'espace. Puis, elle constitue une lutte : entre l'héritage horizontal et vertical, entre les ennemis intérieurs ou extérieurs et entre ceux qui veulent délaisser la nation et ceux qui la défendent. Elle contient des fragments qui invitent à l'activité. Mis à part l'espace du Sud<sup>237</sup>, l'activité, l'implication ou le drame représenté est davantage personnel que sociétal. Mais peu importe la désignation de la violence, interne ou externe à l'espace libanais, tous en rejettent les causes à des facteurs endogènes (souvent identitaires en lien avec l'héritage vertical et son contenu, comme la filiation confessionnelle et celle liée aux traditions de vengeance et de vendetta) plutôt qu'à des facteurs exogènes convoqués lors de la première période d'énonciation. Ainsi, même lorsque l'ennemi est extérieur à l'espace libanais, les facteurs endogènes sont convoqués, car l'ennemi désigné, Israël, est aidé de l'intérieur dans ses pratiques, c'est-à-dire par ses complices et toute personne passive à la violence.

Comme la qualification du temps (statisme ou activisme), et soumis aux aléas de reconnaissance des énoncés spatiaux qui régissent l'espace libanais, le travail de mémoire propre à chaque fragment module est modulé par la relation avec l'espace. Par conséquent, la mémoire est le reflet des pratiques spatiales des énonciateurs. De fait, leur mémoire spatiale se prolonge dans leurs pratiques de l'énonciation. Tel que décrit antérieurement, quand les personnages ne reconnaissent pas le nouvel énoncé de la violence, les pratiques pour dire ces représentations sont antérieures à la violence, alors que les énoncés qui reconnaissent et évoluent dans et par la violence sont des pratiques d'énonciations nées de la violence. Puis, à mi-chemin entre ces deux types d'énonciation se trouvent ceux qui modulent entre le passé et le présent des violences.

---

<sup>236</sup> À l'exception de *Petites guerres*, les films délaissent Beyrouth au profit des régions. Même lorsque c'est en elle que les films sont fabulés, Beyrouth n'est qu'une scène accessoire pour le travail des personnages qui œuvrent pour un retour à leur espace d'identification. Puis, c'est en grande partie Beyrouth Ouest qui est représentée. Celle-ci n'exhibe pas de signes et des marquages confessionnels.

<sup>237</sup> Pour le Sud, il y a une union et un soulèvement de la masse contre l'ennemi.

Ces pratiques de pérennisation de l'espace-temps sont multiples et fragmentés comme l'espace qu'elles représentent. Qu'elles soient des représentations d'une mémoire empêchée, manipulée ou obligée, elles disent le travail de mémoire de leurs énonciateurs et des personnages énoncés. Toutefois, une mémoire qui n'est pas celle d'un travail de souvenir, mais d'habitude se trouve parmi ces fragments mémoriels. C'est une mémoire avec un nouveau cadre spatial, celui du quotidien de la violence et de ses pratiques (*Petites guerres*). C'est-à-dire que cette mémoire-habitude coexiste avec des mémoires-souvenirs et le travail de qualification de leurs souvenirs est lié à l'espace-temps de leur énonciation. La profondeur temporelle qui éloigne ces mémoires du début des violences et de celles énoncées lors de la première période et des événements de violence perçues, vécues et conçues qui évoluent sur le terrain, introduit des nouvelles thèses pour expliquer et condamner la violence : les facteurs endogènes. Dès lors, ce sont l'héritage vertical et ses pratiques de filiation confessionnelles et communautaristes qui s'érigent en récit fondateur de mémoire et pratiques spatiales évoquées et convoquées par l'individu qui y est soumis dès sa naissance pour condamner ou justifier la violence. Dorénavant, le corps de l'individu est marqué par la mémoire de sa communauté de laquelle il se souscrit pour s'inscrire dans son espace d'identification. En ce sens, l'espace d'identification dépasse le cadre communautaire ou confessionnel.

Par ailleurs, toutes ces mémoires représentées recourent au *reminiscing* pour effectuer leur travail de souvenir. Par leurs activités discursives, ils effectuent leur travail de mémoire, se libèrent de l'objet de deuil, reconnaissent l'énoncé de violence et condamnent l'héritage vertical. Dans ce travail de mémoire représentée, le recours aux *reminders* est très limité et se résume à l'usage de quelques photos. De plus, les *reminders* du tissu de la ville détruite sont également limités. Lorsque représentés, ils sont le cadre habituel et non un objet qui appelle aux souvenirs et à la nostalgie d'un cadre spatial révolu. Quant au *recognizing*, la reconnaissance de l'autre absent, ce mode de mémoire est présent dans les films regroupés par la figure de hantise du passé.

Pour conclure, cette deuxième période se caractérise par la fragmentation spatiale : l'instauration du cadre spatial de la violence en cadre stable, l'invasion israélienne et l'étalement de la violence dans tous les espaces libanais. Cela résulte en un délaissement de la

dichotomie spatiale beyrouthine et à une introduction des représentations spatiales de l'espace libanais. Ces représentations disent l'attachement et l'identification au sol, surtout le Sud, dont les personnages, la plupart des réfugiés et des déplacés, sont séparés et pour lequel ils luttent afin de le libérer et y retourner. La séparation de leur espace prolonge l'espace dans leur corps. D'ailleurs, ce déplacement dans le corps est un signe de la présence de la violence dans l'espace des énonciateurs qui limite les représentations des espaces extérieurs mais qui ne les rend pas impossibles. En ce sens, les corps deviennent la prolongation de l'espace d'identification et d'attachement mais aussi de celui de la violence. Lors de la deuxième période des énonciations, l'espace module les pratiques cinématographiques mais également mnémoniques des personnages et des énonciateurs de l'espace, de telle sorte que les pratiques d'énonciation adoptent les pratiques spatiales : la ville entre dans le cinéma pour lui dicter ses manières de faire mais aussi pour modifier les représentations. En ce sens, le cinéma dépend des états de l'espace. Dans l'objet relationnel cinéma-et-ville, l'objet ville détermine le contenu et la pratique du cinéma. Cette période se résume à la rentrée de la ville au cinéma et non le cinéma dans la ville.

### 4.3 Troisième période (1990-2000)<sup>238</sup> : combat des mémoires

En écho aux recompositions des espaces libanais, les films de la troisième période se caractérisent par le sens en mouvement des énoncés spatiaux beyrouthins. C'est le passage des combats spatiaux aux combats des mémoires spatiales. Dorénavant, la mémoire prime sur l'espace. Alors que la mémoire est évoquée, l'imagination est convoquée.

Les violences terminées, tous les films portant sur les petites guerres deviennent des reconstructions mémorielles d'un espace-temps précis. La distanciation temporelle, courte ou longue, marquée par la disparition des ruines relatives au cadre de la violence et au cadre de la paix qui l'a précédé, deviennent des fabulations effectuées à partir de l'espace-temps présent du réalisateur qui reconstruit un passé proche ou lointain. Pour soutenir leurs propos mémoriels et les encyclopédies des spectateurs qui ne partagent pas leur mémoire collective, de plus en plus de réalisateurs recourent à des *reminders*. Pour ce faire, des photos d'archives de la guerre sont insérées, des bilans de la violence sont narrés, des lieux de mémoire sont mis en scène, des manifestations politiques reconstruites et des indications spatio-temporelles sont incrustées.

Ces reconstructions spatio-temporelles évoquent des passés différents. *Hors la vie*, *Le tourbillon* et *La gang de la liberté* sont des visages de l'une ou de l'autre des parties de Beyrouth qui se sont refermées sur elles-mêmes. Leur énoncé spatial met en scène la transition du cadre stable de la violence à celui d'un énoncé spatial en devenir qui serait la réunification de l'espace beyrouthin. Cette coexistence de divers énoncés spatiaux illustre la résistance au nouvel énoncé spatial et l'énamouement des personnages avec leur « bourreau », la violence.

---

<sup>238</sup> Nous tenons à rappeler que la structure de cette troisième période diffère des deux précédentes. Pour le fragment de la remémoration (*West Beirut*, *Civilisées !* et *L'ombre de la ville*) et celui du combat des mémoires (*Histoire d'un retour* et *Beyrouth fantôme*) qui mettent en scène des espaces-temps différents, la figure de la mémoire est incluse dans l'articulation même des films, car la mémoire est le moteur des œuvres.

Alors que ces films reconstruisent la ville avant la destruction physique de son centre-ville, les films *West Beirut*, *Civilisées !* et *L'ombre de la ville* sont des remémorations des trois périodes qui ont transformé les pratiques réelles et imaginaires de l'espace beyrouthin. Le premier film représente le basculement du cadre spatial de la paix dans celui de la violence par la mise en place de l'acte spatial fondateur de violence, la ligne de démarcation. C'est Beyrouth en 1975. Le second reconstruit le cadre stable de la violence beyrouthine de 1980. C'est à la fois l'Est et l'Ouest liés par des lignes de démarcation. Puis, le troisième film survole les énoncés spatiaux beyrouthins à partir de la mémoire personnelle de Rami. Ces reconstructions mémorielles d'espaces-temps précis intègrent une nouvelle figure qui n'est ni l'Est, ni l'Ouest, mais un non-lieu qui se glisse entre l'est et l'ouest de la ville et devient leur conjonction : une frontière. Celle-ci est personnifiée par des personnages frontaliers qui luttent pour un vivre-ensemble interconfessionnel.

Finalement, *Histoire d'un retour* et *Beyrouth fantôme* mettent en scène le combat des mémoires qui, à la fin des années 1980, opposent des espaces-temps différents : la mémoire extérieure à la violence beyrouthine et la mémoire intérieure à la violence beyrouthine.

#### L'espace de l'énonciation

À la fin des années 1980, les portes de chacune des parties de la ville se sont refermées sur elles-mêmes. D'un espace-temps à un autre, la violence est ponctuée par des instants d'accalmie qui permettent à la population excédée de respirer. L'externalité du mal est toujours présente, mais l'internalité est si puissante qu'il n'y a plus que la violence pour dire le mal.

En 1988, le Liban devait élire un nouveau président, mais ces élections n'auront pas lieu et Beyrouth loge simultanément deux gouvernements qui se considèrent comme *le* gouvernement légitime du Liban : l'un est à l'Est, avec des membres chrétiens, et l'autre à l'Ouest avec des membres mixtes. Malgré cette double représentation antinomique, la guerre reprend de plus belle en 1989, non pas entre les deux gouvernements, mais entre la faction de

l'armée dirigée par le général Aoun qui cherche à contrôler « les activités militaro-financières » (Boudjikianian, 1994, p. 254) des milices, et la milice des Forces Libanaises à l'Est. Puis, une fois cette guerre arrêtée, le général lance sa « guerre de libération » contre les forces syriennes présentes sur le territoire libanais. À nouveau, le tiers du territoire libanais, surtout Beyrouth Est, est enflammé. Par bombardement ou par limitations des pratiques, ces destructions paralysent 70% des activités économiques et affectent directement les deux tiers des Libanais. Ceux de l'Est ne peuvent plus subvenir à leurs besoins essentiels et leurs pratiques spatiales sont réduites et limitées à leurs abris-refuges. Pour s'approvisionner lors des périodes d'accalmies, certains traversent les lignes de démarcation à l'Ouest (Boudjikianian, 1994).

Alors que la partie est de la ville connaît des batailles intestines, l'Ouest est déchiré par ses propres conflits intracommunautaires. De fait, chaque partie de la ville est refermée sur elle-même et connaît des luttes interminables. À chaque période d'intenses combats, le même scénario se répète : l'exode. Mais cette fois-ci, Beyrouth n'est plus le port d'accueil. Ses habitants la délaissent et trouvent refuge dans les autres espaces libanais ou à l'étranger.

Pendant sa présence « hors la vie », et scindée en deux, Beyrouth a perdu ses fonctions au profit de ses banlieues et des autres territoires qui se sont développés (Boudjikianian, 1994). Ainsi, malgré les périodes d'accalmie où elle connaissait des soubresauts de vitalité, son être hors du temps et de l'espace a profité aux régions et à la société civile qui, appuyée par des organisations internationales et locales, s'est organisée en associations pour aider les réfugiés, les blessés et les démunis. Toutefois, dans le but de soutenir leurs membres, les milices se sont rapidement accaparé l'entraide et l'ont intégrée à leur politique communautariste. Cependant, et malgré toutes ces pratiques, « [...] c'est l'hémorragie, dans tous les sens du terme ». (Boudjikianian, 1994, p. 255)

Pour plusieurs, cette hémorragie sera limitée par la trêve contenue dans les Accords de Taëf signés le 22 octobre 1989. Mais ces accords ne sont pas reconnus par toutes les factions en place. Le général Aoun les rejette et poursuit, en 1990, sa guerre contre les Forces

libanaises. Par conséquent, vivre ou survivre dans le quotidien de la violence devient de plus en plus difficile, à la limite de la vie. La population est exténuée (Boudjikianian, 1994). Puis, soudainement, un jour imprécis, sans aucune justification ou explication, le sifflement des bombes cesse. L'annihilation et l'enterrement des squelettes d'immeubles meurtris ou arborant des signes de vie du centre-ville prend rapidement le relais des sons devenus le cadre stable de l'ouïe (*voir par.* 3.1.1.3). Dorénavant c'est le vide. Le vide qui confond amnésie et amnistie puis reconstruction et réconciliation. Le vide qui permet le retour d'un centre-ville disparu, à la limite de l'oubli et des mémoires. Dans un article, Tabet souligne que :

De fait, si on envisage aussi facilement désormais la disparition de ce centre-ville, si on admet la perpétuation à l'infini de la guerre urbaine, c'est que l'image de la ville s'est effacée, estompée jusqu'à n'être plus qu'un souvenir, qu'une remémoration de ce qui était. Pour les jeunes combattants d'aujourd'hui (qui n'étaient pas encore sortis de l'enfance au début de la guerre) l'espace de la ville entière est un espace vide, une série de signes qui ne sont même pas des signifiants puisqu'ils ne renvoient à aucun signifié. (1986, p. 47).

Ce vide nourrit les combats cette fois-ci mémoriaux. Après la cessation de la violence, dire Beyrouth, son centre-ville ou le Liban, c'est dire un mythe : « Le mythe de la Beyrouth d'avant-guerre », « Le mythe de la guerre » et « Le mythe de la reconstruction »<sup>239</sup>. Chacun dit sa Beyrouth, sa ville, son espace, sa mémoire, son fragment et sa reconnaissance. Personne ne dit le Liban. Tous continuent à exclure l'autre. Quant à cette violence, si elle n'est plus visible, si elle est devenue silencieuse et pernicieuse, son principe et sa ligne de démarcation sont très bien dessinés dans les pratiques spatio-communicationnelles de l'espace physique et corporel. Puis, ses restes sont morts, disparus, enterrés, oubliés et parfois réclamés par ceux qui sont restés à l'extérieur de leur nouvelle vie. En ce sens, Khoury explique que Beyrouth n'est plus à Beyrouth. Elle est ailleurs :

Beyrouth n'est plus une image unifiée par le mythe du passé et elle n'est plus ce rêve du futur que le passé décrit à son image. La nouvelle Beyrouth est une terre de conflits, de rêves et d'illusions. C'est un lieu terrifiant et dur, beau et laid à la fois. C'est pour cela que personne ne trouvera la Beyrouth que le mythe a dessinée, car Beyrouth n'est pas à Beyrouth. (1996, p. 25)

<sup>239</sup> Dans un article intitulé « Où est Beyrouth ? », Élias Khoury souligne ces trois mythes qui ont à tour de rôle disparu lors des années de violence. Aujourd'hui, un nouveau mythe est adopté « Beyrouth se retrouve », mais ce mythe est une falsification du présent qui reste accroché aux mythes du passé (1996, p. 20-21).

Elle est en chacun de celui qui la vit, la perçoit et la conçoit. Beyrouth, le Sud, les régions, mais surtout ce Liban, existent-ils ?

### Les espaces représentés

Qu'ils soient des reconstructions d'espaces-temps éloignés ou des représentations des cadres spatiaux de la fin des années 1980, les films de cette période illustrent la fermeture des portes de chacune des parties de la ville sur elles-mêmes. Toutefois, Beyrouth Est ou Ouest sont chacune le noyau des représentations. Cette prédominance beyrouthine efface du champ visuel les représentations et références aux autres espaces libanais.

Avec ses réfugiés, le Sud habite quelques représentations de Beyrouth Ouest. Exhibant moins leur appartenance à cet espace que par le passé, certains sudistes effectueront un retour à la terre dont ils ont été arrachés, après la cessation des violences beyrouthines.

Dans les espaces représentés, l'Ouest prime sur l'Est. Malgré la violence et les principes de ségrégation, l'Ouest reste un espace pluricommunautaire qui accueille les étrangers internes ou externes à lui, ainsi que les « restes » de la société libanaise. Plus présent lors de cette période dans le champ visuel que dans les précédentes, l'Est, plus aisé et développé que l'Ouest, est un espace homogénéisé qui exhibe ses marquages religieux par le verbe et les lieux de culte.

Peu importe les films et les parties de la ville représentées, les lignes de démarcations, celles de combats et les points de contrôles deviennent le pivot des marquages identitaires et de l'exhibition des appartenances et des insignes religieux. Les défier ou les refuser est une fatalité et se solde par la mort. Plus le sens spatial de Beyrouth se meut, plus la mort est banalisée, gratuite et sans signification. Elle reflète le règne du chacun pour soi présent de chaque côté de la ville dans lequel le sang appelle le sang et la vengeance appelle la

vengeance. La mort n'est plus uniquement celle des « autres » mais aussi celle des « soi-même ».

Par la suite, la violence se circonscrit dans les espaces et permet une plus grande représentation des déplacements spatio-communicationnels dans la ville, à mesure que le sens de l'espace de la violence s'ouvre et se laisse pénétrer par d'autres énoncés spatiaux. Le contrôle devient moins rigoureux. Cette ouverture résulte en un déplacement de la représentation des combats spatiaux à celle d'une confrontation verbale entre les mémoires des revenants qui recherchent les traces de leur passé, des habitants qui veulent faire justice aux disparus, de ceux qui persistent à pratiquer le cadre de la violence et des producteurs de la violence qui imposent un nouvel énoncé spatial où l'amnésie se mêle à l'amnistie.

Par ailleurs, la communication qui caractérise ces représentations mémorielles est à sens unique. Elle est traîtresse. À l'Ouest, elle est brouillée par le jeu des apparences où les représentations physiques et verbales ne reflètent plus le sens des corps physiques et spatiaux. En ce sens, il devient difficile de dissocier les espaces qui à la fois contiennent et sont contenus par les énoncés des victimes et des bourreaux. Puis, à l'Est, la communication est absente ou relève d'un monologue avec soi-même ou avec un autrui accusé des malheurs de « soi ». Cette absence de communication se reflète dans les jeunes personnages qui évoluent dans leur solitude. Leurs parents sont à l'arrière-plan des représentations, soit absents ou fantomatiques. Lorsqu'ils figurent, ils sont castrateurs. Contrairement à l'Est, les personnages de l'Ouest sont unis dans leurs désunions. Leurs parents sont des bourreaux, adjuvants ou disparus, mais plus faibles qu'eux et jouissent de la reconnaissance et de l'amour de ceux-ci.

Finalement, lors de cette période des énonciations, plus le temps de l'énonciation filmique s'éloigne du cadre de la violence, plus les représentations physiques du bâti meurtri et en ruine de Beyrouth disparaissent des représentations. Pour signifier la violence qu'elles connotent, les représentations laissent place à l'espace des miliciens, à des reconstructions de lieux de mémoire et aux archives filmiques et photographiques.

#### 4.3.1 *Hors la vie, Le tourbillon et La gang de la liberté* : le syndrome de Stockholm

La proximité temporelle avec les événements représentés dans *Hors la vie, Le tourbillon, La gang de la liberté* est similaire, mais autre, de celle de la première période du corpus. Ces films reconstruisent le sens en mouvement de l'énoncé spatial beyrouthin. Si la première période illustre le passage du cadre spatial de la paix à celui de la violence, ces trois films montrent le temps charnière où l'énoncé spatial de la violence s'ouvre à la possibilité de devenir autre.

Dans l'attente d'une éventuelle réouverture de ses portes, chacune des parties chaotiques de Beyrouth, morcelée entre la réalité et le cauchemar et refermée sur elle-même, a enfanté des monstres qui se lovent dans sa violence et dépendent de sa pulsion de vie et de mort. Ils lui sont subordonnés, qu'ils soient le produit de ses entrailles ou des étrangers qui ont goûté à sa sève, en elle, mais arborant un nouvel énoncé spatial qu'ils rejettent. Elle les habite, les hante et contrôle leurs affects. Eux sont atteints du syndrome de Stockholm<sup>240</sup>.

Ces films qui communiquent entre eux sont des fragments des visages de Beyrouth. Dans *Hors la vie*, nous y voyons une Beyrouth Ouest dans l'attente des ordres qui la libèrent des signes visibles de la violence, entre la latence et le mouvement. Cette attente permet le retour d'éléments qui l'avaient délaissée. Puis, dans *Le tourbillon*, Beyrouth Est ouvre ses portes à des enfants bien étrangers à son langage de violence et leur permet des percées dans les non-lieux de l'Ouest<sup>241</sup>. Finalement, dans *La gang de la liberté*, les passages de l'Est à l'Ouest deviennent un nouvel énoncé spatial dans lequel les deux côtés antinomiques de la ville ouvrent leurs portes et se réunifient. Mais, ce nouvel énoncé spatial est rejeté dans les pratiques de l'espace. Les usagers de la ville lui préfèrent les pratiques du cadre de la violence.

<sup>240</sup> Le syndrome de Stockholm désigne les otages qui après un temps passé avec leurs ravisseurs finissent par adopter leurs pratiques et fraterniser avec eux.

<sup>241</sup> Le centre-ville en ruine et l'aéroport.

#### 4.3.1.1 Les espaces représentés

Les espaces des deux Beyrouth sont réflexifs. La Beyrouth du destinataire s'adresse à un soi-même, c'est-à-dire que le destinataire réfléchit le destinataire. Toutefois, ce qui distingue le destinataire du destinataire est l'énoncé en devenir qu'il porte en lui ; cet énoncé, il le rejette. Mais tous les deux sont une confusion et une coexistence de signes qui habitent le même espace et il devient difficile de les distinguer, car la vue est traîtresse et les apparences sont trompeuses. Comme il est dit dans *Hors la vie*, « Sous chaque roche dort un serpent ». Alors, les lignes de séparation entre les marquages exhibés disparaissent. Le bourreau est à la fois victime et la victime devient son propre bourreau. Qu'il soit de la même confession ou de confession autre, il n'y a plus d'ennemis ou d'amis. De même que les destinataires et les destinataires sont réflexifs, les opposants et les adjuvants coexistent dans un même espace, un même corps. Ils ne sont ni adjuvants ni opposants. Ils sont l'un et l'autre. Désormais, tout est en mouvement. Les frontières se transposent dans les corps de tous et chacun. Tout devient trompeur. Le bourreau de l'un est la victime de l'autre, l'immoral devient moral, la réalité se mêle au cauchemar, même l'espace extérieur « vierge »<sup>242</sup> de toute violence persécute en éloignant de l'objet d'amour, c'est-à-dire la violence. La mort n'a plus de signifiants ni de signifiés. Elle est gratuite. Volatile.

Le principal adjuvant de ce fragment est le cadre stable de la violence et ses pratiques. Le principal opposant devient le temps qui s'écoule et impose un énoncé en mouvement qui sépare la relation d'attraction et de répulsion que vivent les espaces avec leur objet d'amour. L'espace des producteurs de la violence, toujours absent du champ visuel, mais présent dans le hors-champ, impose un nouvel énoncé spatial. Mais les usagers qui pratiquent l'espace, frères des personnages des *Petites guerres* qui ont grandi avec la violence et qui ne connaissent pas d'autres pratiques, le rejettent catégoriquement. C'est-à-dire que les pratiques de la violence se poursuivent dans les pratiques du conçu, perçu et vécu des individus qui habitent l'espace. Ce sont des enlèvements, des traversées de check-points ou des explosions.

<sup>242</sup> Dans *Hors la vie*, Paris éloigne Patrick des geôliers avec lesquels ils fraternisaient et dont il a fini par s'éprendre. Dans *Le tourbillon*, la Russie sépare Akram de son espace d'origine et de sa famille. Dans *La gang de la liberté*, le mode de vie du monastère des religieuses et celui dans la maison des riches éloignent Sheikha de son cadre de corruption.

Puis, ceux qui s'opposent ou défient ces pratiques (les étrangers, internes ou externes à l'espace beyrouthin) meurent ou adoptent l'identité de la violence.

L'évolution de l'énoncé spatial en mouvement qui caractérise le premier fragment de cette troisième période est présentée selon l'espace-temps des énonciations des films.

#### 4.3.1.2 *Hors la vie* : espace des miliciens

*Hors la vie* dépeint Beyrouth Ouest hors de l'espace et du temps, embourbée dans la violence, dans l'attente d'un changement. Les étrangers y sont admis, mais ils doivent se plier à ses règles qui leur paraissent illogiques. Puis, sa représentation est limitée à l'enlèvement du photographe français Patrick Perrault ainsi qu'aux déplacements de son corps qui ne lui appartient plus, et ce à plusieurs reprises : lorsqu'il se retrouve ligoté et enveloppé d'adhésif dans un coffre de voiture, qu'il est enchaîné dans la classe d'une école barricadée, en liberté dans une étable sur une ligne de front ou enfermé dans la garde-robe de la maison d'un de ses bourreaux. Les raisons de son enlèvement, de ses déplacements ainsi que l'identité de ses ravisseurs, les producteurs de la violence, ne sont pas connues et sont perdues dans le flou du hors-champ qui régit l'espace de la représentation.

Au moment où il décide de tourner le dos à la violence et d'effacer les souvenirs et les traces qui la pérennisent dans le temps, Perrault est enlevé. Lors d'une libération d'otages, il assiste à l'évocation d'un nouvel énoncé spatial<sup>243</sup>, mais la violence ancrée dans les pratiques spatiales n'accepte pas encore le rejet et l'injonction de nouvelles pratiques. En ce sens, le refus de Perrault d'immortaliser des miliciens qui exhibent des cadavres et sa soumission, sous la menace, à cette pratique lui sont fatals. Par la suite, il réalise la négation même de cette pratique lorsqu'il jette le rouleau de pellicule. Par ce geste, il passe d'un corps actif et d'un regard subjectif, à un corps enfermé et à un regard qui ne peut plus se fier à son champ de vision. En un instant, tout ce qui est perçu par Perrault et le spectateur se joue dans un hors-champ visuel et temporel. Par conséquent, les mouvements et les déplacements dans la

<sup>243</sup> La mère d'un otage non libéré refuse que son fils se venge. Elle veut briser le cercle dans lequel « le sang appelle le sang et la vengeance appelle la vengeance ».

ville et de la caméra sont mis en attente comme le corps de Perrault qui est toujours dissimulé et qui devient le reflet de l'espace beyrouthin en mouvement. Alors qu'il dépérit dans les premiers temps de son enlèvement, la prolongation de sa captivité le rend malade au point de l'agonie ; puis en attendant les ordres de sa libération, il revient à la vie dans la garde-robe d'un de ses geôliers ; et lors de sa libération, vêtu d'une burka noire, l'étranger qui exhibe des signes falsifiés circule dans un espace qui change de sens.

Comme Perrault, ses bourreaux ne savent plus qui ils sont. D'ailleurs l'un d'eux se prend pour Robert De Niro dans *Taxi Driver*. Chacun d'eux joue à la guerre et jouit à l'idée que les combats reprennent. Alors que certains rêvent d'aller sur les lignes de front, d'autres rêvent d'étudier. Mais comme ils le verbalisent, ils n'ont pas toujours été des bourreaux. Eux, les déplacés du Sud, se décrivent comme des chiites délaissés et déshérités de la société qui n'ont aucune chance d'accéder à un devenir autre. Voilà pourquoi ils ont combattu les Israéliens dans le Sud aux côtés des Palestiniens et, à Beyrouth, ils ont combattu les Palestiniens. Puis, ils ont porté divers marquages politiques : ceux des communistes, la Mounazamé et Amal. Aujourd'hui, ils portent les couleurs de l'Islam et ils sont convaincus que là, ils vont changer le monde. Selon eux, la guerre ne change pas, même s'ils pensent avoir changé.

Par conséquent, c'est par leurs pratiques et leur comportement que Beyrouth Ouest de 1988<sup>244</sup> se dessine. C'est une aire où les combats sont de plus en plus limités dans l'espace et dans le temps alors qu'elle-même est dans l'attente de l'espace-temps qui dictera le devenir de Perrault qui est également le devenir d'un nouvel énoncé spatial et donc son propre devenir. De plus, elle est profondément masculine. Elle est faite d'hommes qui jouent aux miliciens devant Perrault, mais qui sont davantage occupés à regarder les variétés à la télévision et à repeindre des voitures volées qu'à surveiller ses tentatives d'évasion. Elle est également constituée de représentations trompeuses comme ses personnages l'énoncent à Perrault en lui disant de ne pas se fier à ce qu'il voit, car eux comme leur espace sont trompeurs. D'ailleurs dans le film, plusieurs exemples illustrent ce jeu des apparences comme celui qui montre un

<sup>244</sup> Dans le hors-champ visuel du pré-général, un animateur de radio effectue le bilan de la guerre depuis l'occupation israélienne de 1988.

champ de la représentation habité par le calme mais régi par un hors-champ de la violence qui en un geste se manifeste et devient la représentation de la mort. Au moment où Perrault se trouve dans une étable habitée par un calme sonore, son geôlier libère un cheval qui s'enfuit. Tout d'un coup, des tirs de toutes parts retentissent et le cheval s'écroule. Perrault était sur une ligne de front.

Malgré ses tortures<sup>245</sup> psychiques, son corps qui périclète, qui frôle l'agonie et qui craque lorsqu'il enregistre une vidéo pour implorer sa libération, Perrault s'attache à ses geôliers et développe une relation fraternelle avec quelques-uns. Il les nomme par des prénoms qui évoquent ses états affectifs : l'un est Philippe<sup>246</sup>, l'autre Frankenstein. Puis, à l'annonce de leur mort illusoire ou réelle, il s'attriste. Par conséquent, sa libération, lui l'étranger, l'autrui, contraire aux pratiques du cadre stable de la violence, n'est pas vécue par ce dernier comme une délivrance. Cette nouvelle pratique qui évoque la transformation du sens de l'espace n'est pas encore reconnue dans les pratiques spatiales. Si le sens est en mouvement, les pratiques et les affects liés au cadre d'attachement de la violence persistent dans les espaces-temps. En ce sens, Perrault s'est épris de la violence qui l'a épargné. Le temps long partagé avec la violence et ponctué d'amour et de répulsion l'habite et se transporte avec lui en France. Ainsi, de retour chez lui, Perrault ne personnifie plus la victime mais le bourreau. Dorénavant, il est son propre bourreau puisqu'il refuse de se désinvestir de son objet d'amour et d'attachement. Alors qu'il se trouve avec sa copine et ses amis, il téléphone à un des espaces vides et en grand désordre qu'il occupait lorsqu'il était prisonnier à Beyrouth. Cet espace délaissé est toujours dans l'attente d'un devenir alors qu'il habite Perrault.

#### 4.3.1.3 *Le tourbillon* : cauchemar ou réalité

La faille dans l'espace de la violence, dont Perrault a été épargné, signale un changement spatial. Par conséquent, le vide en désordre en mouvement laissé « hors la vie »

<sup>245</sup> La plupart du temps, pour le maltraiter, les geôliers useront des *reminders* liés à des êtres qu'il affectionne : la photo de sa copine, le passe-temps de son chauffeur de taxi. Chaque fois, ils lui feront croire que ces derniers sont morts. À sa libération, il découvre qu'ils sont vivants.

<sup>246</sup> Avec celui qu'il baptise Philippe, alors que Philippe baptise Perrault, Naoum, « le doux », se développe une relation fraternelle à un point tel que Perrault se porte volontaire pour l'aider à poursuivre ses études en France.

se poursuit dans *Le tourbillon* qui marque le retour des étrangers extérieurs à son espace. Au temps long du verbe et de la fraternisation entre Perrault et ses bourreaux, une courte durée active suffit pour qu'Akram bascule dans la violence et s'en éprenne. Tandis que dans le pré-générique de *Hors la vie* une mère brise le cycle du sang qui appelle le sang et de la vengeance qui appelle la vengeance, cette pratique spatiale coexiste avec les pratiques contenues dans l'espace en mouvement, dans *Le tourbillon*. D'ailleurs, elle sera le leitmotiv de la pratique de la violence.

Limitée à certains espaces et ponctuée par des explosions de voitures piégées non revendiquées, laissant derrière eux des morts gratuites, Beyrouth Est connaît pendant quelques instants des moments de répit invitant les étrangers qui avaient emprunté le chemin de son aéroport lorsqu'elle avait adopté le cadre stable de la violence à un éventuel retour par cette même voie. Ces étrangers ne maîtrisent plus son langage. Même si dans leur espace externe à la violence ils en suivaient les développements à la télévision, leur espace-temps interne à la violence s'est arrêté au moment de leur départ. Leurs repères spatio-communicationnels ne sont plus fonctionnels. C'est-à-dire que ces corps étrangers ne projettent plus et ne sont pas projetés dans et par le langage et le sens de la ville en mouvements. Dorénavant, il ne faut plus se fier au calme apparent de l'espace comme le chauffeur de taxi ou l'ami d'Akram lui recommandent. Rien ne va plus. C'est le règne du chacun pour soi. D'ailleurs, c'est pour cette raison que l'ami d'Akram lui glisse un revolver dans la boîte à gants de sa voiture. Ces étrangers, comme Akram, sont des « autrui » dans leur propre espace puisqu'ils n'ont plus l'encyclopédie nécessaire pour décoder les marquages. Leur état de non appartenance et de non identification à l'espace-temps présent les plonge dans un espace-temps de perte et d'instabilité dans lequel ils ne maîtrisent plus les codes qui leur permettent de distinguer la réalité du cauchemar. Par conséquent, un choix identitaire s'offre à eux : reprendre le chemin de l'aéroport ou adopter le langage de la violence.

Akram, étudiant l'art en Russie, revient à Beyrouth Est. Il est habité par ces confusions spatiales que le langage formel du film adopte. En ce sens, pour le spectateur comme pour lui, il devient difficile de dissocier les cauchemars des éveils brusques ponctués par le rire machiavélique d'une bête en poil hideuse et les multiples morts et résurrections d'Akram. Ses

décès ne sont pas clairs puisqu'il retourne éternellement à la vie. Au contraire, ses hallucinations spatiales sont clairement indiquées par le passage de ses perceptions à la réalité comme son retour à l'aéroport l'illustre. Lors de cet espace-temps, il hallucine un endroit désert et apeurant, puis la voix d'une agente lui demandant son passeport le soutire de son monde et le ramène dans un endroit grouillant de vie et d'activité où il constate qu'il a perdu son identité.

Par ailleurs, Beyrouth Est, propre, riche, dense et peu détruite, relève davantage des multiples déplacements et mouvements fluides d'Akram à travers ses rues et ses autoroutes engorgées par les voitures et ses cafés bondés de vie et d'évasion que de la violence. Pourtant les apparences sont trompeuses. La mort banale et gratuite se promène dans ces endroits comme en témoignent les voitures piégées qui y explosent en tuant des « soi-même » et la constante suspicion envers les voitures inconnues stationnées dans ses espaces. Beyrouth Est qui s'est refermée sur elle-même ne forme plus d'une unité ; chacun y fait sa loi et la violence sans cause ni revendication régit son espace.

Malgré les avertissements émis par ses adjutants, Akram ne saisit pas cette réalité. Alors qu'une automobile bloque le passage d'une rue, Akram klaxonne sans arrêt pour que son propriétaire la déplace. À la vue de tous, ce dernier refuse de se soumettre à l'ordre d'Akram. Il se déplace vers ce dernier et le bat jusqu'au sang. Cette violence se solde par l'arrivée d'un milicien qui sépare les deux corps. À partir de ce moment, la violence pénètre le corps d'Akram. Dorénavant, le monstre qu'il refusait est en lui et peu de temps après ce baptême, il retourne dans la ruelle où il a goûté au sang et abat de plusieurs balles son bourreau. Par cette pratique, Akram devient le bourreau, et ce même si pendant une courte durée, il se débat contre lui-même. Sa double identité, celle qui refuse le langage de la violence et celle de la violence, le contrôle. Inconscient des marquages extérieurs à la violence qui l'habitent, paré de ses valises, il traverse un no man's land où des immeubles sont en ruine. Malgré les tirs de miliciens, il réussit à se rendre à l'aéroport. Cependant, il réalise qu'il a perdu son passeport dans ce non-lieu ; son identité qui rejette la violence a disparu. À cet instant, Akram devient violent, mais ne saisit pas que la violence à l'Ouest ne porte pas les mêmes marquages que celle à l'Est. Si pour l'Est, il était maintenant reconnu comme un des

leurs, à l'Ouest, il est un « autrui » : arrivé à un *check-point*<sup>247</sup> où les miliciens contrôlent les identités, ceux-ci inspectent sa voiture. Après un moment, sans leur permission, Akram démarre et s'enfuit. Il défie les règles et meurt dans le no man's land qui l'avait épargné une première fois. Soudainement, il se réveille. Est-ce un cauchemar ou la réalité ?

Épris de cette violence, Akram revit plusieurs fois la mort qui apparaît comme un éternel retour de la violence régie par l'héritage vertical et illustrée par les multiples plans du ciel qui ponctuent ses décès. Ainsi, le devenir d'Akram et de l'espace serait la mise à mort de la religion, du ciel, qui purifierait la terre et les corps. Cette interprétation que nous suggérons est inspirée par la finale du film<sup>248</sup> et ferait écho aux périodes traversées par le Liban : du règne de la montagne guidé par le confessionnalisme à la période du mandat davantage nationaliste, aux combats nationalistes et religieux et au devenir possible qui pourrait naître de l'espace en mouvement réel et cauchemardesque – celui de la mort du confessionnalisme et de la purification de la nation. Bref, *Le tourbillon* est l'espace charnière où se reformulent l'espace de l'énonciation et l'espace énoncé. Dorénavant, le combat avec l'héritage vertical réglé, il est possible de s'ouvrir à des énoncés autres.

<sup>247</sup> Poste de contrôle de la circulation.

<sup>248</sup> Suite à un réveil brusque, de sa mort ou de son cauchemar, Akram court dans une rue. Le ciel tournoie et des chants chrétiens accompagnés de sons de cloches résonnent. Dans une église gisent des cadavres dont celui d'Akram. Parmi eux, un vieil homme encore en vie assiste en extase à l'entrée d'un corps lumineux qui ressemble au Messie. Ce corps monte sur l'autel et dévoile un kalachnikov avec lequel il tue le vieil homme. Les chants cessent et sont remplacés par l'hymne national libanais accompagnant un cortège de femmes qui brandissent des drapeaux du Liban, des mouchoirs blancs, des cercueils et des croix en fleurs blanches et rouges. De nouveau, les cloches résonnent. Une musique de combat nationaliste remplace l'hymne national. Des femmes aux allures de combattantes et de femmes endeuillées, habillées en noir, brandissent des kalachnikovs. Elles se mêlent à un orchestre d'hommes vêtus traditionnellement et aux autres qui tiennent des cercueils et des photos des martyrs gisant dans l'église. Soudain, des armes sont chargées. Des tirs déferlent sur les manifestants. Leurs corps gisent sur le sol. Le ciel tournoie. Un vent violent se lève et souffle des feuilles mortes. Une femme ensanglantée se relève. En direction du ciel, elle fait tournoyer son kalachnikov. Ensuite, Akram blessé, rampe sur le sol. Il prend un revolver à un mort puis grimpe sur une colline à l'arrière de laquelle se profile la densité des immeubles beyrouthins. Quelques images du cortège défilent en accéléré du haut de la ville. De nouveau, le ciel tournoie. Soudain, Akram pointe son arme en direction du ciel. Il tire plusieurs coups. Subitement, du sang venu d'en haut coule sur le visage d'Akram. Ce temps de saignement est suivi d'un orage et d'une pluie qui nettoie le visage ensanglanté d'Akram.

#### 4.3.1.4 *La gang de la liberté* : la réunification

L'attente d'un nouveau sens de l'espace évoqué dans *Hors la vie* et la perte entre deux identités spatiales dans *Le tourbillon* se résolvent par la proposition d'un nouvel acte fondateur de l'espace dans *La gang de la liberté* : la réunification de Beyrouth Ouest et de Beyrouth Est. Toutefois, les pratiques des usagers de l'espace de violence rejettent les nouvelles pratiques sous-tendues par cet acte. En effet, le cadre de la violence et ses pratiques habitent toujours les usagers puisque l'espace de la violence et la ségrégation spatiale se sont transposées dans leur « vivre la ville » et régissent leur espace conçu, perçu et vécu. Par conséquent, dans le nouvel énoncé spatial suggéré par la réunification, le cadre de la violence devient le bourreau. Or, les protagonistes de cette œuvre préfèrent le bourreau à l'espace de paix et d'abondance qui leur est imposé.

Tout d'abord, Beyrouth Ouest revêt les traits des restes de la ville. En apparence, elle ressemble aux enfants de la rue à la solde de parents malins, manipulateurs, violents, vicieux, drogués, abuseurs sexuels et handicapés physiquement ou mentalement. C'est le père, la mère, le grand frère et le receleur (Abou Rachid) qui font travailler les enfants. Puis, c'est l'incommunicabilité verbale entre ces deux mondes. Toutefois, les enfants aux comportements d'adultes représentés vivent un rapport d'amour et de haine avec ces adultes même s'ils subissent leurs sévices ; ils sont plus puissants qu'eux. Ils vivent indépendamment d'eux, mais dépendent affectivement d'eux. À leur guise, ils les défient, les rejettent, contrôlent leur espace et réclament leurs droits. Puis, ils retournent vers eux. Chacun de leur départ se solde par un retour : le spectre de l'éternel retour hante également ce film.

Ensuite, le cadre spatial de la violence beyrouthine est le refuge des enfants qu'elle a enfantés. Puisqu'ils sont ses produits, elle leur offre des échappatoires d'évasion et de liberté : la foire où Sheikha se proclame reine de Beyrouth et la grotte dans la mer où le gang se réfugie et raconte ses peurs et ses rêves.

Puis, selon les déplacements des enfants qui maîtrisent le langage de leur ville, la Beyrouth sale et en décrépitude qui les loge se transforme. Lorsqu'ils jouent aux aveugles

pour soutirer de l'argent aux passants ou lorsqu'ils quémandent entre les voitures qui engorgent les rues, Beyrouth est vivante et en mouvement. Lorsqu'ils dérobent des radios dans le stationnement des hôtels, Beyrouth est riche et touristique. Toutefois, cette richesse est moins flamboyante que celle du côté est de Beyrouth qui lors de l'ouverture des portes de la ville s'offre aux enfants. Eux, les corps meurtris et souillés, découvrent des personnages artificiels, maquillés, exhibant des bijoux et leurs avoirs comme cette voiture rouge décapotable qui brille de propreté. Leur pénétration dans Beyrouth Est aux antipodes de leur Beyrouth Ouest s'effectue alors que les bombardements représentés dans le hors-champ sonore et limités à des espaces précis dans la ville sont remplacés par des pneus qui brûlent et des grèves. À ce moment, Beyrouth Est représentée ne semble pas avoir connu la violence et les pratiques de l'Ouest. Par ailleurs, le luxe de Beyrouth Est ressemble aux deux propositions spatiales imposées par le système pénitencier à Sheikha. Si lors de sa première arrestation, Sheikha avait fui le bureau du gendarme sans subir un nouvel énoncé spatial, les fois suivantes, elle se sauvera de nouveau, mais elle aura à vivre les énoncés spatiaux. Préférant son cadre d'attachement et d'identification à la violence aux cadres d'abondance, de générosité et de propreté offerts par les sœurs du monastère qui cherchent à l'alphabétiser et à celui du riche homme qui, suite à sa tentative d'assassinat contre Abou Rachid, l'adopte avec son frère Ahmad, Sheikha résiste de toutes ses forces à ces propositions spatiales et les fuit. Elle préfère avec Ahmad vendre des gommes aux jeunes étudiants qui partent en excursion en mer. Ensemble, malgré les nouvelles pratiques spatiales de la réunification, dans leur cadre d'identification et d'attachement qu'ils poursuivent, Sheikha et Ahmad ne jouent pas aux victimes, mais jouissent de leur liberté spatiale. Le devenir possible qu'ils choisissent est celui de la résistance au nouvel énoncé spatial de la réunification.

Refusant les nouveaux cadres spatiaux qui leur sont imposés par la loi qu'ils ne reconnaissent pas, les enfants de la violence et du règne du sang appelle le sang et de la vengeance appelle la vengeance choisissent « le bourreau » : la violence. Celle-ci est incarnée par les adultes de leur entourage. Avec leurs pratiques spatiales, elle est modulée par un rapport d'amour et de haine comme lorsque les enfants ont fui leur parent et qu'ils ont rêvé la fin de la violence. Ces devenirs se sont soldés par un retour à leur cadre stable de la mêmété :

celui dans lequel ils ont grandi et auquel ils s'identifient. Celui-ci correspond à Beyrouth Ouest souillée et en décrépitude où ils sont libres et heureux.

Par conséquent, les enfants ne vivent pas le nouvel énoncé spatial de la réunification comme un traumatisme, car leurs pratiques spatiales continuent de coexister avec les nouvelles pratiques. Aussi le nouveau cadre spatial de Beyrouth unie n'est-il pas un cadre stable pour les habitants, mais un énoncé parmi plusieurs autres dont ceux qui prolongent la violence dans leurs pratiques spatiales et imaginaires. Par ailleurs, cette fragmentation des énoncés et des pratiques annonce le combat des mémoires. D'un côté, les personnages qui s'accrochent aux « ruines » du cadre de la violence, de l'autre, ceux qui veulent annihiler l'espace de la violence et dessiner les espaces mythiques ou utopiques de leur mémoire.

Il est évident que les thèses invoquées dans les premières périodes de la violence pour l'expliquer ne priment plus dans ce fragment-ci. Pour les enfants, il n'est pas nécessaire de connaître les causes ou les thèses de la violence qu'ils vivent, car elle est leur quotidien. Par contre, pour Perrault dans *Hors la vie*, comme ceux qui sont étrangers à son langage, des explications sont nécessaires et par conséquent, elles sont évoquées dans *Hors la vie*. Elles relèvent des inégalités et des accessibilités sociales entre les groupes confessionnels, de la poursuite de la politique colonialiste ainsi que de la drogue qui profite aux négociants de canons. Mais elles ne dévoilent pas les raisons de l'enlèvement de Perrault.

Quoiqu'elles soient peu verbalisées dans les trois œuvres, les thèses qui priment réfèrent au confessionnalisme et au communautarisme qui régissent les deux parties de Beyrouth refermée sur elle-même. En d'autres mots, les lignes de démarcation et les check-points présents dans ces films illustrent des guerres identitaires dans lesquelles chaque côté de la ville exhibe ses références religieuses. Par les représentations des deux Beyrouth, les inégalités entre les groupes se dévoilent. Dans *Hors la vie*, les personnages clament leur bataille pour l'Islam et pour un plus grand pouvoir des chiites qui n'ont pas accès à toutes les sphères sociales. Puis, dans *Le tourbillon*, le développement des espaces de loisirs à l'Est est antinomique avec la destruction et la pauvreté de l'Ouest représentée dans *Hors la vie* et *La gang de la liberté*. De plus, par sa finale, *Le tourbillon* exhibe des signes religieux chrétiens

et condamne cette religion. Finalement, par les morts gratuites et non revendiquées dans son espace, ce film réfère également aux guerres intracommunautaires. Bref, ces films signifient que l'héritage vertical dont l'espace est la principale arme est derrière la banalisation et la gratuité de la mort ainsi que derrière les inégalités sociales entre les deux parties de Beyrouth. Toutefois, comme le jeu des apparences, de la réalité et du cauchemar habite les films, il est possible que ces raisons ne soient que des mirages.

#### 4.3.1.5 La figure de la mémoire

À leur façon, les personnages de ces trois films s'énamourent de la violence. Cet attachement ne relève pas d'une mémoire blessée. Plusieurs enfants de la guerre dont Sheikha n'ont pas connu d'énoncés autres que celui de la violence. Pour eux, la violence n'est pas l'espace des producteurs de la violence qui leur est imposée, mais leur mère patrie ; celle qui les a enfantés et à laquelle ils sont attachés et qu'ils s'identifient. Contrairement à la première période évoquée, l'objet d'amour de ces personnages coexiste avec d'autres pratiques spatiales. Désormais, il n'y a plus une pratique spatio-communicationnelle imposée à tous, mais une coexistence de pratiques et de cadres spatiaux liés à des espaces-temps qui relèvent de la mémoire collective de chaque individu. Cette coexistence préfigure le combat des mémoires spatiales où chaque espace mémoriel cherchera la reconnaissance de conformité ou de distinction d'un autrui.

Pour les usagers du cadre spatial de la violence, le temps qui leur a permis de fraterniser avec la violence et de s'y attacher devient leur principal opposant. Dorénavant, il effacera les traces et modifiera leurs pratiques.

#### 4.3.2 *West Beirut, Civilisées !, L'ombre de la ville* : la remémoration

Les fragments précédents, énoncés à la veille de la destruction et de la reconstruction du centre-ville beyrouthin, sont des espaces charnières de la coexistence et des

recompositions de l'espace physique beyrouthin. Puis, ces transformations dans l'espace de l'énonciation marquent l'effacement physique de plusieurs traces de la violence qui témoignent de divers espaces-temps de la ville dont celui de leur être cadre spatial d'identification et d'appartenance. Par conséquent, la disparition des *reminders* nourrit l'évocation et la qualification des souvenirs liés à la violence dans lesquels l'imagination s'immisce, meuble et appuie les mémoires blessées, manipulées et personnelles. À partir de ce présent qui perd ses traces relatives au cadre spatial de la violence et qui s'adapte à un nouvel énoncé spatial, les réalisateurs se rappellent et évoquent un passé, proche ou lointain, perçu, vécu et conçu.

Leurs efforts de rappel sont une évocation des trois périodes qui ont transformé les pratiques réelles-imaginaires spatiales mentionnées dans les fragments filmiques précédents : le basculement du cadre spatial de la paix dans celui de la violence, l'appartenance et l'identification au cadre stable de la violence puis le devenir possible d'un nouvel énoncé spatial qui coexiste avec le cadre et les pratiques liés à la violence. Contrairement aux espaces filmiques auxquels ils font écho, ces films évoquent davantage leur espace d'énonciation et les marquages spatiaux et corporels liés au ségrégationnisme et au confessionnalisme régis par la ligne de démarcation : la frontière entre l'Est et l'Ouest. Le temps qui sépare ces films des espaces-temps énoncés les éloigne également des figures de mémoire liées au deuil et à la manipulation et permet, à partir de la mémoire personnelle des réalisateurs, de fabuler des espaces autres qui mettent en scène un vivre-ensemble. Malgré la fatalité de la violence connue par les réalisateurs, une figure corporelle utopique, qui lutte pour un espace idyllique d'un vivre-ensemble, s'immisce aux côtés des espaces beyrouthins. Cette figure n'est ni l'Est, ni l'Ouest, mais un non-lieu qui se glisse entre l'est et l'ouest de la ville et devient leur conjonction : une frontière. En outre, cette figure est portée par des personnages, des êtres frontaliers, qui vivent de part et d'autre de la ligne de démarcation. Cette frontière des identités qui les traverse n'est pas synonyme de porte mais de pont. Dans son essai *Les Identités meurtrières*, Amin Maalouf (1998) parle de ces êtres *partagés* auxquels revient une tâche délicate et capitale. Ce sont :

[...] des êtres portant en eux des appartenances qui, aujourd'hui, s'affrontent violemment ; des êtres frontaliers, en quelque sorte, traversés par des lignes de fracture ethniques, religieuses ou autres. En raison même de cette situation, que je n'ose appeler « privilégiée », ils ont un rôle à jouer pour tisser des liens, dissiper des malentendus, raisonner les uns, tempérer les autres, aplanir, raccommoder. (1998, p. 11)

Ceux-ci sont guidés par un héritage vertical, c'est-à-dire leurs ancêtres, les traditions de leur peuple, de leur communauté religieuse et par un héritage horizontal, celui de leur époque, de leurs contemporains. Mais pour énoncer un « habiter » l'espace qui contient les identités de l'Est et de l'Ouest, les êtres frontaliers essaient d'instaurer l'héritage horizontal qui relève de leur époque ; ils tentent de tisser des relations à l'extérieur de l'héritage vertical. Parmi ces êtres frontaliers, mentionnons Tarek dans *West Beirut*, Bernadette dans *Civilisées !* et Rami dans *L'ombre de la ville*.

Étant donné que ces œuvres ont pour moteur la mémoire et qu'ils mettent en scène des espaces-temps différents, la figure de la mémoire de chacune d'elles sera incluse dans la description même des films.

#### 4.3.2.1 *West Beirut* : mise en place de l'acte fondateur de la violence

Les espaces représentés

*West Beirut* reconstruit l'espace-temps du basculement du cadre de la paix à celui de la violence. C'est Beyrouth de l'avant-guerre comme la perçoit en 1998 Ziad Doueiri : une Beyrouth jeune et marquée dans ses pratiques réelles et imaginaires par la période du mandat français comme un voile sur son identité arabe. Cette Beyrouth s'adresse à Beyrouth Ouest qui prend conscience qu'elle est musulmane et que ses nouvelles pratiques réelles et imaginaires de la violence ne sont pas passagères. Les adjuvants du premier espace sont liés à la nostalgie des états d'être et de faire qui disparaissent avec l'implantation définitive de la violence : la naïveté, l'innocence, la légèreté, le jeu et l'évasion. Le principal opposant est la

mise en place de la ligne de démarcation et de ce qu'elle sous-tend : les limitations des déplacements et l'endurcissement confessionnel.

*West Beirut* dépeint entre autres la jeunesse beyrouthine qui s'oppose à « La Marseillaise » en scandant l'hymne national libanais, qui écoute Paul Anka et qui déambule dans les rues en filmant avec sa caméra Super 8. Cette Beyrouth assiste passivement à l'événement fondateur de la violence qui deviendra pour certains un lieu de mémoire : le 13 avril 1975. Mais cette Beyrouth passive ne cherche pas d'explications à cet événement ni aux autres qui suivront, comme la mort de Kamal Joumlatt. En se référant à des événements de la mémoire collective de ses parents, elle tente de se convaincre que la nouvelle énonciation de l'espace et ses pratiques qui divisent la ville en est et en ouest sont passagères. Puis rapidement, elle passe de l'adolescence à la vie adulte et est confrontée à des tensions imposées par la violence : elle subit les inflations économiques et les privations alimentaires puis elle réalise que pour développer ses films en Super 8, c'est-à-dire que pour passer de l'Ouest à l'Est, il faut maîtriser le langage spatial de la violence. Par conséquent, elle prend conscience que la pratique de l'espace de la violence instaure et endurecit les pratiques confessionnelles. Par exemple, le père d'Omar exige de son fils qu'il commence à faire ses prières et à observer le Ramadan.

Malgré ces transformations, ce côté de Beyrouth ne s'est pas complètement fermé sur lui-même et continue d'accueillir des étrangers qui sont marqués par certains comme des « autrui ». C'est notamment l'arrivée de May à l'Ouest, exhibant sa croix, et qui illustre le déplacement de chrétiens et leur cohabitation avec les musulmans. Toutefois, la croix arborée par May limite son intégration et impose un rejet qui transforme Tarek en être frontalier exigeant de ses amis une reconnaissance de conformité à l'égard de May. Nonobstant sa lutte pour un vivre-ensemble, certains ne verront en May qu'un être qui se distingue confessionnellement d'eux. D'ailleurs si elle est encore possible à l'Ouest, cette cohabitation ne s'opère plus à l'Est, même dans une maison close qui est hors du temps et de l'espace. Comme la propriétaire du lieu, Oum Walid, furieuse, l'explique à Tarek, la confession s'est immiscée dans les lits et empêche le partage et l'échange.

À travers les changements spatiaux, outre les immeubles se trouvant sur la ligne de démarcation et qui sont criblés de balle, la peau physique de la ville est peu exhibée et ce qu'elle dévoile ne porte pas de cicatrices. Si le bâti physique représenté n'est pas affecté, celui des corps des parents a vieilli et est fatigué. Ceux-ci ne peuvent plus pratiquer leur fonction comme la mère de Tarek qui était avocate. Puis soudainement, les adultes éprouvent des difficultés à communiquer entre eux : chacun à sa vision de la situation qu'il veut imposer à son enfant. D'un côté, la mère de Tarek veut tantôt quitter Beyrouth pour un village puis pour émigrer. De l'autre, en se référant à des événements de son passé comme les mouvements étudiants en 1963 et à des événements qu'ils ne mentionnent pas de 1958, 1964 et 1973, le père est convaincu que la violence sera éphémère et par conséquent qu'il est inconcevable de quitter Beyrouth. D'ailleurs, il est le seul à avancer des thèses pour expliquer la violence. Celles-ci reposent sur l'externalité du mal et l'incompréhension entre l'Orient et l'Occident. La vision des Libanais manipulés par l'extérieur ponctue l'œuvre comme par exemple l'obligation des étudiants à chanter la Marseillaise, à parler en français ou lorsque le professeur explique à Tarek qu'il doit le respect à la France, car c'est elle qui a donné l'indépendance à son pays. Par ailleurs, vers la fin du film, la longévité temporelle de la violence est verbalisée par son instauration comme cadre stable. Les enfants regrettent le passé et éprouvent une nostalgie mais ne sombrent pas dans le deuil. Différemment, la vie se poursuit.

D'un point de vue mémoriel, à l'instar de *L'explosion* qui en 1982 reconstruisait la période de grandes tensions et de bouillonnements internes, *West Beirut* fabule la légèreté et l'inconscience de cette période du basculement. Dans ses thèses de la violence, ce film diffère du précédent qui reconnaissait l'implication des Libanais dans la violence ainsi que celle de l'héritage vertical qui impose le ségrégationnisme spatial et religieux. Celui-ci promulgue les thèses exogènes qui se traduisent dans l'espace par des divisions confessionnelles. Par conséquent, ces deux œuvres éloignées temporellement se nourrissent différemment des disparitions des traces spatiales. Contrairement à la mémoire manipulée de la violence et des idéologies sous-tendues de *L'explosion*, *West Beirut* illustre la mise en place de l'événement et de l'acte fondateur de la violence spatiale. En ce sens, la distanciation avec l'espace de la violence intègre des faits politiques et des « lieux de mémoire » comme pour légitimer

l'authenticité de la période évoquée et la fidélité de la mémoire. Toutefois, ces *reminders* ne sont reconnus que par ceux qui possèdent l'encyclopédie les renvoyant à leurs signifiants. De plus, ils ne certifient pas la véracité du film ni son imposition comme monument retraçant le mythe de Beyrouth de l'avant-guerre et du basculement dans le mythe de la guerre. Comme les films précédents et ceux qui suivront, *West Beirut* est le produit d'une mémoire qui commémore sa vision des événements de violence, et le vide spatial dont elle est issue la meuble par l'imagination.

#### 4.3.2.2 *Civilisées !* : le quotidien de la violence

##### Les espaces représentés

*Civilisées !* est un gros plan des fragmentations de 1980 qui de part et d'autre marquent une ligne de démarcation à Beyrouth. À l'instar de la réflexion spatiale du destinataire et du destinataire des *Petites guerres*, ces dernières s'échelonnant sur un temps long, la très courte durée de l'espace représenté dans *Civilisées !* dresse des espaces réflexifs établis et régis par le cadre stable de la violence qui a nettoyé confessionnellement les deux parties de Beyrouth, mais qui permet à ceux qui maîtrisent ses marquages spatiaux de circuler de part et d'autre de la ligne de démarcation. La violence de ce cadre est gratuite, ludique, sadique, nonchalante. Elle meuble le temps des miliciens, leur solitude et l'incommunicabilité avec les leurs. Par ailleurs, pendant un bref instant, la Beyrouth du destinataire laisse un nouvel énoncé spatial s'immiscer en son sein, telle la figure utopique d'un vivre-ensemble confessionnel. Toutefois, celle-ci est rapidement éliminée par l'espace de la violence qu'elle trahit et qu'elle souille.

Aux espaces réflexifs du destinataire et destinataire répondent les espaces des adjuvants et des opposants gouvernés par les mécanismes et marquages de la violence. En eux, lorsque les personnages arborent des marquages identitaires similaires à ceux de l'espace de violence dans lequel ils se trouvent, ils sont des adjuvants de cet espace alors qu'ils sont des opposants

lorsque leur marquage diffère de celui de l'espace de violence. Dans ce cas, comme la figure utopique, ils mourront.

Ces espaces du schéma actantiel prennent vie à travers les fragments de l'espace fragmenté de Beyrouth Ouest et Beyrouth Est. Beyrouth Ouest représentée longe une ligne de démarcation surveillée par de jeunes miliciens dont quelques-uns habitent le même immeuble partagé par des Sri lankais, des Philippins, des Égyptiens, des bourgeois chrétiens et des déplacés du Sud. Ces étrangers, la plupart des femmes de ménage, sont cloisonnés dans des appartements. D'un balcon à l'autre, et ce même si elles parlent des langues différentes, ces femmes se chicanent et se rabaissent. Mais dès que l'une rencontre un problème, elles s'unissent et s'entraident, comme à la mort de l'une des Sri lankaises lorsque les Égyptiennes mettent tout en place pour qu'elle puisse être enterrée. L'immeuble illustre aussi la coexistence de divers espaces sociaux puisqu'en lui une prostituée côtoie une bourgeoise chrétienne qui revient de Paris pour rejoindre son amant. De plus, il loge de nombreux déplacés du Sud qui se retrouvent dans le même appartement que celui des parents de Mustapha. Mais ces derniers ne se mêlent pas aux autres étrangers, car les étrangers, entre eux, forment leur propre échelle de reconnaissance de distinction et de conformité.

Par ailleurs, l'espace extérieur de l'Ouest, celui devant l'immeuble, se limite à un trottoir qui longe un mur marqué<sup>249</sup> par les dénonciations d'un enfant et les revendications d'un espace de jeunes garçons armés, dont Mustapha. À partir de leur check-point, ils contrôlent l'identité des membres présents dans les voitures. Toutefois, ces derniers sont davantage préoccupés à regarder les matchs de foot, à trouver quel groupe a volé le frigo et à s'émouvoir devant les filles qu'à effectuer un contrôle serré des identités. Leurs pratiques peu rigides permettent à des « autrui » indésirables comme Michel le chauffeur chrétien dont ils ont enlevé le fils de passer sans qu'il ne soit intercepté.

Par disjonction, Beyrouth Est est ce que l'Ouest n'est pas. Au pluralisme de l'immeuble à l'Ouest s'oppose une grande villa habitée par un vide laissé par la mort du jeune Karim et du

<sup>249</sup> Sur des pancartes sont inscrits : « Aucun chat n'est mort. Aucun chat n'a été maltraité. Mais la guerre au Liban a fait 27 000 morts », « Le franc-tireur est un chien », « Il est dans l'autre immeuble », « Je veux aller au cinéma », « Ne tirez pas sur les cigognes », « Je veux une école » et « Le frigo est chez les socialistes ».

départ de ses parents en France. Cette villa est entretenue par une gouvernante, Yvonne, un chauffeur, Michel et une femme de ménage, Thérèse. Comme le laisse supposer leur prénom, ils sont chrétiens. Ils s'expriment très peu entre eux et lorsqu'ils leur arrivent de parler, ils utilisent le français auquel se juxtaposent des expressions religieuses. Dans cet espace, l'arabe est très peu utilisé.

D'un autre côté, l'Est est très épuré. Les étrangers déplacés qu'il accueille dans son espace sont issus de son espace confessionnel, c'est-à-dire des « soi-même » comme Bernadette. Les autres étrangers restent des étrangers et sont traités en « autrui » comme Osman, un Noir musulman qui travaille pour les propriétaires de la villa depuis 27 ans. Cependant, Osman n'est pas le seul étranger mal traité. Il y a également les deux Syriens enlevés par Michel et enfermés dans la cave de la villa. Leurs gémissements hantent l'espace. Cette épuration des étrangers à l'Est et la grande exhibition des signes religieux illustrent le clivage entre les deux manières d'habiter l'espace beyrouthin. Par ailleurs, les étrangers qui ne sont marqués d'aucun côté et qui apportent une aide pacifique dans les pratiques spatiales, comme un médecin Sans Frontières français, sont rejetés par les deux côtés de la ligne : malgré l'insistance du jeune frère de Mustapha, les miliciens de l'Ouest n'acceptent pas d'enlever le médecin et ceux de l'Est le rejettent en lui indiquant qu'ils n'ont jamais demandé son aide.

De plus, l'espace extérieur de l'Est est celui d'un cimetière chrétien où de puissants bombardements précipitent la mise en terre d'un mort et réveillent et blessent les deux miliciens drogués qui protègent cet espace. L'Est est aussi l'espace d'un autre milicien qui, du haut de son refuge dans un immeuble qui trône dans l'Ouest, a pour ami un squelette avec lequel il joue aux cartes, se chicane et à qui il arrache les dents. Outre ses activités avec le squelette et les civils de la ligne de démarcation qui sont ses cibles, ce milicien tient des conversations avec Jésus et l'informe qu'il a ramené un de ses fils à la poussière<sup>250</sup>.

<sup>250</sup> « Pardonne-moi Jésus. Je sais que tu m'aimes et me protèges. Pardonne-moi, je viens de tuer un de tes fils. Il a essayé de me duper. [...] À la poussière, tu retourneras. Je te l'ai rendu. Prends soin de lui. Tu vas me pardonner ? Tu en as le cœur ? Avec tout ce que j'ai fait pour toi ? J'ai étudié, j'ai volé, j'ai tué. Tout ça pour toi et tu me rejettes ? [...] Tu me renies. "Tu ne tueras point". Et tu me tues tous les jours ! Tu me tues sans le savoir. Pardonne-moi, Jésus ! Pardonne-moi. »

Par ailleurs, ces deux espaces beyrouthins sont unis et divisés par des lignes de démarcation surveillées de près ou de loin par des miliciens. Ces lignes sont des portes et ne peuvent devenir des ponts. D'ailleurs, ceux qui ne portent pas leurs marquages et qui tentent d'y incruster par leurs pratiques un nouvel énoncé spatial sont éliminés par l'espace qu'ils trahissent. C'est notamment le cas de Bernadette, être frontalier. Alors qu'il l'a contrôlée sur sa ligne de démarcation, Mustapha n'a pas tué Bernadette qui exhibait sa croix, car du côté ouest il y a encore la possibilité d'accueillir certains étrangers surtout quand ceux-ci changent d'identité. En rejoignant Mustapha, Bernadette, baptisée par ce dernier Yasmine, cherche à incarner un espace différent des espaces régis par la ségrégation. Sa pratique n'appartient ni à l'un ni à l'autre de ces espaces, mais si elle est possible à l'Ouest pluricommunautaire, elle est condamnée par l'Est. Puisqu'elle a été souillée par l'espace de l'ennemi qui lui a donné une nouvelle identité en la rendant étrangère à son espace « d'origine », Bernadette en partant récupérer ses papiers d'identité confisqués par Thérèse à l'Est est tuée par un des siens. Sa mort est un fratricide.

À l'image de la musique aux accents *jazzy* qui accompagne les travellings et les gros plans de la peau ocre et fracturée de la ville et de ses souks, *Civilisées !* décrit en gros plan les deux côtés de Beyrouth qui vivent et se plaisent dans ce cadre de la violence que l'incommunicabilité et l'insouciance caractérisent et dont le devenir est la poursuite des violences. En lui, la violence est acquise et les personnages ne l'expliquent pas puisqu'elle est en eux. Toutefois, les étrangers qui restent « étrangers » à elle qualifient ceux qui la pratiquent de « sauvages » et de « non civilisés ». Mais ce qui semble « non civilisé » pour l'extérieur est organisé et compris de l'intérieur, car même dans la violence, il y a un civisme. Lorsque Osman qualifie la violence d'« horreur », Thérèse lui réplique : « Horreur, tu exagères, c'est juste une petite guerre entre nous. »<sup>251</sup> Sa réponse démontre les divers degrés d'identification et d'appartenance des personnages. Alors qu'elle accusait, les musulmans, les Noirs et les étrangers d'être en train de tuer les chrétiens, Thérèse se sentant menacée dans sa

---

<sup>251</sup> Thérèse, qui s'empêche d'aimer Osman parce qu'il est musulman, continue de lui servir un café pour lui refaire un mauvais thé qu'il boit quand même. Pour expliquer son geste, Thérèse réfère à son héritage confessionnel. Selon elle, les chrétiens boivent du thé quand ils sont malades et elle rajoute que ces chrétiens sont en train de se faire tuer par les musulmans, les Noirs et les étrangers.

« libanité » prend la défense des siens : musulmans et chrétiens. Son comportement confirme l'adage libanais : « Moi et mon frère contre mon cousin. Moi et mon cousin contre le voisin ».

Du point de vue mémoriel, *Civilisées !* reflète la même fragmentation spatiale que la période illustrée par *Petites guerres*. Contrairement à ce film, *Civilisées !*, produit de la troisième période de la violence qui se caractérise par la multiplication des marquages identitaires, souligne davantage les marquages et les références confessionnels que les confrontations entre les pratiques beyrouthines et les pratiques associées à la montagne dans *Petites guerres*. En ce sens, la distanciation temporelle avec l'espace-temps reconstruit dans *Civilisées !* permet d'imniscer une pratique spatiale qui relève davantage de la période de l'énonciation du film, 1998, que de la période de sa représentation. Dans la nonchalance ludique qui caractérise ses pratiques quotidiennes, Bernadette, personnage frontalier, qui est un enfant de l'espace de la violence n'a pas de travail de mémoire à effectuer. Par conséquent, sa maîtrise du langage de la violence lui permet de convoquer un espace autre du vivre-ensemble. Cette pratique utopique lui est fatale, car elle découle d'une pratique contraire à l'héritage vertical incarné par les adultes castrateurs de l'Est qui sont absents de l'Ouest.

Par ailleurs, la distanciation temporelle avec l'époque évoquée insère dans ce film comme dans le précédent une légèreté et un ludisme dans les pratiques et les mouvements des personnages qui éliminent la tension et le bouillonnement des fabulations en temps de violence. Bref, avec la disparition des traces et des états de vivre la violence, Beyrouth reconstruite se rapproche d'une représentation fantasmagorique de la période de violence dans laquelle la distinction entre mémoire et imagination n'est pas possible.

#### 4.3.2.3 *L'ombre de la ville* : trois espaces-temps beyrouthins

##### Les espaces représentés

Temporellement, *L'ombre de la ville*, dernier film de notre corpus, est l'énonciation filmique la plus éloignée de l'événement et de l'acte fondateur de la violence que nous avons choisis pour limiter le début des violences, soit le 13 avril 1975, et l'instauration de la Ligne Verte en 1976. Ces événements correspondant à la mémoire collective décrite dans le présent travail diffèrent de la mémoire personnelle évoquée dans ce film. La mémoire représentée, qui contrairement aux autres films où elle est l'espace du destinataire, correspond à la mémoire personnelle de Rami. À partir de certains événements de violence qui impliquent personnellement Rami, ce dernier se remémore les événements qu'il associe aux transformations des espaces qu'il habite. Parmi ceux-ci, le bombardement israélien associé à son déplacement du Sud et la destruction du café de Salwa lié au départ de son amie chrétienne Yasmine ainsi qu'à la mise en place du cadre de la violence. Puis, lorsque l'espace de Beyrouth Ouest se referme sur lui-même et que le père de Rami disparaît, l'espace du destinataire se transforme. À ce moment-là, la mémoire du destinataire n'évoque plus le passé, mais le subit en participant au présent spatial de la violence qui devient le principal destinataire de l'espace filmique. Par ailleurs, le destinataire de ce film est l'espace du « spectateur » auquel Rami s'adresse en racontant son passé. Cet espace lié à la temporalité permet une distanciation avec les événements évoqués et une rétrospective personnelle du réalisateur des années de violence. Les adjuvants du premier espace du destinataire, celui de la remémoration, sont les événements traumatiques qui ont brisé son cadre de la mêmeté et transformé ses pratiques spatiales. Ceux-là sont devenus les *reminders* de sa mémoire personnelle, alors que les adjuvants du second espace sont le langage, les mécanismes et les acteurs de la violence dont ses amis Rami et Winch. Par conséquent, l'oubli imposé par l'espace instrumentalisé par la violence est le principal opposant au premier espace du destinataire et des adjuvants. Les seconds opposants sont ceux qui luttent contre l'espace de la violence dont Rami lui-même. Parfois, il adopte des pratiques spatiales et imaginaires qui transgressent l'espace de violence.

Ces espaces-temps vécus et remémorés sont réfléchis dans le corps de Rami. Celui-ci devient le reflet des espaces-temps qu'il habite et qui l'habitent : le Sud et Beyrouth Ouest. Par ses pratiques actives ou passives de l'espace, Rami est l'ombre de la ville de Beyrouth Ouest et de ses transformations spatio-communicationnelles. De même que le bâti de la ville miroite les métamorphoses et le dépérissement de son corps, Rami stratifie et projette l'espace où il vit. D'ailleurs, ses fonctions sont liées au cadre spatial qu'il pratique. Alors qu'au Sud, il dessinait et bricolait des poupées, malgré ses 12 ans, son déplacement à Beyrouth l'oblige à côtoyer le monde des adultes dans le café de Salwa où il travaille. Une fois que la violence a détruit cet espace public, Rami devenu adulte, refuse la complicité avec l'espace de la violence. À l'image de Nadia dans *Martyrs* ou de la population du Sud dans *Maaraké*, il résiste et aide les victimes de la violence en les transportant à l'hôpital. Mais lorsque l'espace beyrouthin se referme sur lui-même et que son père est enlevé, Rami intègre la violence. Il porte les vêtements et les armes des miliciens. Finalement, lorsque le cadre spatial de la violence se transforme, devenu handicapé de guerre, Rami retourne au Sud toujours violenté et enseigne le dessin aux enfants.

Les transformations corporelles et temporelles de Rami correspondent aux trois périodes des énoncés spatiaux de Beyrouth explicité dans le contexte général (*voir* sect. 3.1), soit l'espace public beyrouthin qui accueille les étrangers, Beyrouth scindée en deux parties qui se referment sur elles-mêmes et Beyrouth en reconstruction. Par ailleurs, deux des énoncés spatiaux liés à la mémoire personnelle de Rami associent des événements traumatiques aux changements des pratiques spatiales : le bombardement au sud équivaut au déplacement à Beyrouth puis la violence qui détruit le café de Salwa et expulse son amie Yasmine, chrétienne, hors de son espace musulman. Le troisième, « Beyrouth en reconstruction », est un énoncé spatial imposé à Rami par les producteurs de l'espace de violence qui formulent un énoncé spatial confondant la réconciliation et la reconstruction.

Tout d'abord, le premier énoncé correspond à la première partie de l'œuvre. À la veille de son basculement dans la violence, le 15 novembre 1986 alors qu'il conduisait une ambulance, Rami se remémore Beyrouth qui l'a accueilli alors qu'il venait d'être arraché à sa

terre d'origine, le Sud. Malgré ses 12 ans, dès qu'il pénètre dans Beyrouth, il perçoit ses belles façades et dit ressentir le bouillonnement d'une ville sans cœur. Puis, très vite, par le trafic d'armes au port et le silence et l'émoi qu'imposent les futurs producteurs de la violence dans le café de Salwa, Rami est témoin du changement spatial auquel il résiste malgré son jeune âge en exigeant de payer leurs consommations aux producteurs de l'espace de violence et en poursuivant ses rencontres avec Yasmine. Soudain, avec l'assassinat du chanteur Nabil et le départ de la propriétaire Salwa à l'étranger, le café, refuge de Rami et représentation du vivre-ensemble beyrouthin, disparaît. Pour la mémoire de Rami, cet événement fonde la violence beyrouthine et modifie l'espace qui incite Yasmine et sa famille à rejoindre son côté est. Tout d'un coup, les deux amoureux « étrangers » à cet espace de violence, Rami et Yasmine, sont séparés par une frontière incarnée et surveillée par Walid<sup>252</sup>.

Pour Rami, ces bouleversements ne sont pas des objets de deuil, mais un espace de résistance et de coexistence à la violence devenue le cadre stable de l'espace. En conduisant une ambulance, Rami aide les civils et limite les morts. Sa fonction couvre l'espace des miliciens parmi lesquels se trouvent ses amis Walid et Winch. Ceux-ci projettent un espace fort par ses marquages et lâche par ses comportements comme en témoigne la scène où, contrairement à Rami, ces deux derniers hésitent avant de désamorcer une bombe non explosée qui limite le déplacement des enfants prisonniers dans une cuisine.

Ensuite, la deuxième période de Beyrouth n'est plus une remémoration. C'est une Beyrouth Ouest qui se referme sur elle-même et avale ses habitants. Alors que Rami aide son père extrêmement vieilli depuis son arrivée à Beyrouth à chercher des restes de ferraille dans les restes de la ville déchiquetée par la violence, des miliciens les enlèvent. Rami ayant une connaissance du langage de la violence s'évade, mais son paternel disparaît. Pour le retrouver, Rami se soumet au langage de la violence et intègre la milice de ses amis. Puis, manipulé par la violence, il perd ses principes de résistant en voulant occuper un appartement abandonné par ses propriétaires. À ce moment, il rencontre une résistante, Siham, dont le mari est l'un des dix-sept mille disparus victimes des violences. Celle-ci et les autres femmes qui la

<sup>252</sup> Au moment où Yasmine quitte Beyrouth Ouest, elle demande à Walid, qui a déjà rejoint la milice, de remettre ses nouvelles coordonnées à Rami. La maîtrise du langage de la violence empêche Walid de poser des actes qui vont à l'encontre des principes de division.

soutiennent refusent de croire que ces disparus soient morts sans laisser de traces. Par leurs activités, elles confrontent les seigneurs de guerre et luttent pour la justice et pour que la vérité sur les disparus éclate. Par évocation et convocation, elles brisent l'espace conçu des producteurs de la violence. Ce faisant, elles préfigurent les traits de l'espace beyrouthin qui lutte contre l'oubli imposé par les anciens producteurs de la violence. Grâce à sa rencontre avec cet espace de résistance, Rami se réconcilie avec son utopie du vivre-ensemble. En ce sens, il libère et reconduit un otage chrétien dans son espace. Toutefois, sa pratique réelle et imaginaire de l'espace est une de transgression des pratiques de la violence. Suite à son « habiter » l'espace autrement en le transgressant, il perd l'usage de l'une de ses jambes.

L'éveil de cette blessure qui handicape le corps de Rami correspond à la sortie d'une Beyrouth squelettique, vidée de ses entrailles et atomisée par la violence. C'est notamment ce sens spatial de Beyrouth en mouvement qui a rendu possible les évocations des espaces autres de Rami et Siham.

Finalement, sans événement fondateur de violence, le troisième énoncé de Beyrouth est la manipulation du nouveau sens de l'espace beyrouthin par les anciens seigneurs de la guerre. Ceux qui étaient les trafiquants d'armes du port et devenus chefs de milice se recyclent en hommes d'affaires qui reconstruisent l'espace beyrouthin. Alors qu'un d'eux tentait de persuader Siham d'oublier les disparus, car selon lui ses actions prolongeaient la guerre, un an après la cessation des violences, le 20 octobre 1991, celui-ci salue son ennemi de la violence et discute de la reconstruction de l'espace beyrouthin. Dans l'oubli, ce dernier veut imposer la réconciliation par la reconstruction. Ici, il mêle l'amnésie et l'amnistie. D'ailleurs, Siham lui répond que ses menaces ne l'empêcheront pas de lutter et qu'en pariant sur l'oubli, il prépare une nouvelle guerre. Par conséquent cette nouvelle pratique spatiale devient le support et l'acteur du combat des mémoires entre ceux attachés aux traces de la violence<sup>253</sup> et ceux qui cherchent à les oublier. Ce combat des mémoires présage l'éternel retour de la violence beyrouthine.

---

<sup>253</sup> Avant que la maison de son enfance ne soit détruite, Yasmine la visite avec sa fille.

Par ailleurs, Rami, étranger dans l'espace beyrouthin, reste étranger au combat des mémoires, car son cadre spatial d'origine et d'attachement est le Sud d'où il a été arraché. En ce sens, après la cessation des violences beyrouthines, et malgré l'occupation israélienne, il retourne vers sa terre natale et enseigne le dessin aux enfants. À l'aide de *reminders* propres à sa mémoire personnelle, dans son espace, il recrée sa Beyrouth en accrochant le portrait de Salwa dessiné alors qu'il travaillait au café et la guitare censurée par les balles de la violence de Nabil.

Contrairement aux deux films précédents qui expliquent la violence en verbalisant des thèses externalistes mais mettent en scène des représentations confessionnelles qui sous-entendent les thèses identitaires d'une impossibilité de vivre-ensemble contenue dans l'espace beyrouthin, *L'ombre de la ville* met tout en œuvre pour illustrer l'internalité de la violence. Celle-ci n'est pas confessionnelle, mais instrumentalisée et manipulée par des personnages habités par un même désir : la fructification de leur avoir monétaire<sup>254</sup>. Peu préoccupés par les habitants de l'espace, ils dressent un jour l'autrui confessionnel en ennemi et le lendemain, ils l'imposent comme frère. Sans appartenance spatiale, ils masquent l'espace comme ils masquent leurs corps. Par conséquent, l'espace devient la scène de leur changement de costume : de trafiquants d'armes au port, à chef de milice et à homme d'affaire.

D'ailleurs le récit de la mémoire personnelle de Rami n'est pas régi par le confessionnalisme, mais par son attachement à un vivre-ensemble dans l'espace qui dénonce cette manipulation spatiale. En ce sens, Rami sélectionne des faits alléguant que le confessionnalisme n'est pas à l'origine de la violence, mais est l'instrument de certains comme l'affirmait Nabil dont la dénonciation du confessionnalisme et de ses mandateurs lui a valu la mort. De plus, la mémoire de Rami est meublée par les non-dits de la violence qu'une encyclopédie de la politique milicienne libanaise peut lier à des partis réels. L'exception qui échappe à ces non-dits est l'espace externe à la violence libanaise qui a des visées autres : Israël. Pour Rami, elle est à l'origine de son déplacement et du début de sa violence.

---

<sup>254</sup> Lors d'une conversation avec Walid, un des chefs de guerre spécifie que les otages ne rapportent plus d'argent.

Malgré la distanciation temporelle entre son évocation et les espaces-temps évoqués, *L'ombre de la ville* reflète les figures mémorielles des périodes passées et présentes : résistance, complicité et devoir de mémoire.

Les dates et les événements auxquels réfèrent Rami démontrent que sa mémoire n'est pas nationale mais au « je ». Son travail de mémoire n'est pas taché par un deuil non résolu ou un deuil du ressentiment. En ce sens, sa lutte contre l'oubli, sa résistance et sa dénonciation des producteurs de violence relève d'un travail de justice dans lequel ses souvenirs, le film, deviennent l'espace public de la remémoration qui dénonce la manipulation et l'instrumentalisation de la violence. Cette justice n'est pas un devoir ressenti comme une injonction de l'extérieur, mais une dette envers les victimes de la violence qui n'ont plus de voix pour s'exprimer : les disparus. D'ailleurs, le film-monument abonde dans le sens de sa représentation. En se remémorant son passé, Rami s'adresse directement à l'espace du destinataire qui est le « spectateur ». Par cette mise en crise de l'espace, le film devient l'espace public de la discussion ou le rhéteur qui dénonce la persistance des mêmes producteurs de l'espace à manipuler, contrôler et imposer le sens spatial de leur énoncé. Le film devient alors un espace public qui effectue un travail de justice et de reconnaissance des victimes de ces producteurs : le peuple sans voix.

#### 4.3.3 *Histoire d'un retour* et *Beyrouth fantôme* : combat des mémoires

Le nouvel énoncé spatial beyrouthin est un autre principe de contrôle spatial qui impose à ses usagers une idéologie. À des fins de réconciliation, l'idéologie confond amnistie et amnésie. Aux côtés de cet espace et des remémorations des espaces-temps de la violence, de nouveaux espaces coexistent : *Histoire d'un retour* et *Beyrouth fantôme*. Ceux-ci mettent en scène le combat des mémoires qui, à la fin des années 1980, opposent des espaces-temps différents : la mémoire extérieure à la violence beyrouthine et la mémoire intérieure à la violence beyrouthine. La mémoire extérieure à la violence beyrouthine est celle des espaces-temps du passé de la violence qui s'immiscent dans le présent de la mémoire intérieure qui, elle, cherche à oublier les violences.

## Les espaces représentés

L'espace de la violence en mouvement énoncé dans le premier fragment de cette période, *Hors la vie*, *Le tourbillon* et *La gang de la liberté*, préfigure le combat des mémoires. Dans *L'ombre de la ville*, le devoir de justice et la lutte contre les producteurs de l'espace de violence qui manipulent le sens de l'espace beyrouthin est l'un des combats représentés. Temporellement, l'évocation représentée de ce film prend fin en 1991 et celle de l'énonciation du film en 2000. En ce sens, fabulé après *Histoire d'un retour* et *Beyrouth fantôme*, le film *L'ombre de la ville* se rend plus loin dans les espaces-temps représentés que les films de la figure mettant en scène le combat des mémoires ; ce film pourrait être inclus dans cette figure. Toutefois, nous avons préféré l'intégrer dans la figure des reconstructions des cadres spatiaux de la violence dont il effectue une rétrospective personnelle – le combat des mémoires qu'il représente est partie prenante de la dernière période des cadres spatiaux de la violence. Par conséquent, le cadre temporel du premier film de cette figure est le présent de 1988 qui reconstruit parfois le passé de 1975. Tandis que le second indique par un sous-titre que la fin des années 1980 est son cadre temporel, mais des indices comme les nouvelles radiophoniques qui annoncent les Accords de Taëf laissent croire que le film se déroule en 1989.

Dans les trois films cités précédemment, les visées des combats mémoriels sont similaires, mais les films de cette figure-ci opposent des espaces-temps différents : la mémoire extérieure à la violence beyrouthine et la mémoire intérieure à la violence beyrouthine. Ainsi, deux représentations dichotomiques de l'espace habitent chacun des films. L'une des mémoires, la mémoire extérieure, recherche son identité par les traces de ses souvenirs liés à la violence qui subsistent dans l'espace alors que la deuxième, la mémoire intérieure, cherche à effacer les traces de la violence de son espace et lutte pour sa survie. De l'un à l'autre et entre les deux s'immiscent l'incompréhension et l'incommunicabilité. Pour la mémoire externe, la pratique de la mémoire interne est perçue comme une amnésie confondue avec l'amnistie. Cette pratique est soutenue par le message des producteurs de la violence qui promulgue la réconciliation avec la reconstruction. Pour sa part, la mémoire

interne vit la pratique de la mémoire extérieure comme une injonction à se souvenir. Le devoir de mémoire devient alors une obligation imposée de l'extérieur.

Motivés par le calme relatif et la limitation de la violence à des espaces déterminés, les personnages émigrés ou disparus lors du basculement dans la violence retournent à Beyrouth. D'un point de vue actantiel, le cadre temporel, interne à Beyrouth, est le destinataire de la mémoire des revenants qui pendant un espace-temps ont été extérieurs à sa violence. Par conséquent, ces revenants sont les destinataires des espaces-temps passés qui s'immiscent dans le présent : Raya<sup>255</sup> et Camil<sup>256</sup> dans *Histoire d'un retour*, puis Khalil<sup>257</sup> dans *Beyrouth fantôme*. Leur fonction est mémorielle. Elle se limite à des pratiques spatio-communicationnelles qui visent, par des *reminders*, des ruines et/ou des activités discursives avec autrui, à leur rappeler leur passé lié à la violence, ce qui leur permet de recouvrir leur nouvelle identité. D'un côté, les « autrui » et rappels sont leurs adjuvants dans leurs activités. Ils maintiennent les traces de leur passé vivant et leur permettent la reconnaissance d'une altérité absente déjà conçue, perçue et vécue. D'ailleurs, cette reconnaissance devient un purgatoire vers la réconciliation avec soi et le cadre spatial de la violence. De l'autre, les mémoires intérieures à l'espace de la violence et leurs pratiques, qui effacent les traces et refusent de vivre dans des espaces-temps passés, sont leurs opposants. À celles-ci s'additionnent celles qui découlent de la violence comme l'enlèvement de Khalil ou son interrogatoire par un milicien. Toutefois, les difficultés et impossibilités des opposants ne préoccupent pas l'espace des destinataires, la mémoire extérieure, sauf si elles affectent leurs visées. Par ailleurs, les espaces des opposants de la mémoire externe sont les adjuvants de la mémoire interne.

<sup>255</sup> Raya rentre à Beyrouth pour porter le deuil du milicien René dont elle était enceinte. En 1975, le soir de leur mariage, ce dernier est mort dans une embuscade. Le plâtre autour de sa jambe non cassée symbolise son deuil. Par des flash-back de ses souvenirs de 1975 évoqués en 1988 à Camil et les visites des lieux associés à l'objet de deuil, Raya se réconcilie avec son passé et dévoile à son fils la véritable identité de son père.

<sup>256</sup> Jeune musicien fauché vivant à Paris, Camil rentre à Beyrouth pour tourner une publicité pour l'Union Mondiale des Immigrés Libanais. Pour lui, le Liban est fini. Sa rencontre avec Raya, le pèlerinage dans les espaces de violence et la recherche des traces de violence liées au passé de cette dernière lui permettent de recouvrir son identité refoulée. Suite à ce deuil réglé, Camil s'installe définitivement à Beyrouth.

<sup>257</sup> Alors que pour ses proches Khalil est un martyr disparu pendant les combats, un jour il réapparaît dans leur vie. Khalil ne précise ni les circonstances de sa disparition ni celles de son retour. Les seules personnes avec qui il tient des dialogues sont celles qui pratiquent toujours les espaces de la violence. Entre autres, Ghassan qui a falsifié sa mort et qui aujourd'hui l'aide à recouvrir sa véritable identité, celle dans les archives civiques. La quête de Khalil n'aboutit pas à une mémoire heureuse, car de nouveau il disparaît. Cette fois-ci, il est enlevé par des miliciens. Les mémoires internes interprètent sa disparition comme un éternel retour de la violence.

À l'image du sens spatial beyrouthin en mouvement, chaque mémoire énonce son sens de l'espace. Par conséquent, l'espace du destinataire de la mémoire interne est le même que celui de l'externe, mais son sens est autre. Tandis que pour la mémoire externe aux violences il permet un travail de mémoire, pour la mémoire interne aux violences, il est un espace de transition dans lequel les personnages enterrent leur passé violent et remodelent leur avenir dans un espace-temps toujours régi par la poursuite des pratiques et impossibilités spatiales de la violence. Dans le même ordre d'idée, le destinataire des mémoires internes à la violence est le travail des personnages qui, sans distanciation temporelle avec la violence, cherchent à effacer les traces apparentes de cette violence de leur quotidien et de leur souvenir. Pour la plupart, ce travail reste discursif et est perturbé par l'arrivée des revenants. Les adjuvants sont alors les « autrui » qui contribuent à la disparition des traces de la violence, et leurs opposants sont les pratiques et les mémoires externes qui déterrent le passé.

Par conséquent, Beyrouth est l'arène de discussion et du travail de la mémoire et de l'oubli d'espaces-temps différents. Dans *Histoire d'un retour* qui relate le présent de 1988 et le passé de 1975 du côté est de la ville, la mémoire intérieure aux violences est convoquée dans le seul but d'aider la mémoire extérieure de Camil et Raya. Ainsi, l'espace représenté se limite aux déplacements dans les lieux qui sont des *reminders* pour les personnages : une forêt, un studio de photographie ou une ligne de démarcation où subsiste des combats. Dans leur travail sur leur passé de violence, la violence subsiste dans le quotidien, mais elle se limite aux check-points où les miliciens ne contrôlent plus les passagers. Du reste, les marques de la violence sur le bâti spatial ne sont perceptibles que sur la ligne de front. Ailleurs, la ville est dense, fatiguée et stagnante, mais son tissu n'est pas déchiqueté. Puis, les autres espaces de la ville représentée sont les espaces domestiques qui logent les mémoires internes : la villa où habite Raya, le studio de télévision où travaille Camil et la modeste maison de sa mère.

La confrontation entre les deux mémoires s'effectue à travers les recherches entreprises par Camil sur le passé de Raya. Celles-ci dérangent les amis du martyr René qui accusent Camil d'être un étranger qui ne comprend pas la sale guerre d'après eux active depuis treize. De plus, ils lui conseillent de laisser les morts reposer en paix. Les deux espaces ne parlent pas le même langage mémoriel et ont des visées différentes. Toutefois, le rejet de l'espace

intérieur à la violence ne dissuade pas Camil dans ses pratiques mémorielles. À l'aide des flash-back de Raya – remémoration – et de la visite de sa maison d'enfance – ruine d'un espace-temps passé – aseptisée par des voiles blancs qui préservent et protègent le passé et les souvenirs qui y sont liés, Camil élucide l'objet de deuil de Raya par lequel lui-même se réconcilie avec l'espace de la violence et décide de s'y établir. Bref, l'espace de transfert créé par des personnages étrangers à l'espace de la violence qui permet à Raya de vivre son deuil lui autorise également de rendre justice à la mémoire de René, et à Camil de se réconcilier avec son passé et son présent.

Contrairement à *Histoire d'un retour*, la pénétration par la mémoire extérieure à la violence de l'espace intérieur de la violence force la mémoire intérieure de *Beyrouth fantôme* à confronter son passé. Son devenir diffère ainsi du premier film résumé.

Dans ce film, Beyrouth Ouest de 1989 est fantomatique, statique, épuisée et gérée par des ségrégations spatiales qui sont implantées dans les esprits de ses sujets<sup>258</sup>. Les combats limités dans l'espace où ils sévissent intéressent toujours les journalistes étrangers qui veulent les filmer. Exaspéré par cet intérêt, un homme réfugié dans un abri leur demande s'ils ne sont pas lassés de couvrir cette guerre et leur suggère de couvrir ce qui se déroule dans les espaces extérieurs au Liban. Mais les déplacements se poursuivent, derrière la nonchalance des espaces qui donnent à l'usager l'impression que la ville, limitée à la circulation par des sacs de sable, a été mise en quarantaine. Il peut s'agir des déplacements de Khalil qui travaille pour recouvrer son identité, et ceux de ses amis qui le poursuivent pour comprendre sa disparition et son soudain retour, puis qui lui affirment que les revenants n'ont plus leur place dans cet espace. Son retour a pour visée le recouvrement de son identité ou l'affirmation de son être dans le monde. Alors que pour lui, il ne nécessite aucune explication ni justification, pour ses amis restés dans les violences, il réveille le passé qu'ils préfèrent somnoler. Comme Samer dans *Le kidnappé*, lors de son travail, Khalil ne tient pas compte de la différence spatio-temporelle entre son cadre d'identification et celle du présent qu'il pratique. Toutefois, le

<sup>258</sup> La poursuite du devenir de l'espace de la violence dans le cadre de l'après-guerre s'illustre par l'enlèvement de Khalil que les siens perçoivent comme un éternel retour à la violence et comme l'implantation de la ligne de démarcation dans les esprits des gens : la région d'origine de l'individu est associée à sa confession. D'ailleurs, plusieurs exemples illustrent ce déplacement des frontières comme les travailleurs de l'hôtel où loge Khalil qui se demandent s'il est un des leurs ou le policier qui, suite à l'enlèvement de Khalil, demande à Hana de quelle région il est originaire pour déterminer sa religion.

devenir de son travail comme celui des autres personnages de cette œuvre est autre. Au règlement de l'objet de deuil de Samer succède la mélancolie dans *Beyrouth fantôme*. Celle-ci se dénote par les espaces de fiction qui se mêlent aux témoignages des acteurs, partie documentaire de l'œuvre, créant donc un espace de transfert où les personnages reflètent divers visages de Beyrouth pour qui le travail de mémoire bifurque vers la mélancolie. Les deux espaces, fiction et documentaire, dans lesquels sont verbalisées les dévaluations et les accusations de l'espace-temps présent qui transite vers un autre énoncé spatial, esquissent la diminution « du sentiment de soi » des acteurs-personnages. Leurs plaintes et accusations deviennent des lacérations de soi qui élèvent l'espace de la violence, objet de leur affection, au rang de martyr.

Alors qu'ils ont déjà beaucoup de mal à vivre<sup>259</sup> avec les vivants parmi lesquels ils se sentent étrangers, Hana et les autres personnages demandent à Khalil de laisser les morts tranquilles, car il y en a trop pour leur permettre de ressurgir, alors qu'eux, qui sont de et dans la violence, s'évertuent à les oublier. Mais aux côtés de cette volonté de voiler la violence se manifeste dans l'espace de transfert, la partie documentaire de l'œuvre, une liberté de parole qui dit l'attachement à l'espace-temps de la violence. Tout à coup, parce qu'elle est toujours présente en eux, les acteurs ne savent plus si la guerre est terminée ou si elle se poursuit. Plusieurs qui l'idéalisent soulignent ses caractères positifs, dont la grande force de leurs relations avec « autrui<sup>260</sup> », la possibilité de nourrir des rêves, de vivre l'instant présent puis leur énamouement de Beyrouth envers qui ils sont incapables d'être extérieurs. Pour eux, Beyrouth est comme une amoureuse ou une amante. Par contre, quelques-uns relèvent des traits péjoratifs à la guerre comme le fait qu'elle leur a appris à penser avec des bottes, qu'elle a volé vingt ans de leur vie, qu'elle a ravagé l'espace de la ville et celui de leur corps et qu'elle les a tous rendus complices de ses pratiques.

<sup>259</sup> Mis à part Hana qui est cadreuse, les fonctions des personnages ne sont pas définies. Toutefois, outre leur mal de vivre, ces personnages souffrent d'incommunicabilité. S'ils communiquent, personne ne leur répond. Leur communication est à sens unique et devient un mutisme qui à un moment ou à un autre les habite.

<sup>260</sup> Même les relations avec leurs parents, contre qui ils se sont battus, étaient meilleures lors des violences. D'ailleurs les parents des personnages de fiction sont absents des représentations. Soit ils ont émigré en Afrique, soit ils sont cloîtrés derrière une porte qu'ils n'ouvrent pas, comme la mère de Ghassan.

Par ailleurs, ni la mémoire interne ni la mémoire externe<sup>261</sup> ne s'intéressent aux causes de la violence. Pour elles, la violence est un cadre stable qui les habite. Celle-ci s'est déplacée dans leur corps et hante leur mémoire. Par conséquent, elles dominent l'espace en mouvement, car les personnages n'habitent plus l'espace réel dans lequel ils vivent, mais celui de leurs souvenirs, leur imagination, leurs oublis ou leur amnésie. Chacun d'eux tente de définir l'espace d'après son horizon propre. En ce sens, l'espace beyrouthin qui perd les traces physiques de son passé et qui loge des mémoires discordantes devient l'arène des combats mémoriaux dont l'objet de deuil n'est plus la perte du vivre-ensemble, mais la perte du cadre stable de la violence. Donc, à l'image de la fragmentation spatiale, les mémoires se fragmentent et se multiplient et la possibilité de donner une identité à l'espace beyrouthin sans fabuler un « je » mémoriel devient impossible.

#### Objet relationnel cinéma-et-ville

Cette troisième période des films sur les petites guerres englobe le second événement fondateur de l'espace et l'acte spatial avec lequel il est confondu, soit les Accords de Taëf signés en 1989 et la *tabula rasa* du centre-ville débutée en 1994. Tandis que le premier véhiculait une fin des violences et l'ouverture des portes des deux parties de Beyrouth refermées sur elles-mêmes et déchirées par la poursuite des violences dont des violences intra-communautaires, le second est une suite des destructions rituelles qu'a connues le centre-ville. Au début des violences, la destruction de l'unité nationale passait par la destruction physique du centre-ville. Cette fois-ci, la destruction promulgue une reconstruction du centre-ville qui deviendrait le symbole de la réconciliation et de l'unité nationale<sup>262</sup>. Or, cet espace n'est pas *un*, mais *plusieurs*. Il est contenant et contenu de plusieurs cadres d'identification et d'attachement de plusieurs mémoires collectives. Par conséquent, son annihilation, ou aménagement selon le point de vue, devenue le poumon de

<sup>261</sup> Dans *Histoire d'un retour*, pour calmer les ardeurs de Camil relatives à la mort de René, un Arménien qui joue aux cartes avec d'autres hommes lui raconte l'histoire du PDG et de la souris. Cette histoire qui n'influe pas sur le déroulement du récit stipule que le massacre des Juifs par Hitler a amené les Palestiniens au Liban et que leur arrivée a effacé le Liban.

<sup>262</sup> Sauf qu'au Liban, il n'y a pas d'unité ni d'appartenance nationales, mais une fragmentation communautaire et mémorielle dont les individus se revendiquent (*voir* art. 1.1.3).

toutes les passions, n'a pas trouvé d'espace public de la discussion pour le contenir et lui permettre un véritable travail de réconciliation par la reconstruction (*voir par.* 3.1.1.3). En effet, les producteurs du nouvel énoncé spatial n'ont pas été à l'écoute des mémoires attachées à ce cadre spatial. D'ailleurs comme mentionné plus tôt par Tabet (1997), leur usage de l'espace relève d'une prise de possession du centre-ville plutôt que d'un travail de réconciliation et de pardon. Autrement dit, le nouvel énoncé spatial est un autre principe de contrôle de l'espace qui impose aux usagers du centre-ville une idéologie. À des fins de réconciliation, cette dernière confond amnistie et amnésie. La mise en place d'un espace vide, sans signifiant, prolonge les pratiques réelles et imaginaires de la violence qui dorénavant se logent dans les corps. Finalement, l'espace aseptisé devient un contenant vide, sans contenu ; un producteur de mythes et l'arène des mémoires à la recherche de reconnaissance et de justice.

Accompagnants ces deux espaces-temps en mouvance, la violence limitée à certains espaces et l'occupation se poursuivent. Elles coexistent avec les autres énoncés spatiaux pénétrés par des sujets qui les avaient délaissés : les déplacés et les émigrants. Parmi eux se trouvent certains réalisateurs de l'intelligentsia, dont Maroun Bagdadi, Randa Chahal et Layla Assaf (Zaccak, 1997). Ceux-ci, avec une aide monétaire et technique étrangère, reviennent parler et se remémorer des années de violence. Relais entre la ville et le cinéma, ils sont les témoins et les usagers des espaces-temps qui se meuvent et se prolongent en eux. Ils les pérennisent dans des représentations nées des impossibilités des espaces qui les habitent et qu'ils habitent.

Sensibles au nouvel énoncé spatial du centre-ville, vécu par plusieurs comme une injonction<sup>263</sup>, comme une manipulation de la mémoire, les réalisateurs mettent en crise leur espace de l'énonciation et fabulent des espaces de représentations qui deviennent l'espace public de la discussion absent de la ville. Contrairement à la deuxième période de fabulation des films sur les petites guerres où la ville intégrait les salles de cinéma et modifiait les

---

<sup>263</sup> Nous ne cherchons pas à désindividualiser les réalisateurs, mais à souligner que ceux rencontrés lors de nos stages ne manifestent aucun attachement au nouveau centre-ville et condamnent les pratiques de ceux qui l'ont reconstruit.

représentations, dorénavant le cinéma<sup>264</sup> est l'intégrateur d'une ville vide de son contenu qui vit dans les mémoires qui la mythifient. Par conséquent, le cinéma invente la ville et la module.

Les films deviennent l'espace public de la discussion qui se loge dans le cinéma et qui permet un travail de mémoire et de justice<sup>265</sup>. Un espace tierce, celui du transfert dans lequel les souvenirs et les compulsions de répétition peuvent se manifester librement se glisse entre le nouvel énoncé spatial et celui des pratiques et usages de la violence qui n'a pas eu le temps de vivre son deuil. De fait, les films-monuments deviennent le témoignage des dernières traces des espaces-temps annihilés par les nouveaux producteurs de l'espace. Ils sont les ruines qui énoncent les ruines disparues<sup>266</sup>, nourries du vide qu'elles laissent et pour lesquelles elles cherchent une justice et une reconnaissance. En d'autres mots, par leurs fabulations et leurs travaux de justice et de mémoire, les réalisateurs et leurs personnages deviennent la voix des sans-voix, victimes du nouvel énoncé spatial enclin à ériger son message en critère identitaire. Tous les fragments qui composent la nation sont alors exclus par ce geste. Comme les espaces représentés le démontrent, ce qui est relégué à l'oubli dans la ville occupe l'avant-plan au cinéma. En effet, ce dernier renvoie à l'arrière-plan et dans le hors-champ l'espace qui dicte les impossibilités spatiales. Cela s'illustre par une prédominance des représentations beyrouthines, majoritairement l'ouest de la ville. Beyrouth, victime et bourreau, porte en elle les fragments de toutes les violences ayant eu lieu sur le territoire libanais. De plus, cette période exhibe les frontières spatiales, les lignes de démarcations, les check-points, les miliciens, les chiffres de la violence et les signes religieux bien plus que les précédentes ; elle affiche tout ce que l'espace producteur de la violence cherche à annihiler mais qui vit dans les pratiques spatiales et les mémoires collectives. Tandis qu'à la première période les traces physiques de l'espace non détruit étaient exhibés et insérés comme le *reminder* d'un cadre stable en mouvance, cette période enregistre les endroits en ruine restants. Elle a recours à de nouvelles formes de représentation pour dire l'espace-temps qui disparaît. Toutefois, outre les films qui reconstruisent les premières années des violences, *West Beirut*, *Civilisées !* et

---

<sup>264</sup> La ville intègre le cinéma pour le censurer et interdire certaines représentations.

<sup>265</sup> Pour les réalisateurs rencontrés, le travail de la mémoire est un devoir.

<sup>266</sup> Les disparitions évoquent les espaces physiques, mais aussi les espaces corporels disparus lors des violences.

*L'ombre de la ville*, les thèses de la violence ne sont pas verbalisées, mais l'utilisation et l'incrustation de certains *reminders* indiquent l'internalité des violences confessionnelles.

Par conséquent, les films-monuments parlent de l'espace-temps de leur énonciation en mouvance et de la disparition graduelle des traces spatiales de la violence. Ce vide spatial creusé par l'écoulement temporel éloigne des traces de la violence et nourrit les mémoires dont le travail et la recherche de souvenirs se revêtent de plus en plus de récits personnels et d'imaginaire. Puisque l'espace spatial d'identification des violences n'est plus le cadre stable de la mêmété et que ses traces disparaissent, les réalisateurs appuient leur fabulation sur des mémoires personnelles témoins des violences pour évoquer et convoquer l'espace de la violence : leurs mémoires et celles de faits divers reconnus par diverses mémoires collectives. C'est tantôt le récit du journaliste français Roger Auque (*Hors la vie*), les péripéties de Sheikha (*La gang de la liberté*), les chroniques et récits personnels des réalisateurs (*Le Tourbillon*, *West Beirut*, *Civilisées !*, *Histoire d'un retour* et *L'ombre de la ville*) et des acteurs (*Beyrouth fantôme*).

Toutefois, ces films ne forment pas une unité. À l'image de leur espace, ce sont des fragments qui se distinguent par le moment de leur énonciation : ceux produits avant la destruction du centre-ville et ceux produits pendant et à la suite de cette destruction. Cependant, tous deux s'appuient déjà sur des mémoires personnelles et des faits divers<sup>267</sup>. Tout d'abord, les films énoncés avant la destruction du centre-ville, entre 1990 et 1993, reconstructions des années 1989 et 1990, sont un prolongement de l'espace de l'énonciation en mouvance qui est mis en scène et qui se traduit par un refus des usagers de l'espace de la violence à délaisser l'espace qu'ils aiment. C'est le syndrome de Stockholm. Les films, tournés à l'étranger<sup>268</sup> ou à Beyrouth, exhibent les squelettes d'une ville épuisée qui ne s'interroge pas sur son devenir puisqu'elle refuse de s'investir dans un autre espace. À ce sujet, l'énoncé de l'éternel retour transparait dans les pratiques de ses usagers. Par mimétisme, les films prolongent le cadre détruit et mouvant de la ville. L'espace-temps sans distanciation

<sup>267</sup> Ces représentations basées sur des mémoires spécifiques sont le produit de l'absence des réalisateurs sur le terrain. Pendant des mois, ces derniers n'ont pas été des témoins qui pratiquaient l'espace de la violence de l'intérieur mais de l'extérieur.

<sup>268</sup> C'est entre autres à Palerme que *Hors la vie* a été tourné.

temporelle, limité entre le cadre représenté et l'espace de la représentation, montre un objet de deuil en devenir qui glisse dans la mélancolie et la « martyrisation » de soi ; cet espace reçoit les énonciations qui représentent le cadre en reconstruction de cette période (*Beyrouth fantôme*).

Les films produits pendant et à la suite de la reconstruction du centre-ville, de 1993 à 2000, et de sa disparition comme *reminders*, sont nourris par des mémoires qui sont des rappels d'espaces-temps de la violence ou du combat entre les mémoires internes et les mémoires externes. Les premières se contentent de l'oubli de la violence alors que les secondes cherchent une reconnaissance et une réconciliation avec le passé de la violence. Par conséquent, la qualification de l'acte de parole des réalisateurs, qui est un rappel d'un espace-temps du passé, diffère de l'acte de l'énonciation où les traces spatiales des petites guerres étaient encore présentes. La mémoire-habitude passe à une mémoire-souvenir. Les habitudes spatiales de la violence ne font plus partie du quotidien ; ils sont des souvenirs. Dorénavant, penser les habitudes ou les usages d'un espace-temps de la violence, c'est effectuer un travail de rappel, de recherche de souvenirs. D'ailleurs, la disparition des traces de la violence de l'espace de l'énonciation et des habitudes coïncide avec une augmentation graduelle de signes et des *reminders* qui représentent la violence dans l'espace de la représentation. C'est tantôt une radio en hors-champ qui effectue des bilans des violences, tantôt l'incrustation de dates, d'affiches, de slogans et surtout de marquages spatiaux et corporels liés au ségrégationnisme et au confessionnalisme tels que les check-points, les signes de croix et des prénoms évoquant l'une ou l'autre des religions (christianisme et islam). Il y a également un plus grand recours au *reminiscing* de la part des personnages, ce qui leur permet de se rappeler le passé. Parfois ces nouvelles formes de représentation diffèrent de la première et deuxième période de la représentation, parfois elles exagèrent certaines représentations ou les réduisent.

Dénuée de tout marquage dans *L'Abri*, lors de cette troisième période, la frontière devient la principale représentation de la violence. Cependant, elle exhibe différents marquages et pratiques qui, disparus de l'espace, se prolongent dans les corps des personnages, dépendamment de l'espace-temps qu'elle rappelle. Par ailleurs, ce travail de rappel qui dépeint différentes périodes des violences ne dénote pas la même urgence dans les

représentations. Que ce soit *West Beirut* qui recoupe les espaces-temps de *L'abri* et de *L'explosion* ou *Civilisées !* qui est similaire à ceux de *Beyrouth, la rencontre* et *Petites guerres*, chacun des films dégage une légèreté, un ludisme, une nonchalance absente des énonciations effectuées lors de la violence. Ces représentations sont des énonciations gaies de la violence dans laquelle les personnages se complaisent et où les miliciens, diabolisés lors de la première période, sont représentés en humains sympathiques.

Ensuite, ces représentations qui diffèrent des premières périodes se nourrissent de l'écoulement temporel et de la qualification des souvenirs. Avec la disparition des traces, la mémoire-souvenir qui effectue un travail de rappel et qui réussit à l'évoquer se mêle à l'imagination. Ce vide permet le glissement de figures utopiques et la création de mythes : « Le mythe de la Beyrouth d'avant-guerre », « Le mythe de la guerre » et « Le mythe de la reconstruction » (Khoury, 1996). L'un ou l'autre de ces mythes est repris dans *West Beirut*, *Civilisées !* et *L'ombre de la ville*. À sa façon, chacun de ces films énonce et édulcore la violence. Ces mythes relèvent d'un imaginaire post violence qui promet le vivre ensemble. D'ailleurs, le vivre ensemble utopique fabulé à la suite des périodes de violence est souligné par Ricœur :

La guerre est finie, est-il proclamé solennellement : les combats présents, dont parle la tragédie, deviennent le passé à ne pas rappeler. La prose du politique prend la relève. Un imaginaire civique est mis en place où l'amitié et même le lien entre frères sont promus au rang de fondation, en dépit des meurtres familiaux. (2000, p. 586)

Dorénavant, certaines représentations qui ont modulé certaines mémoires collectives sont exagérées ou transformées de manière qu'il est possible qu'une mauvaise mémoire<sup>269</sup> s'immisce dans les représentations. De même, il est possible que le travail de justice et de mémoire se transforme en une mémoire manipulée qui promet ses propres idéologies. Le vide spatial et la distanciation temporelle est mère de toutes les possibilités surtout lorsque l'espace dont ces énonciations émergent est composé de fragments qui cherchent une

<sup>269</sup> Par exemple, lors de la diffusion de *West Beirut*, certaines mémoires ont été heurtées par les représentations de la violence dans ce film. Celles-ci diffèrent des leurs et ne sont pas fidèles à leurs propres représentations de la violence.

reconnaissance. En ce sens, à l'ombre du pouvoir ou à ses côtés, il y aura toujours des mémoires qui feront la gloire de certains groupes et l'humiliation des autres.

Par ailleurs, des représentations sont fabulées aux côtés des reconstructions d'espaces-temps précis. Elles se font l'écho des combats mémoriaux qui tantôt luttent, tantôt se martyrisent ou se cloîtent dans l'espace de l'énonciation à qui il manque une distanciation temporelle pour lui permettre de reconnaître son état et de retrouver les fragments de son ancien cadre stable dans le nouveau cadre qu'on lui a imposé. Cet espace de l'énonciation devient un espace public qui déterre les combats mémoriels entre ceux qui ont vécu les violences de l'intérieur et ceux qui les ont vécues de l'extérieur. C'est un espace où se retrouvent les fragments refoulés et disparus lors des violences qui cherchent à cohabiter avec ceux qui ont évolué au rythme des violences intérieures. Les uns et les autres deviennent des étrangers égarés dans un espace auquel aucun<sup>270</sup> ne peut complètement adhérer ou s'identifier puisqu'il ne contient plus ses repères et son sens. Cet espace rongé par la solitude et l'incommunicabilité où chacun est égaré entre son passé et son présent, entre son intériorité et son extériorité, est à la recherche de lui-même à travers la recherche de son passé qu'il convoque dans son présent et projette dans son futur. Chacun vit une crise identitaire. Puis, chacun tente de reconstruire un sens à soi, à l'espace d'identification, d'attachement et du vécu, perçu et conçu. Ce travail peut être une négation du passé et du présent (évoqué dans *L'ombre de la ville*), un travail de deuil (*Histoire d'un retour*) ou un glissement dans la mélancolie (*Beyrouth fantôme*). Toutefois, chacune de ces voix personnelles, une énonciation déclarative au « je »<sup>271</sup>, adopte un travail de représentation lié au *reminiscing* puisqu'une fois les *reminders* disparus, les sujets ont besoin d'« autrui » pour faire mémoire et obtenir une reconnaissance de leur mémoire ainsi qu'une preuve de leur être dans ce monde. Cet autrui est tantôt interne à l'espace de la représentation, tantôt externe. Dans ces cas, il y a une implication directe de la part du spectateur qui devient l'« autrui ». Le travail de justice et de reconnaissance s'effectue par lui et la mémoire représentée qui intègre de nouveau l'espace de

<sup>270</sup> À l'exception des producteurs des nouveaux énoncés spatiaux.

<sup>271</sup> Ce travail est celui de mémoires qui s'assument et deviennent la voix des mémoires collectives, partageant ainsi leur vécu, leur perçu et leur conçu. D'ailleurs, les réalisateurs recourent de plus en plus à des acteurs professionnels pour dire leurs mémoires et leurs impossibilités. Dans certains cas, comme dans *Beyrouth fantôme*, la partie documentaire du film donne la voix aux acteurs qui accentuent leur identification aux états affectifs et de faire des personnages qu'ils interprètent. En ce sens, les mémoires évoquées sont de plus en plus assumées, précises et revendicatrices, et de moins en moins floues et rassembleuses.

la ville se prolonge avec lui, car le film devient le *recognizing*, la reconnaissance dans le présent de l'altérité absente.

La période fragmentée et fragmentaire des états chaotiques qui habitent l'espace et ses usagers est un portrait des espaces-temps mémoriaux qui coexistent dans un espace en transformation. À l'image de leur espace d'origine, les représentations en mouvance disent les impossibilités de l'espace-temps dont elles extraient, convoquent et évoquent un devenir habité par les poursuites et les recommencements éternels des violences (*Beyrouth fantôme* et *L'ombre de la ville*). Alors que l'espace de la ville en violence perd ses traces, celles-ci se logent dans l'espace du cinéma. Ce dernier devient l'espace public effectuant un travail de mémoire, de justice et de reconnaissance des éléments refoulés par les nouveaux producteurs de la ville. Pour effectuer un travail d'amnistie, le cinéma intègre la ville et l'oblige à confronter son amnésie. Ce travail est limité aux mémoires collectives qui partagent ces énonciations. Autrement dit, ces énonciations, comme leur espace d'origine, sont fragmentées et non unitaires ; pour les uns, elles sont une humiliation et pour les autres, une gloire. D'ailleurs, le combat et la reconnaissance des mémoires s'amplifient au fur et à mesure qu'une profondeur temporelle se creuse entre les espaces-temps des violences et ceux des énonciations filmiques. Chacune des mémoires cherche à pérenniser ses propres événements fondateurs dans des représentations qui, lors de leur diffusion<sup>272</sup>, réactivent et prolongent les pratiques et les états affectifs liés à la violence, tout en les inculquant à des générations qui ne les ont pas pratiquées, mais qui s'identifient à elles. Conséquemment à ce travail, il devient possible que ces représentations se transforment en un espace de lutte qui se solde par de nouvelles violences.

---

<sup>272</sup> Un bref visionnement des courts-métrages produits jusqu'en 2005 par les universitaires de L'Université Saint-Joseph (USJ), de l'Académie Libanaise des Beaux-Arts (ALBA) et de l'Université Saint-Esprit de Kaslik (USEK) portant sur les petites guerres, nous a permis de noter une exhibition des représentations confessionnelles et miliciennes qui désignent des parties et des groupes spécifiques et traduisent une diminution des répercussions des violences sur les civils.

## CONCLUSION

L'individu entretient une relation viscérale avec son espace d'attachement, c'est-à-dire le pôle de son identité et le cadre de stabilité qui, dans sa mêmeté, est confortant. Cette relation est primordiale pour l'image qu'il a de lui. L'introduction d'un changement dans ce cadre, apporté entre autres par la violence, est marquée par une période d'incertitude spatiale qui, selon les états affectifs et les états de faire des usagers, se traduit par un sentiment de perte de personnalité ainsi que par une résistance au changement. Lors de cette durée – le cadre spatial détruit – l'appartenance à la terre devient plus limpide. Puis, à travers l'espace-temps de résistance – le cadre spatial en mouvance – le passé est fabulé et l'avenir remodelé de telle sorte qu'il devient possible de retrouver dans le nouveau cadre spatial, entre autres par la présence de la ruine, espace charnière, un certain équilibre du cadre précédent. Cette pratique réelle-imaginaire de l'espace permet à l'individu de se maintenir dans son espace sans nécessairement que celui-ci n'exhibe les signifiants de son cadre d'identification.

Entre 1975 et 1994, des transformations spatiales ont modulé l'espace libanais, soutenant diverses guerres de nature kaléidoscopique, des petites guerres, tantôt identitaires et ou interétatiques. La capitale libanaise, Beyrouth, a très tôt éclipsé les violences qui se déroulaient dans le reste du territoire pour devenir une ville-pays réduite à un binarisme spatial et confessionnel : Beyrouth Est, chrétienne, et Beyrouth Ouest, musulmane.

Les réalisateurs ressentent les courants émotionnels de leur peuple ; ils sont habités par les énoncés spatiaux du passé et séduits par les ruines et les critiques des énonciations du présent. Dans les bouleversements de leurs espaces qu'ils subissent en raison des violences spatiales, ils fabulent des films-monuments à partir d'un espace-temps déterminé. Ce faisant, ces films pérennisent la violence destructrice et productrice de nouveaux espaces. Témoin d'un espace-temps, leurs pratiques spatio-communicationnelles et mémorielles, loin d'être similaires, sont des actes de parole qui qualifient l'énoncé produit. Ces derniers incluent le contexte dont ils émergent, mais ils sont également inclus par lui. Aussi les réalisateurs, en

tant qu'espaces mémoriels, sont-ils des stratifications de traces en interaction dans et à travers la ville et le cinéma : ils inventent leur peuple. En effet, ils constituent en eux-mêmes des espaces de mémoire et d'imagination qui énoncent et interprètent des messages selon leurs états de faire et affectifs. Leur processus d'interprétation dépend également de la mémoire collective du groupe auquel ils appartiennent et des possibilités et des impossibilités de l'espace habité, mais aussi celui de leur attachement, par l'intermédiaire de leurs intercesseurs, « personnages réels et non fictifs », qui sont mis en état de « fictionner » et de « légèder ». Ils deviennent la jonction voire le relais de la ville et du cinéma. Par l'intermédiaire de leur caméra qui se glisse entre eux et la ville, chacun d'eux devient la jonction de l'un *et* de l'autre, de l'un à l'autre. Autrement dit, chaque réalisateur est un fragment de la ville et du cinéma ; il est cinéma-et-ville. Par conséquent, le film-monument qu'il énonce devient une commémoration de l'objet relationnel cinéma-et-ville. Il arrive que ce devenir de l'objet relationnel cinéma-et-ville dépasse la représentation *stricto sensu* qui est promulguée à cette mise en relation par la mimétique. Ce glissement entraîne un dépassement du paradigme représentationnel qui, au lieu de représenter l'espace de la ville, peut soit la déformer, l'embellir, la critiquer, l'imiter et même inventer des villes idéales ou utopiques (Moser, 2003). Dans cette optique, le film, espace de représentation filmique verbale et imagée, commémore les affects et les états positifs ou négatifs d'un individu et de sa mémoire collective. Il est l'inscription d'un événement perturbateur qui brise l'espace de la mêmété et la temporalité d'une mémoire collective. De plus, il témoigne de la relation d'inclusion de la ville et du cinéma et la difficulté de déterminer la préséance de l'un sur l'autre qui semble davantage relever de la mimétique et de la spatio-temporalité à partir desquelles l'acte de parole est fabulé, que d'une réflexion symétrique dans laquelle se glissent et se confondent la mémoire et l'imagination. En somme, les transformations spatiales survenues dans l'espace de l'énonciation permettent de comprendre les films comme les films permettent de mieux comprendre ce qui se produit dans l'espace.

Par conséquent, notre intérêt pour le cinéma ainsi que pour le Liban, espace que nous avons habité et qui nous habite, nous a motivée à établir un corpus de films pour mesurer l'implication et la corrélation possibles de l'objet relationnel cinéma-et-ville, de l'espace à partir duquel il est énoncé et de l'espace qu'il énonce. Cependant, nos limites temporelles et

encyclopédiques ainsi que la polysémie de l'objet relationnel cinéma-et-ville ne nous permettent pas une démonstration rigoureuse des liens de causalité et des particularités mémorielles possibles pour cet objet. Aussi notre question de recherche s'énonce-t-elle comme suit : quelle traduction spatiale des petites guerres les réalisateurs libanais proposent-ils dans leur cinéma et mémoire collective ?

En prenant appui sur l'espace libanais et les films énoncés par des réalisateurs libanais, nous avons problématisé l'objet relationnel cinéma-et-ville en l'inscrivant du côté de la pragmatique de l'énonciation qui stipule une interaction entre les énonciateurs et les contextes spatiaux dont l'acte est mis en parole. Par conséquent, notre démarche méthodologique, qui s'inscrit du côté de la pragmatique de l'énonciation, a consisté en une lecture bilatérale entre le contexte spatio-communicationnel de l'énonciation et l'instance qui énonce, c'est-à-dire entre le contexte spatial des petites guerres articulé selon les disjonctions « montagne versus Beyrouth », « Beyrouth Est versus Beyrouth Ouest » et « Beyrouth en ruine versus Beyrouth en reconstruction », et le contexte de production du cinéma au Liban. Ce dernier est passé de pratiques qui s'éloignent de la réalité du pays à de nouvelles pratiques nées de la violence, par des démarches solitaires et tentatives isolées. Ce cinéma et l'espace qui l'englobe forment la mouvance de leurs pratiques spatiales. Nous avons vu que la contextualisation de l'espace et du cinéma à partir duquel celui-ci est mis en parole a fourni les éléments nécessaires pour relever les traductions spatiales énoncées lors d'un espace-temps dans les films, puis de les qualifier diachroniquement selon leur espace d'énonciation.

L'interaction entre les énonciateurs et les contextes spatiaux dont l'acte est mis en parole a été analysée selon deux paramètres : l'espace, corporel et spatial, et la mémoire. Puis, ils ont été définis à partir d'auteurs tels que Deleuze, Greimas, Perraton et Ricœur. Cette articulation de l'espace et de la mémoire nous a permis de problématiser l'objet relationnel cinéma-et-ville.

Nous avons vu que par les phénomènes mnémoniques corporels et spatiaux liés aux caractères d'écoulement temporel passé et présent, il est possible pour le réalisateur de se souvenir de ses actes spatio-temporels et d'énoncer un monument commémoratif portant sur

des fragments des petites guerres. Lors de sa commémoration de la traduction spatiale des petites guerres, le corps et les lieux sont une stratification de traces qui lui permettent de faire un travail mémoriel se rattachant ainsi à sa pratique réelle-imaginaire de l'espace. En effet, le corps de l'individu est un espace contenu dans des lieux d'énonciation qui peuvent signifier la société qui les produit. Par des actes comme ceux de s'orienter et de se déplacer, mais surtout par l'acte d'habiter un espace auquel des souvenirs sont associés, l'espace corporel établit une liaison entre la mémoire corporelle et la mémoire des lieux. Ces actes, pratiques réelles et imaginaires, disent le « pouvoir faire de ces usages » (Perraton, 1984, p. 69) dans des lieux dont le sens, même s'il est dicté par des producteurs spatiaux, est toujours en mouvement.

À partir des us de la « mémoire heureuse » et des abus de la mémoire naturelle tels que décrits par Ricœur (2000) dans *L'histoire, la mémoire et l'oubli*, nous avons relevé les éléments qui nous ont permis d'établir une corrélation entre l'objet relationnel cinéma-et-ville et l'espace à partir duquel il est énoncé et l'espace qu'il énonce.

Nous avons d'abord vu que les usages de la mémoire heureuse sont régis selon les trois paires oppositionnelles : habitude/mémoire, évocation/rappel (ou recherche) et réflexivité/mondanité. La première paire, caractérisée par la profondeur temporelle, a permis de relever les traits distinguant les films produits entre les deux événements fondateurs de violence que nous avons sélectionnés, le 13 avril 1975 et la *tabula rasa* du centre-ville de Beyrouth en 1994, et ceux produits à la suite de ces événements, de 1994 à 2000. La deuxième paire, la qualification du souvenir, a permis de relever la récurrence et l'absence des souvenirs incrustés dans le cinéma et la ville ou mentionnés par l'un et omis par l'autre. Finalement, la troisième paire, intériorité et extériorité de l'individu, s'appuie sur les *mnemonic modes* (*reminding*, *reminiscing* et *recognizing*) qui influencent la traduction spatiale et la production de la ville énoncée par le réalisateur. Ils énoncent les pratiques mémorielles qui permettent la médiatisation entre l'objet relationnel cinéma-et-ville et l'espace habité par le réalisateur, celui qui l'habite et celui qu'il fabule. Lors de notre analyse, ces trois champs de la mémoire nous ont permis de brièvement esquisser la médiatisation de la réalité et de l'imagination qui s'effectue entre l'espace-temps où le réalisateur est un usager de l'espace et celui où il produit un nouvel énoncé de l'espace.

Nous avons également vu que les abus de la mémoire naturelle, abordés par l'approche pragmatique de la mémoire qui s'adjoint à l'angle objectal de l'approche cognitive des us de la mémoire, et distribués selon les plans pathologique-thérapeutique, pratique et éthico-politique, permettent de ressortir les figures des mémoires empêchées, manipulées et convoquées. Par les catégories de la médiation du transfert, ces dernières se transposent au niveau de la mémoire collective. Les abus de la mémoire sont un exercice de la mémoire et ils s'insèrent dans la fabulation des petites guerres libanaises en énonçant les pratiques spatio-mémorielles des réalisateurs et de leurs intercesseurs selon l'espace-temps de leur énonciation.

Le cinéma et la mémoire collective des réalisateurs libanais forment l'instance détentrice du pouvoir « symbolique » et énonciateur réel-imaginaire de l'acte de fabulation filmique. Afin d'y relever les traductions spatiales des petites guerres proposées, nous avons effectué une analyse de contenu qualitative qui relevait les indices (thème, mot, personnage, etc.) afférents à la définition de la traduction de l'espace dans les énoncés filmiques plutôt que leur fréquence d'apparition. Comme il n'existe aucune grille d'analyse et de lecture préétablie qui puisse être appliquée à tout corpus de films, d'un film à l'autre<sup>273</sup>, notre principal élément de récurrence dans l'analyse de contenu a été le schéma actantiel qui regroupe trois catégories actantielles : destinataire vs destinataire, adjuvant vs opposant et sujet vs objet. Toutes les catégories sont modulées par l'objet de désir défini par Greimas.

Notre lecture documentarisante des films, qui ne prétend pas à l'objectivité, notre analyse et notre interprétation des films ont été limitées par notre encyclopédie, nos limites spatio-temporelles, notre mémoire collective ainsi que nos états affectifs et de faire en lien avec l'espace-temps de cette recherche. Nonobstant ces limites, les résultats de notre lecture des films nous ont permis de relever trois périodes de fabulation de films élaborés à partir de la progression des figures spatio-temporelles entre les films plutôt que sur une dialectique d'opposition des films : la mémoire blessée, la fragmentation et le combat des mémoires.

---

<sup>273</sup> De plus, une attention spéciale a été portée aux séquences d'ouverture et de fermeture des films, ainsi qu'aux séquences qui précèdent et suivent les transformations spatio-temporelles par lesquelles naît la violence.

La première période des énonciations filmiques<sup>274</sup> (1980-1981), conséquence de l'acte fondateur de l'espace, la ligne des combats ou de démarcation, et des transformations spatiales dans l'espace beyrouthin en 1976, débute en 1975 et prend fin à la veille de l'attaque israélienne de Beyrouth. Elle se caractérise par la limitation des pratiques spatiales des usagers beyrouthins qui refusent l'énonciation de la violence. Pendant cet espace-temps, le cinéma, absent de l'espace de la ville, imite les pratiques en mouvement à Beyrouth. C'est-à-dire que le cinéma qui se remémore la mise en place de l'acte fondateur de la violence qui apporte des changements dans la pratique de l'espace beyrouthin ne réintègre<sup>275</sup> pas la ville mais s'inscrit comme les pratiques qu'il représente, dans la lutte entreprise par certains usagers de l'espace qui refusent de se soumettre à la violence. Par la parole, l'imagination et la remémoration, ils maintiennent leurs pratiques actives. D'ailleurs, cette insoumission aux pratiques de la violence s'étend aux pratiques des réalisateurs qui, malgré les impossibilités de tourner dans les espaces de violence, ont actionné leur caméra et ont pérennisé les luttes des usagers qui refusent de se soumettre aux pratiques de la violence. Aidés par leurs intercesseurs-actants, les usagers des espaces de la violence, ils ont transposé dans les espaces corporels les marquages des espaces physiques de la ville. Dorénavant, les corps reflètent la binarité beyrouthine : Est, chrétien et riche, et Ouest, pluricommunautaire et pauvre. Contrairement à la troisième période dans laquelle les corps exhibent les signes de leur appartenance communautaire et confessionnelle, cette période-ci met en scène les marquages des luttes de classes sociales plutôt que confessionnelles. Ces représentations énoncées découlent des thèses évoquées pour expliquer les violences.

Les personnages invoquent les facteurs exogènes et économiques pour expliquer la violence qui, elle, se rapporte à l'externalité du mal. Mais, très rapidement dans *Beyrouth, la rencontre*, les facteurs endogènes, qui incluent la variable confessionnelle, sont désignés comme responsables de la violence. Par ce film, il n'y a plus de « pourquoi » à la violence ; celle-ci devient la prison dans laquelle il faut s'impliquer ou dont il faut fuir. Ces remémorations des premières années des violences, qui ont une courte profondeur temporelle avec les événements qu'elles énoncent, reflètent leur espace d'énonciation avec

<sup>274</sup> *L'abri, Liban malgré tout* et *Beyrouth, la rencontre*.

<sup>275</sup> Ce n'est qu'après la cessation des violences que plusieurs de ces films ont pu être projetés au Liban.

lequel elles sont synchrones. En ce sens, les deux espaces n'ont pas de distance temporelle suffisante pour que leur implication psychique dans l'ancien espace de la paix soit complètement désinvestie ; les signifiants du passé spatial habitent toujours les mémoires et les pratiques de l'espace, et ce, même si la peau de celui-ci est déchirée. D'ailleurs, le principal opposant de cette période n'est pas la violence, mais le temps qui, instaurateur d'une distance entre les usagers de l'espace et leur cadre spatial d'identification lié à un vivre-ensemble (leur objet de deuil), introduit un espace permettant un travail de mémoire. Par et avec lui, les mémoires blessées des usagers vivent le passage d'une mémoire-habitude à une mémoire-souvenir. Ce changement s'opère grâce à l'espace de transfert dans *Beyrouth, la rencontre* qui devient lui-même un espace charnière dans les énonciations des films portant sur les petites guerres, donc un relais entre les pratiques mémorielles et cinématographiques qui précèdent la violence et les pratiques nées d'elle. Par conséquent, l'espace des énonciateurs et l'espace des représentations reconnaissent la violence comme cadre stable de la mêmeté.

La deuxième période (1982-1988), à l'image de la coexistence des mémoires collectives qui habitent le même espace-temps des énonciateurs, est celle de la fragmentation des représentations spatiales, mémorielles et filmiques<sup>276</sup>. Reconnaisant la violence comme cadre de la mêmeté, elle débute avec l'invasion israélienne, transformatrice de l'espace beyrouthin, et prend fin avant les Accords de Taëf. L'espace module alors les pratiques spatiales, mnémoniques et cinématographiques : la ville entre dans le cinéma, dicte ses pratiques et modifie ses représentations.

Le devenir dans *Beyrouth, la rencontre* a été une reconnaissance de l'espace de la violence comme cadre stable de la mêmeté. Par conséquent, l'acte de division spatiale beyrouthin n'est plus le moteur des représentations ; c'est une pratique spatiale intégrée dans le « vivre » et « habiter » l'espace de la violence beyrouthine. Outre dans *Petites guerres*, la violence beyrouthine n'est plus le sujet spatial ; elle est un cadre spatial. Beyrouth laisse donc des espaces autres, ceux qui se réfugient en elle parce que leur espace d'identification connaît

---

<sup>276</sup> *Petites guerres, L'explosion, Qui éteint le feu ?, Un pays, les plaies, un dépassement, Le kidnappé, Amani sous l'arc-en-ciel, Maaraké, La séance est levée et Martyrs.*

d'autres violences – le Sud, les villages, les nationalistes et ceux qui effectuent un travail de remémoration ou qui sont hantés par le passé – coexistent avec la ville et en elle. Mais Beyrouth représentée, pluricommunautaire, a la peau ridée et vieillie ; elle est l'Ouest de la ville dans laquelle se trouvent quelques espaces épargnés par la violence. En elle, les jeunes générations souffrent de solitude et d'incommunicabilité, rejettent les principes et les valeurs de leurs parents tout en accusant leurs pratiques d'être à l'origine de la violence qui sévit dans le pays. Contrairement à Beyrouth, le Sud est un espace pris en otage. Il comprend à la fois de vastes étendues désertes et une masse intergénérationnelle qui, à partir de Beyrouth ou du Sud, lutte pour la libération de sa terre occupée par l'ennemi israélien et ses complices.

Par conséquent, les pratiques spatiales fragmentées observées sur le terrain régissent celles des énonciations filmiques. Les représentations ne s'articulent plus selon le binarisme beyrouthin Est vs Ouest, mais selon les pratiques spatiales de l'espace énoncé. Il n'est donc plus possible d'esquisser un seul portrait des représentations spatio-mémorielles des petites guerres. Dorénavant, il faut traiter des caractéristiques des fragments mémoriels et spatiaux nés de la multiplication et de l'étalement de la violence à tout l'espace libanais dans lequel une violence étrangère fait naître chez certains un sentiment d'appartenance nationaliste. En ce sens, l'adage libanais « moi et mon frère contre mon cousin. Moi et mon cousin contre mon voisin » prend tout son sens. Dès lors, l'espace est assimilé dans les espaces corporels et spatiaux.

Un des fragments régi par l'espace de la violence se fragmente en trois pratiques de l'espace physique et de l'énonciation : les pratiques dont la violence est le cadre stable, celles qui, à partir de l'espace de la violence, convoquent et évoquent des pratiques liées à des espaces-temps du passé pour résister à la violence, et celles qui sont nées de la violence et qui se l'approprient pour la transgresser. De plus, ces trois pratiques de l'espace représenté reflètent celles utilisées par les réalisateurs pour les dire. Puis, à côté de ces pratiques coexiste le fragment de la remémoration de l'espace-temps qui instaure les pratiques de la violence.

Avec le premier fragment, *Petites guerres*, il s'agit de jeunes beyrouthins qui s'identifient et se plaisent dans la violence beyrouthine qui de plus en plus s'endurcit et se

meurtrit. Chacun d'eux est un fragment des visages de Beyrouth qui joue à la violence, se drogue, se suicide, attend des visas pour partir et transporte sa violence dans d'autres espaces où il la confronte à l'héritage vertical de la vendetta et de la filiation parentale. En ce sens, les petites guerres qui se livrent dans cet espace-temps sont identitaires, mais personne n'en cherche les causes puisqu'elles sont acceptées comme cadre de vie. Par conséquent, ce fragment est une mémoire heureuse. Donc, les pratiques de l'énonciation filmique et mémorielles représentées rompent avec celles qui précèdent les petites guerres et sont la continuation de celles qui ont cours dans leur espace d'énonciations.

Le second fragment (*Qui éteint le feu ?*, *Le kidnappé* et *Amani sous l'arc-en-ciel*) se caractérise par la hantise du passé. Il est des corps qui, suite à l'enlèvement par la violence de leur objet d'affection, ne reconnaissent pas le cadre de la violence et donc se cloîtent dans leur passé. Un combat survient alors entre les corps-refuges et les espaces-refuges qui les contiennent. Autrement dit, l'intériorité et l'extériorité de ces individus ne se reflètent plus puisque pendant un certain temps, ces corps ne reconnaissent pas les conséquences de la violence (qui se trouvent dans le hors-champ visuel) et continuent à s'investir dans leur objet d'affection. Ils vivent la violence comme un drame personnel plutôt que sociétal. Pour eux, elle n'existe pas. Ainsi, leur hantise du passé ne constitue pas une résistance et une lutte contre l'énoncé de la violence, mais une lutte contre « soi-même » qui refuse la reconnaissance de la perte de l'objet aimé. Puis, leurs pratiques de l'espace sont une négation de celles de l'espace-temps présent de la violence, elles sont similaires à celles de leurs énonciateurs qui ont recours à des méthodes de dire et de faire cinématographiques qui n'émergent pas de l'espace-temps de la violence, mais de celui auquel les personnages sont attachés, c'est-à-dire les pratiques cinématographiques antérieures à la violence.

Par conséquent, le temps est le principal opposant aux corps hantés par le passé et à leurs pratiques. En effet, en plus d'effacer les traces du passé, il les conscientise sur l'écart qui se glisse entre leur « soi » et le monde dans lequel ils se trouvent. En ce sens, le temps qui est leur opposant devient un adjuvant qui, par un désinvestissement psychique du passé, permet un travail de la mémoire heureuse et invite à une prise de conscience de l'espace-temps du présent. Donc, il est possible de noter une différence entre les énonciations filmiques de la

première période qui ne reconnaissent pas l'énoncé de la violence et celles qui offrent un devenir différent aux personnages. À la non-reconnaissance de l'énoncé spatial de la violence de la première période succèdent, dans ce fragment de la deuxième période, une désinhibition de l'objet de deuil et une intégration de l'espace de la violence. Par conséquent, il n'est plus possible de pratiquer l'espace de la violence en se soustrayant à sa reconnaissance, mais il est possible d'y inscrire des pratiques différentes.

Le troisième fragment (*Un pays, les plaies, un dépassement, Maaraké, La séance est levée, Martyrs*) est celui de la résistance civile qui cherche à défendre et à protéger ses espaces d'identification perçus, conçus et vécus, qu'ils soient nationaux ou sudistes. Il s'oppose au message des producteurs de l'espace de la violence qui comporte des espaces différents, dont ceux de la résistance.

Contrairement à la figure précédente, la hantise du passé, la résistance civile ne découle pas d'un travail de deuil non réglé, mais de la violence dont elle est née. Les personnages qui incarnent cette figure ne se déclarent pas comme sa victime, mais par distinction avec elle. Cela leur permet, par des actions qui sont des luttes pour l'amour et la préservation de la terre, d'affirmer leur attachement et leur identification à leur espace vécu, conçu et perçu du sol. Par des actions habitées par une foi et une assurance inébranlables, ils effectuent un travail de lutte et de justice dont le devenir possible est le sacrifice ou la « martyrisation » de soi pour la terre dont ils sont indissociables. Ils ne se revendiquent pas de l'héritage vertical, qu'ils condamnent, ni de récits fondateurs dans leurs pratiques de l'espace. Au contraire, ils se réclament d'un refus de la complicité passive ou active face à la violence et de l'espoir de voir un jour leur terre enfin libérée pour y effectuer un retour. En somme, cette figure reconnaît l'espace de la violence, intérieure ou extérieure à elle, d'où elle a émergé et qu'elle constitue en ennemi qui coexiste à ses côtés.

Le fragment se morcelle en deux et ses pratiques cinématographiques reflètent ses pratiques spatiales : une résistance pour le Sud et un militantisme nationaliste. Le fragment nationaliste ou patriotique (*Un pays, les plaies et un dépassement et La séance est levée*) convoque et évoque des pratiques liées à des espaces-temps passés afin de résister à

la violence. À l'image de la nation unitaire convoquée qui n'existe pas, ni avant ni au cours des petites guerres, ces énonciations évoquent et convoquent les pratiques d'un passé inexistant qu'elles transposent dans un espace en violence. À mi-chemin entre les pratiques du passé inexistant, ni celui du vivre-ensemble, ni celui de la disjonction « montagne versus Beyrouth », et les pratiques provenant d'un présent de la violence, ces énonciations reformulent des pratiques d'espaces-temps du passé des violences qu'elles intègrent à l'énoncé de la violence. En résulte une hybridation entre les pratiques d'énonciation qui précèdent les petites guerres et les pratiques nées des impossibilités des petites guerres. À l'instar des pratiques spatiales des personnages qui transgressent les pratiques établies par les producteurs de la violence, les pratiques portant sur la résistance du Sud transgressent les énonciations cinématographiques sur les petites guerres : *Maaraké* dévoile le travail de maquillage de la banlieue Sud de Beyrouth en Sud-Liban et *Martyrs* met en scène un parti politique issu de l'espace de l'énonciation, le Parti Progressiste Syrien. En somme, ces films sont le reflet d'un cadre spatio-temporel en mouvement qui se cherche et se reconstruit.

Enfin, l'autre fragment, *L'explosion*, produit en 1982 est une remémoration de l'espace public de 1975, arène des combats identitaires entre les tenants du vivre-ensemble et ceux du confessionnalisme qui par une manipulation et instrumentalisation de la mémoire mettent en place l'acte fondateur des violences.

Par cette remémoration, Rafic Hajjar, qui avait réalisé *L'Abri* en 1980, démontre que les thèses de la violence, et donc la mémoire, sont soumises à l'espace-temps de l'énonciation. Contrairement aux facteurs exogènes invoqués dans le film de 1980, les facteurs endogènes sont représentés dans celui de 1982 ; ils luttent entre deux énoncés spatiaux antinomiques, soit l'héritage vertical et horizontal. De plus, l'espace de l'énonciation dicte ses représentations à l'espace filmique même si celles-ci ne sont pas conformes à ce qui s'est produit dans l'espace. Alors que le Liban est embrasé par la violence et qu'une résistance civile s'organise, l'espace de la ville a intégré l'espace cinématographique et a modifié le devenir du film : à la fatalité de la violence succède les retrouvailles du vivre-ensemble. Au moment où un mouvement de la société civile s'organise dans l'espace de la violence, celui-ci intègre l'espace cinématographique et fabule l'espoir et la résistance

Pour conclure, en dépit de sa nature fragmentée, cette deuxième période affiche ses propres caractéristiques dont celles de la fragmentation des énonciations cinématographiques, spatiales et mémorielles. Toutefois, cette deuxième période constitue surtout celle de la soumission des pratiques cinématographiques aux pratiques spatiales et mémorielles adoptées. Suite à la reconnaissance de la violence comme cadre spatial de la mêmété, à l'invasion israélienne ainsi qu'à la contamination de la violence à tous les espaces libanais, les médias se sont centrés sur la violence milicienne délaissant ainsi toute autre forme de pratiques spatiales. Au contraire, les énonciations cinématographiques ont commémoré la fragmentation spatiale du terrain et les divers états de faire et affectifs traversés par leur peuple, qui n'est pas victime, mais réfugié ou déplacé. Par ailleurs, les principaux espaces représentés sont ceux de la disjonction corps-refuges et espaces-refuges qui esquissent l'attachement et l'identification à des espaces dans le hors-champ visuel logés dans les corps, mais aussi aux luttes entre les espaces de l'héritage horizontal et vertical. Ces derniers sont une lutte contre une altérité mais aussi contre soi-même, une lutte identitaire pour l'être-là. Ces espaces n'exhibent pas les traces de la violence ni les signes religieux, car ceux-ci habitent leur corps et dictent leurs actions. D'ailleurs, pour évoquer ou convoquer le passé, pour effectuer un travail de souvenir ou accuser l'héritage vertical, les fragments représentés recourent aux activités discursives, au *reminiscing*, qui permettent un travail de mémoire, une libération de l'objet de deuil et une reconnaissance de l'énoncé de violence. Malgré ces activités discursives, c'est l'incommunicabilité qui caractérise ces représentations mémorielles. La communication est donc présente, mais l'écoute est absente ; tous se parlent, mais personne n'écoute. Finalement, contrairement aux périodes du passé où le cinéma ne reflétait pas la réalité sociale et politique de son espace d'énonciation, ce fragment est soumis à l'espace d'énonciation devenu cadre stable de la mêmété.

La troisième période des films sur les petites guerres se caractérise par le sens en mouvement des énoncés spatiaux beyrouthins. C'est le passage des combats spatiaux aux combats des mémoires spatiales. Elle englobe le second événement fondateur de l'espace et l'acte spatial avec lequel il est confondu, soit les Accords de Taëf signés en 1989 et la *tabula rasa* du centre-ville débutée en 1994. Tandis que le premier événement fondateur véhiculait une fin des violences et l'ouverture des portes des deux parties de Beyrouth refermées sur

elles-mêmes et déchirées par la poursuite des violences, le second est la suite des destructions rituelles qu'a connues le centre-ville. Cependant, elle se solde par son annihilation et par le vide, autorisant ainsi le retour d'un centre-ville disparu qui confond amnésie et amnistie, puis reconstruction et réconciliation. Contrairement à la deuxième période qui a mis en scène d'autres espaces, lors de la troisième période, Beyrouth, plus Ouest qu'Est<sup>277</sup>, et sa frontière sont de nouveau le cœur des représentations. En les disant, on formule le mythe : « Le mythe de la Beyrouth d'avant-guerre », « Le mythe de la guerre » et « Le mythe de la reconstruction » (Khoury, 1996, p. 20-21). Par conséquent, la transformation spatiale marque l'effacement physique de plusieurs traces de la violence qui témoignent de divers espaces-temps de la ville dont celui de son être cadre spatial d'identification. C'est un retour autre de l'espace-temps de la première période des petites guerres où le cadre de la métropole avait été détruit et remplacé par un sens spatial différent. Alors que la première période exhibait les *reminders* restants de son énoncé du vivre-ensemble en mouvement, la troisième incruste les insignes et les lieux communs de la violence confessionnelle et identitaire qui se déplacent de l'espace aux mémoires. Dorénavant, pour soutenir leurs propos mémoriels et les encyclopédies des spectateurs qui ne partagent pas leur mémoire collective, de plus en plus de réalisateurs insèrent des photos d'archives des petites guerres, narrent des bilans de la violence et mettent en scène des lieux de mémoire, comme les manifestations politiques. L'imagination nourrit donc le vide spatial et les mémoires, qu'elles soient blessées, manipulées, personnelles ou collectives. Mais ces représentations beyrouthines ne sont pas *une* mais *plusieurs*. Elles coexistent dans le même espace-temps et cherchent une reconnaissance d'après le cadre spatio-mémoriel auquel elles s'identifient. Désormais, le cinéma rentre dans l'espace ; ses fragments alimentent le vide spatial et constituent l'espace public de la discussion absent de la ville. En outre, celui-ci se loge dans le cinéma et permet un travail de mémoire et de justice. Ainsi, les films deviennent des monuments qui témoignent des mémoires personnelles des réalisateurs et de faits divers reconnus par diverses mémoires collectives comme le récit du journaliste français Roger Auque (*Hors la vie*), les péripéties de Sheikha (*La gang de la liberté*), les chroniques et récits personnels des réalisateurs du *Tourbillon*, *West Beirut*, *Civilisées !*, *Histoire d'un retour* et *L'ombre de la*

<sup>277</sup> Plus présent lors de cette période dans le champ visuel que dans les précédentes, l'Est, plus aisé et développé que l'Ouest, est un espace homogénéisé exhibant par le verbe et les lieux de culte ses marquages religieux.

*ville* ou ceux des acteurs de *Beyrouth fantôme*. Par ailleurs, à l'image des espaces beyrouthins qu'il représente, chaque film-monument se distingue par le moment de son énonciation : avant la destruction du centre-ville ou pendant et à la suite de celle-ci.

Tout d'abord, *Hors la vie*, *Le tourbillon* et *La gang de la liberté* énoncés avant la destruction du centre-ville, entre 1990 et 1993, reconstructions des années 1989 et 1990, sont un prolongement de l'espace de l'énonciation en mouvance qui est mis en scène et qui se traduit par un refus des usagers de l'espace de la violence à délaisser l'espace aimés. C'est le syndrome de Stockholm ; il n'est plus possible de se fier aux apparences, car le bourreau est à la fois victime et la victime devient son propre bourreau ; en un même signe coexistent des signifiés antagonistes. Par conséquent, tout est en mouvement, instable et confondant : les lignes de séparation entre la réalité et l'imagination comme les thèses de la violence disparaissent. Celles-ci ne sont pas nécessaires pour les personnages dont la violence est la *mère*, mais elles sont encore réclamées par ceux qui sont extérieurs et étrangers à elle. Elles sont une invocation des inégalités sociales entre les groupes confessionnels auxquelles s'ajoutent la drogue et une poursuite des guerres colonialistes qui se prolongent dans les guerres identitaires, communautaires et confessionnelles. Contrairement à la première période des énonciations des petites guerres où les thèses de la violence réfèrent à des causes exogènes, celles-ci illustrent des causes endogènes. L'attachement au cadre spatial de la violence ne relève pas d'une mémoire blessée, mais de mémoires contenues dans un espace où coexistent une multitude de pratiques spatiales et mémorielles. Bref, ce premier fragment de cette troisième période exhibe les squelettes d'une ville épuisée qui ne s'interroge pas sur son devenir, car elle refuse de s'investir dans l'espace autre qui cherche à ressurgir de ses entrailles. En un sens, par mimétisme, Beyrouth Est et Beyrouth Ouest prolongent leur cadre détruit et mouvant dans les films-monuments de ce premier fragment qui l'énonce.

Ensuite, les films produits pendant et à la suite de la reconstruction du centre-ville, de 1993 à 2000, et de sa disparition comme *reminders* sont nourris par des mémoires qui sont des rappels d'espaces-temps de la violence ou du combat entre les mémoires intérieures et extérieures à la violence ; les premières se contentent de l'oubli de la violence alors que les secondes cherchent une reconnaissance et une réconciliation avec le passé de la violence. Par

conséquent, l'acte de parole des réalisateurs qui est un rappel d'un espace-temps du passé diffère de celui où les traces spatiales des petites guerres étaient encore présentes. Dorénavant, penser les habitudes ou les usages d'un espace-temps de la violence, c'est effectuer un travail de rappel ou de recherche de souvenirs : la mémoire-habitude passe à une mémoire-souvenir. De l'une à l'autre et entre les deux, le temps efface les traces et permet d'une part le glissement de figures utopiques incarnées par des êtres frontaliers qui font coexister, pendant un bref espace-temps, l'énoncé du vivre-ensemble. D'autre part, il permet la création de mythes beyrouthins d'avant les petites guerres, des petites guerres et de la reconstruction. L'un ou l'autre de ces mythes est repris dans *West Beirut, Civilisées !* et *L'ombre de la ville*. À sa façon, chacun de ces films énonce et édulcore la violence en rappelant l'une des trois périodes et ses thèses de la violence qui ont transformé les pratiques réelles et imaginaires de l'espace de l'énonciation mentionnées lors des périodes précédentes : (1) le basculement du cadre spatial de la paix dans celui de la violence où d'ailleurs les thèses exogènes régies par une frontière confessionnelle primaient ; (2) l'appartenance et l'identification au cadre stable de la violence qui ne recherche pas les causes de la violence puisque celle-ci est son cadre de la même manière, mais accuse l'héritage vertical d'être la *mère* du mal ; (3) le devenir possible d'un nouvel énoncé spatial qui coexiste avec le cadre et les pratiques liés à la violence et dont les thèses exogènes et endogènes sont indissociables, mais où les inégalités confessionnelles passent à l'avant-plan.

Par ailleurs et contrairement aux espaces filmiques auxquels ils font écho, ces films évoquent davantage les marquages spatiaux et corporels liés au ségrégationnisme et au confessionnalisme qui sont régis par la ligne de démarcation après la cessation des violences. En ce sens, ils disent davantage la période de leur énonciation que les périodes qu'ils énoncent. Les habitudes spatiales de la violence ne faisant plus partie du quotidien, les réalisateurs effectuent un travail de rappel au cours duquel l'éloignement temporel de l'espace de la violence augmente les signes qui représentent cette violence dans l'espace de la représentation. Les multiples représentations des frontières confessionnelles deviennent alors le moteur des représentations et le principal espace des pratiques de la ville ; il en va de même pour la fabulation d'êtres frontaliers dont les pratiques qui défient la violence relève à la fois de l'héroïsme, mais également des pratiques mortelles. D'une certaine manière, la

représentation de ces êtres devient un devoir de mémoire et une reconnaissance des actions de résistance des civils, qui malgré la violence, n'ont pas cessé leurs pratiques. Cependant lors des violences, les actions de résistance civile ont été peu médiatisées, et ce au bénéfice de l'espace des miliciens. Ce fragment-ci ouvre la voie à des énonciations de reconstruction « historiques », mais aussi à celles qui intentionnellement prennent des éléments de la réalité et les mettent en crise en fabulant des petites guerres fantasmagoriques<sup>278</sup>. Dorénavant, les représentations sont en crise et il devient de plus en plus difficile de distinguer la mémoire de l'imagination, l'oubli du fantasme. Ce fragment est le devenir et l'éclatement de toutes les possibilités du cinéma des petites guerres.

La violence vit toujours dans une Beyrouth Est et Ouest « réunifiée » à la recherche d'elle-même, mais se limite aux espaces physiques et régit les états affectifs et de faire. Dans ce contexte, *Histoire d'un retour* et *Beyrouth fantôme* mettent en scène le combat des mémoires qui, à la fin des années 80, oppose différents espaces-temps et résolutions mémorielles : la mémoire extérieure à la violence beyrouthine qui entame un travail de mémoire et la mémoire intérieure à la violence beyrouthine qui étouffe le passé proche et s'engouffre dans la mélancolie. La première effectue un retour à Beyrouth, motivée par un calme relatif et une limitation de la violence à des espaces déterminés, et, en recherchant les traces de ses souvenirs liés à la violence, débute un travail de reconnaissance identitaire et mémoriel. La seconde, la mémoire intérieure, cherche à effacer les traces de la violence et lutte pour sa survie. Les personnages des deux espaces mémoriels deviennent des étrangers égarés dans un espace auquel aucun ne peut complètement adhérer ou s'identifier puisqu'il ne contient plus ses repères et son sens. Entre ces deux mémoires qui appartiennent à des espaces-temps différents se glissent l'incompréhension et l'incommunicabilité, mais surtout la fuite de l'une, de l'autre et de soi à l'autre. Aux recherches et travaux de l'une répond le silence de l'autre et *vice-versa*.

Cette fuite se nourrit et édifie *Le silence*. Un silence meurtrier qui creuse davantage les frontières entre les espaces et un possible oubli, une réconciliation ou le pardon. Ce silence vit de et à travers les apparences – mensongères – dans lesquelles les acteurs eux-mêmes

---

<sup>278</sup> Voir le travail de l'Atlas Group.

finissent par croire et s'embourber. Le silence qui fuit l'autre et qui se fuit, qui définit son présent par le passé, effectue un travail similaire à celui qu'il fait subir à son espace : une annihilation des traces visibles du bâti pour que l'extérieur y perçoive la beauté, la brillance, la *dolce vita* et que l'intérieur – aidé par une volonté divine<sup>279</sup> – finisse par croire à son propre mensonge. En effet, en l'absence d'un patriotisme national, le patriotisme communautaire triomphe et alimente toutes les possibilités, même celle de l'éternel retour de la violence. Cette dernière est une violence différente puisque cette fois-ci comme son espace, elle est vide et sans signifiant. Ce serait le triomphe du temps sur l'espace. Ce sont des espaces-temps différents qui se confrontent dans un espace qui contient des sujets qui ne les reflètent plus et qui ne se reflètent plus en lui. D'ailleurs, cette absence de réflexion spatiale et corporelle qui est une absence d'identification, d'attachement et de stabilité ne peut être verbalisée. L'espace de la ville ne permet plus de la dire. *L'espace* est devenu la victime de *l'espace*. C'est l'espace-victime, victime du silence et du jeu des apparences, qui se glisse dans le cinéma et fabule un espace qui exige une reconnaissance et un travail de justice qui, dans cet espace-temps, n'ont pas d'espace dans la ville. Par conséquent, le cinéma devient le refuge de l'espace et c'est par le cinéma que l'espace trouve une voix pour réintégrer l'espace de la ville et dire ce qui ne peut plus être dit : les *petites guerres*. En ce sens, le cinéma devient un espace de transfert où un travail de soi et une réconciliation avec soi-même, et peut-être un éventuel pardon, pourraient être effectués. Bref, cette troisième période fragmentée et fragmentaire des états chaotiques qui habitent l'espace et ses usagers devient la voix de quelques-uns des espaces-temps mémoriaux qui coexistent dans un espace en transformation qui se cherche ; il s'agit d'un espace à la recherche de soi et d'un autre par rapport auquel il pourrait se définir.

Pour conclure, aux côtés des fragments cinématographiques qui prolongent l'espace de la ville se trouvent des fragments qui par une distanciation temporelle suffisante ont reconnu et réglé leur objet de deuil et peuvent dorénavant effectuer des remémorations heureuses. C'est-à-dire que dans un même espace-temps coexistent des énonciations qui tantôt épousent les pratiques de la ville en la réfléchissant, en la transgressant, tantôt prennent son relais lorsque celle-ci n'a plus d'espace public pour les contenir. Souvent, ces pratiques de

---

<sup>279</sup> Peu importe leur confession, plusieurs Libanais ont tendance à remettre la plupart des aspects de leur vie dans les mains d'Allah – sous sa volonté divine. À ce sujet, voir *Lettre posthume* de Dominique Eddé où elle cite les multitudes utilisations du Divin dans le parler libanais (1989).

pérennisation de la ville reflètent les pratiques spatiales et mémorielles difficilement dissociables des protagonistes – intercesseurs des réalisateurs. C'est lors de la deuxième période des énonciations que cette relation de complémentarité est la plus apparente. Dans l'une ou l'autre de ces manières de fabuler l'espace et ses petites guerres qui expriment davantage l'espace perçu, vécu et conçu des réalisateurs au moment présent de leur énonciation que celui qu'ils énoncent, le devenir ou l'horizon de l'espace évoqué, convoqué ou représenté est la poursuite ou l'éternel retour des petites guerres. Toutefois, ces énonciations se fragmentent elles-mêmes et il est impossible d'énoncer une règle ou une pratique commune pour tout l'objet relationnel cinéma-et-ville. En ce sens, la présente étude fait état de l'impossibilité de catégoriser ces films, même si nous avons tenté de les regrouper sous des périodes très larges et de relever même partiellement les pratiques spatiales et mémorielles des réalisateurs à travers leurs personnages. En effet, tout dépendamment de l'angle de lecture et des états de faire et affectifs du chercheur, les résultats seront différents. Voilà pourquoi notre démarche reste très subjective. Par conséquent, l'analyse est plus intéressante et bénéfique pour le chercheur que les résultats sommaires et insuffisamment représentatifs des univers énoncés auxquels celle-ci est parvenue. Il est possible de relever les diverses limites – temporelles et encyclopédiques – auxquelles la présente recherche s'est heurtée, mais le plus grand obstacle rencontré a été l'embourbement du chercheur dans c(s)es petites guerres conçues, perçues et vécues qu'il devait analyser au point tel que ce travail académique s'est transformé en une arène affective et émotive qui n'a pu jouir d'aucune distanciation ou neutralité – quoique celle-ci relève de l'utopie. Comme peu de travaux traitent des films sur les petites guerres, nous avons été mis en erreur par notre ambition et entêtement à analyser vingt films. Ce grand nombre d'œuvres a limité et réduit la profondeur de l'analyse et ses différents aspects mémoriels et spatiaux qui en soi sont de vastes et complexes champs de recherche. D'ailleurs, dans ce cinéma, beaucoup d'espaces restent à défricher. Peut-être que le premier serait la constitution d'un espace où les films qui traitent des petites guerres<sup>280</sup> seraient répertoriés et que les travaux seraient mis en commun pour que cessent ces tentatives de recherche individuelles et individualistes. En effet, le temps d'analyse est souvent limité par le temps beaucoup trop long alloué à la recherche et à la

---

<sup>280</sup> Ceux que nous avons retrouvés ne constituent pas l'entité des films énoncés. De plus, depuis 2000 plusieurs longs-métrages de fiction ont été fabulés et ceux que nous avons visionnés mettent de nouveaux espaces en scène.

collecte des films. Par ailleurs, les films peuvent être analysés selon divers angles. L'un de ces angles pourrait être celui de la réception par les différentes communautés ou espaces-temps mémoriels libanais. Ainsi, les résultats seraient certainement différents et antagonistes.

Par conséquent, il devient réducteur d'esquisser *une* représentation des traductions spatiales et mémorielles des petites guerres des réalisateurs libanais puisqu'au sein d'un même film-monument elles sont multiples et parfois antagoniques. Néanmoins, s'il fallait généraliser, nous dirions que ces pratiques sont pour la plupart des déplacements ou une volonté, possible ou impossible, de se déplacer dans les espaces extérieurs des espaces domestiques pour rejoindre l'autre, mais que la principale pratique spatiale est celle du verbe<sup>281</sup>. Alors que la parole habite la majorité des films, toutes les énonciations mettent en scène l'incommunicabilité ou la non rencontre<sup>282</sup> communicationnelle entre les individus d'une même génération et d'autres générations. S'il était encore possible de communiquer avec quelqu'un de sa génération, cette pratique est brisée entre les enfants et leurs parents, puisque leurs pratiques relèvent d'héritages différents. En ce sens, la non-rencontre communicationnelle est le principal mal qui ronge les personnages et leurs espaces, car il n'y a plus de communication entre l'espace libanais et les personnages. Ce mal est plus nuisible que la violence même. D'ailleurs plusieurs personnages<sup>283</sup> affirment que la violence a noué des liens affectifs et d'entraide très puissants entre eux mais qu'au même moment, elle les a plongés dans une solitude où chacun devient pour l'autre une île isolée de l'autre, une île narcissique refermée sur elle-même. Cette violence est peu visible ou mise en scène dans l'espace représenté. La représentation des combats ou des miliciens qui arborent leur marquage est introduite dans la troisième période et prend le relais des *reminders* de violence qui disparaissent de l'espace de l'énonciation. Puis, du côté ouest de la ville, les combats sont plus présents et destructeurs de la peau de la ville que du côté est où la ville reste brillante de beauté et souffre de peu d'égratignures dans son bâti. Cette violence limitée dans l'espace représenté meuble le hors-champ visuel et limite les pratiques des personnages ainsi que ceux des réalisateurs qui se heurtent à elle lors des tournages. Tantôt ce sont les thèses endogènes

<sup>281</sup> Sauf dans *Le tourbillon*.

<sup>282</sup> Celle-ci est mise en scène par *Beyrouth, la rencontre* et verbalisée entre autres dans *Petites guerres, Un pays, les plaies, un dépassement* et *Martyrs*.

<sup>283</sup> Dans *Martyrs* et *Beyrouth fantôme*, les protagonistes le verbalisent.

qui se regroupent autour des inégalités des classes sociales et l'héritage vertical, tantôt ce sont les thèses exogènes, avec une incompréhension entre le Liban et l'extérieur qui vient régler ses problèmes sur le sol libanais, qui sont invoquées ou convoquées pour expliquer les violences en tant qu'horizon des films. Lorsqu'elle est reconstruite, cette violence relève des événements qui ont brisé la mémoire des mémoires collectives des réalisateurs et non d'événements « historiques » ou des lieux de mémoire<sup>284</sup>.

Par ailleurs, les personnages représentés sont des anti-héros<sup>285</sup> ; ce sont des mortels de la société civile qui ne se définissent pas comme des victimes de la violence, mais comme des combattants ou des « lutteurs » qui, à leur façon, suivent les pratiques de l'espace auquel ils s'identifient. La plupart d'eux, majoritairement des déplacés du Sud, des Beyrouthins et quelques-uns provenant des espaces libanais indéfinis, ont de la difficulté à intégrer l'espace et à s'identifier à lui qui les accueille, les réfugie ou les abrite. Ils suivent les pratiques spatiales et mémorielles de l'espace-temps auquel ils sont attachés. De la même façon, ils ne se définissent pas en fonction d'une communauté confessionnelle<sup>286</sup> spécifique, mais des binarismes confessionnels et spatiaux dans lesquels ils se trouvent. En ce sens l'identité confessionnelle se réduit à la démarcation-ségrégation spatiale : Est/chrétien et Ouest/musulman<sup>287</sup>. C'est notamment le côté ouest qui est davantage mis en scène et qui place dans son ombre le Sud-Liban. Les autres espaces libanais sont peu représentés.

Finalement, il est sans contredit que les petites guerres ont donné naissance à un cinéma qui s'alimente du cadre quotidien de ses habitants ; un cinéma de l'intérieur de la violence qui devient son cadre, son moteur et son bourreau. Aujourd'hui, ce cinéma est l'arène de la violence : celle de son oubli, de sa nostalgie, sa hantise, son amnésie, sa reconstruction et sa réconciliation. Peut-être que demain, elle sera celle de la justice, du

<sup>284</sup> Mis à part *West Beirut* qui met en scène des lieux de mémoire de la société.

<sup>285</sup> À l'exception des pratiques surhumaines de quelques-uns des personnages représentés lors de la deuxième période de fabulation. Par ailleurs, la réception de la pratique des êtres frontaliers illustrée dans la troisième période peut connoter un certain héroïsme, mais cette pratique est partie prenante des personnages et ne les soustrait pas à la vulnérabilité humaine. D'ailleurs dans *Civilisées !*, Bernadette meurt.

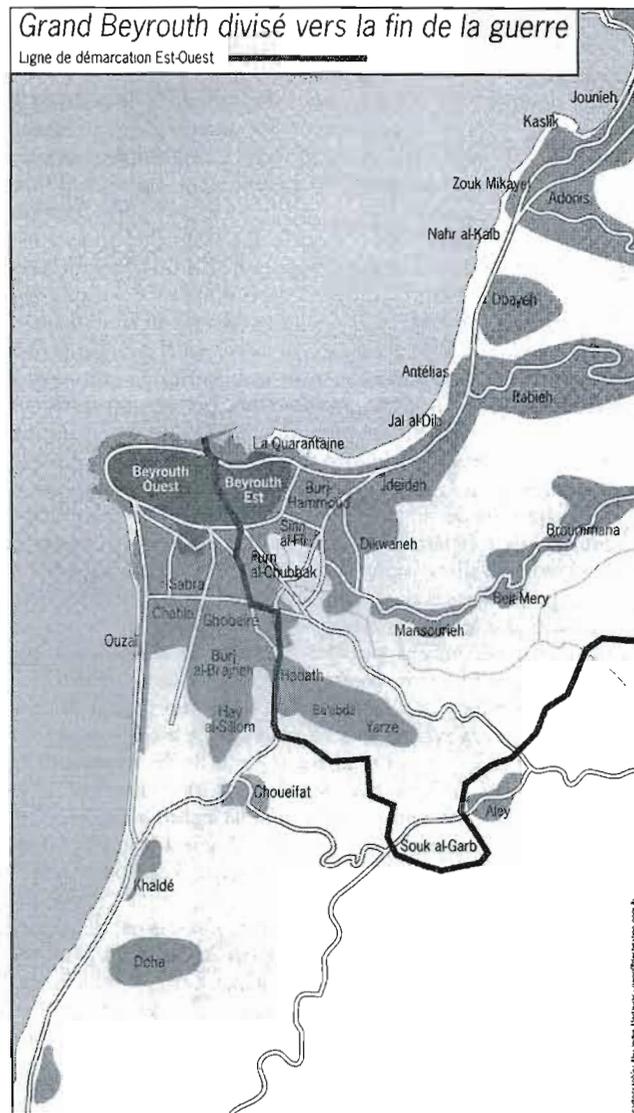
<sup>286</sup> Pour certains spectateurs dont l'encyclopédie confessionnelle et communautaire de la société libanaise est très développée, il est parfois possible de spécifier la communauté religieuse des personnages, mais cette tâche est néanmoins très déductive puisque les indices sont rares.

<sup>287</sup> Néanmoins, à travers les périodes, cet espace reste pluricommunautaire et abrite des chrétiens qui n'exhibent pas les marquages de leur « chrétienté » (à l'exception de May dans *West Beirut* et de Bernadette dans *Civilisées !* qui exhibent leur croix).

pardon et de la réconciliation nationale. Ce cinéma raconte l'identité plurielle des espaces libanais et par conséquent de ses fragments dans lesquels survit une récurrence des représentations spatio-confessionnelles (Est/chrétien et Ouest/musulman) et une absence des représentations « historiques » et politiques. En effet, ce cinéma est avant tout celui des mémoires des réalisateurs qui ne se revendiquent pas de leur communauté ou de l'espace de filiation. Toutefois, s'il fallait cloisonner ce cinéma dans une identité en particulier (qui sortirait de la disjonction occidentale ou orientale), ne pourrions-nous pas justement envisager une identité « a-identitaire » comme certains individus se disent « a-communautaires, a-confessionnels ou a-spatiaux » ?

APPENDICE A

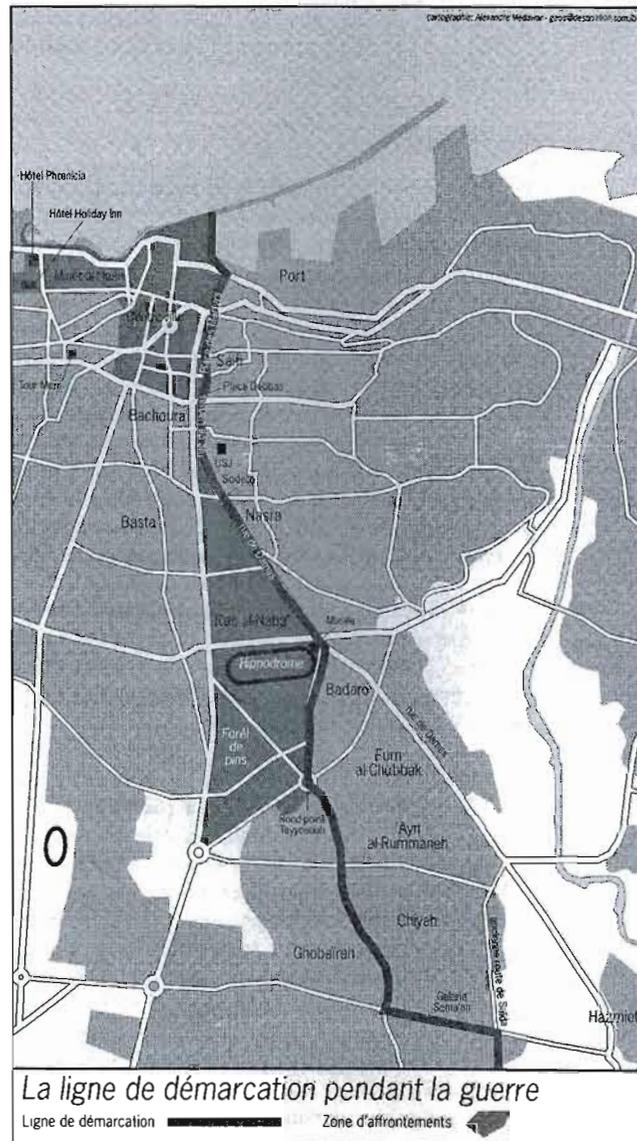
LE GRAND BEYROUTH DIVISÉ



(Kassir, 2003. p. 614)

## APPENDICE B

### LA LIGNE DE DÉMARCATIION PENDANT LA GUERRE



(Kassir, 2003. p. 615)

APPENDICE C

VUE PERSPECTIVE DE BEYROUTH DIVISÉE

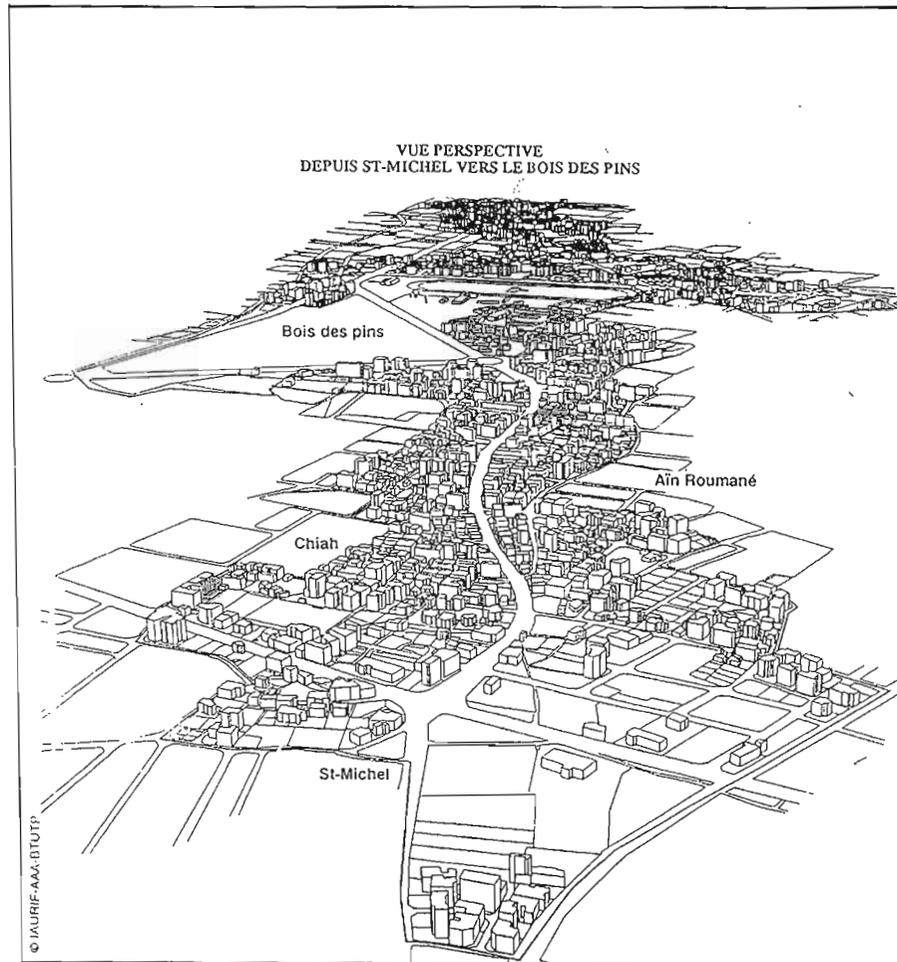


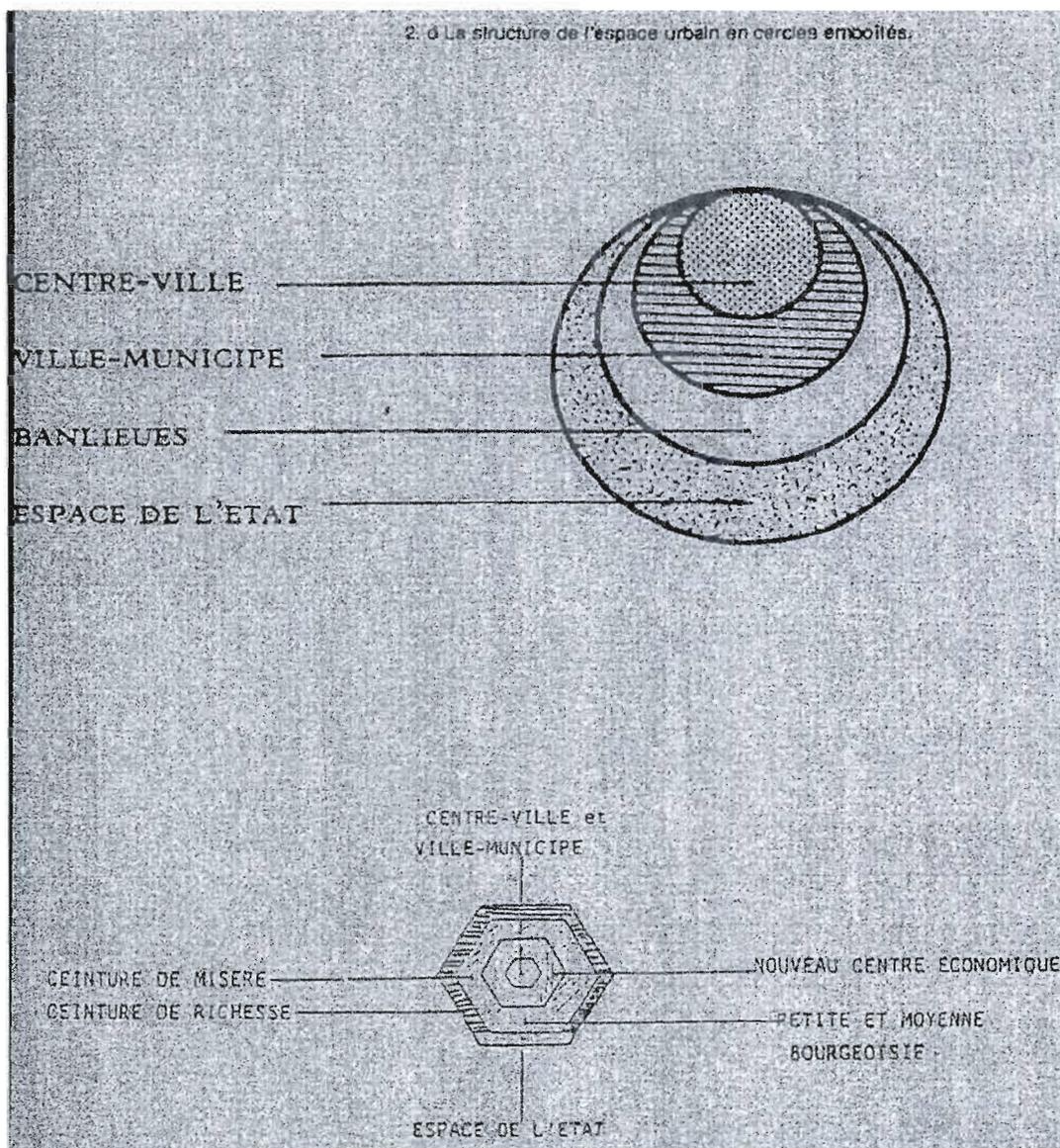
Fig. n°1 : vue perspective depuis Mar Mikhael vers le Bois des Pins

source : IAURIF, 1993

(Ababsa, 1994, p. 2)

APPENDICE D

BEYROUTH EN ARCS DE CERCLE



(Beyhum, 1991, p. 762)

## RÉFÉRENCES

- Ababsa, Myriam. 1994. « Persistance et perception de la ligne de démarcation de Beyrouth : d'une césure stratégique à une coupure vécue au quotidien. (Étude du quartier Chiah en banlieue sud de la capitale libanaise) ». Mémoire de maîtrise, Tours, Université François Rabelais, 166 p.
- Adnan, Etel. 1993. « Les intellectuels et la guerre ». *Peuples Méditerranéens*, no 64-65 (juillet-décembre), p. 49-55.
- Augé, Marc. 2003. *Le temps en ruines*. Paris : Galilée, 135 p.
- Aumont, Jacques, et Michel Marie. 1988. *L'analyse des films*. Paris : Nathan Université, 231 p.
- Azar, Fabiola. 1999. *Construction identitaire et appartenance confessionnelle au Liban : Approche pluridisciplinaire*. Paris : Éditions L'Harmattan, 224 p.
- Bardin, Laurence. 1989. *L'analyse de contenu*. Paris : Presses Universitaires de France, 291 p.
- Barthes, Roland. 1985. « Sémiologie et urbanisme ». In *L'aventure sémiologique*, p. 261-271. Paris : Éditions du Seuil.
- Bataille, Georges. 1957. *L'érotisme*. Paris : Éditions de Minuit, 306 p.
- Bazin, André. 1963. « Le langage de notre temps ». In *Regards neufs sur le cinéma*, sous la dir. de Jacques Chevallier et Max Egly, p. 5-17. Paris : Éditions du Seuil.
- Beauchard, Jacques. 1994. « La ville-pays ». In *Cités Atlantiques : L'invention de la ville-pays*, sous la dir. de Jacques Beauchard, p. 129-146. France : Éditions de l'Aube.
- Bernas, Steven. 2002. *L'auteur au cinéma*. Paris : L'Harmattan, 509 p.
- Beydoun, Ahmad. 1984. *Identité confessionnelle et temps social chez les historiens libanais contemporains*. Beyrouth : Université libanaise, 611 p.

- Beyhum, Nabil. 1991. « Espaces éclatés, espaces dominés, étude de la recomposition des espaces publics centraux de Beyrouth de 1975 à 1990 ». Thèse de doctorat, Lyon, Université Lyon 2-Lumière, 795 p.
- Beyhum, Nabil. 1994. « Les démarcations au Liban d'hier à aujourd'hui ». ». In *Le Liban aujourd'hui*, sous la dir. de Fadia Kiwan, p. 275-296. Paris : CNRS.
- Beyhum, Nabil. 1999. « Les enjeux politiques de la préservation du patrimoine : Beyrouth 1900-1997 ». In *Questions sur le patrimoine architectural et urbain au Liban* sous la dir. de Ziad Akl et Michael F. Davie, p.197-223. Beyrouth : Alba et Urbama.
- Boudjikianian, Aïda K. 1994. « Beyrouth 1920-1991 : d'une métropole de croissance au champ de guerre ». In *Le Liban aujourd'hui*, sous la dir. de Fadia Kiwan, p. 241-273. Paris : CNRS.
- Chiss, Jean-Louis, Christian Puech et Michel Izard. « Structuralisme ». In *Encyclopedia Universalis*, éd. 2000.
- Corm, Georges. 2003. *Le Liban contemporain : Histoire et société*. Paris : Éditions La Découverte, 319 p.
- Corm, Georges. 2003. *Le Proche-Orient éclaté : 1956-2003*. Paris : Gallimard, 1068 p.
- Daniel, Joseph. 1972. *Guerre et cinéma : grandes illusions et petits soldats, 1895-1971*. Paris : A. Colin, 452 p.
- Davie, Michael F. 1994. « Beyrouth-Est » et « Beyrouth-Ouest » : *Aux origines du clivage confessionnel de la ville*. Amman : Cermoc, 14 p.
- Deleuze, Gilles. 1985. *L'image-temps*. Paris : Éditions de minuit, 379 p.
- Derrienic, Jean-Pierre. 2001. *Les guerres civiles*. Paris : Presses de Sciences Po, 281 p.
- Douayhi, Chawqi. 1999. « Beyrouth et ses étrangers ». In *Guerres civiles : économies de la violence, dimensions de la civilité*, sous la dir. de Jean Hannoyer, p. 203-219. France : Éditions Karthala et Cermoc.
- Eco, Umberto. 1984. « Dictionnaire vs encyclopédie ». In *Sémiotique et philosophie du langage*, p. 63-137. Paris : Presses universitaires de France.
- Eddé, Dominique. 1989. *Lettre posthume*. Paris : Éditions Gallimard, 136 p.
- Frodon, Jean-Michel. 1998. *La projection nationale : cinéma et nation*. Paris : Odile Jacob, 284 p.
- Grawitz, Madelaine. 1976. « La linguistique ». Sous-section in *Méthodes des sciences sociales*, p. 286-304. Paris : Dalloz.

- Greimas, Algirdas Julien. 1966. *Sémantique structurale : recherche de méthode*. Paris : Larousse, 262 p.
- Greimas, Algirdas Julien. 1979. « Pour une sémiotique topologique ». In *Sémiotique de l'espace*, p. 11-43. Paris : Denoël/Gonthier.
- Halbwachs, Maurice. 1997. *La mémoire collective*. Paris : Albin Michel, 295 p.
- Hazan, Pierre. 2001. 1967, *La Guerre des Six Jours : La victoire empoisonnée*. Bruxelles : Éditions Complexe, 182 p.
- Huybrechts, Éric. 1999. « L'oubli de la ligne ». In *Reconstruction et réconciliation*, sous la dir. de Éric Huybrechts et Chawqi Douayhi, p. 209-220. Beyrouth : Cermoc.
- Jakobson, Roman. 1963. « Linguistique et poétique » Chap. in *Essais de linguistique générale*, p. 209-246. Paris : Éditions de Minuit.
- Joreige, Khalil. 2001. « Cinéma libanais : quel avenir ». *Regards* no 3, p. 29-35.
- Kassir, Samir. 2003. *Histoire de Beyrouth*. France : Fayard, 732 p.
- Khoury, Elias. 1996. « Où est Beyrouth ? ». In *Liban second*, p. 19-25. Paris : Maison des cultures du monde.
- Lefebvre, Henri. 1986. *La production de l'espace*. Paris : Anthropos, 485 p.
- Le Goff, Jacques. 1988. *Histoire et mémoire*. Paris : Gallimard, 409 p.
- Maalouf, Amin. 1998. *Les Identités meurtrières*. Paris : Éditions Grasset et Fasquelle, 189 p.
- Moser, Walter. 2003. « Parcours culturels dans l'archipel métropolitain : cinéma, ville et restes urbains ». In *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma : du cinéma et des restes urbains*, sous la dir. de Charles Perraton et François Jost, p. 227-254. Paris : L'Harmattan.
- Moufawad, Nada. 2006. « À la frontière de soi et l'autre ». In *Robinson à la conquête du monde : du lieu pour soi au chemin vers l'autre*, sous la dir. de Charles Perraton, Étienne Paquette et Pierre Barrette, p. 151-175. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Nora, Pierre. 1997. « Entre mémoire et histoire ». ». In *Les lieux de mémoire*, sous la dir. de Pierre Nora, p. 23-43. Paris : Gallimard.
- Nora, Pierre. 1997. « L'ère de la commémoration ». In *Les lieux de mémoire*, sous la dir. de Pierre Nora, p. 4687-4719. Paris : Gallimard.

- Odin, Roger. 1988. « Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur : approche sémiopragmatique ». *Iris*, no 8, p. 121-139.
- Odin, Roger. 1984. « Film documentaire, Lecture documentarisante ». In *Cinémas et réalités*, p. 263-280. France : Université de Saint-Etienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine
- Pellegrino, Pierre. 1994. « Sémiologie générale et sémiotique de l'espace ». In *Figures architecturales, formes urbaines : actes du Congrès de Genève de l'Association internationale de sémiotique de l'espace*, sous la dir. de Pierre Pellegrino, p. 3-47. Paris : Anthropos.
- Perraton, Charles. 1984. « Énonciation spatiale et logique de l'expression ». *Protée*, vol. 12, no 8, p. 69-82.
- Picaudou, Nadine. 1989. *La déchirure libanaise*. Bruxelles : Éditions Complexe, 258 p.
- Ricœur, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil, 425 p.
- Ricœur, Paul. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil, 690 p.
- Robin, Régine. 2003. *La mémoire saturée*. Paris : Stock, 524 p.
- Slaiby, Ghassan. 1994. « Les Actions collectives de résistance civile à la guerre ». In *Le Liban aujourd'hui*, sous la dir. de Fadia Kiwan, p. 119-136. Paris : CNRS.
- Soueid, Mohamad. 1986. *Al cinéma al mouajala : aflam al harb al ahliya al loubnaniya* [Le cinéma ajourné : films de la guerre civile libanaise]. Beyrouth : Mouasasat al abhath al arabiya, 200 p.
- Tabet, Jade. 1986. « Beyrouth et la guerre urbaine : la ville et le vide ». *Peuples méditerranéens*, no 7 (octobre-décembre), p. 41-49.
- Tabet, Jade. 1997. « Trois plans pour une ville : lectures d'un projet pour la reconstruction du centre-ville de Beyrouth (1991) » In *Beyrouth Regards croisés*, sous la dir. de Michael F. Davie, p. 277-304. Tours : Urbama.
- Tisseron, Serge. 1999. « Antimémoire ». *Les cahiers de médiologie : La confusion des monuments*, no 7, p. 205-219.
- Todorov, Tzvetan. 1995. *La vie commune : essai d'anthropologie générale*. Paris : Éditions du seuil, 187 p.
- Touma, Joelle. 2003. « Liban : des trous de mémoire des manuels scolaires ». *Libération* (France), 7 janvier.

Traboulsi, Fawaz N. 1993. « De la violence : Fonctions et rituels ». *Peuples Méditerranéens*, no 64-65 (juillet-décembre), p. 57-86.

Tuéni, Ghassan. 2004. *Une guerre pour les autres*. Liban : Éditions Dar An-Nahar, 430 p.

Vernet, Marc. 1976. « Structure de l'espace ». In *Lectures du film*, p. 86-95. Paris : Éditions Albatros.

Zaccak, Hady. 1997. *Le cinéma libanais : Itinéraire d'un cinéma vers l'inconnu (1929-1996)*. Beyrouth : Dar el-Machreq sarl, 205 p.

#### Filmographie :

Alaouié, Borhane. 1981. *Beyrouth, la rencontre*. Film 35 mm, coul., 125 min. Belgique, Liban et Tunisie : Établissement arabe de production cinématographique, SATPEC et Cinélibre.

Assaf, Roger. 1984. *Maaraké*. Coul., 105 min. Liban : Production Hassan Badreddine et Théâtre Hakawati.

Assaf-Tengroth, Leyla. 1993. *La gang de la liberté*. Film 35 mm, coul., 87 min. Suède : Cadmos Films.

Assaf-Tengroth, Leyla. 1988. *Martyrs*. Coul., 75 min. Suède.

Bagdadi, Maroun. 1982. *Petites guerres*. Coul., 108 min. Liban : Lyric international.

Bagdadi, Maroun. 1990. *Hors la vie*. Film 35 mm, coul., 97 min. Liban et France : Galatée Films et Films A2.

Chahal-Sabbag, Randa. 1998. *Civilisées !* Film 35 mm, coul., 97 min. Liban et France : Euripide Productions.

Chamoun, Jean. 2000. *L'ombre de la ville*. Film 35 mm, coul., 100 min. Liban et France : Nour Productions.

Codsi, Jean-Claude. 1994. *Histoire d'un retour*. Film 35 mm, coul., 85 min. France : ADR Productions.

Doueiri, Ziad. 1998. *West Beirut*. Coul., Film 35 mm, coul., 105 min. France, Liban, Belgique et Norvège : 38 Productions.

Gédéon, André. 1981. *Liban, malgré tout*. N&B et coul., 100 min. Liban : Commission épiscopale pour les moyens de communication.

- Ghayed, Georges. 1986. *La séance est levée*. Coul., 75min.
- Habchi, Samir. 1992. *Le tourbillon*. Film 35 mm, coul., 83 min. Liban et Russie.
- Hajjar, Rafic. 1980. *L'abri*. Coul., 85 min.
- Hajjar, Rafic. 1982. *L'explosion*. Coul., 88 min.
- Joujou, Fouad. 1983. *Le kidnappé*. Coul., 113 min.
- Khoury, Samir. 1984. *Amani sous l'arc-en-ciel*. Coul., 111min.
- Salhab, Ghassan. 1999. *Beyrouth fantôme*. Coul., 117 min. France et Liban.
- Seifeddine, Soubhi. 1983. *Un pays, les plaies, un dépassement*. Coul., 87 min.
- Selmane, Mohamad. 1982. *Qui éteint le feu ?* Coul., 112 min.