

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

IMAGES DE GUERRE : LES STRATÉGIES DE REPRÉSENTATION DANS  
L'ŒUVRE DE JOCELYNE SAAB

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

ROBERTO NERVI

OCTOBRE 2024

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.12-2023). 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.»

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	iv
DÉDICACE.....	v
LISTE DES FIGURES .....	vi
RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 L'IMAGE DE GUERRE .....	7
1.1 Entre icône et témoignage.....	7
1.2 La violence figurée.....	13
1.3 L'image documentaire : invention ou révélation .....	21
CHAPITRE 2 REPRÉSENTER EN IMAGE.....	30
2.1 Le contexte historique.....	31
2.2 Les médias au Liban et la relation avec la guerre .....	37
2.3 Analyse de l'image : une approche esthétique.....	41
CHAPITRE 3 JOCELYNE SAAB : LA TÉMOIN POÉTIQUE DE LA GUERRE .....	53
3.1 Le rôle du témoignage.....	54
3.2 Saab, poète visuelle de la guerre .....	60
3.3 Espace de mort, espace de vie.....	67
CHAPITRE 4 LA TRILOGIE DE BEYROUTH.....	76
4.1 Beyrouth, Beyrouth.....	77
4.2 La ville suspendue.....	85
4.3 Les femmes de courage.....	89
CONCLUSION .....	99
RÉFÉRENCES.....	102

BIBLIOGRAPHIE .....106

FILMOGRAPHIE .....110

## **REMERCIEMENTS**

Je souhaite remercier toutes les personnes qui m'ont soutenu au cours de ce voyage de croissance  
personnelle et académique.

Je tiens également à remercier chaleureusement Mathilde Rouxel, l'équipe de Hors Champ et tous  
ceux qui m'ont inspiré dans la rédaction de ce mémoire.

## DÉDICACE

Je dédie ce travail

à ma famille, qui m'a toujours soutenu dans tous  
les défis de ma vie ;

à ma directrice Viva Paci, qui, dès le premier jour,  
m'a fait sentir que je faisais partie de l'université,  
que je participais à ses projets et à ses  
conférences, et qui m'a toujours écouté et soutenu  
dans les moments difficiles que j'ai traversés au fil  
des ans ;

à Claudia Polledri, une collaboratrice avec  
laquelle une solide amitié mutuelle s'est  
développée.

## LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 <i>La Madone de Bentalha</i> , Algérie, 1997   ©Hocine Zarourar .....	10
Figure 1.2 <i>Young Christian Youth celebrating the Death of a Palestinian Girl</i> , Lebanon, 1976   ©Don McCullin.....	11
Figure 1.3 <i>Loyalist Militiaman at the Moment of Death</i> , Spain, 1936   ©Robert Capa.....	15
Figure 1.4 <i>U.S. Marines, the Citadel Hue</i> , Vietnam, 1968   ©Don McCullin .....	16
Figure 1.5 Image extrait de <i>How the Other Half Lives: Studies among the tenements of New York</i> , New York, 1890   ©Jacob Riis .....	23
Figure 1.6 Image extrait de <i>How the Other Half Lives: Studies among the tenements of New York</i> , New York, 1890   ©Jacob Riis .....	24
Figure 1.7 Capture d'image de <i>Beyrouth, ma ville</i> , Liban, 1982   ©Jocelyne Saab.....	26
Figure 2.1 <i>American Soldier Killed during the Battle for Baghdad</i> , Iraq, 2003   ©Alex Majoli .....	42
Figure 2.2 Capture d'image de <i>Beyrouth, ma ville</i> , Liban, 1982   ©Jocelyne Saab.....	49
Figure 2.3 Capture d'image de <i>Citizen Kane</i> , Orson Wells (1941) .....	50
Figure 3.1 <i>Pinturas Negras</i> , Espagne, Francisco Goya (1819-1823) .....	58
Figure 3.2 <i>Scène de Naufrage</i> , France, Théodore Géricault (1818-1819) .....	58
Figure 3.3 <i>Iraq War</i> , Iraq, 2003   ©Francesco Cito.....	64
Figure 3.4 Capture d'image de <i>Le Liban dans la tourmente</i> , Liban, 1975   ©Jocelyne Saab .....	65
Figure 3.5 Capture d'image de <i>Le Liban dans la tourmente</i> , Liban, 1975   ©Jocelyne Saab .....	66
Figure 3.6 Capture d'image de <i>Le Liban dans la tourmente</i> , Liban, 1975   ©Jocelyne Saab .....	69
Figure 3.7 Capture d'image de <i>Le Liban dans la tourmente</i> , Liban, 1975   ©Jocelyne Saab .....	69
Figure 3.8 <i>Commercial Section</i> , Beirut, Lebanon, 1976   ©Don McCullin .....	70
Figure 3.9 <i>In Darkness</i> , BC, Canada, 2015   ©Roberto Nervi .....	74
Figure 3.10 <i>Solitude in Pandemic</i> , QC, Canada, 2021   ©Roberto Nervi .....	74
Figure 4.1 Capture d'image de <i>Beyrouth, jamais plus</i> , Liban, 1976   ©Jocelyne Saab.....	79
Figure 4.2 Capture d'image de <i>Beyrouth, jamais plus</i> , Liban, 1976   ©Jocelyne Saab.....	81

Figure 4.3 <i>Beirut: City of Regrets</i> , Lebanon, 1982   Eli Reed ©Magnum Photos.....	82
Figure 4.4 Capture d'image de <i>Lettre de Beyrouth</i> , Liban, 1978   ©Jocelyne Saab.....	86
Figure 4.5 Holiday Inn, capture d'image de <i>Beyrouth, jamais plus</i> , Liban, 1976   ©Jocelyne Saab .....	88
Figure 4.6 <i>Christian Phalange Gunmen in the Holiday Inn Hotel</i> , Lebanon, 1976   ©Don McCullin .....	88
Figure 4.7 <i>A Palestinian woman pleads with a Phalange gunman in the Karantina neighborhood of East Beirut</i> , Lebanon, 1976   ©Françoise Demulder, World Press Photo.....	90
Figure 4.8 <i>Rebeca y Eliezer</i> , Espagne, 1665   ©Bartolomé Esteban Perez Murillo, Museo Nacional del Prado .....	91
Figure 4.9 Capture d'image de <i>Beyrouth, ma ville</i> , Liban, 1982   ©Jocelyne Saab.....	94
Figure 4.10 Capture d'image de <i>Beyrouth, ma ville</i> , Liban, 1982   ©Jocelyne Saab.....	97



## RÉSUMÉ

L'impact social de l'image est le plus évident dans le statut de la pratique documentaire, car l'idée de réalisme documentaire a été fondamentale pour la pratique photographique. La crédibilité de l'image documentaire ne dépend pas vraiment de la technique employée, mais plutôt d'une série de pratiques discursives, sociales et culturelles. Un élément crucial de la pratique documentaire est la présence de son auteur sur le site des événements et son témoignage. Cette recherche s'appuiera sur deux types d'images, photographiques et filmiques, pour tenter de les analyser et de construire un dialogue entre elles afin de mieux comprendre les choix esthétiques de la représentation d'un événement aussi complexe que la guerre civile libanaise. La trilogie cinématographique, documentaire, de Jocelyne Saab sur la ville de Beyrouth sera au centre de l'analyse ; le lien inédit avec un corpus de photographies internationales, qui en partagent les thèmes, sera mis de l'avant.

Mots clés :

1. Image fixe (photographie)
2. Image en mouvement (cinéma)
3. Jocelyne Saab
4. Esthétique de l'image
5. Guerre civile libanaise

## INTRODUCTION

Dès mon plus jeune âge, j'ai été fasciné par la figure du reporter de guerre. Je le voyais comme un héros qui savait non seulement se déplacer dans des situations difficiles, de la ligne de front aux avant-postes, mais qui était également doté d'une sensibilité artistique capable de capturer des moments passionnants et de créer des histoires incroyables sur les événements de la guerre. Comme le suggère Walter Benjamin dans *Das Passagen-Werk* (1927 et suivants), l'histoire est capturée et mémorisée à travers des images fragmentées – une notion qui résonne profondément avec la manière dont la photographie de guerre emblématique influence la mémoire collective –. Se souvenir des guerres et des conflits passés, du moins à travers les sources médiatiques occidentales, a impliqué un processus complexe de demande d'images de guerre, sélectionnées pour leur performativité, leur concentration momentanée de relations et leur effet indélébile. Par exemple, l'homme posant devant une armée de chars chinois – *Tank man* (1989) – de Jeff Widener, le moine bouddhiste en flammes (1963) de Malcolm Browne, la Mère migrante (1936) de Dorothea Lange ou encore l'incident des tours jumelles à New York en 2001, sont autant d'images qui ont laissé des traces irréversibles chez des millions de spectateurs. Il s'agit d'images terribles, et l'esthétisation de la violence peut souvent être considérée comme une jouissance de la souffrance, une jouissance inconsciente qui va à l'encontre des principes de la sensibilité humaine. *Regarding the Pain of Others* (2003) de Susan Sontag appartient à notre littérature photographique. Selon l'auteur, les photographies de victimes de guerre sont elles-mêmes une sorte de rhétorique. Dans la mesure où ces images offrent un seul fragment d'une situation complexe, isolant un moment précis dans le temps, elles produisent une version simpliste des événements et, en outre, une réaction de choc chez le spectateur qui a un effet anesthésiant. Cependant, l'esthétisation est un modèle d'expérience, une réinterprétation « artistique » du monde axée sur la beauté esthétique.

Un exemple sans équivoque est la photographie de la mort du soldat à la guerre prise par Robert Capa en 1936, au début de la guerre civile espagnole. Ces images s'imposent à nous par la seule force de leur impact viscéral et apparemment sans médiation, même s'il arrive souvent que, plutôt que de capturer des événements « réels » dans leur pureté, ces images soient auto-construites. En utilisant le terme « auto-construction », je fais référence à l'idée que de telles photographies ne

sont pas simplement des enregistrements neutres ou objectifs d'événements, mais qu'elles sont au contraire façonnées par divers facteurs qui leur confèrent une signification ou une narration particulière. Le terme suggère que la photographie elle-même est le produit des choix du photographe, du contexte dans lequel elle est prise et de la manière dont elle est regardée et interprétée par la suite. Avec l'invention de la photographie au XIXe siècle, la possibilité d'immortaliser des événements de guerre pour sensibiliser le public a été explorée pour la première fois. Bien que les photographes auraient idéalement voulu enregistrer avec précision l'action rapide des combats, ils étaient limités par l'inadéquation technique des premiers appareils d'enregistrement des mouvements qui auraient rendu cela possible. Le daguerréotype, une des premières formes de photographie qui générait une seule image à l'aide d'une plaque de cuivre recouverte d'argent, présentait des limites importantes. En effet, bien qu'il s'agisse d'une technique innovante, elle nécessitait de longs temps d'exposition, ce qui rendait difficile la production d'images cohérentes et de haute qualité.

Comme les premiers photographes n'étaient pas en mesure de créer des images de sujets en mouvement, ils se sont concentrés sur des aspects plus sédentaires de la guerre, tels que les bases, les soldats et l'espace de guerre avant et après le combat. À l'instar de la photographie de guerre, les portraits de soldats étaient souvent mis en scène. Le métier de photojournaliste ou de documentariste de guerre étant un métier à risque, beaucoup ont été blessés ou ont perdu la vie au cours de leur carrière. Cependant, il est important de souligner qu'ils ne sont pas équivalents. Bien qu'il s'agisse dans les deux cas de capturer et de transmettre des images de situations réelles, un photojournaliste couvre généralement un large éventail de sujets, souvent dans le cadre d'un reportage, tandis qu'un documentariste de guerre se concentre spécifiquement sur la documentation des conflits, des batailles et des expériences humaines dans les zones de guerre. La portée, l'objectif et les considérations éthiques potentielles de leur travail peuvent différer de manière significative.

Comme Jocelyne Saab (née en 1948 à Beyrouth, morte en 2019 à Paris) – réalisatrice et photographe libanaise, créatrice qui sera étudiée de manière centrale, et originale, dans ce mémoire de maîtrise – l'a dit elle-même, les effets de la guerre civile libanaise se sont manifestés dans son corps. Au moment du lancement de son livre de photographies *Zones de guerre* (2018), elle était en fauteuil roulant, mais elle s'est battue et a vécu jusqu'à la date de sa publication. Il s'agit aussi d'une célébration du travail de sa vie.

Jocelyne Saab, cinéaste, journaliste et artiste libanaise, a forgé sa carrière dans le contexte complexe de la guerre civile libanaise. Son œuvre transcende la simple documentation pour saisir non seulement la violence, mais aussi les répercussions psychologiques et culturelles de la guerre sur la vie quotidienne. Sa trilogie documentaire sur Beyrouth – *Beyrouth, jamais plus* (1976), *Lettre de Beyrouth* (1978), et *Beyrouth, ma ville* (1982) – témoigne de la destruction et du déplacement, tout en affirmant la résilience humaine.

L'approche de Saab, mêlant imagerie poétique et réalisme brut, remet en question les conventions du cinéma documentaire en intégrant à la fois le personnel et le politique. En dialoguant avec la photographie de guerre internationale, cette étude explore comment ses récits visuels éclairent notre compréhension du traumatisme, de la mémoire et de la représentation en période de conflit.

Contrairement aux récits de photographes occidentaux comme Robert Capa ou Don McCullin, souvent centrés sur des thèmes géopolitiques plus amples, Saab offre une perspective locale distincte. Ses images livrent une représentation profondément personnelle du coût humain de la guerre, capturant les cicatrices émotionnelles et psychologiques infligées par le conflit. Grâce à une sensibilité esthétique qui transcende le reportage classique, elle reflète les complexités du contexte libanais et contribue à une mémoire collective en suscitant l'empathie.

Au fil de mes études en communication, j'ai découvert et approfondi la connaissance de l'œuvre de Jocelyne Saab, confirmant ainsi mon choix de me consacrer à une artiste de cette envergure. En me concentrant sur ses réalisations – films cinématographiques, reportages télévisuels ou journalistiques, photographies –, j'ai élargi ma réflexion sur le documentaire de guerre en explorant la manière dont les images, qu'elles soient en mouvement ou fixes, influencent notre perception du traumatisme, de la violence et de la mémoire.

Le domaine de la culture visuelle et son lien avec les mémoires personnelles et nationales trouve ses racines dans les théories de la représentation, de la médiation, et du discours idéologique. Pendant longtemps, les études se sont concentrées sur des images de guerre iconiques du XXe siècle, prises par des photojournalistes tels que Nick Ut, Robert Capa et Don McCullin, qui ont façonné la mémoire historique occidentale des conflits. La guerre civile libanaise, telle que documentée par Jocelyne Saab, introduit une perspective singulière. Plutôt que de se limiter à capturer la violence, Saab explore la profondeur émotionnelle et politique du conflit. Son

approche dépasse la représentation journalistique, en fusionnant le témoignage visuel avec une sensibilité artistique unique.

Le reportage indépendant et la photographie de guerre se sont développés avec la création d'agences non étatiques, telles que Magnum, et de magazines comme Life et Vu, faisant en sorte que les reportages du front semblent moins contrôlés par les gouvernements. Par exemple, la guerre du Viêt Nam a été considérée par le public américain comme la guerre de l'image, avec toutes ses vicissitudes. À partir des années 1980, la relation entre la photographie et le film a suscité un intérêt croissant dans les études théoriques, les études culturelles et, plus récemment, dans la critique et l'histoire de l'art. Les récents conflits entre la Russie et l'Ukraine et entre Israël et le Hamas montrent à quel point les nouvelles réseaux numériques, telles que Facebook et Instagram, pour ne citer que les plus importantes, sont devenues importantes pour la circulation des images sur les conflits violents. En termes plus provocateurs, on pourrait dire qu'une sorte de « war-porn » a presque été créée. La guerre civile libanaise a été un conflit très complexe. Elle a impliqué toute une série d'acteurs régionaux et internationaux. Le conflit s'est développé autour de certaines questions qui ont dominé la politique régionale du Moyen-Orient à la fin du XXe siècle : notamment les tensions autour de l'axe Palestine-Israël, la concurrence de la guerre froide, le nationalisme arabe et l'islam politique.

Pour la réalisation de ce mémoire, j'analyse un échantillon spécifique de matériel selon une démarche qualitative. La méthode principale repose sur une analyse visuelle et discursive des matériaux sélectionnés. La composition originale de cet échantillon, comme toute délimitation de corpus, est déjà elle-même partie de ma démarche et elle comprend à la fois des œuvres de cinéma documentaire de Jocelyne Saab et des photographies de photojournalistes internationaux. De manière comparative, donc, d'étudie les films de Saab ainsi que des images iconiques prises par Don McCullin, Françoise Demulder, Hocine Zaourar – entre autres –, qui encadrent des réalités comparables. Mon analyse porte sur les contextes de production de ces images, les intentions des auteurs et les effets qu'elles suscitent chez les spectateurs (proposant ma propre lecture comme celle d'un spectateur générique, mais aussi en me basant sur des indices de réception variés – textes dans des périodiques, réceptions dans des festivals, et autres publications me permettant de compléter ma propre proposition de lecture de la réception). Le corpus filmique

inclut notamment la trilogie documentaire de Beyrouth de Saab – ainsi que *Le Liban dans la tourmente* (1975) –, tourné peu avant le début de la guerre civile libanaise, et qui marque un tournant important dans sa carrière. Mon analyse des photographies se concentre sur leur capacité à évoquer l'horreur de la guerre tout en suscitant une réflexion esthétique et éthique sur la représentation de la violence. La démarche combine une étude formelle des images (composition, cadrage, lumière) avec une mise en perspective historique, politique et sociale, fondée sur ma formation en photojournalisme et sur les questionnements que je souhaitais explorer.

Le document créé est donc divisé en deux parties principales, chacune composée de deux chapitres.

La première partie, essentiellement théorique, présente un aperçu historique de l'image et de son utilisation dans des contextes de violence, puis, dans notre cas, une approche documentaire et photo-journalistique des situations de conflit. Cela guidant le lecteur vers un deuxième chapitre plus orienté vers le concept de représentation, introduisant le contexte historique et médiatique libanais, avec des références évidentes aux composantes esthétiques de l'image. La deuxième partie, également divisée en deux chapitres, est entièrement consacrée à l'analyse du travail de Saab, avec des références à des images photographiques prises par des reporters internationaux, toujours dans le contexte de la guerre civile de 1975-1990. La structure de la troisième partie comprend un premier bloc de réflexion sur la figure et le rôle du témoin, avec une introduction plus détaillée sur Jocelyne Saab et son rôle dans le déroulement du conflit. En partant de l'analyse de son long métrage *Le Liban dans la tourmente* (1975), nous passerons à l'analyse de la trilogie documentaire sur Beyrouth, l'œuvre complète de l'artiste libanaise documentant la guerre civile.

Outre le grand nombre de morts, une grande partie des infrastructures libanaises a été détruite, tout comme la réputation du Liban en tant qu'exemple de coexistence interconfessionnelle dans le Moyen-Orient arabe. La guerre civile libanaise a certainement été l'un des conflits les plus dévastateurs de la fin du XXe siècle. Elle a laissé une série d'héritages politiques et sociaux qui font qu'il est crucial de comprendre pourquoi elle a conduit à une telle violence de masse. La question de la mémoire de la guerre civile est vivement ressentie par de nombreux Libanais, qui se sont rassemblés après la guerre pour en discuter et créer des commémorations publiques. Selon

eux, la guerre s'est poursuivie par d'autres moyens après la guerre et les épisodes périodiques de conflits violents qui ont frappé le Liban depuis 1990 sont fortement liés à la guerre civile.

La passion, l'enthousiasme, mais en même temps la conscience sont donc nécessaires et la base pour entreprendre un tel mémoire, qui embrasse un contexte très brut et violent, surtout d'un point de vue visuel, central dans ma carrière professionnelle et académique. En m'appuyant sur ma formation et mon expérience professionnelle en photographie, j'essaierai de construire une réflexion sur la relation entre les films de Saab et des images photographiques les plus importantes prises par des photographes internationaux, dans le même contexte spatio-temporel, afin d'analyser et de discuter de la manière dont leur esthétique et leur réalisation ont raconté l'histoire du traumatisme du conflit libanais. Il ne s'agit pas d'une recherche qui oppose l'image fixe à l'image en mouvement ou vice versa. Malgré le fait que ma posture soit évidemment du côté de la photographie, mon objectif est de considérer les deux médiums comme un tout, avec leurs similitudes et leurs différences quant à la nature du médium, à l'origine de l'auteur et à d'autres aspects ; un tout qui nous montre des aspects de la guerre d'un point de vue aussi bien informatif et artistique, que de la forme du discours. Finalement, je tenterai de mettre en évidence non seulement une meilleure compréhension du phénomène de la guerre, du point de vue de l'image, mais aussi les techniques de représentation utilisées par Saab et les photographes internationaux dont il est question dans ce mémoire.

Enfin, je crois fortement que se souvenir, analyser et comprendre la violence de masse au Liban n'est donc pas seulement un exercice académique, qui de mon point de vue est lié à l'image, aux pratiques photo journalistiques et documentaires, mais aussi un point de départ pour ouvrir de nouvelles voies de réflexion dans les sciences sociales pour d'autres universitaires et étudiants en tant que patrimoine de l'humanité et devoir civique.

# CHAPITRE 1

## L'IMAGE DE GUERRE

La représentation des événements traumatiques et complexes à travers l'image, comme celui de la guerre, soulève immédiatement un problème qui implique et interroge différents territoires du savoir : l'histoire, le journalisme, la géopolitique, la culture et plusieurs encore. Surtout, dans le cas d'une guerre civile qui devient cause d'une incessante violence fratricide sans limites.

Pourquoi filmer ou photographier la guerre ? Qu'est-ce qui pousse un artiste à s'intéresser au phénomène de la guerre et à la raconter ? Ma démarche commence exactement à partir de cette question, et un croisement avec mon cheminement de vie, qui m'a amené aujourd'hui à poursuivre cette recherche, une analyse théorique autour de l'image, plus précisément sur la relation entre l'image fixe, donc la photographie, et l'image en mouvement, celle du cinéma, dans le contexte délicat de la guerre, et en particulier de la guerre civile libanaise.

Jocelyne Saab, journaliste et cinéaste libanaise, qui a couvert les événements les plus marquants de l'histoire du Moyen-Orient, entre les années 1970 et 1990, sera donc le centre de mon étude. L'esthétique de l'image (quels sont les aspects qui caractérisent, différencient ou rapprochent l'utilisation de l'image fixe de celle de l'image en mouvement dans la représentation de la guerre civile au Liban), sera le point de vue de mes questions.

Se pencher tout d'abord sur le concept d'image est une façon de commencer à traiter ces questions.

### 1.1 Entre icône et témoignage

Approchons-nous du concept d'image par des lectures canoniques. Jacques Aumont, dans son texte *L'Image* ([1990]2020), parle de l'image comme un objet pleinement historique. À partir de l'Antiquité, des signes hiéroglyphiques et des figurations, et plus récemment, des images picturales, photographiques ou encore, cinématographiques, les humains expriment depuis longtemps le monde qui les entoure. Comme photographe, je reviens souvent sur l'idée de Roland Barthes dans son texte *La chambre claire : note sur la photographie* (1980), elle me fait



toujours réfléchir. Barthes présente la compréhension d'une photographie de deux manières : la première, plus objective, se focalise sur l'information contenue dans la photographie, notamment ce qu'il appelle le *studium*. Le deuxième, le *punctum*, le point d'intensité maximale, c'est la dimension plus subjective, plus orientée sur le symbolisme et l'émotion, liée au hasard et au désir dans l'image. L'émotion et les effets pour l'observateur, par conséquent, agissent de manière différente. À la même période, Philippe Dubois, dans son texte *L'acte photographique* (1983) prolonge le discours barthesien en établissant une relation entre le support photographique et la peinture. C'est ainsi qu'il développe un raisonnement dialectique capable d'identifier les spécificités de ces deux médias artistiques. Dubois utilise la conception de la photographie chez Barthes comme *memento mori* et il compare l'acte photographique au regard pétrifiant de la Méduse (Dubois, 1983, chap. III) : le temps chronique (des *chronos*), réel, le temps d'êtres humains inscrits dans la durée passe dans une nouvelle temporalité, isolée et symbolique, celle de la photo, une temporalité dure, et infinie dans son immobilité totale, fixée, par le regard de la Méduse, dans la durée interminable des statues. Comme devant Méduse et la terreur, en photographie, l'image se fige littéralement. Le sujet paralysé et le sujet photographié se présentent ainsi au regard de l'observateur comme une image fossilisée, se manifestant constamment dans sa propre absence. *L'acte photographique* de Philippe Dubois me permet d'aborder un certain nombre de questions relatives à la nature de la photographie et à son histoire. Aumont affirme que l'image fixe n'affecte pas le spectateur de la même manière que l'image en mouvement. Le pouvoir suggestif et émotionnel de l'image mouvante produit une action psychique, encore plus forte, en incitant « le spectateur à ressentir, non plus tant des émotions que de véritables ébranlements de tout le psychisme » (Aumont, 2020, p.122). Cela me poussera sans doute à m'interroger davantage. Pour le moment, en tant que photographe, je crois fortement que l'image fixe soit extrêmement puissante au niveau psychique. L'image fixe joue entre visibilité et invisibilité de ce que le cadre montre et ne montre pas, laissant à son observateur le pouvoir d'explorer l'ailleurs. La capacité d'arrêter le temps, de capturer le regard dans le cadre immobile, fixe la possibilité de créer une histoire en un instant et la transmet, harmonieusement ou non, à travers les composantes esthétiques qui la caractérisent. Cette « capacité d'encapsulation » doit également être prise en considération. Ici, je fais référence à la capacité d'une photographie à concentrer ou distiller un récit ou un moment complexe en une seule image. Cela signifie qu'une photographie peut capturer et transmettre beaucoup d'informations, d'émotions ou de sens sous

une forme courte et concentrée. De plus, le pouvoir de représentation de l'image fixe nous oblige à accéder à la réalité absente, celle qui n'est pas montrée dans la photographie, mais qui émerge quand nous la regardons. Ce qui m'intéresse plus fortement, c'est la valeur de l'image comme trace documentaire. Il est important de dire que l'image est d'abord un regard et non pas la chose elle-même. Qu'est-ce qu'on veut dire quand on parle d'un document ? Qu'est-ce que documenter par la création d'une image ? Selon Aumont, le mot document est un terme vague, un artefact qui contient et communique de l'information, toutefois sans impliquer le support matériel ou la forme de cet artefact. Pour l'auteur, une image fortement symbolique, par exemple une icône, n'a pas de valeur documentaire, et ce cas est encore plus fort dans une image photographique. Mais c'est davantage grâce aux propos d'André Gunthert, dans son travail « Les icônes du photojournalisme, ou la narration visuelle inavouable » (2013) que je trouve une lecture porteuse sur la relation document et photographie. Dans ce texte, les chercheurs en communication Hariman et Lucaites parlent « d'images sacrées d'une société laïque ». Ce sont exactement les *icônes* du photojournalisme, des emblèmes qui s'imposent d'eux-mêmes à l'esprit du temps (Gunthert, 2013, p.92). Dans l'évolution de la photographie de presse, le statut d'icône est devenu de plus en plus influent, en raison de l'estompement de la frontière entre l'image journalistique et le tableau artistique, où les composantes plus spécifiquement esthétiques ont joué un rôle très important. Gunthert montre comme exemple d'iconicité la photographie primée par le World Press Photo 1997, la *Madone de Bentalha*, réalisée par le photographe Hocine Zaourar.



Figure 1.1 *La Madone de Bentalha*, Algérie, 1997 | ©Hocine Zarourar

L'image a immédiatement fait la une de nombreux journaux dans le monde entier. Cela est dû à la force dramatique de la photo, mais surtout à son analogie frappante avec l'iconographie chrétienne du deuil. Dans le texte *La Madone de Bentalha, histoire d'une photographie* (2012), l'auteur Juliette Hanrot, professeure d'histoire et diplômée en sciences politiques, explore les multiples niveaux de signification de cette photographie, tant du point de vue de son histoire immédiate et de son impact médiatique que du point de vue de sa résonance culturelle et anthropologique.

D'un point de vue esthétique, nous trouvons une centralisation du sujet dans les deux diagonales qui traversent l'image. La diagonalisation du visage de la femme représentée à gauche ne crée pas dans ce cas de distanciation, mais renforce l'union des deux sujets. On retrouve également une distribution classique de la lumière le long des diagonales, de l'angle supérieur gauche vers le centre des côtés opposés. Dans ce cas, la dramatisation est accentuée par l'équilibre et le contraste de l'ombre et de la lumière sur le visage de la femme. (Hanrot, 2012, p.81)

De même, le journaliste Michel Guerrin, dans son article « Une Madone en enfer » (*Le Monde*, Paris, 26 septembre 1997) rapproche cette image de celle la *Pietà* de Michelangelo, causant plusieurs incompréhensions puisqu'on parle d'une guerre civile en territoire musulman.

Un autre exemple, est la photo *Young Christian Youth celebrating the Death of a Young Palestinian Girl*, (Lebanon, 1976), par Don McCullin. Une lecture occidentale attribue une à cette image une valeur religieuse à cause de la position du corps, qui rappelle la croix et la figure de Christ, en donnant l'iconicité sacrale à cette image. Cependant, également, une autre culture, une autre lecture pourrait ne rien voir de religieux dans ces photos. Encore une fois, pour reprendre Philippe Dubois, la photographie n'est pas seulement une image, c'est-à-dire le produit d'une technique et d'une action, le résultat du faire et du savoir-faire, mais elle est aussi et surtout une image dotée d'un pouvoir qui transcende, un « acte » iconique. (Dubois, [1983]1990, p.9)



Figure 1.2 *Young Christian Youth celebrating the Death of a Palestinian Girl*, Lebanon, 1976 | ©Don McCullin

Enfin, pour reprendre aussi Barthes, la connotation dépend de plusieurs facteurs subjectifs selon la croyance, la provenance, le passé, la culture, la société, etc. En effet, à propos du contexte de lecture d'une image, le texte de Susan Sontag *Regarding the Pain of Others* nous éclaire :

To an Israeli Jew, a photograph of a child torn apart in the attack on the Sbarro pizzeria in downtown Jerusalem is first of all a photograph of a Jewish child killed by a Palestinian suicide-bomber. To a Palestinian, a photograph of a child torn apart by a tank round in Gaza is first of all a photograph of a Palestinian child killed by Israeli ordinance. (Sontag, 2003, p.11)

Icônes ou pas, les photographies de McCullin – que Henri Cartier-Bresson nomme « Goya » – et de Zaourar, sans exprimer d'explication contextuelle, sont déjà un puissant outil du *témoignage* grâce à leur immédiateté. Toutefois, le débat dans le domaine de la photographie sur sa valeur artistique narrative et sa valeur comme document objectif est encore ouvert. Comme l'a bien montré Gunthert, il existe une distinction entre l'illustration et la photographie documentaire (Gunthert, 2013, p.6). Si le premier admet des manipulations d'un point de vue graphique, le second n'en admet pas, conservant sans équivoque la caractéristique d'un document authentique. Personnellement, en tant que photographe documentaire, je ne ressens pas la même chose. Avec l'avènement du numérique et l'évolution des technologies, la manipulation peut aujourd'hui renforcer l'impact d'une image documentaire, contrairement à ce que pensent de nombreux puristes de la photographie. Dans le cas de mes recherches, il existe deux types d'image de presse : la première, l'image fixe, qui comprend la photographie, le graphisme, une infographie, des logos, etc. La seconde, l'image en mouvement, comme une vidéo numérique. Normalement, on pense à l'image de quotidiens, sans qualités esthétiques exceptionnelles, dont le seul objectif est d'informer et l'image du magazine, laquelle est nécessaire pour des agences comme Gamma et Sygma à Paris, aussi discuté par Audrey Leblanc dans son article « Fixer l'Événement – Le Mai 1968 du photojournalisme » (Leblanc, 2011). Cependant, aujourd'hui, la frontière entre les deux types d'images évoqués par Leblanc est de plus en plus mince. Tous les photojournalistes n'appartiennent pas nécessairement à des agences importantes telles que Magnum, Reuters ou AFP (Agence France-Presse), mais ils parviennent tout de même à produire de petites et de grandes histoires grâce à des images ayant un fort impact social, très souvent en raison de leur grande composante esthétique. Dans ce deuxième cas, les photographies doivent supporter à travers ces composantes une durée différente de l'image quotidienne, avec de grandes habiletés narratives, mais conservant toujours leur capacité documentaire. Dans ma lecture, les images de

McCullin et Zaourar conservent toute leur puissance narrative et artistique grâce à une incroyable capacité de témoigner la réalité de tragédies comme celles des guerres du Liban et d'Algérie. Par conséquent, je crois fortement que toute l'image photographique, dans le contexte de la guerre du moins, même la plus iconique – donc la plus formellement travaillée en fonction des symboles qu'elle véhicule – est aussi et toujours témoignage, donc avec une valeur documentaire. Évidemment, certaines images de guerre peuvent parfois dépasser l'asymptote de l'objectivité journalistique, montrant clairement la position du photographe par rapport à l'événement qu'il raconte.

## 1.2 La violence figurée

Le rejet, l'horreur et le dégoût d'un monde qui permet à des événements aussi terribles de se produire sont les premières réactions face à des images qui servent de vecteurs à ces horribles actes d'incivilité. Malgré l'insistance des photojournalistes sur le fait que les images de guerre ont le potentiel de susciter l'inquiétude, il serait plus intéressant d'examiner la relation entre la photographie de guerre et l'empathie, la compassion et l'implication. W. Eugene Smith a bien saisi ce sentiment lorsqu'il a décrit la valeur de ses images de la Seconde Guerre mondiale en déclarant : « If my photographs could cause compassionate horror within the viewer, they might also prod the conscience of that viewer into taking action » (Midberry, 2020). L'expérience la plus courante de la violence d'une guerre n'est pas essentiellement physique – en particulier pour ceux et celles qui ne sont pas directement impliqués dans le conflit –, mais passe par la médiation de l'image. Le phénomène de la violence réelle est donc modifié par l'expérience visuelle, impliquant surtout ses dimensions émotionnelles. Le thème de la violence dans l'image a été analysé par diverses disciplines : études philosophiques, médiatiques, culturelles, études en communication, études cinématographiques et autres disciplines connexes. Ici, je me concentre sur l'image photo-journalistique et documentaire, dans laquelle les différentes stratégies de représentation du conflit et de la souffrance humaine sont discutées, en partant précisément d'une approche esthétique de la violence du conflit.

D'abord, pour commencer par un exemple, le photographe qui a incarné la figure du photojournaliste de guerre au XXe siècle est Robert Capa, cofondateur de l'agence Magnum. Il a commencé sa carrière pendant la guerre civile espagnole, au moment où la presse photographique

Européenne atteignait son apogée. Capa a immédiatement atteint la célébrité lorsque son image *Loyalist Militiaman at the Moment of Death (The Falling Soldier)* a été publiée dans le numéro d'octobre 1936 du magazine français Vu. L'image montre un soldat apparemment touché par une balle alors qu'il descendait une pente. Il s'agit d'une composition résolument minimaliste ; il n'y a pas d'autres personnages dans le cadre, pas d'autres points de repère ni de paysage identifiable. Un seul individu tombe sur une pente couverte d'herbe, avec d'autres collines visibles à l'horizon lointain. Les trois quarts de l'arrière-plan sont constitués d'un ciel gris et nuageux. Sa célébrité peut être fondée sur deux facteurs : son invraisemblance (la capture d'une action d'une fraction de seconde par un photographe s'exposant apparemment à de grands risques sur le front) et le traitement de l'instant de la mort. Si la photographie de Capa était réellement le résultat d'une mise en scène, sa capacité à témoigner serait évidemment perdue, mais elle resterait un document emblématique important. Je persiste à voir *The Falling Soldier* comme une image puissante et authentique, enracinée dans l'engagement de Capa à documenter les réalités brutales de la guerre. Malgré les incertitudes, la signification symbolique de l'image et l'héritage de Capa en tant que photographe de guerre sincère restent intacts. L'intensité émotionnelle de cette photographie et son contexte historique plaident fortement contre sa mise en scène et lui conservent sa place en tant que représentation authentique et importante de la guerre civile espagnole.

L'authenticité de l'image, caractéristique si chère à la photographie documentaire, est le signe d'un désir humain de guerre, c'est-à-dire une pulsion profonde, peut-être inconsciente, de l'être humain pour le conflit, la violence ou les expériences dramatiques de la guerre, comme un ultime acte désespéré de sacrifice humain pour la cause. Barthes, dans *La chambre claire*, nous rappelle que « D'un point de vue phénoménologique, dans la photographie, le pouvoir d'authentification prime le pouvoir de représentation. » (Barthes, 1980, p. 37). La nature réaliste de la photographie renforce l'idée que les photojournalistes peuvent documenter les événements mondiaux au moment même où ils se produisent. Cela me conduit à la réflexion de Vincent Lavoie (*L'instant-monument*, 2001), qui interroge la frontière ténue entre l'instant capturé et la construction de ce dernier, souvent soumise à des débats historiques et médiatiques. Lavoie rappelle que la mise en scène potentielle d'une image ne diminue pas nécessairement sa valeur documentaire ou symbolique. Au contraire, il souligne que la photographie de guerre, y compris celle de Capa, peut transcender le simple témoignage factuel pour atteindre une dimension mythique, où l'image devient un monument visuel, un condensé de la mémoire collective. Selon Lavoie, le débat sur



l'authenticité des images ne devrait pas se limiter à la véracité brute du moment capturé, mais inclure une réflexion plus large sur la manière dont ces images construisent notre compréhension de la guerre et de ses réalités.



Figure 1.3 *Loyalist Militiaman at the Moment of Death*, Spain, 1936 | ©Robert Capa

Avant de discuter de la représentation d'un conflit, il faut saisir autant que possible des aspects tels que son origine, son contexte social, politique et culturel. La guerre civile libanaise (1975-1990), au cours de son déroulement sur 15 années, a donc fait l'objet d'une représentation de la violence à travers différents types d'images, de la photographie à la télévision, en passant par le cinéma et au-delà. Un défi de la présente recherche est d'essayer de comprendre plus profondément comment différents médias dépeignent le même événement dans des contextes médiatiques et temporels radicalement hétérogènes, et ce, par le biais de l'analyse d'un pan de l'œuvre de Jocelyne Saab.

Pourquoi se rendre sur le terrain avec un appareil photo ou une caméra pour documenter la violence des événements lors d'un conflit ?



La violence est toujours représentée dans un certain but. Dans l'image de guerre, en particulier l'imagerie photographique, j'avance que la ligne de démarcation entre la représentation artistique et journalistique est de plus en plus floue.

Reprenons maintenant les images de Zaourar ou *U.S. Marines, the Citadel Hue* (1968) de Don McCullin.



Figure 1.4 *U.S. Marines, the Citadel Hue*, Vietnam, 1968 | ©Don McCullin

L'expérience visuelle d'une telle photographie diffère de la violence cinématographique qui se manifeste en regardant *Beyrouth, ma ville* (1982) de Jocelyne Saab, en raison de structures de réalisation fondamentalement différentes – contexte et origine de l'auteur, nature du média utilisé, etc. Ces différenciations sont liées au fait que chaque type d'image est lié au statut ontologique de la violence exhibée. Les images des médias de masse, comme les reportages télévisuels et les photos de la presse quotidienne tentent de montrer la véracité du présent, en se concentrant sur ce qui est réellement. Les images documentaires s'efforcent de capturer et de révéler une vérité authentique, en mettant en avant des moments et des réalités telles qu'elles se sont réellement

produites. Cependant, en même temps, elles invitent constamment à une réflexion critique sur la manière dont cette vérité est perçue et interprétée. En cherchant à montrer le passé tel qu'il a été, elles questionnent implicitement la nature même de l'histoire, suggérant que toute représentation historique est, en quelque sorte, une construction qui peut être influencée par le contexte, l'intention du photographe, ou les attentes du spectateur.

Pour chaque média, nous pouvons alors soulever un certain nombre de questions concernant les stratégies de représentation d'un conflit, pour ses aspects iconiques, esthétiques et compositionnels. En relation avec tous ces médias, nous pouvons alors explorer les multiples différences impliquant la représentation de la violence, puisque nous avons différentes manières de la représenter. Cette représentation est basée sur différentes significations de ce qui est supposé être réel ou irréel, de ce qui est vécu comme visible ou invisible, présent ou non présent dans leur contexte spatio-temporel.

En ce qui concerne le travail de Jocelyne Saab, réalisatrice et photographe, je prends à l'étude davantage son travail documentaire, car ce type d'image est nul autre qu'une violence réelle. En même temps, du point de vue de l'observation, il s'agit d'une violence passée, rendue présente par le processus technique de l'enregistrement par la caméra. Ainsi, pour le spectateur, ce processus de représentation du passé permet un regard plus détaché, contemplatif et théorique sur la violence montrée, ce qui ne serait pas possible autrement. Mais que se passe-t-il lorsque l'auteur des images raconte la dévastation et la violence qui imprègnent son propre lieu de naissance et son passé ?

Il est important de faire la distinction entre l'image filmique et l'image photographique. La première, en raison de sa nature temporelle, est manifestement capable de capturer le cours entier de la violence, en passant par les préliminaires, puis en augmentant l'intensité de son flux expérientiel. Au contraire, l'image photographique semble ne capturer qu'un seul point dans le temps, un instant figé qui, cependant, a souvent la capacité de rassembler dans son minimalisme le sens de tout le laps de temps qui le précède et le suit, restituant la situation dans son ensemble. En outre, la représentation de la violence comporte un aspect communicationnel : l'interprétation. Par exemple, dans les articles « Images as weapons of war: representation, mediation and interpretation » (O'Loughlin, 2010) et « The Performance of War Images » (Broinowski, 2008) nous trouvons une réflexion autour des photos prises dans la prison d'Abu Ghraib par les militaires eux-mêmes. À l'origine, ces images n'avaient aucune fonction documentaire

(certainement un sens plus sadique des auteurs), mais elles acquièrent par la suite une signification documentaire du fait qu'elles ont été intégrées dans l'image filmique, acquérant une nouvelle narration. Dans le film documentaire *Standard Operating Procedure* (2008) d'Errol Morris, l'accent mis sur l'horreur et la répétition d'images humiliantes de prisonniers nus, souvent innocents, peuvent détourner le regard de la réalité de la souffrance humaine montrée. Les prisonniers semblent presque totalement absents de l'histoire, à l'exception de l'exposition continue de leurs corps torturés, ce qui peut amener le spectateur à penser que le réalisateur utilise les images pour exploiter davantage ces hommes, presque transformés en banc de cobayes. Parallèlement, le film présente également de manière efficace la relation entre les abus et leur représentation à travers l'image, d'une manière cinématographique (et photographique) dans le montage, à dépeindre la noirceur et la folie psychologique causées par l'emprisonnement à Abu Ghraib.

Bill Nichols, théoricien américain du cinéma, définit l'image documentaire comme quelque chose qui n'occupe pas un territoire spécifique. Le terme « documentaire » nous renvoie à une conception du monde que nous connaissons et partageons au quotidien. Selon l'auteur, le « documentaire » unit en quelque sorte le point de vue du réalisateur au texte et au point de vue du spectateur. Cependant, son caractère institutionnel souligne l'importance de l'objectif du réalisateur. Souvent, le film peut transformer et façonner la culture et les traditions du réalisateur lui-même, tout en construisant un discours profond et très étroit avec cette même culture d'origine. Un autre élément important à prendre en considération est la question de la véracité de l'événement dépeint. Dans le texte de Nichols, nous trouvons un passage très important sur ce point :

Conversely, documentaries run some risk of credibility in re-enacting an event: the special indexical bond between image and historical referent is ruptured. In a re-enactment, the bond is still between the image and something that occurred in front of the camera, but what occurred, occurred for the camera. (Nichols, 2001, p.21)

Ainsi que ce passage : « One fundamental expectation of documentary is that its sounds and images bear an indexical relation to the historical world. » (Nichols, 2001, p.27) La citation de Nichols me ramène au documentaire sur l'image de Capa vu précédemment, *Robert Capa In Love*

*and War* (Makepeace, 2002), où l'authenticité controversée du soldat immortalisé « à ce moment précis » et la mise en scène fictive potentielle de la prise de vue sont discutées.

Dans la première période de sa carrière, Jocelyne Saab acquiert une forte expérience en journalisme, puis fait évoluer son regard de manière plus personnelle et artistique. Pendant la guerre civile, la cinéaste filme les terribles événements au fur et à mesure qu'ils se produisent, dans un contexte spatio-temporel réel et uniforme, ce qui rend la véracité de ses images et la réalité montrée sans équivoque. La violence prend ici deux directions, qui pourtant coexistent : celle contre les êtres humains et celle contre les espaces urbains et naturels. Ses images d'un Beyrouth dévasté par la guerre civile marquent le passage du documentaire informatif classique au documentaire poético-artistique.

Précisément, en rappelant la pensée de Nichols, le documentaire dépeint effectivement des personnes, des lieux et des événements qui ont eu lieu, mais avec l'intention de nous emmener dans une dimension de réflexion plus large, dans laquelle nous pouvons nous arrêter et élargir nos perspectives sur des questions sociales, culturelles et politiques, même à une certaine échelle, comme dans ce cas-ci, la guerre comme sujet. La mort en temps de guerre revêt donc un aspect très important dans notre cas, notamment en raison de son impact visuel et de sa relation étroite avec la caméra.

Revenons à Sontag, dans son texte *Regarding the Pain of Others* :

Ever since cameras were invented in 1839, photography has kept company with death. Because an image produced with a camera is, literally, a trace of something brought before the lens, photographs were superior to any painting as a memento of the vanished past and the dear departed. (Sontag, 2003, p.17)

Alors que, de la manière peut-être la plus provocante, il semblerait banaliser la mort d'un individu en le photographiant, l'appareil photo le rend immortel, lui attribuant une valeur supérieure qui lui est indissociable. L'image confère ainsi une « nouvelle existence » au concept de « là où son corps gît sans vie ».

Dans un autre texte pertinent pour notre cadre, *Body Horror: photojournalism, catastrophe and war* de John Taylor (1998), l'auteure Elisabeth Bronfen discute du rôle de l'esthétisme dans la représentation de la mort par l'image. Représenter la mort est extrêmement dangereux, pour notre santé mentale et notre psyché. C'est pourquoi l'artiste (photographe ou cinéaste) représente la mort à travers le corps de quelqu'un d'autre, permettant d'atténuer la douleur causée par

l'observation, puisqu'il ne s'agit « que » d'une image. Ainsi, le spectateur comprend que le corps représenté symbolise quelque chose qui se trouve ailleurs et que, par conséquent, tout ce qui est représenté n'est pas exposé du tout. Cela nous permet, selon l'auteur, de regarder les images qui représentent des horreurs sous un angle de fascination, de beauté, de voyeurisme et qui, en fait, cachent souvent des significations beaucoup plus intrinsèques et profondes. (Taylor, 1998, p.30) En effet, la capacité de l'appareil photo à capturer un instant fugace et à préserver une réalité vécue longtemps après la mort de ses sujets défie l'expérience humaine mortelle. André Bazin a évoqué les références à la momification dans les cultures anciennes dans son célèbre texte intitulé « Ontologie de l'image photographique ». (Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* 1958)

Ainsi, l'image crée une empreinte permanente sur des histoires dont nous sommes éloignés, transformant le passé en objet de notre plaisir visuel et de notre analyse intellectuelle. Le philosophe français Jean Baudrillard compare précisément le pouvoir transcendant de l'image au concept de la violence et de la mort. (Baudrillard, *Violence of the Image*, 2004) Étant donné que l'image ne peut jamais englober des expériences systémiques et que le cadre est intrinsèquement exclu, le philosophe affirme que les photographies ne reproduisent pas la réalité, mais qu'elles la détruisent. L'affirmation précédente de Jean Baudrillard peut être comprise dans le contexte de ses réflexions philosophiques sur les images et la représentation. Selon l'auteur, les images, et plus précisément les images photographiques, ne se contentent pas de capturer ou de refléter la réalité, mais, au contraire, la transforment en créant une dimension distincte dans laquelle la réalité est manipulée, voire remplacée. L'acte de photographier isole un moment ou une scène de son contexte plus large – les « expériences systémiques » et le « cadre » mentionnés plus haut – ce qui, selon Baudrillard, déforme la véritable nature de ce qui est photographié. En ce sens, les photographies ont donc la capacité de « détruire » la réalité en la remplaçant par une version encadrée, sélective et potentiellement trompeuse du monde.

À travers ces cadres théoriques, les pages suivantes exploreront différents niveaux de la relation entre l'image et la violence du conflit (à la fois sur les êtres humains et les lieux) en accordant une attention particulière à la façon dont la visualisation de la guerre et de l'atrocité établit un pouvoir immense dans la formation de la mémoire collective et le récit du conflit en soi. Depuis sa création, la véracité supposée de la photographie est fermement ancrée dans notre conscience.

### 1.3 L'image documentaire : invention ou révélation

Selon Baudrillard, le but de la photographie n'est pas de documenter l'événement. Elle aspire à être l'événement en soi. Cette affirmation soulève toutefois une question : si la photographie est l'événement en soi, le photographe est-il un témoin de son temps ou en devient-il un acteur y jouant un rôle ? Ce facteur peut-il accroître l'authenticité de l'image elle-même ?

L'image, trace d'une interaction indicielle entre la lumière et la pellicule, semble laisser peu de place à la subjectivité, surtout si on la compare à d'autres méthodes de documentation telles que le langage descriptif ou la peinture. En tant que produit d'un processus mécanisé apparemment à l'abri de l'erreur humaine, la photographie revendique implicitement une vérité objective et impartiale sur ses sujets.

Comme bien souligné par Sontag :

Ordinary language fixes the difference between handmade images like Goya's and photographs by the convention that artists "make" drawings and paintings while photographers "take" photographs. (Sontag, 2003, p.37)

Ici, un point important mérite d'être approfondi : la distinction faite par Sontag entre « faire » une image et « prendre » une image met en évidence une différence fondamentale dans la manière dont nous percevons ces deux formes d'art visuel.

Commençons par la création d'une image : lorsqu'un artiste « fait » un dessin ou une peinture, le processus est intrinsèquement créatif et subjectif. L'artiste contrôle tous les aspects de la composition, du choix du sujet à l'interprétation et à la présentation. Cela implique trois aspects importants : l'imagination, l'intention et l'interprétation.

En revanche, lorsqu'un photographe « prend » une photographie, il capture un moment qui existe déjà dans la réalité. Cet acte peut être considéré comme plus immédiat et plus objectif, car le photographe doit travailler avec les contraintes du monde réel. La photographie est une empreinte directe de la réalité, créée en un instant, et conserve donc le poids de l'authenticité.

Or, comme les photographies sont prises dans le monde réel, elles sont souvent perçues comme des représentations véridiques de la réalité. Cela confère à la photographie une qualité documentaire que les dessins et les peintures n'ont pas. On s'attend à ce qu'une photographie, en particulier dans le contexte de la guerre abordée dans ce mémoire, soit un enregistrement de faits

plutôt qu'une interprétation créative. Cependant, je constate que l'acte de « prendre » une photographie n'est en aucun cas dépourvu d'interprétation. Les choix concernant le cadrage, le temps et la perspective nous permettent (moi y compris) de « créer » une image dans les limites de la réalité. Cela brouille la frontière entre la prise de vue et la création, en particulier dans des genres tels que la photographie de guerre, où l'authenticité et l'impact d'une image peuvent dépendre autant de ce qui est laissé de côté que de ce qui est inclus. La distinction établie par Sontag est cruciale dans des débats tels que l'image de Capa évoquée précédemment. Si une photographie est considérée comme une capture directe de la réalité, toute suggestion de mise en scène – ou de « fabrication » de l'image – peut compromettre son authenticité. Cependant, même en capturant la réalité, les choix du photographe jouent un rôle important dans la manière dont l'image est perçue, apportant un élément de « création » dans la prise de vue. Les deux formes ont une valeur artistique : de nombreux photographes s'engagent à créer leurs images par le biais de l'édition, de la mise en scène ou d'autres techniques créatives, ce qui suggère que la ligne de démarcation entre les deux modes de fabrication d'images n'est pas aussi rigide que par le passé. La citation de Sontag nous aide donc à comprendre les rôles perçus des peintures et des photographies, en particulier dans les contextes documentaires. Cependant, la frontière entre « faire » et « prendre » est floue, les photographes jouant souvent un rôle créatif qui influence l'authenticité et l'interprétation de leur travail.

Si l'artiste est l'auteur d'une invention, le photographe révèle. La mort de la main humaine en échange d'une machine désintéressée est ce qui donne à la photographie une telle crédibilité documentaire et permet à la vérité visuelle (supposée) de perdurer. Cependant, la photographie conserve une valeur qui transcende sa capacité à documenter, une forme qui surpasse même la parole. Il est évident que l'un des piliers de la photographie réside précisément dans cette capacité à exploiter l'expérience sensorielle du public d'une manière artistique. Les œuvres de Goya tentent d'apporter une réponse à la souffrance humaine par l'esthétique du drame, en limitant la frontière entre le spectateur et le conflit. C'est précisément cet aspect qui a permis au photojournalisme d'émerger en tant que moyen radical d'influencer la conscience publique. Vers la fin du XIXe siècle, des photojournalistes ont commencé à apparaître dans le monde entier, comme Jacob Riis, photo documentariste et journaliste américano-danois, qui a décrit les réalités atroces des bidonvilles de New York dans son livre *How the Other Half Lives: Studies among the*

*tenements of New York* (1890). Sa représentation d'enfants sinistres et de familles pauvres enfermées dans de petites cabanes était un appel à la narration ; leurs visages sales fixaient l'objectif et exigeaient une réponse. Ses images sont peut-être le premier exemple de photographie documentaire sociale, une branche du photojournalisme qui s'appuie sur la responsabilité émotionnelle et civique du spectateur pour sensibiliser l'opinion et susciter l'activisme.



Figure 1.5 Image extrait de *How the Other Half Lives: Studies among the tenements of New York*, New York, 1890 | ©Jacob Riis





Figure 1.6 Image extrait de *How the Other Half Lives: Studies among the tenements of New York*, New York, 1890 | ©Jacob Riis

Jocelyne Saab, journaliste libanaise combattante et engagée comme la définit Mathilde Rouxel dans son texte *Jocelyne Saab La mémoire indomptée 1970-2019* (2015), qui a raconté des histoires de souffrance (parfois même de délire, dira-t-on) dans son pays d'origine, considérait sa caméra comme « une arme contre toutes sortes de maux sociaux » avec laquelle elle pouvait combattre les préjugés et l'injustice. Son principal objectif était de raconter des sujets liés au racisme et à l'oppression du système politique et de capturer l'essence de l'activisme et de l'humanitarisme afin d'obtenir un soutien pour le mouvement naissant. À l'instar de Goya et de Riis, nombre des images les plus significatives de Saab sont basées sur le sujet humain en détresse et l'espace urbain détérioré par des années de conflit, dans le but de mettre l'accent sur l'injustice. Ces images sont émouvantes, extraordinairement expressives et intemporelles en raison de la manière dont les cadres de Saab touchent le cœur du public depuis des décennies. Quelques jours après le massacre de la Quarantaine, dans un bidonville à majorité musulmane de Beyrouth, Saab rencontre les enfants rescapés, marqués par les visions horribles des combats qui

se sont déroulés sous leurs yeux. En leur offrant des crayons pour dessiner et en les engageant à jouer l'œil de sa caméra, la réalisatrice libanaise se trouve face à un constat amer : les enfants ne connaissent plus d'autre jeu que celui de la guerre qui, rapidement, devient pour eux aussi un métier. À la suite de la rupture temporelle provoquée par la catastrophe de la guerre, Saab explore ainsi les liens possibles entre le passé et le futur, et les traces de la disparition de Beyrouth. L'ancrage dans l'ici et maintenant est la clé de sa pratique : les exigences de fait, de pertinence et de clarté sous-tendent ses décisions stylistiques. Les événements actuels sont toujours combinés à une analyse politique détaillée.

Voyons maintenant un exemple tiré de *Beyrouth, ma ville*, le film documentaire le plus cher à Saab et peut-être le plus important de sa trilogie documentaire – *Beyrouth, jamais plus* (1976), *Lettre de Beyrouth* (1978), *Beyrouth, ma ville* (1982) –.

Beyrouth, la ville où elle est née, le « jardin de son enfance » et son adolescence, et même sa propre maison, ont subi de terribles destructions. Jocelyne Saab filme sa maison, témoigne part de sa propre vie pour arriver à celle d'enfants handicapés abandonnés par la destruction de l'hôpital où ils vivaient. Le réel et le surréel fusionnent, nous entraînant dans une dimension de délire collectif. Lorsque je parle de « fusion du réel et du surréel » dans le travail de Jocelyne Saab, j'entends la façon dont la réalisatrice mélange des événements réels avec des éléments qui semblent oniriques. Cette composante artistique crée un récit qui transcende la réalité ordinaire, entraînant le spectateur dans un espace où les frontières entre ce qui est réel et ce qui est imaginé ou amplifié s'estompent. Dans le contexte du film de Saab, le réel fait référence aux réalités tangibles et difficiles de la guerre qu'elle capture, telles que la destruction d'un hôpital et l'errance d'enfants nus. Il s'agit d'événements réels et concrets. Le surréel, quant à lui, est la composante de la manière dont ces scènes sont présentées : l'intensité émotionnelle, les images qui évoquent un sentiment de folie collective ou de délire, et l'atmosphère obsédante qui élève ces événements réels à quelque chose qui semble presque d'un autre monde ou cauchemardesque. Ce rapprochement peut amplifier la dure réalité de la situation, si extrême, tragique et accablante qu'elle semble surréaliste, bien qu'elle le soit. Par conséquent, ici, la référence aux peintures de Goya, qui représentent souvent le grotesque et le tragique d'une manière presque onirique et exagérée, souligne cette fusion du réel et du surréel. Dans l'œuvre de Saab, l'élégance visuelle et les éléments surréalistes servent précisément à souligner l'horreur et le poids émotionnel des événements réels qu'il dépeint.

Un espace référentiel vide circonscrit le corps de ces enfants. Le temps s'arrête. Le vide se remplit d'horreur. Une fois de plus, les yeux de Beyrouth se posent sur la caméra, qui fait corps avec son créateur et avec tout ce qu'elle filme. Non seulement nous sommes attirés par la force d'une telle image, mais nous sommes fascinés par elle, nous sommes incarnés par elle. Car, au premier regard, nous sommes immédiatement placés du côté de ceux qui souffrent, en l'occurrence les enfants, symbole le plus pur de l'innocence.



Figure 1.7 Capture d'image de *Beyrouth, ma ville*, Liban, 1982 | ©Jocelyne Saab

À ce propos, la cinéaste affirme : « Je savais qu'avec mon métier de reporter de guerre, je pouvais être tuée. Pourtant, lorsque je filmais et que j'avais l'œil caché par la caméra, je me suis toujours crue invincible. » (Rouxel, 2003, p.183)

Cette image a manifestement été un puissant conducteur d'énergie politique et sociale. Après tout, il est évident d'interroger l'opinion publique sur la façon dont un enfant innocent – symbole de pureté absolue – peut vivre le quotidien de son enfance tout en cohabitant avec la présence constante de la guerre. Cependant, apparemment en proie à une douleur physique ou

émotionnelle et associée à une légende généralisée, cette figure est devenue, de manière flagrante, moins une personne qu'un mécanisme politique.

Figé et éloigné de sa réalité, l'enfant et sa douleur deviennent un objet, capable de prendre n'importe quelle fonction que les spectateurs jugent utile. Faisait-il vraiment le mort et ignorait-il la tragédie qui l'entourait ? Ce petit aperçu a pour but de souligner l'immense pouvoir qu'exerce le réalisateur de documentaires sur la politique de représentation et la manière dont le reportage d'atrocités, tout en étant objectif, attire en fait l'attention sur la subjectivité du spectateur. Saab, en réalisant cette image – pour moi l'une des plus emblématiques et représentatives de son œuvre –, ou plutôt, en réalisant la trilogie de Beyrouth, non seulement raconte ce qui se passe dans sa ville natale, mais avec sa transformation artistique, réussit à rendre un conflit qui dévaste son pays, ses lieux et ses habitants, avec une sublime beauté artistique.

Plutôt que de révéler la vérité sur l'injustice, l'image, toujours contextualisée, est victime du regard du spectateur et provoque la « mort symbolique du réel ». Cette expression suggère que l'image, en étant interprétée de manière contextuelle et subjective, remplace ou déforme la réalité, la rendant presque inaccessible. L'image devient ainsi une sorte de simulacre – en référence à Baudrillard – une copie qui ne renvoie plus à une réalité authentique mais à une réalité construite ou manipulée par la perception. L'image documentaire est ainsi capable de transformer des êtres humains en instruments politiques objectivés et donne à d'autres le plein pouvoir de représentation. Ainsi, si ce que le photojournaliste « classique » voit dans l'objectif de son appareil réduit à l'état d'objet les personnes dont il fait le portrait, le plus souvent dans des situations difficiles, ce qui prévaut, c'est le pouvoir de représenter selon ses instincts professionnels et de ne pas se laisser influencer par d'autres impulsions telles que la pitié, la compassion et l'appel à l'aide. Toutefois, si l'on tient compte des aspects émotionnels de l'acte de photographier, il se peut que l'image documentaire atteigne le statut d'art ou d'« icône » précisément lorsqu'elle transcende sa référence au monde – comme l'affirme également le photographe américain Allan Sekula dans son article « Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation) » (Sekula, 1978, p.864) – et qu'elle représente un acte d'expression personnelle de la part de l'artiste.

Conformément à la pensée exprimée par Baudrillard, l'image de représentation, c'est-à-dire à une image destinée à dépeindre ou à représenter quelque chose d'autre (une réalité ou un concept) subit une nouvelle violence une fois ressuscitée en tant qu'icône. Remaniée, elle circule alors

dans la salle, la nation, le monde, et devient la victime de chaque paire d'yeux qui se tient devant elle, devient paradoxalement un symbole du regard subjectif de chaque spectateur. Ainsi, ce type d'image se transforme d'une « simple représentation » en quelque chose de plus complexe et multiforme, reflétant les interprétations et perceptions personnelles de ceux qui la regardent.

Les images de Riis sur la pauvreté ou celles de Saab sur les enfants de la guerre au Liban ont-elles poussé tout le monde à s'impliquer ? Ou ont-elles éloigné encore plus le spectateur du contexte de violence qui semble si éloigné de notre mode de vie ?

À la lumière de ce qui précède, il apparaît clairement que l'objectivité de la trace indicielle s'efface dès lors que l'être humain réintègre le processus de prise de vue, de visionnage et d'utilisation des images. Si la photographie semble présenter les objets tels qu'ils sont dans le monde, elle positionne ces objets dans des systèmes de relations sociales et situe le spectateur en tant que sujet au sein de ce système. La vérité dramatique de l'image, combinée à la violence des idéologies qui la soutiennent, constitue une mémoire collective médiatisée très particulière. En fragmentant la réalité et en la remplaçant par une idéologie, les images constituent un moyen puissant de construire des sujets nationaux.

Revenons pour un moment sur l'image emblématique de Robert Capa. Cette photographie reste à mon sens la représentation parfaite de la relation entre l'image et la mort en guerre avec une touche artistique, « iconique », dans son sens le plus tragique et le plus négatif, qui est passée à la postérité. En effet, les images iconiques n'ont pas influencé positivement la mémoire collective d'événements, mais elles ont contribué à encadrer la guerre dans des souvenirs émotionnels et plus personnels.

Le concept d'embaumement provient, comme mentionné avant dans ce texte, du texte « Ontologie de l'image photographique » (Bazin, 1958). La confrontation avec notre mortalité, combinée à l'esthétique visuelle, rend les photographies de mort extraordinairement utilisables comme instruments politiques émotionnels. Dans le cas de Capa, que représente réellement le soldat qui tombe au combat ? Quelles réactions provoque-t-il ? Devenons-nous ses sujets, en supposant qu'il nous demande de donner un sens à sa vie, de faire notre deuil, d'agir, de nous opposer à la guerre ?

Prenons l'exemple des réactions locales à la série *The Face of War* d'Ernst Friedrich dans son livre de photographies, *War Against War!* (1924). Les images de Friedrich agissent comme une

thérapie de choc contre la guerre, révélant les souffrances qu'elle provoque, ignorant les lois de la censure pour répandre sa vérité. Il est certes difficile de démontrer exactement l'influence des messages de Friedrich sur le grand public. Il s'agit d'un livre publié en 1924, quelques années après la Première Guerre mondiale. Cependant, il semble que le dégoût ait été en fin de compte le problème du livre de Friedrich. Le dégoût (déjà mentionné à la page 7) et le choc sont en effet des sentiments qui peuvent naître au premier regard, et qu'il n'est pas facile d'exploiter à des fins politiques. Les photographies de *War Against War!* sont si dévastatrices d'un point de vue esthétique et empathique qu'elles rendent le regard presque insupportable, ce qui a certainement limité l'impact des photographies. Un étalage aussi excessif de la violence – presque spectaculaire au sens négatif du terme – semble donc contre-productif car il ne produit qu'un sentiment d'horreur, conduisant très probablement à une réaction d'évitement plutôt qu'à un engagement critique.

Dans le cas de Jocelyne Saab, ses films *Le Liban dans la tourmente* (1975) et *Les femmes palestiniennes* (1974), montrant les problèmes sociaux, religieux, politiques et identitaires de son pays d'origine, et visant à donner une voix aux composantes marginalisées de la société, ont en fait été censurés par Antenne 2. Les images diffusées étaient terribles parce qu'elles étaient proches de nous, même si elles étaient éloignées géographiquement. Pourtant, les images de Saab sur l'invasion israélienne de Beyrouth ne seraient jamais devenues iconiques sur notre sol, car elles soulignent les traits les plus laids et les plus odieux auxquels l'idéal occidental peut être confronté, et qu'il fuit souvent : la séparation, la peur et la vulnérabilité. On en déduit donc que dans un conflit, les images sont intrinsèquement liées à la violence et à la mort. Qu'elles nous transportent dans une dimension spatio-temporelle suspendue ou qu'elles nous emprisonnent dans une dimension apocalyptique, il est presque certain que nos vies modernes se transforment en images.

Chaque fois que je suis confronté à une image de guerre, peut-être en raison de la « normalité » acquise du phénomène – on pense aux deux guerres en cours aujourd'hui, Ukraine et la Russie d'un côté, Israël et Hamas de l'autre –, je ne m'interroge plus sur la séduction du spectacle qui s'offre à mes yeux, mais je m'intéresse à ce que les images nous cachent, qu'elles évoquent le passé ou qu'elles nous le fassent oublier. Nous nous pencherons donc dans le chapitre suivant sur la relation entre image et représentation, dans le contexte d'un conflit, en essayant de mieux comprendre et de nous familiariser avec le contexte médiatique au Liban.

## CHAPITRE 2

### REPRÉSENTER EN IMAGE

Que signifie représenter ?

L'acte de représenter est, dans notre champ d'investigation, affaire d'image. Filons quelques questions que l'idée de représentation invite à explorer. Jacques Aumont nous vient à nouveau en aide avec son texte *L'Image*. L'auteur définit le terme de représentation comme « un processus par lequel on institue un représentant qui, dans un certain contexte limité, tiendra lieu de ce qu'il représente ». (Aumont, p. 198)

Qu'est-ce qui devient alors la représentation de quelque chose, ou tout court représentation ? Les réponses peuvent être différentes : un miroir, une empreinte, une copie ou encore, une image.

Une substitution de la « chose elle-même » ? Même si nous considérons qu'il s'agit d'une image, nous pouvons en effet percevoir dans une image de guerre la souffrance, la destruction, la violation de la vie, même si nous sommes physiquement éloignés du conflit. La compréhension de la guerre par ceux qui ne l'ont pas vécue est aujourd'hui principalement le produit de l'impact de ces images : quelque chose devient réel, pour ceux qui sont ailleurs et qui suivent l'actualité, grâce à la photographie ou au cinéma. Mais une catastrophe vécue ressemble souvent étrangement à sa représentation. Comme bien dit par Sontag, l'attaque du World Trade Center le 11 septembre 2001 a été décrite comme « irréaliste », « surréaliste », « comme un film », dans de nombreux témoignages de ceux qui ont fui les tours ou qui en ont été les témoins directs. (Sontag, 2003)

En matière de représentation, le sens d'une image va bien au-delà de ce qui est visible dans le cadre. C'est peut-être l'aspect qui m'intrigue et qui me lie davantage à la photographie qu'à toute autre forme d'art. Chaque image vit dans un contexte d'images et d'iconographie existantes et s'y réfère explicitement ou implicitement ; l'histoire de la réception des images fait donc partie de leur sphère de signification. Le cadre joue un rôle crucial dans la manière dont une image est perçue et interprétée. Lorsque chaque image vit dans un contexte d'images et d'iconographie existantes, cela signifie que les images ne sont jamais vues de manière isolée ; elles sont toujours en dialogue avec d'autres images, ou symboles, qui existent déjà dans la culture visuelle. Ce dialogue influence la façon dont une image est interprétée. Donc, le cadre, qu'il soit physique ou

conceptuel, fait partie intégrante de ce contexte. Il délimite l'image, guide le regard du spectateur et oriente l'interprétation en sélectionnant et en isolant une portion spécifique de la réalité. En d'autres termes, le cadre conditionne la réception de l'image en déterminant comment elle se situe par rapport aux autres images et aux conventions visuelles ou iconographiques.

Les frontières de chaque image limitent et excluent. Mais ce qui reste à l'extérieur de l'image devient également visible dans la représentation et fait toujours partie de la sphère de signification. Ce qui reste à l'extérieur, l'arrière-plan de l'image représentée qui n'est pas nécessairement mis en évidence ou contextualisé, appartient néanmoins à sa structure organisationnelle invisible. Par conséquent, cela signifie que l'invisible fait toujours partie du champ de la représentation, mais que les mécanismes d'exclusion sont généralement mis en œuvre sans laisser de traces visibles. C'est pourquoi, dans l'image photographique, l'observateur est confronté à une représentation prétendument immédiate de la réalité. Dans le photojournalisme, la « confiance » dans la promesse photographique de la réalité repose sur cette invisibilité du cadre. J'utiliserai une approche esthétique de l'image pour mieux comprendre les stratégies de représentation dans l'œuvre de Saab, par rapport aux photographies de photojournalistes internationaux œuvrant dans le même contexte temporel et spatial de Beyrouth. Quelles sont alors les composantes esthétiques de l'image fixe et celles de l'image en mouvement dans les travaux documentaires qui portent sur la guerre civile au Liban ? Comment orientent-elles la compréhension de l'événement ?

Avant de répondre à ces questions, je trouve dans un premier temps très important d'encadrer historiquement le contexte et les composantes concernées. L'analyse spécifique des images de Saab prendra forme dans la deuxième partie de ce mémoire.

## 2.1 Le contexte historique

Le photojournalisme en tant qu'objet d'étude n'a gagné en importance qu'à la fin des années 1960 et dans les années 1970, au moment même où la photographie commençait à perdre sa valeur en tant que principal mode de communication de masse. Les écrits sur l'histoire et la théorie de la photographie se sont multipliés. Parmi les textes classiques les plus importants, citons *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie* de Pierre Bourdieu (1965), les essais de Roland Barthes sur la nature de l'image *Rhétorique de l'image* dans *Communications*, n.4,



Recherches sémiologiques (1964) et *La chambre claire : note sur la photographie* (1980). N'oublions pas, *On Photography* (1977) et *Regarding the Pain of Others* (2003) de Susan Sontag, un recueil d'essais considérant l'ontologie de l'image photographique. Le texte *On Photography* propose en effet une réflexion sur la relation entre les photographies et leur sujet, en mettant l'accent sur la question de la réalité photographique. L'auteur s'interroge d'abord sur le rôle de l'appareil photo en tant qu'instrument de documentation, puis sur ses lacunes en tant qu'enregistreur de la réalité et sa subjectivité inéluctable entre les mains du photographe : « to collect photographs is to collect the world [...] Photographs really are captured experiences, and the camera is the ideal arm of consciousness in its acquisitive mood. » (Sontag, 1977, p.1-2)

La photographie ne concerne pas seulement la partie mécanique de la production d'une image, mais certainement aussi la perception du photographe. L'acte photographique, comme le souligne également Philippe Dubois dans son livre *L'acte photographique et autres essais* (1990), est le résultat d'une observation attentive et d'une immersion dans la réalité environnante, impliquant une fusion délicate avec tous les sens de ce qui est perçu. Sons, odeurs, couleurs, formes, tout concourt au geste final d'enregistrement de la réalité. André Kertész, célèbre photographe hongrois, le souligne : « The camera is my tool. Through it I give a reason to everything around me. » (Sontag, 1977, p.163)

Sontag tente d'analyser les propriétés génériques de la photographie sous toutes ses formes plutôt que de traiter ses styles séparément. Le concept selon lequel tous les types de photographie forment une tradition continue et interdépendante l'amène à explorer la tension récurrente entre l'enregistrement objectif et l'expression subjective, et l'ambivalence fondamentale entre les concepts de trace et de transformation. Le concept d'index, de trace, d'empreinte, d'enregistrement de ce qui a été abordé par Dubois, est sous-jacent à tout cela. Mais Sontag aborde le processus de transformation, à travers les réflexions de l'artiste hongrois Laszlo Moholy-Nagy. Elle part d'un processus d'observation pour aboutir à une transformation de notre regard. Grâce à la photographie, ce processus s'étend à 8 modes d'observation distincts : l'abstrait, l'exact, le rapide, le lent, l'intensifié, le pénétrant, le simultané et le déformé. (Moholy-Nagy, 1936 dans Sontag, 1977, p.95) Par cette transformation, le geste de photographier peut ainsi rassembler le monde qui l'entoure en un seul instant, comme l'a également cité le photographe américain Robert Frank : « There is one thing the photograph must contain, the humanity of the moment. » (Sontag, 1977)

Les tentatives d'auteurs tels que Sontag et Allan Sekula (*Photography against the grain*, 1973) d'établir un discours critique sur la photographie en tant qu'art et en tant qu'information alimentent encore aujourd'hui les débats en cours.

Le photojournalisme n'est donc qu'une pratique spécifique de la photographie. Ce qui me fascine dans cette discipline, c'est sa capacité à être une fenêtre sur le monde qui nous entoure et à offrir un aperçu de la manière dont l'histoire continue d'influencer notre présent, en faisant ressurgir des éléments du passé pour éclairer les événements actuels. Lorsque l'on se trouve devant une image très marquante lors d'une exposition du World Press Photo, on s'attarde souvent sur cette seule image, sans se poser la question de savoir si elle ne fait pas partie d'un projet plus vaste, d'une séquence qui a conduit son auteur à la photographier après une recherche approfondie de cet instant précis. Au contraire, la forme de questionnement qui nous pousse à réaliser une séquence d'images fixes sur un même problème crée une sorte de mouvement, souvent fluide, souvent houleux, entre une photographie et la suivante. La pratique de créer une séquence d'images contribue à enrichir la compréhension et la narration d'un sujet. Contrairement à une image isolée, qui peut capturer un instant frappant mais hors contexte, une séquence permet de situer cet instant dans une continuité, révélant ainsi le processus, les nuances, et l'évolution d'une situation. Ce « mouvement » entre les images permet au spectateur de saisir une vision plus complexe et dynamique du sujet, tout en respectant le travail de recherche réalisé par le photographe. La puissance peut être contenue dans une seule image, mais elle peut aussi se développer, grandir, voire s'atténuer au fil de plusieurs photographies. Personnellement, je viens d'une école de photojournalisme où l'on prend toujours une photographie en pensant à la précédente et souvent à ce que l'on veut montrer ensuite.

L'image est donc le résultat d'une profonde réflexion, de nombreuses prises de vue et d'un travail de montage, qui n'aboutissent pas nécessairement aux intentions de leur auteur. La photographie de guerre revêt ici une importance particulière, car elle incarne un idéal de la pratique du photojournalisme, offrant une fenêtre sur des histoires de signification nationale, de solidarité, de violence et de sacrifice, et bien plus encore, comme l'affirme l'une des figures importantes de l'histoire du photojournalisme, Howard Chapnick, rédacteur en chef de l'agence photographique Black Star (*Truth Needs No Ally*, 1994).

La représentation des conflits est donc, à mon avis, l'apogée du réalisme photographique. Les photographes de guerre se précipitent dans l'action pour « immortaliser » les événements les plus

sombres de l'histoire. Cependant, il est intéressant de noter que l'histoire des images de guerre révèle souvent le contraire. Les icônes de la guerre et de l'histoire nationale se révèlent parfois moins réalistes, moins descriptives d'événements spécifiques, par rapport aux idées de Chapnick. L'impact visuel le plus cohérent dans le temps n'est donc pas fourni par la représentation crue et atroce de la vie et de la mort à la guerre, ou des paysages et de la vie quotidienne pendant le conflit, mais par des images plus susceptibles d'être présentées comme des symboles culturels et nationaux. En effet, ce sont précisément les composantes esthétiques de ces images qui sont à la base de cette transformation de la figure du combattant équipé d'un appareil photo ou d'un caméscope en un véritable statut d'artiste. En 1954, Robert Capa meurt en marchant sur une mine en Indochine alors qu'il était en mission pour le magazine *Life*, où il couvre la guerre du pays avec les Français. Le photographe et cinéaste de l'agence Magnum Tim Hetherington a perdu la vie alors qu'il filmait la guerre civile en Libye en 2011.

Historiquement, après la Première Guerre mondiale, l'idée du photojournalisme de guerre était encore inconnue et les photographies d'événements réels sur le champ de bataille, sauf dans quelques cas, étaient interdites ou censurées. Grâce à une nouvelle forme de médiatisation, il était entendu que les événements de la Seconde Guerre mondiale seront documentés par la photographie. Aujourd'hui encore, des millions de photographies de la guerre et des mètres de films sont conservés dans des musées, des archives nationales et des collections privées. L'image animée et l'image fixe ont coexisté de plus en plus étroitement dans le contexte du conflit. Les photographies, en particulier les photographies de guerre, doivent être reconnues comme des documents historiques à part entière, ce qui implique de les soumettre à la même rigueur méthodologique que les autres artefacts historiques. Avant tout, leur contexte doit être respecté, car c'est dans ce contexte que se cache leur signification. Ils requièrent certaines techniques de lecture et d'interprétation, ainsi que la prise en compte d'autres aspects tels que la provenance, la sélectivité et la partialité. (Brothers, 1997)

Dans un autre des rares textes majeurs sur le photojournalisme, *Get the Picture: a personal history of photojournalism* de John G. Morris, la figure du « photojournaliste sérieux » devient un « voyeur » professionnel, comme le cite l'auteur. (Morris, 1998, p.9)

Donc, le photojournalisme s'est pleinement imposé dans l'après-guerre : des départements spécifiquement dédiés à la photographie ont été créés, avec des photographes et des rédacteurs photo à plein temps. Dans le cas du pionnier du mouvement, Robert Capa, la période de deux ans

(1931-1933) représente le moment le plus important de sa formation (passée en Allemagne) ainsi que sa liaison avec Gerda Taro, qui deviendra plus tard sa compagne en plus d'être une photojournaliste de premier plan. À la fin des années 1930, le photographe s'installe aux États-Unis, où il commence à travailler pour le magazine *Life* et suit l'avancée des troupes alliées pendant la guerre mondiale. (Morris, 1998)

Des presses et des agences importantes comme Magnum, fondée à Paris et à New York en 1947, et des plateformes internationales non moins importantes pour la reconnaissance du photojournalisme, comme la World Press Photo Foundation, créée en 1955 aux Pays-Bas, ont également vu le jour.

Selon Christian Delporte, historien français, ce qui pousse un reporter à se rendre dans des contextes conflictuels, c'est le besoin d'aller voir de ses propres yeux, de rapporter, de vérifier ce qui est dit de l'événement, d'être au plus près des protagonistes, d'interviewer des témoins et d'apporter de nouvelles informations, dans une recherche constante de preuves de la vérité. (Delporte, 2016)

Et tout cela, en voyageant très souvent dans des coins reculés de la planète, découle de la volonté d'être les porte-parole d'autres, de faire connaître (même si c'est indirectement) les événements de ce qui se passe dans le monde et que, très souvent, on veut ignorer, par peur, par indifférence, ou tout simplement par manque de sources. La figure du reporter et celle du témoin se rejoignent : par ses déplacements, sa présence sur les lieux de l'événement et la collecte d'informations, il développe et entretient un rapport très étroit entre son récit et la réalité, caractérisé par un régime de vérité. Dans l'article de Claudia Polledri, « Jocelyne Saab, du reportage au cinéma « de poésie » : *Beyrouth, jamais plus* » (2022), nous voyons comment, historiquement, la période entre les années 1920 et 1930 marque une étape importante pour la naissance d'un nouveau genre, à savoir la pratique de l'interview de chefs d'État ou de responsables diplomatiques de pays étrangers, inaugurée par Jules Saurwein, qui a permis aux questions de politique internationale d'apparaître également dans les journaux populaires. Le reportage évolue grâce à l'influence des progrès technologiques. Sa forme passe de l'écrit à l'audiovisuel. Le texte est accompagné d'une alternance d'images fixes, de sons et d'images en mouvement, ce qui modifie considérablement la narration, mais aussi la vision du monde et la manière dont se construit la relation entre l'histoire et la réalité (Polledri, 2022). Sur ce sujet, Jocelyne Saab, ayant réussi à obtenir l'autorisation de

pénétrer dans l'un des camps d'entraînement des ligues de résistance palestiniennes au Liban et en Syrie, a magistralement documenté les premiers exercices des commandos-suicides dans son reportage de 1974 intitulé *Le Front du Refus* (ou *Les Commandos-suicides*). Ce film, malgré les restrictions imposées par la structure traditionnelle des reportages télévisés, conserve sa puissance symbolique, préfigurant la transition future de Saab de l'objectivité journalistique à la poésie du cinéma après la guerre civile. Les images de jeunes gens destinés à se sacrifier pour la résistance, bien que conformes à la rigueur journalistique, n'emportent pas l'adhésion de la cinéaste elle-même. En effet, cette dernière, dépassant la neutralité, a transmis sans équivoque la profonde tristesse des existences brisées à travers ces images. L'efficacité du récit, de passant des entraînements intenses aux danses passionnées et entraînantes des jeunes soldats, nous montre l'horreur cachée d'une jeunesse consciente d'une fin prématurée. À quel prix ?

En 1974, Jocelyne Saab a défendu l'héroïsme de cette lutte, donnant corps à la résistance à l'occupation à travers ses images. Cependant, au milieu de scènes d'une extrême violence, émergent les nuances subtiles d'un appel désespéré à la vie. (Rouxel, 2019)

Au milieu du XIXe siècle, la photographie a fait son entrée dans le monde de l'imprimerie avec l'avènement des magazines illustrés. La grande guerre civile espagnole (1936-1939) a certainement contribué à la diffusion de ce nouveau genre, si l'on pense au photoreportage avec les images de Robert Capa, Henri Cartier-Bresson et d'autres. Le photojournalisme s'est pleinement établi au cours de l'après-guerre, lorsque les tirages des magazines d'images ont atteint leur apogée en Europe et aux États-Unis ; les quotidiens ont créé des départements de photographie qui employaient des photographes à plein temps; les photographes de presse eux-mêmes s'efforcent d'obtenir un plus grand respect et des normes plus élevées en créant des associations professionnelles (la National Press Photographers Association [NPPA] est créée en 1946), des agences photographiques d'élite (l'agence Magnum Photo est créée à Paris et à New York en 1947) et des forums internationaux pour la reconnaissance du photojournalisme (la World Press Photo Foundation est créée en Hollande en 1956). (Griffin, 1999)

Dans un premier temps, les photojournalistes n'étaient considérés que comme des journalistes d'appoint, ces derniers étant considérés comme les « vrais » correspondants et opérateurs sur le terrain. Cependant, la combinaison du texte et de l'image s'est révélée par la suite être un facteur clé dans le développement de cette forme d'art. La combinaison du texte et de l'image est la base

de l'édition. La médiation de la caméra est rapidement perçue comme la source de l'impression d'exactitude, de preuve, d'objectivité et de proximité visuelle et temporelle avec l'événement, ce qui n'est pas sans effet sur l'évolution du journalisme lui-même. Effectivement, il s'agit que d'une impression. La médiation de la caméra crée une illusion d'objectivité et de vérité, en donnant l'impression que ce qui est montré est une représentation fidèle et directe de la réalité. Cependant, cette impression est trompeuse, car la caméra, en tant qu'outil de médiation, sélectionne, cadre et interprète les événements selon divers facteurs comme l'angle de prise de vue, le montage, et les intentions du photographe ou du réalisateur. Pour l'image filmique, l'introduction de la composante sonore – qui n'est évidemment pas une composante de l'image photographique – a la capacité de véhiculer une atmosphère, l'impression de créer un contact direct et vivant avec le terrain au-delà de la médiation de l'écrit. L'avènement de la télévision a également permis l'émergence de nouveaux métiers tels que le reporter d'images ou le caméraman-reporter. À la suite de cette série de mutations technologiques, nous avons le concept de reportage formulé par le journalisme télévisuel et établi en fonction des caractéristiques communicatives de ce média.

Le travail de Saab étant fortement lié à un contexte géographique, social, culturel et politique spécifique – le Moyen-Orient d'un point de vue macroscopique, le Liban d'un point de vue microscopique – il nous amène à territorialiser une pratique d'analyse de l'image photographique et cinématographique documentaire en la rapportant à ce contexte. Que signifie donc être journaliste au Moyen-Orient ? Essayons de mieux comprendre le contexte médiatique au Moyen-Orient avant de passer à une analyse plus spécifique.

## 2.2 Les médias au Liban et la relation avec la guerre

Nabil Dajani, de l'Université américaine de Beyrouth, est l'un des plus éminents spécialistes des médias au Liban. Il a qualifié la plupart des documents sur ce sujet de superficiels et non exhaustifs. En général, il ne semble pas y avoir beaucoup de matériel de recherche accessible sur le sujet. Ce point présente donc une certaine complexité, surtout pour quelqu'un comme moi qui vient du monde occidental et ne connaît pas le monde musulman et moyen-oriental. William Rugh, auteur et professeur en Diplomatie publique, considère la scène médiatique libanaise

comme un cas spécifique dans l'ensemble du système médiatique du Moyen-Orient. (Harb, 2011, p.92)

L'interdiction de la presse dans certaines régions du Moyen-Orient n'était pas motivée uniquement par des raisons religieuses. Elle répondait plutôt à une combinaison de préoccupations politiques, sociales, et religieuses, visant à maintenir le contrôle sur la diffusion de l'information et à préserver l'ordre social établi. Au Liban, par exemple, pays où coexistent plusieurs religions, les restrictions étaient davantage liées à la gestion de la diversité religieuse et à la stabilité politique. Ces interdictions ont généré des tensions avec l'Europe, où la presse était déjà un vecteur crucial de diffusion des idées et des débats. Sous l'influence européenne, des efforts ont progressivement été faits pour élargir la liberté de la presse au Moyen-Orient, en tenant compte de ces divers enjeux. Entre la fin du XVIIIe siècle et la fin du XIXe siècle, quatre organisations ont vu le jour au Liban. Cependant, les restrictions imposées par l'Empire ottoman n'ont fait qu'augmenter une dissidence croissante, alimentée par un journalisme contestataire réclamant la liberté d'expression. Lorsque le Liban a été placé sous mandat français, les restrictions ottomanes se sont intensifiées, entraînant une forte pression sur les journalistes. En réponse, ils soulignent l'appel à la liberté de la presse dans leurs articles, obtenant la liberté de discuter des questions politiques, économiques et sociales. (Dajani, 2001)

Dans les années 1970, le Liban offrait une ouverture culturelle et une liberté d'expression uniques. Beyrouth était le centre médiatique de la région et bénéficiait d'un financement important pour ses publications. Les journaux libanais sont lus partout dans le monde arabe et présentent des articles et des discours de personnalités de toute la région. Les pays du Golfe, mais aussi l'Irak et la Libye, finançaient les rédactions libanaises pour poursuivre et soutenir leurs batailles politiques. Le soutien financier étranger était donc fort et constant. Malgré une histoire marquée par la souffrance et les difficultés constantes, la population libanaise, éduquée et critique, a créé l'un des paysages de presse et de médias les plus diversifiés et les plus sophistiqués du Moyen-Orient. (Dajani, 2001)

Revenons un peu en arrière dans l'histoire. Le 22 novembre 1943, le Liban a officiellement déclaré son indépendance. Cette étape historique a été très importante pour les médias et la presse nationale, qui ont atteint leur apogée. Sous l'administration du président Camille Chamoun, de nombreux journaux ont été ouverts. Ce gouvernement a modifié de nombreuses lois pour les journalistes, faisant littéralement des médias et de la presse libanais le visage du monde du

Moyen-Orient. Les journaux ont obtenu la liberté de discuter des questions politiques, économiques et sociales. Cette période est considérée comme un « âge d'or » pour les médias et la presse libanais. En effet, sous le gouvernement de Chamoun, le 9 avril 1956 a marqué une date très importante, car un accord de 21 articles a été signé entre deux hommes d'affaires – Wissam Izzedine et Alex Arida – et le gouvernement libanais, pour la naissance de la CLT (Compagnie Libanaise de Télévision), le premier réseau national de télévision. (Harb, p. 93)

En 1959, une deuxième chaîne de télévision nationale a été créée, la Compagnie de Télévision du Liban et du Proche (Télé-Orient), financée en partie par le réseau américain ABC. (Dajani, 2001). Entre 1972 et 1975, la situation médiatique semble acquérir une certaine solidité. L'arrivée de la guerre civile en 1975 a fortement influencé l'environnement médiatique national. Les principaux bureaux étaient occupés par les milices dans le but de diffuser des communiqués sur les opérations militaires. (Harb, p.96)

Le 7 juillet 1977 marque une autre date très importante pour les médias libanais, car elle a vu la naissance de Télé Liban, géré en partie par le gouvernement et le secteur privé. Bien que cela semble être le premier pas vers la création d'un réseau national de télévision, après plusieurs années, il s'est avéré inefficace dans ses objectifs et il n'y a pas eu de réelle amélioration du service public. Avec l'arrivée de la guerre civile, la situation se complique considérablement. Après l'invasion de Beyrouth en 1980, le personnel de Télé Liban a été progressivement divisé et écarté en fonction de l'appartenance religieuse de ses membres. Pendant la guerre, il était clair que la radiodiffusion avait un certain pouvoir. Par conséquent, d'autres petites chaînes de télévision ont vu le jour, représentant les différentes factions impliquées dans le conflit. (Harb, p.100)

Cependant, le 22 octobre 1989, l'accord de Taëf a été signé, qui, avec ses trois sections, a officiellement déclaré la fin de la guerre civile (Source : United Nations), bien que d'autres sources externes attribuent la fin de la guerre à environ un an plus tard, en octobre 1990. Cet accord stipule aussi que les médias doivent être réorganisés dans le cadre de la loi et des libertés responsables qui serviront les tendances modérées et l'objectif de mettre fin à l'état de guerre. C'est dans cette optique que la loi n° 382 sur les médias audiovisuels a été adoptée cinq ans plus tard. Le gouvernement libanais a pris les pleins pouvoirs pour fixer toutes les règles d'orientation des nouvelles et des événements à couvrir. Selon Rugh, il s'agissait d'un outil utilisé par le gouvernement pour exercer un contrôle total sur les questions sensibles en temps de crise. Au



Liban, le problème qui a causé le déclin de la presse était lié au leadership. Le changement de présidence et les modifications législatives qui en ont découlé ont abouti à la guerre civile de 1975, où des facteurs économiques, tels que la perte de devises, ont influencé la suspension des fonds et la chute des médias qui en a découlé.

D'un point de vue journalistique, il est clair que le Liban a fait l'objet d'une attention particulière de la part des médias depuis les années 1970, en raison de facteurs historiques, religieux et géopolitiques. Nous avons maintenant une idée plus précise du contexte médiatique au Liban. En tout cas, ce sujet reste toujours un thème assez difficile et complexe à traiter.

À cet égard, Saab explique :

Les correspondants de guerre sont passés par Beyrouth dans les années 1970 parce qu'à l'époque, l'OLP avait son quartier général au Liban, le conflit chypriote venait d'éclater et se poursuivait encore, et parce qu'il y avait plus de liberté que dans d'autres pays arabes. Avec la guerre, les correspondants de presse, les photographes et les journalistes sont arrivés en nombre. (Saab, in Hadouchi : 11)

Jocelyne Saab, figure importante de la scène artistique franco-libanaise et connue internationalement pour sa longue carrière, présentée dans l'introduction de ce mémoire de recherche, est née et a grandi à Beyrouth en 1948. Après des études d'économie politique, elle devient reporter de guerre au Moyen-Orient et se fait connaître pendant la guerre d'octobre en tant que correspondante du magazine 52 de la troisième chaîne de télévision française. Sa carrière de documentariste explose en 1975 avec *Le Liban dans la tourmente*, son premier long métrage documentaire sorti à Paris. Il consacre les quinze années suivantes à couvrir la dévastatrice guerre civile libanaise, réalisant près de trente films, dont la trilogie de Beyrouth qui constitue le corpus de ce mémoire de maîtrise. Parmi ses œuvres les plus marquantes, citons aussi *Égypte, cité des morts* (1977) et *Iran, L'Utopie en marche* (1981), ce dernier film ayant reçu plusieurs prix internationaux. Ne se limitant pas aux documentaires, il a travaillé en 1981 comme assistant réalisateur de Volker Schlöndorff sur le film *Le Faussaire*. Elle réalise son premier long métrage en 1985 avec *Une vie suspendue*, présenté à Cannes, suivi d'autres œuvres comme *Il était une fois Beyrouth : histoire d'une star* en 1993. En 2005, elle a été impliquée dans une controverse liée à son film *Dunia*, qui portait sur le plaisir en Égypte, ce qui lui a valu d'être condamnée à mort par des fondamentalistes égyptiens. Néanmoins, le film a reçu des récompenses internationales et, au fil des ans, est devenu un film culte dans le monde arabe. L'année 2007 marque son entrée dans l'art contemporain avec une première installation vidéo au Musée national de Singapour, suivie

de l'exposition de ses photographies dans diverses foires et galeries internationales. En 2009, il revient au cinéma avec *What's Going On*, un film sur la renaissance de Beyrouth et le processus créatif. Il a enseigné à l'Institut d'études scéniques et audiovisuelles de Beyrouth et a produit des œuvres telles que le long métrage sur Henri Barakat et six films pour le MuCEM de Marseille. Son héritage va au-delà de sa carrière cinématographique : il a joué un rôle crucial dans la reconstruction de la Cinémathèque libanaise, remportant des prix pour son travail monumental. En 2013, elle a fondé le Festival international du film de résistance culturelle, où, en tant que directrice artistique et déléguée générale, elle présente des films d'Asie et de la Méditerranée qui explorent l'histoire et la situation actuelle de Beyrouth, promouvant un cinéma qui guérit les blessures de la nation et réfléchit à la possibilité de la paix et du respect intercommunautaire. Vers la fin de sa carrière, elle s'est consacrée à une dernière série d'œuvres artistiques, notamment des photographies telles que *One Dollar a Day* et des œuvres vidéo telles que *Imaginary Postcard* et *My Name is Mei Shigenobu*, cette dernière ayant été publiée à titre posthume en 2019. Saab a incarné une extraordinaire multi dimensionnalité, entremêlant le cinéma, l'art, l'engagement social et la préservation culturelle, laissant une empreinte indélébile sur la scène artistique internationale. (Dossier de presse, Association des Amis de Jocelyne Saab, 2020)

Après cette introduction plus large sur l'importance de la figure de Jocelyne Saab, abordons l'approche analytique qui sera développée dans la deuxième partie de ce mémoire.

### 2.3 Analyse de l'image : une approche esthétique

Le domaine de l'esthétique de l'image cadre, quant à lui, mon intérêt théorique pour mon sujet. Notre approche au monde par l'image, l'acte du regard, de l'observation, veut dire reconnaître une portion du monde, et établir une relation visuelle avec ses éléments et ses choses. En observant une image, nous reconnaissons et attribuons en quelque sorte une valeur à une partie du monde qui nous entoure. Comme le dit Bazin, la photographie bénéficie d'un transfert de la réalité de la « chose » sur sa reproduction. (Bazin, 1945)

En général, l'image a la tâche de figurer un quelque chose, réel ou non. Plus d'un siècle des discours nous a rendus familier avec l'idée que la photographie et le cinéma soient faits de traces, d'empreintes, et non seulement de représentations. L'on peut reprendre Bazin à ce sujet, et se faire une idée générale avec *Esthétique du film. 120 ans de théorie et de cinéma* ([1983] et

suivantes. La dernière en 2021). Simplifions : lorsque je me trouve devant une peinture, qui représente un *événement*, je sais qu'il s'agit d'une interprétation du peintre. En photographie, je mets en relation immédiatement la situation décrite avec un événement historique réel.

Un exemple : cette image de Alex Majoli (*An American Soldier Killed during the Battle for Baghdad*, 2003)



Figure 2.1 *American Soldier Killed during the Battle for Baghdad*, Iraq, 2003 | ©Alex Majoli

Sigfried Kracauer explique un concept intéressant à propos du pouvoir du cinéma de transformer la réalité, autre que sa capacité de la reproduire. L'auteur affirme : « Les films peuvent revendiquer une validité esthétique s'ils s'appuient sur leurs propriétés fondamentales ; comme les photographies ... ils doivent enregistrer et révéler la réalité physique. » (Kracauer, 1960, p.37) La célèbre phrase de Pier Paolo Pasolini, « le cinéma représente la réalité à travers la réalité. » (Pasolini, *Sur le cinéma*, 1966, dans Aumont, 2016, p.27) m'amène à penser aux travaux de Jocelyne Saab. La cinéaste a établi une relation tellement forte avec la ville de Beyrouth, pendant presque 40 ans, tant que devant un documentaire comme *Beyrouth ma ville* (1982), ou encore *Lettre de Beyrouth* (1978), je respire la réalité de la ville, sans plus percevoir sa figuration en mouvement. La caméra se fond avec son sujet, personne ou lieu, en créant une exploration de

l'espace libanais exemplaire. La manière de filmer de Saab, avec son passé de journaliste, entre autres, soulève souvent des questions de témoignage, de mémoire et d'histoire. De plus, l'esthétique de l'image crée une dimension qui dépasse le document *sur* et nous laisse entrer dans l'espace *avec* le temps. Passons en revue les éléments esthétiques qui m'apparaissent donc à étudier. Le pouvoir immédiat de la photographie est que chaque fois que nous y sommes confrontés, nous sommes immédiatement amenés à croire qu'il s'agit d'un fragment de la réalité, ce qui n'est pas le cas de la peinture. Donc, avec le cinéma, la photographie n'est pas seulement perçue comme une représentation de la « chose », mais en même temps comme une trace et une empreinte de la réalité. Cette affirmation peut sembler « naïve » en ce qui concerne l'objectivité photographique. Elle suppose que la photographie capture intrinsèquement la réalité telle qu'elle est, nous faisant croire qu'une photographie est un fragment direct et non médiatisé de la réalité. Cette croyance contraste avec la manière dont nous percevons les peintures, qui sont plus clairement considérées comme des interprétations subjectives de l'artiste. Cependant, cette notion d'objectivité photographique ne tient pas compte des nombreuses façons dont la photographie peut être manipulée, cadrée ou influencée par les choix du photographe. Comme toute autre forme d'art, la photographie implique des aspects fondamentaux tels que la sélection, la perspective et le contexte, qui peuvent façonner ou même déformer la réalité qu'elle dépeint. Bien que la photographie puisse sembler plus directement liée à la réalité, il est important de reconnaître qu'il s'agit également d'une représentation construite. Ainsi, tout comme pour la photographie, l'idée que le cinéma offre une vision objective ou non médiatisée de la réalité est une hypothèse naïve. Les deux médiums peuvent créer de puissantes illusions de réalité, mais il s'agit en fin de compte d'interprétations et de constructions, et non de simples miroirs du monde.

D'abord, cette section traite l'espace et l'importance des lieux représentés. Je cherche à comprendre comment l'inclusion de l'espace urbain dans le potentiel esthétique, narratif et rhétorique des documentaires de guerre peut aider à mieux comprendre leur valeur artistique, culturelle, historique et politique. Je me suis demandé comment une observation et une analyse approfondies du cinéma documentaire, de la photographie de guerre et de leur relation à l'espace peuvent influencer la compréhension des phénomènes de guerre d'un point de vue purement visuel.

D'où vient alors cette fascination pour l'espace ? L'espace représenté est celui dans lequel se manifestent les lieux pour le regard, révélant ainsi leur dimension et leur signification.

Dans les modes classiques d'analyse d'une image, l'espace est souvent lié au domaine de l'esthétique, dont l'utilisation par un film peut évoquer des effets secondaires qui peuvent être lus comme politiques ou explorant les opérations du pouvoir. Les études documentaires s'intéressent à la manière dont les préoccupations esthétiques sont liées aux questions de pouvoir et de politique. Elles examinent comment les choix stylistiques et visuels dans les documents peuvent influencer ou refléter la dynamique du pouvoir et les questions politiques, révélant les liens entre la forme d'art et les contextes sociaux ou politiques. Un exemple canonique, dans le texte de Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1935), où l'auteur explore comment la photographie et le cinéma influencent la perception de l'art et ses liens avec la politique et le pouvoir, à travers une analyse de la façon dont la reproduction des œuvres d'art altère leur aura et par conséquent leur rôle dans la société. De telles explorations de l'enchevêtrement du documentaire avec la politique, le pouvoir et la vérité ne peuvent être dissociées des questions de documentaire et d'espace : pour comprendre ce qui s'est passé, comment, ou même si cela s'est réellement passé, il est nécessaire de savoir où cela s'est passé et pourquoi cela s'est passé à cet endroit. Normalement, quand on discute de la relation entre la photographie et le cinéma, le temps est toujours le premier invité dans ces discussions. Toutefois, à cause de mon fort intérêt et de ma curiosité pour l'espace et son exploration à travers la caméra, j'ai décidé de le mettre en première ligne.

Encore dans le texte *Esthétique du film* (Aumont, Bergala, Marie, Vernet, 2016), les auteurs nous rappellent que l'espace est présenté depuis longtemps soit comme lieu habitable, soit comme ensemble de figures et de volumes. Quand nous regardons une image, nous voyons immédiatement une surface, mais en même temps nous nous retrouvons devant un regard d'une portion d'espace saisie du réel. Le pouvoir de l'espace est intrigant, sa relation entre l'ici et l'ailleurs, le privé et le public, la présence et l'absence. L'espace est aussi une condition d'existence et d'inexistence où se déploient l'agrégation et l'union, mais aussi la désertification, la solitude et la mort. La chaleur humaine y est contrastée par le froid et la neutralité de la nature et de son immensité.

La guerre civile a provoqué d'immenses destructions de propriétés, le déplacement interne d'un million de personnes et la mort de plus de 100 000 personnes. Au cours de ces quinze années terribles, les relations entre les habitants et les espaces autrefois disparates de la ville ont changé. À Beyrouth, la ligne de démarcation, connue sous le nom de « ligne verte », a divisé la ville en deux zones principales. Bien que souvent décrite en termes de divisions religieuses – avec un Beyrouth-Est à majorité chrétienne et un Beyrouth-Ouest à majorité musulmane – cette répartition n'était pas absolue. Les deux zones étaient en réalité composées de communautés religieuses diverses, avec des poches de minorités vivant de part et d'autre de la ligne, rendant la situation plus complexe que la simple opposition chrétien-musulman. Les espaces sûrs et contrôlés, tels que les centres commerciaux surveillés, sont devenus des refuges au milieu de l'instabilité et de la peur rampante. Le sectarisme signifiait que chaque faction politique contrôlait souvent ces espaces homogènes en fonction de son appartenance religieuse. La fragmentation des quartiers de Beyrouth est encore visible aujourd'hui. L'espace urbain de Beyrouth contient des milliers d'histoires. Pendant la guerre civile, divers auteurs, y compris des politiciens, des entreprises et des acteurs de la société civile, ont lutté pour créer un récit dominant de la ville. (Khatib, 2008)

La relation entre le pouvoir et l'espace est intrinsèquement liée à ces récits. La dévastation et le changement de l'espace urbain de Beyrouth ont été un thème récurrent pour de nombreux artistes qui ont tenté de représenter la guerre, surtout Saab, puisqu'il s'agissait de sa ville natale. Ce thème de la disparition de la ville est très récurrent dans ses films. *Beyrouth, ma ville* nous montre la ville en ruines; Saab filme son lieu d'enfance, sa maison brûlée avec les quartiers de Beyrouth. Le passage de l'espace urbain effacé aux enfants abandonnés après la destruction de l'hôpital est d'une beauté sublime et terrible. Le lien entre Saab et sa ville est unique. Le désarroi vient de la manière dont ces images sont présentées et vécues par le spectateur. Elles capturent non seulement les dommages physiques, mais aussi l'expérience personnelle et émotionnelle de Saab face à la destruction de son environnement. Ce processus de transformation des images en un discours intérieur et poétique crée un lien profond entre le spectateur et la réalité décrite, ce qui rend l'impact des images plus puissant et plus dérangeant. Les images elles-mêmes, en tant que support artistique et expression personnelle, sont au centre de ce désarroi, car elles portent le poids des souvenirs et des émotions du cinéaste et offrent au spectateur une fenêtre poignante sur la perte et la résilience. Dans ses documentaires, notamment dans la trilogie Beyrouth réalisée à

partir de 1975, on remarque un certain formalisme et l'utilisation de la poésie dans l'écriture de la voix off. Tout cela modifie et élargit l'espace dans lequel la cinéaste vit une relation réciproque avec ses images, comme si l'une était l'interlocutrice de l'autre. Face à cette expérience, le spectateur devient ainsi le témoin d'un véritable renversement des images : « Il est des images que j'ai tellement vues, semblables à des images que j'ai tellement revues, qu'il me semble parfois que c'est moi qu'elles regardent, et qu'elles me reconnaissent. » (Roger Assaf sur *Beyrouth, ma ville*, 1982)

L'espace est bidimensionnel et une action plus radicale est nécessaire pour le déraciner, comme l'affirme à nouveau Roger Assaf. Si les images terrorisent, par l'atrocité ou autre, elles obligent ceux et celles qui les observent à les oublier. Mais est-ce vraiment le cas ? En effet, cette bidimensionnalité permet d'établir une véritable relation entre l'image et son spectateur. En mettant en avant la bidimensionnalité, on souligne que les images ne capturent pas la profondeur ou la texture physique de l'espace qu'elles représentent. Plutôt, cela aide à définir la distinction entre l'impact visuel immédiat d'une image et la réalité plus complexe qu'elle est censée représenter. En regardant les photographies de guerre les plus emblématiques, ou peut-être mieux, celles dont je me sens le plus proche d'un point de vue émotionnel, compositionnel et communicatif, j'ai presque l'impression de m'y reconnaître et qu'elles me parlent à chaque fois que je les regarde, comme les mots d'Assaf commentant les images de Saab de son Beyrouth en ruines. Même si j'ai grandi avec les images de souffrance à travers mes études photographiques, qui m'amènent aujourd'hui à produire ce mémoire, en vérité, on ne s'habitue jamais. Rage et désolation sont les sentiments que la disparition de la ville produit sur Saab et les Libanais.es, mais aussi sur les spectateurs, moi inclus.

En général, le cadre est simplement la limite matérielle de l'image, mais il est très lié à l'espace. Les limites de l'image sont donc ce qui l'arrête, mais, en même temps, elles sont ce qui crée une relation avec l'intériorité de l'image elle-même. C'est la frontière du cadre, celle qui délimite l'image. Il y a également une connotation symbolique, car il sépare l'image de ce qui existe à l'extérieur. Le cadre est également lié à ce que l'on appelle la composition de l'image : un ensemble d'éléments visuels organisés dans un ordre plastique (Aumont, p. 83).

L'image photographique comme celle du cinéma sont limitées à une portion d'espace, la surface rectangulaire du cadre. Historiquement, l'évolution technique et le progrès ont joué un rôle fondamental en passant de petits formats aux formats de plus en plus élargis, avec une amélioration significative de la qualité de l'image. Le cadre est l'élément central dans la double réalité de l'image. Les auteurs définissent deux concepts clé du cadrage : le *cadre-limite* et le *cadre-fenêtre*. (*Esthétique du film*, 2016) En effet, le cadre est à la fois responsable de limiter la portion d'espace qu'on voit, mais aussi de nous donner une fenêtre sur le monde, qui donne ainsi un espace à notre expérience et à notre interprétation.

Ainsi, le monde figuré nous introduit dans deux nouveaux concepts issus de la théorie du cinéma : *champ* et *hors-champ*. Le premier, délimite l'image, et nous fait percevoir le contenu intérieur de l'image elle-même; le deuxième est un prolongement de l'image, qui, évidemment, nous ouvre les portes de l'imaginaire et du processus interprétatif. Étant photographe, j'essaie de faire attention à cette relation entre l'inclusion et l'exclusion des éléments dans mon cadre, laissant à l'observateur le parcours d'interprétation entre champ et hors champ. La fixité de l'image permet de jouer plus avec l'imaginaire, puisque tout ce que je veux montrer et communiquer à l'intérieur du cadre est le résultat d'un raisonnement, d'un processus précis et attentif. Au cinéma, il faut considérer les bords du cadre pour les interactions de personnages à venir. Évidemment, il s'agit, la plupart du temps, d'une relation entre gauche et droite, plus qu'entre supérieur et inférieur, parce que ce sont des mouvements de caméra plus fréquents pour l'entrée et la sortie d'un personnage. À ce point, il est clair que le cadre joue un rôle fondamental dans la construction visuelle – mais aussi narrative –, pour sa capacité d'ouvrir et de limiter l'espace représenté. Chez Saab, les cadres de *Beyrouth* veulent faire entendre la voix de la ville, une ville en ruines.

Prenons un exemple plus précis lié à l'œuvre de Saab. Au début du film *Beyrouth, ma ville*, on voit la réalisatrice filmer les décombres de ce qui fut sa maison. Le plan est soigneusement défini pour montrer les vestiges de la maison : murs effondrés, objets éparpillés et traces d'incendie. Cette image est fortement influencée par les limites du cadre, qui concentrent l'attention du spectateur sur une partie spécifique de la destruction. Bien que le cadrage ne montre qu'un fragment de la ville en ruine, il permet au spectateur de percevoir l'étendue de la dévastation au-delà de ce qui est visible. Les détails capturés, tels que les effets personnels et les traces de l'incendie, suggèrent une perte bien plus profonde. Cette focalisation sur un lieu spécifique permet au spectateur de déduire que la destruction ne se limite pas à la maison de Saab, mais



qu'elle s'étend à tout le quartier et potentiellement à toute la ville. Le cadre ne présente pas seulement la destruction physique, mais sert également de fenêtre pour une compréhension plus large de l'impact de la guerre. En mettant en évidence les effets personnels éparpillés, Saab ouvre un espace de réflexion sur les vies et les histoires qui ont été bouleversées par ce conflit. Le cadrage permet ainsi au spectateur d'imaginer l'ampleur de la destruction, contribuant à une perception plus complète de l'impact global sur la ville de Beyrouth. En utilisant ces techniques de cadrage, Saab parvient à transmettre une image très spécifique, tout en permettant au spectateur de percevoir une réalité plus large. Le *cadre-limite* concentre l'attention sur les détails immédiats de la destruction, tandis que le *cadre-fenêtre* permet une compréhension et une réflexion plus profondes sur l'étendue des dégâts. Cette technique de cadrage contribue à créer un lien émotionnel et intellectuel entre le spectateur et la réalité de la dévastation de Beyrouth.

Le choix du cadrage dans *Beyrouth, ma ville* illustre comment une image spécifique peut, par ses limites et sa perspective, générer une perception de l'étendue de la destruction qui dépasse les limites physiques de l'image. En utilisant le cadrage pour attirer l'attention et enflammer l'imagination, Saab enrichit l'expérience visuelle du spectateur et approfondit la compréhension des effets de la guerre sur la ville.

Mathilde Rouxel, dans son texte *Jocelyne Saab La mémoire indomptée 1970-2019*, écrit : « les vieilles femmes sont seules, adossées aux ruines de ce qui a dû être leur maison ; les larmes des enfants lavent leurs visages abîmés par la poussière. » (Rouxel, 2019, p.46) Effectivement, ces ruines sont des traces de vie et d'histoire, au lieu de n'être vues que comme des restes et des décombres. Plus précisément, comme l'affirme George Simmel dans le texte de Rouxel, les ruines constituent « une forme présente d'une vie passée ». À travers le cadrage de l'espace urbain en ruines, filmé ou fixe, jouant entre le visible et l'invisible, la réalisatrice porte le spectateur à s'arrêter sur sa matérialité, et sur le jeu entre la présence et l'absence. À mon avis, nous nous retrouvons surtout devant un espace effacé, détruit, qui renvoie à l'invisible, à l'immatériel, à « ce qui a été », si je peux dire, mais, tellement présent en ce qu'il veut évoquer.



Figure 2.2 Capture d'image de *Beyrouth, ma ville*, Liban, 1982 | ©Jocelyne Saab

Selon l'auteur Jacques Aumont, l'existence de l'image filmique est caractérisée par deux facteurs :

- la première, qui concerne la surface, fait exister l'image dans une surface rectangulaire, traversée par la lumière et la couleur, en changement continu.
- la seconde, plus comparable à la photographie et au dessin, l'image filmique « représente une réalité visible, imaginaire, occupée par des objets figuratifs », cite l'historien de l'art français Pierre Francastel. (Aumont, 2016, p.33)

Ainsi, la portion de réalité visible à travers les éléments figuratifs qui l'habitent la rapproche de l'image fixe, appelée par les auteurs la « profondeur fictive ». (Aumont, 2016, p.33) Soit qu'on regarde une petite chambre ou un plan général d'un désert, nous nous retrouvons devant un espace qui a une certaine profondeur à explorer, un espace qui répond au concept fondamental introduit en peinture du XV<sup>e</sup> siècle : la perspective. L'auteur définit ainsi la perspective : « L'art

de représenter les objets sur une surface plane de façon que cette représentation soit semblable à la perception visuelle qu'on peut avoir de ces objets eux-mêmes. » (Aumont, 2016)

À ce propos, on peut donc constater que la question de l'interprétation de la profondeur dans l'espace représenté est un sujet très vaste et très complexe. Je trouve alors plus intéressante d'insister sur l'utilisation de la perspective par le photographe ou le cinéaste dans la construction de l'image, dans l'expression de son point de vue sur la réalité et la distance qu'il établit avec son sujet. Parmi des exemples qui ont le plus influencé la perspective, je peux citer des films comme *Citizen Kane* (Orson Wells, 1941) et *L'homme à la caméra* (Dziga Vertov, 1929).



Figure 2.3 Capture d'image de *Citizen Kane*, Orson Wells (1941)

Observer une image, c'est entrer en contact, au sein d'un espace réel qui constitue notre quotidien, avec un autre type d'espace : d'une nature fonctionnellement différente, celui de la surface de l'image.

Notamment, la composition d'une image se réfère à l'organisation de ses éléments visuels sur la surface de l'image. Cette composition est façonnée par des relations géométriques, qu'elles soient régulières ou irrégulières, ainsi que par une gamme de valeurs qui dépendent de la luminosité et

du contraste. L'image composée semble détenir un pouvoir discursif particulier, plus précisément au niveau de l'impact sur le spectateur. En photographie, le concept de composition s'est depuis longtemps réfugié derrière l'objectif, en tant qu'agencement classique des éléments représentés. On pourrait également souligner qu'une photographie composée peut évoquer les traditions picturales, telles que la peinture académique, où la composition est essentielle pour créer une harmonie visuelle et guider l'œil du spectateur. La photographie utilise des principes similaires pour structurer l'image et renforcer son impact visuel.

En ce qui concerne l'image en mouvement, la question est plus complexe. Tout est basé sur la dynamique du rythme, où d'autres éléments importants, comme les mots et le son, doivent être ajoutés à la composition, dans son sens plastique canonique. Aumont cite : « Le travail du plasticien consiste à fabriquer, à partir de ces éléments simples, des formes plus complexes, en les composant. » (Aumont, ([1990]2020, p.44)

Définie également comme la structuration de la forme, la composition a donc une connotation esthétique fondamentale, exigeant un arrangement visuellement satisfaisant et harmonieux de ses éléments. Il s'agit d'une valeur très importante lors de la création d'une image, non seulement pour la qualité visuelle que l'on souhaite lui attribuer, mais aussi pour l'efficacité du sens de l'image elle-même, surtout lorsqu'il s'agit d'une image de la guerre qui transcende la représentation médiatique classique.

C'est ce qui distingue une photo quotidienne sur une page de presse d'une photographie exposée au World Press Photo par Laurence Geai (<https://www.worldpressphoto.org/laurence-geai>) ou Lorenzo Tugnoli (<https://www.lorenzotugnoli.com>), parmi d'autres.

Selon Aumont, en ce qui concerne la théorie de la composition des images, il n'existe pas beaucoup d'études sur le sujet. L'accent est mis sur ce que l'analyse d'un film ou d'une photographie permet de mettre en lumière, à savoir son sens, sa valeur esthétique, les valeurs historiques, politiques et culturelles, sa capacité narrative, etc. Cependant, pour ce qui concerne le cinéma, un autre facteur important doit être pris en compte en termes d'analyse : le temps. En effet, ici, ses valeurs plastiques se déplacent et varient dans le temps. Par conséquent, l'analyse spécifique des aspects purement visuels de l'image filmique est très variée, en raison de l'absence d'un ensemble de théories spécifiques répondant à ce besoin spécifique. (Aumont, Marie, 2004)

Au sens de l'image en mouvement, je tiens à préciser que le temps ne sera pas utilisé comme une autre composante clé de l'analyse, puisque, comme je l'ai mentionné plus haut, je m'oriente

davantage vers la question de l'espace dans la photographie et le cinéma. Cependant il sera également abordé, même si ce sera de manière plus marginale, dans l'analyse des films de Saab dans les prochains chapitres de ce mémoire.

### CHAPITRE 3

## JOCELYNE SAAB : LA TÉMOIN POÉTIQUE DE LA GUERRE

En général, lorsqu'on aborde le concept de témoignage, on parle avant tout de communication. À la base, il est donc important de se demander : qui témoigne ? Pour qui ? Dans quel contexte ?

Le témoignage est étroitement lié à l'esthétique, d'où son importance pour mon analyse du rôle de Jocelyne Saab et des photographes internationaux. Il joue un rôle crucial dans la manière dont les événements sont représentés et compris esthétiquement. Dans le contexte de mon travail de recherche, cela signifie que la manière dont ces artistes présentent et interprètent les événements (à travers la composition, la perspective, et d'autres éléments esthétiques) influence profondément la façon dont les spectateurs perçoivent et comprennent leur témoignage visuel. En tant qu'acte linguistique, peut-être le plus courant dans notre connaissance ordinaire, le témoignage pourrait à juste titre être considéré comme un genre de discours. Dans un genre visuel comme le reportage, par exemple, le témoignage n'est qu'un moyen parmi d'autres, destiné à crédibiliser les faits présentés. Le témoignage n'est pas simplement un genre littéraire ou artistique en soi, mais plutôt un mode de crédibilité qui peut être appliqué à divers genres. Ce régime de croyance repose sur l'authenticité perçue du témoignage, ce qui lui confère un statut particulier en relation avec la vérité. En fonction du genre dans lequel il est utilisé – que ce soit un documentaire, un reportage, une œuvre littéraire ou artistique – le témoignage peut changer de statut et influencer notre perception de la réalité qu'il prétend représenter. De plus, le témoin n'est pas un simple informateur, dans la mesure où son intervention ne conduit pas à la découverte du fait ou de l'événement, puisque celui-ci est déjà connu.

Quel est donc l'objectif du témoignage ? On entend souvent parler de témoignage, « witnessing » en anglais, en regardant les images cruelles de James Nachtwey ou de McCullin. Comme affirmé par Renaud Dulong, parler d'esthétique en termes de témoignage peut sembler un terme provocateur. (Dulong, 2005)

La place et le rôle de l'esthétique dans la construction du témoignage constituent le thème introductif de cette deuxième partie de mon mémoire.

### 3.1 Le rôle du témoignage

Les différents genres de témoignages visuels peuvent inclure la photographie, le cinéma et l'art, bien qu'il existe de nombreuses autres formes. Les représentations de la douleur, de la souffrance et de la guerre dans ces genres se caractérisent par un caractère unique dans le domaine du témoignage en termes d'expression et d'urgence. L'expression artistique, en particulier, est un moyen essentiel d'absorber et de retravailler le traumatisme pour certaines victimes et représente l'expérience traumatique d'une manière très différente des photographies ou des films. Les représentations artistiques de l'expérience traumatique peuvent inclure des peintures, des dessins, des peintures murales, des sculptures, etc. en tant qu'expression significative témoignant d'un événement spécifique. Dans ce cas, les films et les photographies montrent des valeurs esthétiques, par le choix du cadrage, de la profondeur de champ, de la lumière utilisée, pour n'en citer que quelques-uns. Tout comme les films d'art et les films narratifs construits par les rhétoriciens, les documentaires et les photographies sont également construits et comprennent une subjectivité sous-jacente ou un « cadre » qui influence leur réception par les masses.

En général, le témoignage dans les médias fait référence aux informations diffusées « en direct », comme un genre de témoignage qui offre aux téléspectateurs la possibilité d'assister à des événements de première main. Être témoin dans les médias signifie être présent sur place et, par conséquent, donne l'impression que l'information présentée est plus objective et donc plus fiable. En tant que spectateurs, nous voyons la douleur, la souffrance et la mort d'une manière qui semble de première main, malgré les différents filtres de notre système d'information. Témoigner, c'est voir ; l'expérience sensorielle de ceux et celles qui étaient sur place ne peut jamais être reproduite. Une photographie, par exemple, peut sembler mimétique, mais elle est toujours représentative en raison d'un contexte plus large qui dépasse les limites du « cadre ». Cela crée une tension entre la certitude de ce que l'on voit et le doute sur ce qui est véritablement représenté. Cette tension provient du fait que, bien que la photographie puisse sembler capturer la réalité de manière objective, elle reste une construction influencée par le choix du cadre, du moment, et du contexte. Ainsi, le spectateur est constamment tiraillé entre la confiance en l'authenticité de l'image et la prise de conscience qu'elle ne peut jamais révéler toute la vérité. Cette dualité entre certitude et doute est un aspect fondamental de l'interprétation photographique, et, à mon avis, elle ne peut jamais être complètement résolue. L'expérience

sensorielle est transformée en symboles codés lorsqu'elle devient partie intégrante du discours. En outre, la caméra, en tant qu'appareil de pouvoir, présente une promesse d'objectivité, mais les événements médiatiques ne peuvent jamais être séparés de l'idéologie dominante qui sous-tend la culture rhétorique. Cependant, le témoignage à travers le langage écrit ou parlé et celui par le langage visuel sont très différents les uns des autres. Différent de réimaginer des événements par la lecture ou l'écoute d'un témoignage oral, le témoignage visuel fait directement appel à l'imagination du spectateur, lui offrant une représentation immédiate qui stimule sa perception de la réalité. Les événements en direct créent une expérience sensorielle pour les spectateurs qui semble mimétique et factuelle, soutenant la notion de véracité ; la vivacité des événements instille chez le spectateur un sentiment de culpabilité qui ne se produit pas lorsqu'il regarde des films de fiction. Même si nous sommes éloignés dans l'espace d'un événement, nous ressentons un sentiment plus urgent de responsabilité de faire quelque chose à ce sujet que l'expérience d'autres genres de témoignages visuels.

Si l'histoire de la guerre et des atrocités a longtemps été le sujet d'étude des artistes, la photographie du témoignage – son rôle dans la documentation et la preuve d'événements historiques, en particulier les guerres et les atrocités – ne s'est imposée qu'entre le milieu et la fin du XIXe siècle. Comme indiqué à la page 18 de mon mémoire, Susan Sontag réfléchit à la relation étroite entre la photographie et la mort depuis l'arrivée des appareils photo en 1839. Les premières photographies témoignent des conséquences de la guerre : cadavres empilés les uns sur les autres et dévastation des villes et des villages. Il est important de noter que de nombreux photographes ont mis en scène leurs images, alimentant le doute sur la véracité de la photographie de Capa présentée dans les chapitres précédents, qui est encore débattu aujourd'hui. Notamment, avant l'avènement de la photographie, les civils apprenaient la guerre par le biais de représentations artistiques. La création de l'appareil photo – « camera » vient du mot latin signifiant « chambre » ou « salle voûtée » (Merriam-Webster, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/camera>) – a changé la façon dont le monde était témoin de la guerre. Pour la première fois, il existait un mécanisme qui reproduisait la fonction de l'œil, mais cette machine réalisait ce qui manquait à l'œil humain : la capacité de capturer un moment dans le temps, cristallisant ainsi un « souvenir » pour l'éternité. Auparavant, on ne pouvait que rêver de saisir un instant dans le temps, tout en endurant l'angoisse existentielle d'une vie qui nous glisse



lentement entre les doigts. La caméra, en tant qu'appareil de pouvoir et de contrôle, pouvait documenter et reproduire les expériences de la vie réelle. Pour le photographe témoin, l'appareil photographique est une extension de l'œil et constitue un moyen unique de témoigner du traumatisme. Ce traumatisme est souvent qualifié de surréaliste parce qu'il dépasse les limites de la réalité ordinaire et présente des aspects qui peuvent sembler étranges, incongrus, ou presque irréels. En ce sens, il est problématique par nature, car il déstabilise les perceptions habituelles et confronte le spectateur à une réalité qui défie la compréhension et l'interprétation conventionnelles. En un instant, ne serait-ce qu'une fraction de seconde, l'œil a observé ce moment et l'a figé dans les limites du « cadre ». Pourtant, comme Sontag affirme dans *On Photography* : « Photographed images do not seem to be statements about the world so much as pieces of it, miniatures of reality that anyone can make or acquire. » (Sontag, 2005, p.2)

Ainsi, les photographies restent des petites « miniatures de la réalité », offrant des fragments de vérité tout en laissant nécessairement de côté d'autres aspects. Elles montrent ce qui est à l'intérieur du cadre, mais excluent tout ce qui se trouve en dehors, en créant des représentations à la fois révélatrices et limitées. L'appareil photo capture ce que le témoin oculaire ne peut pas voir au-delà du moment présent. Ce que le témoin voit de ses propres yeux peut laisser une empreinte dans son esprit, mais le moment n'est pas capturé dans le même sens; la « superposition » des souvenirs déforme la vérité, alors que la photographie va au-delà de la preuve temporelle. En un sens, l'image photographique fournit souvent une vérité plus substantielle que le témoignage oral. Pour mieux expliquer cette idée, il faut considérer plusieurs aspects, comme la nature de l'image photographique, la capacité de transmettre la vérité et les différences entre ces deux formes de communication. L'idée que l'image photographique fournit une vérité plus substantielle que le témoignage oral repose sur la capacité de l'image à offrir une représentation immédiate et tangible de la réalité. Cependant, cette perception de vérité est souvent influencée par le contexte et l'interprétation. Tandis que les photographies peuvent offrir une impression d'authenticité visuelle, les témoignages oraux apportent une profondeur contextuelle et narrative essentielle. En combinant les deux, on peut obtenir une vision plus complète et équilibrée de la vérité.

Finalement, qu'en est-il du sens rhétorique ? D'une part, l'œil témoigne, tandis que l'appareil photographique capture des fragments dans le temps et l'espace qui ont le pouvoir de transcender ces frontières spatio-temporelles et de cristalliser la mémoire culturelle.

Selon David Campbell, dans son texte « The Myth of Compassion Fatigue » (2014), nous devons également ressentir un lien individuel avec la victime. Si, avec l'image cinématographique, nous pouvons temporairement « oublier » un corps sans vie abandonné sur le bord de la route en passant à la scène suivante, avec la photographie, tout est là. Il est impossible d'y échapper; l'extase procurée par une sensation initiale de voyeurisme et d'excitation devant la « beauté » artistique de la souffrance de l'Autre est recouverte par l'impossibilité d'ignorer, d'oublier, de fuir. Notre regard est inévitablement pris dans la souffrance de ce qui se trouve dans l'image, mais en même temps de tout ce que l'invisible construit dans notre subconscient. Ce que nous voyons – ce que l'œil perçoit – et notre lien perceptif avec lui déterminent si nous nous engageons ou non dans un témoignage qui va au-delà de la reconnaissance. Il ne suffit pas de reconnaître la souffrance ou de porter le fardeau de la connaissance, il faut faire quelque chose. Et nous ne pouvons pas agir si nous ne ressentons rien, si nous regardons la chair d'autrui avec indifférence. Justement, il existe alors un aspect bidimensionnel, créatif et documentaire de la caméra ou de l'appareil photo en tant qu'outil de témoignage. Pour certains, la caméra est un instrument de survie. Pour d'autres, l'appareil est le seul moyen pour les morts de témoigner. Voir, refléter, se souvenir : ces concepts sont à la base du témoignage visuel.

Dans notre cadre, comme déjà vu dans les chapitres précédents, le témoignage prend forme dans les images, précisément à travers la représentation photographique et ciné-documentaire dans les contextes de conflit. La composante esthétique englobe ici tout ce qui différencie les témoignages des constats et les rend plus faciles à comprendre et à recevoir. Le terme « esthétique » renvoie encore une fois à quelque chose de « beau », de plastique si l'on veut, mais peut difficilement être associé de prime abord à la séduction qu'exerce l'observation d'un événement horrible. Pourtant, historiquement, les tragédies et les guerres ont toujours constitué des thèmes privilégiés, comme les *Pinturas Negras* (1819-1823) de Francisco Goya (Fig. 3.1) ou *Scène de Naufrage* (1818-1819) de Théodore Géricault (Fig. 3.2). Non seulement en peinture, mais la représentation artistique est passée par la poésie, la littérature, le cinéma, le théâtre, etc., afin de laisser une trace des événements passés.



Figure 3.1 *Pinturas Negras*, Espagne, Francisco Goya (1819-1823)



Figure 3.2 *Scène de Naufrage*, France, Théodore Géricault (1818-1819)

La question qui se pose alors est la suivante : pourquoi sommes-nous séduits lorsque nous regardons un tel tableau ? Que cache cette beauté de voir mourir d'autres personnes ? Ce n'est pas seulement le caractère « spectaculaire » exprimé dans l'œuvre, mais la profonde signification intrinsèque qui y est attachée. L'image documentaire, fixe ou animée, est encore aujourd'hui l'occasion de réfléchir aux effets du médium utilisé et à la présentation du témoignage, en tant que « processus d'écriture/réécriture et d'insertion dans le dispositif de réception par le public ». (Dulong, 2005, p.XVI) L'expression de Dulong pourrait renvoyer à l'idée que le travail documentaire implique un processus d'écriture et de réécriture, façonnant et remodelant le récit ou le témoignage présenté. Ce processus ne concerne pas seulement la capture de la réalité, mais aussi la manière dont le documentaire est construit, édité et présenté au public. L'auteur précise que le support et la manière dont le témoignage est présenté influencent considérablement la façon dont le public perçoit et interprète le documentaire.

Par exemple, en ce qui concerne la guerre de 1914–1918, il existe de nombreuses formes de témoignages provenant des camps de la Seconde Guerre mondiale. Les écrits des *Poilus* – ceux que l'on appelle les soldats français des tranchées – sont parmi les premiers du genre que l'on appellera plus tard le témoignage de guerre. Ces différentes réflexions nous permettent d'examiner différents aspects des témoignages : la question des témoins directs ou indirects, la légitimité de ceux qui n'ont pas vu et leur obligation de parler au nom de ceux qui ne peuvent plus le faire. Les témoignages comprennent des recueils d'écrits ou de traces réalisés dans l'urgence, des journaux intimes relatant l'expérience du camp ou du ghetto dans son immédiateté, mais aussi des reconstitutions ultérieures, réalisées par les survivants eux-mêmes ou par les générations suivantes. Dans tous les cas, ces témoignages impliquent une relation très étroite avec la mort provoquée par l'événement soudain, ce qui fait du témoignage le dévoilement d'une absence. De nombreux auteurs ont souligné la difficulté de transmettre une expérience qui n'a pas de référence préalable dans l'imaginaire collectif et les enjeux éthiques qui en découlent, liés au « devoir de mémoire » ou, au contraire, au refus du témoignage politiquement correct. (Epstein, 2005, p.347)

Voyons maintenant comment le témoignage de Jocelyne Saab est devenu très important dans la couverture de la guerre civile au Liban.

### 3.2 Saab, poète visuelle de la guerre

Vers le début des années 1960, bien que les Libanais aient été reconnus pour leur passion pour le cinéma, avec une programmation variée de films américains, européens et arabes, c'étaient surtout les Égyptiens qui étaient considérés comme les plus grands cinéphiles du monde arabe. La cinéphilie libanaise, cependant, se distinguait par sa polyvalence en termes de genres et de nationalités. Ce rapport au cinéma a contribué à la construction de nombreuses salles de cinéma dans tout le pays. Ainsi, le cinéma libanais est une petite niche, mais avec un fort impact. La majorité des productions sont en effet réalisées par des cinéastes indépendants, locaux et en exil, avec des budgets petits et moyens. Malgré cela, le concept d'« être libanais » est souvent attribué au cinéma libanais. (Khatib, 2008)

La filmographie de Jocelyne Saab compte principalement des documentaires. Elle joue un rôle artistique essentiel dans son récit « poétique » de la cruauté de la guerre civile qui a dévasté le Liban, tant pour les contemporains que pour les générations à venir, qui n'oublieront jamais les terribles événements relatés par la cinéaste, mais surtout la manière dont elle l'a fait. Comme présenté dans le deuxième chapitre, le Liban est connu pour avoir été un point géopolitique important, en raison de sa diversité religieuse, politique et culturelle. Une histoire tourmentée et complexe qui a conduit à la formation de l'État d'Israël en 1948, puis à l'arrivée de vagues de Palestiniens, réfugiés ou combattants ; autant d'événements qui ont abouti à la date dramatique du 13 avril 1975, début de la terrible guerre civile. Tout cela a conduit Saab à retourner à Beyrouth pour documenter le conflit. En effet, c'est le conflit qui est le moteur de l'acte de témoignage de Saab, ou plutôt de son langage « poétique ». Issu d'une carrière de journaliste et d'une formation en économie politique, son regard objectif se transforme rapidement en poème visuel en raison de la succession frénétique des événements. Mathilde Rouxel cite à ce propos :

Qu'elle s'exprime à travers le langage de l'image, des commentaires qui la complètent, ou encore des inserts de textes ou de citations, la poétique du discours de la cinéaste est le fruit d'un travail formel particulièrement intéressant, en soi et en regard d'une affirmation identitaire qui marque l'unité d'un travail pluridisciplinaire et très diversifié. C'est donc d'abord le problème du témoignage et du langage qui se pose dans l'analyse de ses films. (Rouxel, 2016, p.24)

Outre la poétique du documentaire, j'ai choisi d'étudier l'œuvre de Saab en raison de son intérêt marqué pour l'analyse et la question de l'espace, tant au sens social – et donc sa relation avec les êtres humains – qu'au sens géographique et urbain. Le contraste que nous observons dans ces films est frappant. D'une part, il y a la vitalité des personnes qui continuent à vivre leur vie quotidienne malgré les circonstances difficiles. Cette vitalité peut parfois se manifester par des moments d'ironie ou de résilience face à la destruction environnante. D'autre part, il y a la réalité terrible de la guerre civile, caractérisée par la destruction massive et la souffrance humaine qui touchent de manière indiscriminée les civils. Cette juxtaposition met en évidence la capacité des individus à maintenir un semblant de « normalité » et d'espoir malgré les horreurs de la guerre, tout en soulignant l'impact dévastateur du conflit sur leur environnement et leur bien-être. Ces contrastes caractérisent la manière personnelle qu'a l'artiste de rendre compte du conflit, très différente des médias de masse et des chaînes grand public, dans une recherche constante et continue de l'esthétique de l'espace et de ses habitants. La transformation de la narration de Saab est en fait précédée par l'ensemble de ses travaux de reportage et de journalisme, qui sont résolument plus objectifs et permettent de mieux comprendre l'évolution de l'artiste. La cinéaste entretient une relation très forte avec Beyrouth, la ville où elle est née et a grandi. Avant d'aborder plus en détail ses œuvres documentaires, prenons un peu de recul et essayons de mieux comprendre cet aspect.

Jocelyne Saab travaillait comme reporter de guerre pour la télévision française lorsque la guerre a éclaté dans son pays. En 1975, elle couvre toutes les guerres du Moyen-Orient. Un an plus tôt, elle s'était rendue en Irak où elle avait filmé de près les bataillons Peshmerga, une force militaire de la région du Kurdistan. Elle se rend également en Syrie, dans les camps d'entraînement confidentiels des premiers commandos suicides palestiniens (*Le Front du Refus*, 1974). Le moment crucial survient alors que Saab se rend au Vietnam pour couvrir le conflit, lorsque la nouvelle de l'attentat à la bombe contre le bus transportant des Palestiniens à Ain el-Remmaneh arrive. Consciente de ce qui s'était passé et originaire de Beyrouth, elle décide de retourner sur place pour couvrir le drame qui ne tardera pas à se produire. Une fois sur les lieux de l'attentat, Saab réalise son premier long métrage documentaire, *Le Liban dans la tourmente* (1975), en tant que cinéaste indépendante, qui est aussi le premier film réalisé sur la guerre civile.

*Le Liban dans la tourmente* suit le premier voyage de Jocelyne Saab dans les rues de la capitale libanaise. Le film est sorti en salles à Paris, mais a été censuré au Liban. Le film est classique dans sa forme, respectant les structures du reportage télévisé et montrant de manière anticipée la tragédie que la guerre va engendrer. Par les biais des images, des interviews et des commentaires, Jocelyne Saab tente de comprendre et de mettre en évidence cette progression de la peur et de la haine chez les Libanais. Les images capturent des scènes de vie quotidienne perturbées par la violence, révélant les effets visibles de la peur et de la haine. Les interviews offrent des témoignages directs des individus touchés, permettant d'accéder à leurs expériences et sentiments personnels. Les commentaires, souvent empreints de réflexion critique, mettent en lumière comment ces émotions évoluent et se manifestent dans différents aspects de la vie sociale et politique. À travers la combinaison de ces éléments, la cinéaste crée un portrait nuancé de l'impact psychologique de la guerre sur la population libanaise. Réalisé en collaboration avec le journaliste Jörg Stocklin, le documentaire est le premier récit cinématographique de la guerre du Liban. C'est précisément pour cette raison que j'ai décidé de l'inclure dans mes recherches, bien qu'il ne fasse pas partie de la trilogie de Beyrouth. Il s'agit d'un témoignage important, qui s'attache à retracer en détail les origines du conflit. Au début du film, nous trouvons un passage très intéressant. Saab, qui dans sa jeunesse offrait des visites guidées de sa ville aux touristes étrangers, se retrouve aujourd'hui à documenter et à enquêter sur les origines de la tension qui règne entre les Libanais. Dans son travail, il semble presque nécessaire de raconter l'histoire de son époque à travers des images, tout en suscitant une réflexion profonde. La documentariste parcourt les lignes de front, et dans ses mouvements transparaissent toutes ses angoisses, passant du revêtement de la résidence bourgeoise dans laquelle elle est accueillie par le phalangiste Béchir Gemayel aux bidonvilles dans lesquels s'entassent plusieurs milliers de Palestiniens qui voient dans le Liban leur salut. Le documentaire dresse le triste tableau d'une société qui part en guerre en fêtant. Un aspect qui rend le film très intéressant est l'alternance entre le regard artistique et la politique. La distance et la dérision qui ponctuent le film permettent au réalisateur de dresser un bilan politique extraordinairement précis. Comme on le voit également au début du film, la bourgeoisie libanaise festoie dans des cocktails indécents où les riches et les puissants sont enduits de crème sucrée, tandis que loin des réflexions de Pierre Gemayel, leader fondateur des Phalanges chrétiennes, sur la criminalité supposée des réfugiés palestiniens dans les camps voisins de Sabra ou Tell el-Zaatar, la joie de vivre et la gentillesse transparaissent chez les

enfants. L'image permet de prendre du recul par rapport aux discours politiques incitant à la haine, prononcés par de riches leaders filmés en plan large, écrasés par la solitude et nantis par l'espace qui éloigne leurs paroles de tout soutien possible de la part du spectateur. Le film est une enquête de Saab sur les origines du conflit libanais. Comme le dit aussi Mathilde Rouxel :

Il s'agit d'un documentaire engagé, qui tente de dépeindre l'absurdité d'une guerre que chacun peut justifier, à partir d'une réponse aux questions suivantes : pourquoi s'armer, pourquoi, en tant que responsable politique, constituer des milices. (Rouxel, 2016, p.108)

Les images se succèdent : Chaker Abou Sleiman, président de la Ligue maronite, l'extrême droite chrétienne, n'occupe qu'un tiers du cadre, en bas, assis à son bureau, la démagogie de son discours est représentée par le clair-obscur qui éclaire son visage. Le choix de composition avec un objectif large qui contextualise son personnage principal vient de la profession de journaliste de son auteur. Ce type de cadrage est en effet également très courant dans le photojournalisme, où il est essentiel de toujours contextualiser l'histoire représentée. L'image photographique ci-dessous de la guerre en Irak de Francesco Cito, qui a été mon mentor lors de ma formation en photojournalisme en 2011, en est un exemple.





Figure 3.3 Iraq War, Iraq, 2003 | ©Francesco Cito

De plus, ce plan souligne également un certain détachement, une position neutre enfermée dans le pouvoir, mais aussi dans une solitude dans le choix de l'ouverture utilisée. Les personnes au pouvoir sont souvent représentées dans des plans larges, qui attirent l'attention du spectateur sur d'autres éléments caractérisant le sujet de l'image. Dans ce cas, la centralité est nécessaire pour concentrer toute l'attention sur le sujet et son discours, une capacité évidemment apportée par l'utilisation d'un appareil photo. Ensuite dans le film, le visage de l'homme politique est pris en très gros plan. Des contrastes forts sur le visage soulignent le caractère dramatique de l'instant; la caméra a le pouvoir de se resserrer lorsque l'image est soutenue par un discours verbal important qui doit attirer toute l'attention de l'observateur, puis, dans le film, elle s'éloigne du sujet dans le final de son discours, avant de passer à une autre scène par l'acte de montage qui en découle. Si, d'une part, une image fixe de l'homme politique observant l'utilisation des contrastes sur son visage et la composition de l'image peut être un acte de ressemblance entre le cinéma et la photographie, nous voyons comment, par la suite, cette relation disparaît grâce au montage de

Saab et à l'utilisation intelligente de la caméra dans le traitement du dialogue et du message du sujet filmé.



Figure 3.4 Capture d'image de *Le Liban dans la tourmente*, Liban, 1975 | ©Jocelyne Saab



Figure 3.5 Capture d'image de *Le Liban dans la tourmente*, Liban, 1975 | ©Jocelyne Saab

Le film, censuré au Liban, est distribué en France. Il s'adresse autant aux Français qu'aux Libanais, comme l'explique la réalisatrice elle-même dans une interview au magazine *Écran 76* :

Il s'agissait pour nous de répondre aux interprétations sommaires qui étaient données dans la presse écrite et télévisée des événements du Liban. L'exaltation ici et là en Occident de la « guerre sainte » que se seraient livrés Chrétiens et Musulmans libanais nous semblait participer d'une vision partielle et partielle des choses. Dans les mass-médias français, notamment, tout se passait comme si la « question libanaise » se fût résumée en la survie des « Chrétiens d'Orient » face aux hordes palestiniennes et arabes (cette optique étant bien entendu empruntée à l'extrême-droite libanaise). Il s'agissait donc pour nous, en premier lieu, de faire de ce film (à l'origine un simple reportage destiné aux télévisions européennes) une entreprise de démystification. En restituant les multiples facettes de la réalité libanaise en même temps que la complexité des problèmes institutionnels qui se posent au pays. (Entrevue avec Jocelyne Saab e Jorg Stocklin, *Écran 76*, dans *Figurer la guerre civile libanaise*, Rouxel, 2016)

D'une part, *Le Liban dans la tourmente*, il tente d'informer et de donner un aperçu de la situation en cours; d'autre part, il critique en montrant la folie des contradictions qui ouvrent la voie à l'intolérance et à la guerre. Loin de la simple enquête filmée typique du vidéo-journalisme, de

l'opération de tournage à l'origine du Liban en ébullition, Saab se déplace entre les acteurs de ses images, cherchant désormais à comprendre ce qui est dit et ce qui est représenté.

Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, l'esthétique est la manière de penser l'art, qui transcende le simple concept d'art, comme souligné par Christian Delage, devenant parfois iconique et immortel, bien montré par les images de McCullin ou de Zarouar. L'art devient ainsi le moyen de questionnement du spectateur, il nous oblige à nous arrêter et à réfléchir aux enjeux du monde, à « en faire partie ». (Christian Delage, dans *Cinéma de patrimoine et de mémoire : Jocelyne Saab, quarante ans d'images de Beyrouth (1975-2016)*, Rouxel, 2017)

Selon Delage, au-delà de l'importance du témoignage historique de ces films, il est nécessaire d'évaluer l'enjeu de leur réalisation en tant qu'acte artistique. L'artiste part en guerre. J'aime l'appeler le soldat du changement, la voix de l'injustice. Son arme est la caméra. Sa voix, ce sont ses yeux. Mais pour que l'artiste ait un impact sur ce qu'il raconte, il faut une relation étroite avec l'espace qui l'accueille. L'espace filmique et géographique précaire et traumatique qui apparaît principalement dans de nombreux films de Jocelyne Saab n'est pas le seul à être mis en scène. Il existe une dimension infra-spatiale à commenter : il est à la fois un lieu d'hébergement essentiel, permettant la vie même en temps de guerre ou de pauvreté. Bien que cet espace puisse être détruit ou précaire, il demeure un espace vivant et dynamique. Même lorsqu'il est endommagé ou semble avoir disparu dans sa dimension physique, il conserve une présence vitale, symbolisant la résilience et la persistance de la vie malgré les adversités. Le thème de l'espace est récurrent dans de nombreuses réalisations de Saab, qu'il s'agisse des camps palestiniens dans *Le Liban dans la tourmente*, des camps nomades des populations du désert du Sahara, du cimetière habité en *Égypte, cité des morts* ou de Beyrouth déchirée par la guerre. L'être humain qui les habite est présent avec une mémoire, un passé et un présent, éléments qui donnent une forme et une âme à chaque parcelle de terre occupée.

### 3.3 Espace de mort, espace de vie

Dans un conflit, qu'il soit encore intact ou réduit à l'état de ruines, l'espace conserve son âme, c'est-à-dire sa signification intrinsèque, sa valeur historique et sa résonance émotionnelle, même lorsque sa structure physique a été compromise par un conflit. L'archéologie, l'étude scientifique des civilisations anciennes à travers les traces de leurs cultures respectives, plus précisément des

monuments et des artefacts artistiques, peut être un moyen de comparaison intéressant. Comme l'explique Mathilde Rouxel à propos de l'archéologie, il semble que tant qu'il y a des bâtiments, il y a des mémoires. Saab devient alors un archéologue essayant de creuser, couche par couche, pour trouver des traces d'une civilisation passée et de son histoire. Ces images sont au cœur de la démarche de Jocelyne Saab qu'elle n'abandonne jamais. L'image de Beyrouth que l'on ne peut plus décrire participe du même travail archéologique de fouille, d'observation et d'analyse. (Rouxel, 2019, p.206)

En fait, le concept d'archéologie rappelle aussi le terme d'architecture, une combinaison de deux mots très importants quand on parle de l'espace. Nous le verrons mieux dans le prochain chapitre sur la trilogie Beyrouth. Personnellement, j'ai toujours été intéressé par la question de l'espace, mais surtout par la condition humaine dans cet espace. Il est clair qu'en situation de guerre, tout est suspendu à la folie qui l'entoure.

Comment vivre au quotidien en état de siège ? Comment rétablir les interactions sociales quand, en arrière-plan, les avions patrouillent et bombardent ? Et surtout, comment tout cela est-il transmis par l'image ? Telles sont quelques-unes des questions que je me suis posées au cours de mes recherches.



Figure 3.6 Capture d'image de *Le Liban dans la tourmente*, Liban, 1975 | ©Jocelyne Saab



Figure 3.7 Capture d'image de *Le Liban dans la tourmente*, Liban, 1975 | ©Jocelyne Saab

Contrairement à l'image de Beyrouth prise par Don McCullin en 1976 que je vous présente ci-dessous, Jocelyne Saab se déplace entre les bâtiments et filme les rues en plans plus serrés, comme si elle nous emmenait dans la dévastation avec ses propres yeux. Que ce soit à travers les ruines ou les personnes qui les traversent, on peut observer la manière dont Jocelyne Saab établit un lien intime avec son peuple, ses lieux et ses racines. Son approche cinématographique met en lumière cette connexion profonde, où chaque image reflète une relation étroite et empathique entre la documentariste et la réalité qu'elle capture. Plans frontaux et décisifs, Saab filme caméra à l'épaule, elle s'y déplace. Elle en est actrice, au même titre que les autres êtres humains qui l'habitent. La documentariste est proche de son peuple, et nous le voyons dans l'univers dans lequel elle entre en relation avec lui. Elle s'assoit, elle parle, elle filme : ses images sont le résultat d'une profonde confiance mutuelle installée entre la réalisatrice et son peuple ; civils, militaires et politiciens sont présents dans ses œuvres. Notamment, Saab a été la première femme à obtenir l'autorisation de filmer le leader palestinien Yasser Arafat et l'OLP (Organisation de libération de la Palestine), comme dans son documentaire *Le bateau de l'exil* (1982).



Figure 3.8 *Commercial Section*, Beirut, Lebanon, 1976 | ©Don McCullin



Avec une formation en économie politique, Saab comprend et base, dans la première partie de sa carrière, une grande portion de sa démarche visuelle sur la politique. *Le Liban dans la tourmente* en est un exemple très clair, puisque les représentants politiques des différentes factions en guerre sont interviewés. Cependant, ce n'est que le point de départ de l'évolution de Saab vers un récit plus personnel et subjectif du conflit – sans jamais exclure définitivement l'aspect politique – qui atteint son apogée dans la trilogie documentaire sur Beyrouth. L'intérêt pour la situation vécue, pour l'expérience de chacun des Libanais, pour la douleur quotidienne qui les accompagne en prenant le parti des victimes de toute cette folie.

Nous en arrivons maintenant à l'image de ce qui reste de la section commerciale de Beyrouth, prise par Don McCullin en 1976, lors du premier cycle de la guerre civile libanaise. Le quartier commercial de Beyrouth, autrefois riche en échanges et en commerce, a disparu. Le grand bâtiment de droite domine l'image, le faisant ressortir comme petit, presque effacé par le paysage en ruine qui l'entoure. Il s'agit d'un plan large, une caractéristique importante lorsque l'on veut d'abord donner un contexte à ce qui se passe. Il ne faut pas oublier que l'une des principales tâches du photojournaliste international lorsqu'il se trouve sur un sol étranger n'est pas seulement de raconter l'événement en cours, mais de toujours le contextualiser, afin de rendre ce qui se passe compréhensible et de le situer historiquement, de manière à ce qu'il s'imprime dans la mémoire de ceux qui, à l'avenir, étudieront ou voudront simplement savoir ce qui s'est passé. McCullin contribue à mettre en évidence les environnements claustrophobes, étouffants à la fois physiquement et mentalement, dans lesquels se trouvaient les soldats et les habitants d'un Beyrouth déchiré par la guerre. En jouant sur la relation d'échelle, le photographe met en évidence la vulnérabilité de l'être humain écrasé par la folie qui l'entoure. L'homme vient probablement de l'unique rue, ce qui permet d'apercevoir ce qu'il reste des bâtiments à l'arrière-plan. Mort, dévastation, désolation. Une mort de l'individu, comme une mort de l'architecture, pour reprendre le concept évoqué par Rouxel dans son texte canonique sur Jocelyne Saab. Cet aspect est encore accentué par la focale de l'objectif utilisé pour composer l'image. D'un point de vue plus technique, l'image de McCullin bénéficie d'une profondeur de champ étendue, ce qui est caractéristique du photojournalisme de cette époque. Ici, la profondeur de champ ajoute une dimension narrative importante à l'image photographique, permettant de capturer des détails plus riches et de renforcer le récit visuel. La juxtaposition du bâtiment au premier plan et de l'homme qui marche, peut-être pour se mettre à l'abri, un abri qui n'est pourtant qu'un désir utopique qui ne



se concrétise pas, étouffé par la guerre ; ou peut-être pour observer la folie d'une guerre civile insensée. L'utilisation de la pellicule noir et blanc dans la photographie ne fait que souligner l'anéantissement des lieux où les soldats ont dû se battre. Tout cela me renvoie à l'idée de Beyrouth autrefois appelé le « Paris du Moyen-Orient », en contraste frappant avec ce qui se passe en ce temps de guerre. Cela montre à quel point ce conflit est préjudiciable et aussi l'ampleur des changements que les Libanais ont connus en peu de temps. La profondeur de champ utilisée dans cette photographie a augmenté la netteté des arrière-plans, ce qui permet au public de voir clairement le paysage à l'arrière-plan, sans perturber le bâtiment au premier plan par rapport à l'homme qui passe.

Le message de cette photographie est peut-être l'absurdité que vivent les Libanais au cours de ce conflit qui dure depuis 15 ans. Un espace suspendu, une prison de souffrance dont il semble impossible de s'échapper. McCullin déclare : « I operate not as a photographer but as a human being. » En effet, on n'observe pas un McCullin détaché, mais, comme il le dit lui-même, un être humain qui s'identifie aux populations locales victimes de toute cette folie. Il s'agit d'une déclaration très importante lorsqu'on regarde ses images viscérales de certaines des guerres et des famines les plus terribles de l'histoire récente. Bien que l'appareil photographique, en tant qu'outil mécanique, soit intrinsèquement neutre et incapable de ressentir des émotions, c'est l'œil du photographe qui donne vie à ces images en capturant des émotions et des sentiments. C'est exactement ce que fait McCullin. En outre, bien qu'il soit d'origine internationale, je considère que le photojournaliste britannique est très proche de la manière dont Saab raconte l'histoire, tous deux loin du « spectaculaire de la guerre », comme dans le travail d'autres photojournalistes, et plus proches de la réalité de la vie quotidienne volée aux Libanais. Les deux « artistes » – McCullin ne se considère pas comme un artiste – se déplacent dans l'espace de Beyrouth de différentes manières, tout en maintenant une relation très étroite avec la ville et ses habitants. L'esthétique joue un rôle clé dans ses photographies. Il ne se contente pas de documenter les événements, il rend ses images conscientes, expressives et sincères. Le photojournalisme a le pouvoir de susciter l'empathie en montrant la souffrance des autres, en permettant aux spectateurs de se connecter émotionnellement avec les événements représentés. Cependant, cette capacité est de plus en plus remise en question dans le contexte actuel. Aujourd'hui, la surabondance d'images diffusées à l'échelle mondiale, souvent accompagnée d'une saturation médiatique, peut paradoxalement diminuer l'impact émotionnel et l'efficacité de ces images. Ce phénomène peut

limiter la capacité des images à provoquer une véritable empathie et à mobiliser l'attention du public sur les souffrances représentées.

Aujourd'hui, avec deux guerres en cours, la Russie et l'Ukraine d'une part, Israël et le Hamas d'autre part, nous sommes littéralement inondés d'images. Dans cette surabondance visuelle, la puissance d'une seule image à capter notre attention et à nous bouleverser émotionnellement peut s'en trouver diminuée. Cette saturation peut rendre plus difficile pour une image isolée de se démarquer et de provoquer une réaction profonde chez le spectateur. Pourtant, l'observation, l'étude et l'analyse de ces images continuent de raviver leur force viscérale de témoignage de la souffrance et de la douleur. Roland Barthes a défini la photographie comme « une image sans code ». (Barthes, 1980, p.88) Le travail photographique de Don McCullin est précisément la concrétisation de la pensée de Barthes. Tout ce qu'il y a à savoir se trouve dans ses images.

Ses images présentent souvent de forts contrastes. Il existe une relation entre l'obscurité adoptée et la puissance de l'image photographique. Moi-même, dans mes images – dont je montre un exemple dans l'image ci-dessous – j'utilise un fort pourcentage d'obscurité, pour soutenir la force du message que je veux transmettre.



Figure 3.9 *In Darkness*, BC, Canada, 2015 | ©Roberto Nervi



Figure 3.10 *Solitude in Pandemic*, QC, Canada, 2021 | ©Roberto Nervi

À ce propos, j'aimerais apporter une précision. Ici, l'obscurité ne doit pas nécessairement être présente dans l'image de Saab non plus. L'aspect sur lequel j'aimerais m'arrêter provient davantage de l'engagement commun des deux artistes à capturer le coût humain des conflits avec une honnêteté inébranlable et une profonde empathie. Les deux artistes s'immergent dans les environnements qu'ils documentent, non seulement en tant qu'observateurs, mais aussi en tant que participants qui ressentent un lien profond avec les personnes et les lieux qu'ils dépeignent. Pour Saab, l'obscurité ne réside pas dans le choix esthétique du cadrage, mais elle est constante dans chaque image. Il s'agit des tourments d'un pays et de ses habitants. Pour McCullin, l'obscurité est une énergie, mais il considère cette obscurité comme une force dans l'image. Le fait que ses images soient exposées dans des musées ne diminue en rien leur puissance. Au contraire, ces contextes nous donnent le temps et l'espace de réfléchir à la signification de ses images à une époque où le photojournalisme est trop souvent subordonné au spectacle et compromis par le consumérisme. L'intérêt d'intégrer le photographe anglais dans ma recherche est précisément le fait que sa vie, et sa carrière professionnelle, sont en quelque sorte liées à la tragédie et à la mort. La guerre dépouille, détruit, modifie perpétuellement le visage de Beyrouth, et l'espace urbain devient un désert de ce qui reste après les bombardements. Privé d'expression, ce vide devient un indice de désespoir, de douleur et de souffrance aussi fort que l'expressivité et l'animation du deuil que le photographe britannique sait si bien capter.

Comme nous l'avons vu plus haut, l'œuvre de McCullin repose souvent sur des contradictions et des absurdités cruelles. Une fois encore, la scène d'horreur de Beyrouth en 1976 (figure 1.2) en est un exemple frappant : un groupe de jeunes combattants phalangistes, dont l'un joue du luth, semble se réjouir au milieu du massacre, une troupe de chanteurs indifférents à la dépouille de la jeune fille palestinienne qui est morte devant eux.

## CHAPITRE 4

### LA TRILOGIE DE BEYROUTH

Jocelyne a saisi d'instinct, grâce à son courage politique, son intégrité morale, et sa profonde intelligence, l'essence même de ce conflit. Aucun document sur cette guerre n'a jamais égalé l'importance du travail cinématographique que Jocelyne a présenté dans les trois films qu'elle a consacrés au Liban. (Etel Adnan)

Lyriques et sans compromis, les films de Jocelyne Saab sont à la fois des piliers importants du cinéma libanais et des chefs-d'œuvre de la forme essai-film. Les voix poétiques de ses films rappellent *La Jetée* de Chris Marker (1962), tandis que ses images fragmentées évoquent *Walden* de Jonas Mekas (1969), le parrain du cinéma d'avant-garde américain. Cependant, la vision poétique de Saab, proche de sa Beyrouth, et ses interactions intimes avec les déplacés, les exilés et les sans-voix marquent la spécificité de son travail. Comme déjà mentionné, formée à l'économie politique et au journalisme, Jocelyne Saab s'est tournée vers le cinéma documentaire au lendemain de la guerre civile libanaise, transformant son regard et son récit. La trilogie poignante et pénétrante de documentaires sur Beyrouth capture une ville à la fois blessée, vibrante et résiliente, racontant un moment où une sorte de poésie amère a remplacé l'insouciance du passé.

Dans ce chapitre, mon objectif sera de continuer l'analyse des images de Saab en relation avec la guerre telle qu'elle est racontée par les photographes internationaux de référence, dans le sillage de ce que j'ai discuté dans le chapitre précédent sur *Le Liban dans la tourmente*. Par conséquent, l'idée est de ne pas discuter individuellement chacun des trois films qui composent la trilogie de Beyrouth, mais d'essayer de dialoguer avec eux, en créant un flux de réflexion en relation avec les composantes esthétiques présentées précédemment.

#### 4.1 Beyrouth, Beyrouth

La guerre civile a laissé une marque énorme sur l'aspect physique de Beyrouth, et en même temps sur l'image de sa capitale. Comme l'affirme Lina Khatib, « Lebanese cinema is a product of the landscape. » (Khatib, 2008, p.57)

L'auteure Claudia Polledri utilise souvent le pluriel pour faire référence à la guerre civile, soulignant ainsi la multiplicité des conflits qui ont marqué cette période. Elle considère la guerre civile libanaise non pas comme un conflit unique, mais comme une série d'affrontements entre différentes factions, chaque épisode ayant ses propres dynamiques, causes, et conséquences.

Évidemment, la guerre civile peut être divisée en cinq sous-conflits principaux : la guerre de deux ans d'avril 1975 à novembre 1976; le long intermède de tentatives de paix infructueuses, les interventions israéliennes et syriennes et une série de conflits internes entre novembre 1976 et juin 1982; l'invasion israélienne de juin 1982; les guerres internes de la fin des années 1980; et enfin les guerres intra-chrétiennes de 1988-90, qui ont conduit à la fin de la guerre. Au cours de chacune de ces périodes, des batailles, des massacres et des assassinats célèbres ont eu lieu, une véritable succession de carnages, les plus célèbres étant le bombardement israélien de Beyrouth-Ouest en août 1982 et les massacres de Sabra et Chatila. C'est précisément en raison de tous ces événements et de leur complexité que nous pouvons vraiment comprendre pourquoi la mémoire de cette guerre a été si profondément travaillée par les artistes, tant au Liban qu'à l'étranger.

D'abord, Jocelyne Saab tente d'éradiquer cette idée de « spectaculaire » dans la guerre. En effet, une caractéristique intéressante du montage est l'alternance continue d'images truculentes et traumatisantes – comme si l'on cherchait une certaine ironie dans toute cette folie –, à noter les premières images de corps mourant sous les bombardements et (figure 1.7) les enfants nus qui « existent sans vivre » dans *Beyrouth, ma ville* (1982) avec des images de la vie quotidienne, une vie quotidienne victime d'une « normalisation malade » du conflit, comme le vieil homme qui s'occupe de son jardin, toujours accompagné d'un arrière-plan de bombes qui tombent, d'avions qui patrouillent sans relâche dans le ciel de Beyrouth. Même au début du film, lorsque nous passons des images de corps à une femme âgée s'occupant des tâches ménagères, avec en arrière-plan un bruit distinct de fusillade et un saxophone qui ouvre « doucement » la voie à cette folie quotidienne.

À Beyrouth, le traumatisme et la dévastation sont deux compagnons emblématiques. D'une part, l'imaginaire orientaliste voit la ville comme un lieu du plaisir et de richesse. Saab dépeint très bien cette idée au début de *Le Liban dans la tourmente*, en montrant des images de dîners et de fêtes d'hommes politiques et de femmes parées de bijoux et de pouvoir. D'autre part, l'histoire moderne du Liban est celle d'un traumatisme intergénérationnel résultant de décennies de conflits, conséquence naturelle d'empires coloniaux qui ont tracé des frontières là où il n'y en avait pas. Un État créé par une alliance entre les Britanniques et les Français, traçant des frontières sur des bases démographiques religieuses, les fondations fragiles du Liban étaient vouées à s'effondrer, comme elles l'ont fait pendant cette guerre. Pendant les sept premières années de la guerre civile (1975-1982), qui a duré au total quinze ans et s'est achevée par les accords du Taëf établis en date 22 octobre 1989, Jocelyne Saab a tourné sa trilogie documentaire sur Beyrouth : *Beyrouth, jamais plus* (1976), *Lettre de Beyrouth* (1978) et *Beyrouth, ma ville* (1982). Ses images plongent au cœur du traumatisme de ces histoires, balançant entre une sombre résignation et un fragile espoir. La perte de la réalité face à l'extrême souffrance de la population libanaise déclenche cette forme de normalisation de la violence qui met en évidence l'existence d'un conflit comme effet d'un problème beaucoup plus profond.

Il est important de souligner qu'avant la guerre, Saab a d'abord construit sa carrière en tant que journaliste et reporter de guerre. Ses premières œuvres se distinguent par un style journalistique plus traditionnel, marqué par des images brutes et des interviews, visant à capturer l'urgence de ces crises.

Le passage artistique de Saab vers un style documentaire plus poétique est souvent attribué à sa réponse personnelle face à la guerre civile libanaise. Comme mentionné précédemment, ce conflit, et en particulier la destruction de sa ville natale, l'a profondément marquée. La réalisatrice a progressivement abandonné le reportage pour adopter une approche plus subjective et lyrique, explorant les réalités psychologiques et émotionnelles du conflit. Ce tournant est particulièrement perceptible dans la trilogie, où la frontière entre documentaire et fiction devient floue. Saab intègre une narration poétique, des images symboliques et des techniques expérimentales pour exprimer le traumatisme et la désintégration d'une société déchirée par la guerre. Ce changement reflète sa conviction que les méthodes journalistiques classiques étaient insuffisantes pour saisir pleinement la profondeur émotionnelle et la dévastation culturelle engendrées par la guerre. En conséquence, son approche lui a permis de dépasser le simple

reportage factuel, en créant des films qui parlent davantage de l'expérience humaine du conflit que de ses aspects physiques ou politiques.

Personnellement, bien que Saab chérisse le troisième chapitre de son œuvre, *Beyrouth, ma ville*, je trouve le premier film, *Beyrouth, jamais plus*, celui dont je me sens le plus proche en tant que spectateur. Bombes, coups de feu et chansons se mêlent à une voix off poétique écrite par la poétesse libanaise Etel Adnan, amie très proche de Saab, dans ce qui constitue le premier chapitre de la trilogie, à la recherche de traces de vie parmi les bâtiments bombardés et les feux errants d'une ville fantôme, où même les enfants sont des soldats, des pilliers et des charognards.

L'approche de *Beyrouth, jamais plus* est très directe dès le début. Le film commence par une succession d'images de décombres, sans s'arrêter pour offrir au spectateur un contexte autre que celui de la destruction et de la ruine. L'ampleur des dégâts soulève une question importante : qu'est-ce qui pousse à une telle violence ?



Figure 4.1 Capture d'image de *Beyrouth, jamais plus*, Liban, 1976 | ©Jocelyne Saab



Le mandat français, bien que bref, a laissé une empreinte durable sur l'identité libanaise, contribuant à la fragmentation d'une population divisée entre une partie aspirant à une identité européenne et une autre fidèle au rêve panarabe – un mouvement politique et culturel visant à l'unification du monde arabe, qui n'a jamais été réalisé. Ces divisions idéologiques ont été exacerbées par des événements ultérieurs, tels que la création de l'État d'Israël en 1948, qui a contraint de nombreux Palestiniens à chercher refuge temporaire au Liban. (Dajani, 2019)

Bien que ces événements aient certainement influencé la dynamique du pays, il est important de noter que les causes de la guerre civile libanaise, qui a éclaté en 1975, sont très complexes et multiples, échappant à une explication simpliste. Dans ce mémoire, mon travail porte sur des questions esthétiques liées à la représentation de la guerre, et ne veut certainement pas toucher spécifiquement les questions historiques et politiques dans un monde aussi complexe que le Liban – et plus largement le Moyen-Orient.

Contrairement à Don McCullin pour qui l'obscurité est un symbole de force, pour Saab, la ville de Beyrouth, qui n'est plus que l'ombre de sa gloire passée – le « Paris du Moyen-Orient » – ne vit pas tant dans l'obscurité qu'elle n'en devient l'emblème, avec ses bâtiments squelettiques en flammes et ses rues dépourvues du brouhaha habituel des habitants vaquant à leurs occupations (figure 4.1). Des restes de corps carbonisés sont éparpillés dans les graviers de ce qui semble avoir été une maison close. Le commentaire cru d'Étel Adnan accompagne les images et souligne non seulement le coût tragique en termes de vies perdues, mais aussi et surtout que l'âge de l'innocence est révolu et ne pourra jamais être ressuscité.



Figure 4.2 Capture d'image de *Beyrouth, jamais plus*, Liban, 1976 | ©Jocelyne Saab

Je ne sais pas ce qui est le plus dramatique : la désolation des bâtiments fantômes ou l'innocence volée des enfants brandissant des armes. Ces images déclenchent un dialogue intérieur qui me ramène aux travaux photographiques de Eli Reed, *Beirut: City of Regrets* (1988).

Aux États-Unis, les photographies des malheurs des pays traversant une crise humanitaire majeure sont si souvent utilisées comme symboles d'une cause – par exemple, pour sensibiliser l'opinion publique et tenter de mettre fin à une guerre – qu'elles finissent souvent par être perçues avant tout comme des outils de propagande ou de mobilisation sociale, reléguant ainsi leur valeur artistique au second plan. Les photographies sur la guerre civile de Reed témoignent cependant de la puissance persistante du médium photographique. L'auteur a trouvé quelque chose de nouveau et d'unique à dire sur une ville souvent considérée seulement comme une zone de guerre. Les images de Reed révèlent donc une grande vérité. Son travail dépeint la condition humaine dans sa souffrance face à l'injustice sociale. Ses images l'ont souvent amené à parcourir le monde pour couvrir des conflits majeurs et les effets de la guerre sur les communautés, en particulier en

Amérique centrale et, dans le cas mentionné ici, au Liban pendant la guerre civile des années 1980.



Figure 4.3 *Beirut: City of Regrets*, Lebanon, 1982 | Eli Reed ©Magnum Photos

Le photographe cite à ce propos : « I arrived in late September, 1983, relatively wide-eyed with little historical background or perspective. I wandered around and talked to people, viewing the past through their eyes. » (Reed, Magnum Photos)

On voit combien devient intéressante l'approche d'un photojournaliste envoyé au Liban sans connaître le contexte historique et médiatique. Reed se déplace parmi les gens, à la recherche d'informations sur l'histoire du lieu pour essayer de comprendre ses enjeux sociaux et culturels afin de les refléter dans son travail. Dans la production de *Beirut: City of Regrets*, Reed était responsable de la prise des photographies en couleur et Ajami de la partie écrite de cette enquête vivante sur la ville de Beyrouth telle qu'elle existe aujourd'hui. Le contraste culturel est à nouveau un élément important à prendre en considération. Fouad Ajami, qui a grandi à Beyrouth, présente son aperçu de l'histoire de la ville avec une ironie amère. Au début des années 1980, la ville qui

avait parodié Paris règne désormais sur la folie des hommes à l'apogée de son expression, la guerre fratricide. Au milieu des années 70, les combattants se disputaient les hôtels de bord de mer, repères d'une splendeur ancienne. Dix ans plus tard, ils se disputent les vestiges de ces bâtiments transformés en squelettes architecturaux.

Pour un lecteur qui connaît l'histoire du Liban sans avoir vécu la guerre directement, les photographies de Reed offrent une puissance et une immédiateté qui transcendent la simple documentation, créant une connexion émotionnelle forte et rendant l'expérience du conflit plus tangible. La réalité telle que racontée par Reed s'avère être sinistre. Il s'agit d'une guerre à deux faces : d'un côté, il y a la présence constante du conflit, de l'artillerie et de la destruction, mais d'un autre côté plus intime, il y a une réalité montrant le conflit personnel des habitants de Beyrouth. La nouvelle « normalité » les oblige à embrasser la vie au milieu de la destruction des bombes. C'est cette lutte que les photographies de Reed dépeignent avec éloquence. Sur le plan photojournalistique, le style de Reed est simple et direct. Il propose une composition d'image très claire, non chaotique, avec une disposition équilibrée des éléments qui la rend plus immédiate dans sa lecture et son interprétation. Certaines images montrent des enfants armés et des hommes dont l'expression est identique à celle des membres de gangs qui circulent dans les grandes villes américaines : violents, arrogants et profondément incivils. La colère réside dans le cœur des Libanais, et elle est aussi clairement observable dans les films de Saab. Le reste de la population semble se recroqueviller ou prétendre désespérément que les hommes armés n'existent pas. Par conséquent, même dans les images d'événements plus « normaux », comme des enfants qui jouent, un baptême ou un défilé de mode, le mensonge transparait. Les hommes armés définissent tout : la réalité centrale et la fiction selon laquelle cette réalité peut être niée.

Dans l'image en question (figure 4.3), un jeune homme tient fermement un lance-roquettes, occupant la majeure partie du cadre de la composition. Le point de vue de Reed, plus bas que celui du jeune homme, connote l'imminence d'une guerre qui menace de submerger Beyrouth, une ville sans défense, spectatrice impuissante et dévastée de la folie des hommes. Une épaisse fumée noire domine le ciel, derrière le garçon, qui devient le porteur innocent du mal sous sa forme la plus dévastatrice. À l'arrière-plan, des arbres brûlent, probablement avec les restes du bombardement. Le contraste des noirs est très fort, précisément pour que le garçon fasse partie de

cette obscurité qui plane sur les Libanais, ou pour souligner l'emphase avec laquelle le garçon tient l'arme en l'air. Peut-on dire que cette image véhicule la force de la volonté de résistance et le sens de la mission ?

L'image présente son caractère unique. L'homme et la machine se combinent. Le corps et l'arme ne font qu'un, comme pour démontrer une caractéristique inséparable de la présence de la guerre dans la vie de l'être humain. La ville de Beyrouth devient un théâtre de guerre, rien de plus. Cependant, dans un sens plus provocateur, le cadrage me fait presque voir le garçon d'une manière « héroïque ». La question qui se pose alors est la suivante : peut-on vraiment parler d'héroïsme à propos de cette image ?

Bien que je m'intéresse aux images de guerre, je ne peux jamais y voir quelque chose d'héroïque. Un garçon qui devrait être en train de vivre sa jeunesse insouciant, de jouer, de vivre la vie comme il le devrait à son âge, est ici avec une arme. Qu'il s'agisse d'oppression ou de défense de la liberté, il s'agit toujours malheureusement d'un coût chaotique de vies régies par des facteurs plus grands que nous. Dans cette image de Reed, ce même mouvement, prolongement narratif de la photo-documentaire, prend une valeur négative, porteuse de dévastation et de mort. Un garçon innocent, armé, nous ramène au passage précédent : la réalité effective et l'illusion avec laquelle cette réalité peut être niée. « A bullet from a fourteen-year-old is just as effective from a forty-year-old. Often more effective. » (*Lord of War*, 2005)

Au cours d'un siècle où la plupart des horreurs ont été perpétrées en raison d'un excès de pouvoir entre les mains d'une seule nation, *Beirut: City of Regrets* souligne que ce n'est pas le seul problème. L'anarchie peut aussi conduire à la tragédie. Le nombre de victimes est peut-être moindre, mais la sauvagerie n'en est pas moins effroyable.

L'image de Saab (figure 4.2) montre également un jeune homme tenant une mitrailleuse dans une jeep patrouillant dans les rues d'un Beyrouth sans âme. Le jeune garçon se tient littéralement debout, les jambes écartées, tenant fermement l'arme. Le regard innocent se transforme en un regard qui transcende le jeu de la guerre. Rien d'autre n'existe dans son esprit. Il est prêt à tirer. La caméra de Saab suit précisément le passage de la jeep de gauche à droite. Les images rappellent également une autre œuvre importante de Jocelyne Saab, *Les enfants de la guerre* (1976), qui témoigne d'une enfance effacée. Cette folie transparait déjà dans *Le Liban dans la*

*tourmente*, récit d'une guerre où chacun a décidé de la mener « l'arme à la main », comme le dit Saab elle-même en commentant le film; une arme qui devient le prolongement de son propre corps, une arme que des mains de plus en plus nombreuses brandissent en rejoignant des milices de plus en plus nombreuses, une arme que des hommes, des femmes et des enfants savent désormais manier à la perfection. À ce propos, la cinéaste affirme :

J'ai filmé les petits, si minces et vulnérables, comme des images vivantes de la mort venant vers moi. En même temps, l'acte de capturer ces images équivalait pour moi à apprivoiser la mort. Comme si le processus de témoignage et de capture d'images pouvait me sauver de ma propre mort. Quand je filmais et que mon œil ne faisait qu'un avec l'objectif, je me croyais invincible. (Rouxel, Van der Peer, 2021: 29)

Des vies ruinées, comme le sont les bâtiments de Beyrouth. Saab filme ses habitants, ses logements. Cependant, l'espace en ruine acquiert une nouvelle valeur, une nouvelle matérialité. Car à travers l'image de Saab, les ruines deviennent en même temps un nouvel habitat pour les Libanais, qui tentent de poursuivre leur vie, de créer un espace de contrôle, un chez-soi quotidien. S'agit-il peut-être d'une réponse silencieuse à la guerre qui les entoure ?

C'est ce que l'on peut observer dans le deuxième chapitre de la trilogie, *Lettre de Beyrouth*, qui s'ouvre sur une scène où la mer affirme à nouveau sa présence en tant que témoin omniscient d'une tragédie en cours.

#### 4.2 La ville suspendue

Au début du documentaire *Lettre de Beyrouth*, Saab est assise à la table d'un café au bord de la Méditerranée et écrit une lettre lorsqu'elle observe : « Les gens continuent d'agir comme si tout était normal, mais on voit que leur sourire a changé ... c'est fou comme leur volonté de ne pas admettre une catastrophe irrémédiable s'est trahie dans leur langage ». Le langage, ici, est une arme pour s'isoler de la guerre. C'est le seul outil qui reste aux gens pour leur donner une sorte de pouvoir sur leur propre vie. Une chose peut-elle exister si elle n'a pas de nom ?

Si *Beyrouth, jamais plus* présente la dévastation et le chaos qui règnent sur Beyrouth, ce deuxième documentaire de la trilogie insiste plutôt sur la manière dont les gens habitent cette

destruction. Une fois de plus, on constate que la relation entre l'homme et l'espace habité est très importante pour Jocelyne Saab. En 1978, la guerre s'est brièvement apaisée. L'avenir du pays est encore incertain, mais une atmosphère de calme apparent plane dans les rues, produisant une lueur d'espoir et incitant les gens à reprendre une vie semi-normale. Le bus urbain occupe une place centrale dans le film, car il représente le seul espace public dans lequel différents segments de la population peuvent être vus ensemble. Le moyen de transport acquiert ainsi une double signification. D'une part, il est le seul lien dans un lieu qui, comme la ville de Berlin, est géographiquement divisé entre l'est et l'ouest. D'autre part, il est important de rappeler que le début de la guerre civile est généralement daté du 13 avril 1975, lorsque les Phalangistes ont attaqué un bus transportant des Palestiniens vers un camp de réfugiés à Tall al-Za'tar, au Liban.



Figure 4.4 Capture d'image de *Lettre de Beyrouth*, Liban, 1978 | ©Jocelyne Saab

La France n'est plus aux commandes, mais sa présence persiste et attise subtilement les flammes d'une guerre féroce. Parmi les décombres, on peut voir les drapeaux français qui étaient accrochés aux vitrines des magasins. Dans un autre cas, des amis réunis pour un dîner discutent dans un mélange de français et d'arabe. La colonisation persiste dans un processus de conquête très complexe : elle n'est pas seulement l'acte d'occuper physiquement un territoire, elle implique également une modification profonde d'une culture afin de remodeler l'identité de celui qui a été

colonisé. Le mandat français a certainement joué un rôle central dans tout cela, en modifiant le système éducatif libanais selon des critères de classe. Ceux qui ont succombé à la langue du colonisateur l'utilisent pour affirmer leur domination socio-économique.

La résilience se mêle au désespoir, augmenté par les brusques vicissitudes de la fortune qui font que les gens font la queue en attendant leur ration de pain. Elle est également perceptible dans l'insistance du cinéaste à raviver fréquemment le mythe de la gloire passée de Beyrouth. Ce processus de glorification du passé indique un désir d'éviter le présent en se réfugiant dans la réminiscence. Dans *Beyrouth, jamais plus*, Saab note que le même architecte qui a conçu le MoMA à New York a également conçu le Holiday Inn à Beyrouth, également photographié par McCullin la même année. Alors que le premier est devenu un monument de la culture contemporaine, le second s'est transformé en abri pour les tireurs d'élite. Saab photographie l'hôtel de l'extérieur, en contre-plongée, nous montrant l'ancienne magnificence détruite et perdue dans les bombardements. Le photographe britannique, quant à lui, s'enfonce dans les méandres de ce qui reste du bâtiment pour raconter comment tout s'est transformé en avant-poste. En effet, sans diminuer l'importance de l'image de Saab, celle de McCullin se distingue par la présence des tireurs, dont l'un est en position centrale, fusil dégainé, ce qui renforce le caractère « violent » et dramatique de la situation.

Ci-dessous, les deux photos de l'hôtel Holiday Inn prises par les deux auteurs.





Figure 4.5 Holiday Inn, capture d'image de *Beyrouth, jamais plus*, Liban, 1976 | ©Jocelyne Saab



Figure 4.6 *Christian Phalange Gunmen in the Holiday Inn Hotel*, Lebanon, 1976 | ©Don McCullin

Cette sinistre contradiction met en lumière une tragique occasion manquée pour une ville qui s'est irrémédiablement égarée. Dans *Lettre de Beyrouth*, nous avons vu comment le bus est un symbole très important pour Saab et pour les habitants de Beyrouth, constituant presque un monument à la résilience.

#### 4.3 Les femmes de courage

Toujours en cette année tragique de 1976, une autre image très controversée a été prise par Françoise Demulder, photojournaliste d'origine française de l'agence Gamma. Dans son travail, la photographe française apparaît très « engagée », terme souvent utilisé par Mathilde Rouxel à propos de Jocelyne Saab, très proche des Libanais, créant une image très emblématique qui marque profondément l'histoire de la photographie de guerre. Le bidonville de la Quarantaine, situé à l'est de Beyrouth, abritait des Kurdes, des Chiites et des Palestiniens. Il a malheureusement été le théâtre du premier grand massacre de la guerre civile, qui a eu lieu le 16 janvier 1976.

L'image emblématique de Demulder nous montre une femme palestinienne – dont le visage supplicé fait écho à celui de la femme de la photographie de Zarouar de 1997 évoquée dans le premier chapitre – implorant un milicien chrétien de la Phalange cagoulé, armé d'une carabine américaine de la Seconde Guerre mondiale, avec un homme en fuite accompagné d'enfants terrifiés et, à l'arrière-plan, de misérables cabanes en flammes.

À ce plaidoyer captif pour une poétique de l'incivilité, ou pour mieux dire cette représentation poignante de la brutalité et du chaos, magistralement capté par Demulder, répond le massacre, quelques jours plus tard, du village chrétien de Damour, situé au sud du Liban, par la faction palestinienne, faisant un grand nombre de victimes dans des conditions atroces.



Figure 4.7 *A Palestinian woman pleads with a Phalange gunman in the Karantina neighborhood of East Beirut, Lebanon, 1976 | ©Françoise Demulder, World Press Photo*

Nous constatons que la profondeur de champ est très importante et qu'elle permet de capturer tous les éléments de ce qui se passe. Comme nous l'avons vu précédemment, il s'agit d'une méthode typique de prise de vue en photojournalisme. Saab elle-même, issue d'une formation professionnelle en journalisme, filme avec une grande profondeur de champ. Cet aspect pourrait établir un lien visuel entre les images photographiques et cinématographiques, en permettant de maintenir la netteté au premier plan et à l'arrière-plan, en accentuant la continuité et la richesse des détails dans chaque plan. Les maisons en feu à l'arrière-plan ne servent pas seulement de fond visuel, mais aussi de symbole puissant de la destruction omniprésente qui accompagne la guerre. Les flammes amplifient la notion de chaos et d'absurdité. De plus, en représentant des maisons en ruine et des incendies dévastateurs, l'image nous plonge dans une réalité où la souffrance et la perte sont omniprésentes et déshumanisantes. Cette juxtaposition renforce l'idée d'une souffrance suspendue, d'un sentiment d'angoisse et de désespoir flottant dans un espace dévasté qui semble suspendu entre le passé et le présent, l'humain et l'inhumain.

Les habitants sont donc à la merci de ce qui arrive, ne préservant plus ni le passé, ni le présent, ni l'avenir. D'une certaine manière, cependant, ce « déplacement » forcé de communautés semble unifier – ou du moins rassembler – les habitants d'une nation en proie au délire du conflit.

Le chaos règne dans l'image de Demulder, mais tous les sujets, présents sur différents plans, restent séparés et clairement visibles. Le visage de la femme suppliante me renvoie également aux œuvres picturales de Bartolomé Esteban Murillo, en l'occurrence *Rebeca y Eliezer* de 1665, dont je joins ici l'image.



Figure 4.8 *Rebeca y Eliezer*, Espagne, 1665 | ©Bartolomé Esteban Perez Murillo, Museo Nacional del Prado

Dans l'Espagne baroque, les artistes transcendent la « simple » peinture. Aux yeux des croyants, ils avaient le pouvoir de « matérialiser » le sacré, c'est-à-dire de lui donner une forme de réalité. À Séville, Bartolomé Esteban Perez Murillo représente un monument de la peinture religieuse de son époque. Il a développé un style élégant, illusionniste mais accessible, qui combine sa compréhension du monde sensuel avec une conviction religieuse et le respect de la clarté narrative. Qu'il s'agisse de sujets sacrés ou profanes, Murillo a su peindre des êtres humains convaincants aux émotions reconnaissables. Ses œuvres, qui représentent des enfants des rues, capturent leur énergie brute et leur vivacité, tandis que ses peintures religieuses tendent un miroir aux gens et les encouragent à reconnaître leurs meilleures qualités, tant esthétiques que psychologiques, afin qu'ils puissent s'efforcer de les atteindre dans leur vie quotidienne. Murillo était un artiste, donc un conteur, mais il peignait pour montrer, pas pour raconter.

À première vue, cela peut sembler contradictoire. Cependant, je me réfère à la manière dont Murillo utilisait la peinture. L'artiste était un conteur par essence, mais sa méthode de peinture visait à montrer plutôt qu'à raconter directement des histoires. Bien qu'il ait intégré des éléments narratifs dans ses œuvres, son objectif principal était d'explorer et de révéler des émotions, des atmosphères et des détails visuels plutôt que de raconter des récits de manière explicite. Sa peinture se caractérisait par une approche plus suggestive et évocatrice, permettant au spectateur de saisir les nuances et les sentiments à travers les images elles-mêmes, plutôt que par une narration détaillée. Ses délicates représentations de l'Immaculée Conception et ses réinterprétations de la Vierge, du Christ et des saints en beaux enfants mêlent réalisme et étrangeté, avec un effet immensément populaire. Je n'ai pas choisi cette peinture de Murillo au hasard. D'une part, nous trouvons la similitude entre le visage de la femme centrale et la figure féminine de dos à droite, qui pose presque comme le soldat sur la photographie, mais je trouve aussi que la délicatesse de Demulder dans la capture d'un moment terrible se mêle à l'élégance proposée par l'artiste espagnol, rendant une poétique de l'image, tout comme dans la trilogie documentaire de Jocelyne Saab. En effet, on peut brièvement établir un lien entre le peintre et la cinéaste libanaise. Bien que Murillo et Saab travaillent sur des supports différents, ils présentent tous deux une approche similaire en utilisant l'art pour transmettre des émotions profondes et proposer une réflexion sociale. Murillo, à travers la peinture, crée des contextes visuels riches pour explorer les expériences humaines, tandis que Saab utilise le film pour capturer la réalité du conflit et évoquer une réponse empathique, enrichissant ainsi la compréhension du spectateur.

En fin, pour revenir à l'image de Demulder, ce jour-là, les milices phalangistes avaient attaqué et expulsé la population réfugiée, essentiellement palestinienne, de ce district, incendiant leurs maisons et faisant des centaines de morts. Le massacre de la Quarantaine est donc l'un des nombreux événements terribles qui ont marqué les premières années de la guerre civile libanaise. C'est précisément à cause de cette image que Françoise Demulder, très proche des Libanais, devient la première femme à remporter le World Press Photo l'année suivante (1977), immortalisant la tragédie qui a provoqué au moins un millier de morts.

La photo lui a causé une grande souffrance professionnelle car, comme l'a déclaré Demulder elle-même lors d'une interview pour The Guardian, « from then on it was no longer good Christians

and wicked Palestinians, and the Phalangists never forgave me ». (The Guardian, Monday September 22, 2008) En même temps, la photojournaliste française était également très proche du leader de l'Organisation de libération de la Palestine, Yasser Arafat – voir la référence au *Le Bateau de l'exil*, 1982 de Jocelyne Saab, seul reporter autorisé à filmer le leader lors de la traversée vers la Grèce et très proche de la souffrance des Palestiniens –, qui était en poste à Beyrouth à l'époque. La photo de Demulder est affichée sur les murs des quartiers de la capitale libanaise non contrôlés par les phalangistes. En photojournalisme, et plus particulièrement la photographie de rue, on dit souvent que le meilleur travail est réalisé lorsque l'on est tellement visible que l'on devient « invisible » aux yeux des autres. Cette idée d'« invisibilité » vient du fait que, très visible et impliqué dans l'environnement, le photojournaliste devient partie intégrante de la scène. Cette immersion permet aux sujets de s'habituer à sa présence et de se comporter naturellement, réduisant ainsi l'impact de l'appareil photo sur leur comportement, tout en augmentant souvent l'impact des images produites. Les photojournalistes de guerre utilisent de petits appareils photo, comme Leica ou Ricoh, à la fois pour leur portabilité et pour être moins « invasifs ». Ceci n'est pas à sous-estimer, même dans la sphère professionnelle, parce que, en effet, les gens sont souvent intimidés par la caméra. Imaginons un contexte de guerre. Jocelyne Saab, elle, est très présente et proche de son peuple. Elle parle, écoute et filme, mais surtout elle gagne la confiance de son peuple, un aspect à prendre en compte par rapport au reporter étranger qui opère en territoire inconnu. La poétique de ses images semble presque « alléger » l'impact de la caméra, qui n'est qu'un instrument de son témoignage. La véritable force de ses images provient, à mon avis, de la relation tissée serrée qu'elle établit avec les gens, qu'ils soient civils, militaires ou politiques. En fait, sa capacité à créer des relations aussi intimes et authentiques lui permet de capturer des images plus profondes et plus percutantes qui reflètent les expériences et les émotions réelles de ses sujets pendant la guerre civile libanaise.

Le dernier chapitre de la trilogie de Saab, *Beyrouth, ma ville*, se déroule en 1982, l'une des années les plus sombres et probablement les plus brutales de la guerre, marquée par l'invasion israélienne. Dans ce troisième documentaire – le plus cher à Saab –, l'accent est mis sur la vision de Beyrouth en tant que mémorial : « Chaque lieu deviendra alors une histoire et chaque nom une mémoire. » Dans la scène d'ouverture, la réalisatrice se tient au milieu de sa maison bombardée, un bâtiment vieux de 150 ans qui a été entièrement rasé lors d'une frappe aérienne israélienne.



Saab maintient, à juste titre, un lien très fort avec sa ville natale, et elle déclare que la maison est un élément fondamental de son identité.

À cet égard, elle cite :

Le fait de filmer Beyrouth était pour moi très différent des reportages que j'ai menés en Libye ou en Égypte ; cette fois, c'était mon pays qui souffrait. La guerre fragmente tout, fissure. Dans ma maison, avec mon jardin d'enfance, je n'avais pas conscience de ces fissures, ni que des frontières, déjà, étaient tracées. À partir du moment où j'ai décidé de rester à Beyrouth, de témoigner de tout ce qui s'y passait, ma manière de filmer a changé. Je prenais ma caméra et je prenais des images quand je sentais l'écho de ce grand jardin qui disparaissait. Encore aujourd'hui, tout mon travail est dominé par la recherche de ce jardin d'enfance, de son souvenir idéalisé qui m'habitait et m'habite encore entièrement. (Rouxel, 2019, p.258, Annexe)

Alors qu'elle parcourt ce qu'il reste de ses pièces, racontant ce qui se passait dans certaines d'entre elles, ses récits sont hantés par ceux d'innombrables personnes similaires dont les identités ont été déchirées après que leurs maisons aient été réduites à des décombres, du verre brisé et des cendres.



Figure 4.9 Capture d'image de *Beyrouth, ma ville*, Liban, 1982 | ©Jocelyne Saab

Jocelyne Saab filme ce qu'il reste de sa maison à l'ouverture de *Beyrouth, ma ville*, créant un espace de refuge, de protection contre la destruction, utilisant l'image pour reconstituer une spatialité dans laquelle il devient possible d'exister et de se déplacer.

Dans la ville, un étalage vend des obus de missiles, l'absurde est inextricablement lié au tragique. Après une séquence de pause, une série de membres carbonisés et de visages brûlés envahissent l'écran. La séquence est très dure et violente. La succession rapide de chaque scène grotesque et d'images sanguinolentes crée une expérience visuelle intense. Il est impossible de sauter ou d'échapper à ce qui est montré. On ne peut qu'attendre qu'une nouvelle séquence fasse son chemin. Le contenu et le cadrage de ces plans sont très violents, faisant presque du film lui-même une guerre. On voit des garçons nus ramper, le corps couvert de mouches. (Figure 1.7)

Des cadavres, des membres et des personnes allongées sur des civières, suspendues entre la vie et la mort, montrent clairement que ce qui est documenté, c'est la perversion du désespoir, à travers des scènes où les dialogues sont totalement absents. Des enfants pillent ce qu'il reste des maisons démolies. L'absence de la voix de Roger Assaf ne suffit peut-être pas, qui joue presque le rôle d'un fantôme de passage, tant la honte de l'humanité elle-même est grande face à de telles images. L'ampleur de la destruction est inimaginable et sans filtre.

Le son, composante absente dans l'image photographique, transcende l'absence de parole pour devenir un élément narratif à part entière. Le bruit incessant des vagues de la Méditerranée contraste avec les détonations soudaines des armes et les explosions, créant un espace sonore qui captive le spectateur. Le son amplifie ainsi le sentiment d'instabilité et de tension, rendant l'expérience de la destruction encore plus immersive. La cinéaste juxtapose les sons paisibles et rythmés de la mer à la violence de la guerre, soulignant le contraste saisissant entre la beauté naturelle du Liban et la destruction engendrée par le conflit civil. Ce contraste auditif est emblématique de son style poétique, où le son et l'image sont utilisés symboliquement pour évoquer la désintégration émotionnelle et culturelle de la ville au milieu de la guerre.

Ces images exigent d'être vues. C'est cet aspect qui sublime le travail artistique de l'artiste, ses images « prennent vie », s'adressent à nous pour nous faire réfléchir sur le drame de la guerre, mais aussi sur une folie injustifiée. Leur force réside précisément dans l'insistance avec laquelle elles nous confrontent à la douleur qu'elles provoquent. Le film – non seulement *Beyrouth, ma ville*, mais toute la trilogie – parle pour ses protagonistes : il nous présente la guerre dans toute sa complexité plutôt qu'une série d'événements catastrophiques.



Le spectre du conflit imprègne tout récit sur le Liban. Il est donc difficile de parler de Beyrouth sans parler de traumatisme. Ce serait d'ailleurs presque fallacieux, compte tenu de l'histoire de la ville. À travers ces trois documentaires, Jocelyne Saab a réussi à transmettre par le cinéma ce qui a été vécu sur le terrain : un sentiment de désorientation. Dans les chapitres précédents, j'ai évoqué le concept d'iconicité de l'image, dans son sens le plus dramatique et négatif, dépassant la limite artistique et communicationnelle, en faisant explicitement référence aux œuvres photographiques de Zarouar et McCullin. Dans l'œuvre de Saab, au contraire, les images de sa trilogie ne deviennent pas iconiques en raison de leur cruauté et de leur drame, mais en raison de leur délicatesse et de leur proximité avec une ville mourante. En d'autres termes, c'est la manière subtile et touchante dont la cinéaste représente sa ville natale en déclin qui rend ces images puissantes et mémorables, plutôt que des représentations violentes ou tragiques. Pour moi, c'est vraiment ce qui rend son récit de la guerre poétique. La réalisatrice tente de donner un sens à l'impensable alors que le monde autour d'elle brûle dans un chaos total. Beyrouth est montrée sous plusieurs visages : la ville est dévastée, mais aussi résiliente ; elle existe à la limite de la vie et de la mort, tout comme ses habitants dans ce que j'ai mentionné plus haut à propos des blessés allongés sur des brancards. Le désir de normaliser le conflit et l'incertitude qui pèsent sur la vie de chaque citoyen est si prononcé qu'ils ne peuvent être considérés que comme des « maladies ». Cela fait des années que Saab a parcouru ces rues avec sa caméra, mais le temps n'a pas encore effacé les effets d'une guerre dont les répercussions sont encore visibles et palpables dans ses rues et dans le sentiment de colère de ses habitants.



Figure 4.10 Capture d'image de *Beyrouth, ma ville*, Liban, 1982 | ©Jocelyne Saab

Le bâtiment détruit (figure 4.10) est très proche de la photographie de McCullin discutée dans le chapitre précédent (figure 3.8), avec un plan large et frontal soutenant un bâtiment détruit par les bombardements et imposant par rapport aux êtres humains qui l'entourent. L'architecture captée par le film est toujours fragmentaire et difficile à saisir. L'espace de Saab devient donc un espace intermédiaire dans lequel le regard du spectateur peut se déplacer, mais dont il faut pouvoir se détacher pour tenter d'identifier les formes et les fonctions originelles des espaces architecturaux mis en image et projetés sur l'écran.

Dans le texte de Mathilde Rouxel, l'auteur fait référence à la spatialité évoquée par Martin Heidegger, en la mettant en parallèle avec le regard poétique de Saab sur les bâtiments détruits de Beyrouth de son enfance (Rouxel, 2019, p.208). Comme affirmé par le philosophe allemand, nous construisons pour nous préserver dans notre condition d'hommes mortels, en réfléchissant à notre condition d'habitants du monde. L'acte de construire, que ce soit à travers l'architecture, l'écriture ou le cinéma, donne naissance à de nouvelles formes d'expression qui manifestent notre

présence spatiale et culturelle dans le monde. L'architecture peut être définie comme un art non seulement parce qu'elle façonne l'espace physique, mais parce qu'elle s'impose comme un langage, structurant notre expérience de l'espace et portant des valeurs qui sont au cœur de la création artistique.

De manière similaire, Jocelyne Saab, en intégrant la poésie dans les commentaires qui accompagnent ses images documentaires sur la guerre civile libanaise, réinvente l'interaction entre le texte et l'image. La poésie ne se contente pas de renforcer la force émotionnelle des images ; elle leur confère une dimension nouvelle, les transformant de simples représentations documentaires en des œuvres d'art à part entière. Ce texte poétique, en dialogue constant avec les images, réoriente le regard du spectateur, le guidant vers une compréhension plus profonde et nuancée des scènes présentées.

## CONCLUSION

À partir des images évoquées, il est donc évident que la guerre civile a littéralement dominé et profondément transformé tous les aspects de la société libanaise. La guerre, qui a commencé en 1975 et s'est achevée avec les accords de Taëf en 1989, n'a cependant pas effacé la blessure infligée à Beyrouth, au territoire et à ses habitants. Beaucoup ont quitté le pays, beaucoup sont restés, mais beaucoup ont perdu la vie. Ce qui semble donc unir et renforcer l'identité du cinéma libanais, c'est précisément le conflit qui, paradoxalement, devient l'élément le plus présent dans ces productions artistiques, qu'il s'agisse de documentaires ou de fictions. Au cours des 30 dernières années, la guerre, indélébile dans la mémoire de ceux qui l'ont vécue, est ainsi devenue l'élément déterminant du cinéma libanais, même aujourd'hui. Chaque image est une construction sociale avec un cadrage de son contenu au moment de sa création, de la manière dont elle est présentée à un public et de la manière dont elle est comprise par différents spectateurs d'idéologies ou de milieux différents. Par conséquent, une image ne se prête jamais à une seule interprétation. Elle est perçue différemment selon les contextes discursifs dans lesquels elle s'inscrit et les réactions qu'elle suscite. Des cas emblématiques qui ont été discutés sont les photos bien connues de Françoise Demulder avant le massacre de la Quarantaine en 1976, qui illustrent les cruautés de la guerre civile libanaise, et la séquence de corps carbonisés et de décombres à *Beyrouth, ma ville* de Jocelyne Saab. Cependant, les constats que l'on peut tirer de ces images sont encore multiples, variant selon notre perception et notre sensibilité à chacune d'entre elles. Contrairement à de nombreuses images de guerre qui se concentrent sur les militants, quant à elle, Saab propose des perspectives enracinées dans son identité libanaise, puisque profondément influencées par sa propre expérience et sa provenance. Dans ses images, Beyrouth occupe une place centrale, avec ses habitants et son architecture. La destruction alterne avec l'ironie de la folie de la vie quotidienne, où les Libanais trouvent un petit refuge en filmant les tâches domestiques, sur fond de patrouilles d'avions et de chars. Saab s'est toujours penchée sur la signification des images et la manière dont elles sont reçues. Nous avons vu comment ses films documentaires, qui dépeignent la réalité crue de la guerre, contiennent à la fois une certaine dose de surréalisme, de réalisme social et de poésie.

Si nous voulons comprendre l'impact des reportages sur les conflits et les atrocités, nous ne devons pas supposer que les images ont une primauté de spectacle ou une valeur de choc inhérente. Il s'agit plutôt d'analyser comment et pourquoi les images s'intègrent ou s'opposent aux récits, aux croyances et aux idéologies dans le processus de médiation entre les réalisateurs et le public.

Nous vivons à l'ère de l'image. Les images façonnent notre compréhension du monde. Ce phénomène est si convaincant que de nombreux chercheurs parlent d'un « tournant pictural », soulignant que les gens perçoivent et se souviennent souvent d'événements clés davantage par le biais d'images que par des récits factuels. Les photographies sont des médias très puissants parce qu'elles semblent offrir une représentation authentique de ce qu'elles capturent. Elles donnent l'impression de nous dévoiler la réalité telle qu'elle est, un instantané du monde réel, avec une immédiateté que d'autres médias peinent à égaler. Grâce à leur composition esthétique, souvent considérée comme de l'art, elles nous donnent l'impression séduisante que ce qui est révélé correspond exactement à ce qui s'est passé à un moment donné. Barbie Zelizer, journaliste, parle d'une sorte « d'autorité du témoin oculaire » (Zelizer, 1991). C'est pourquoi on a longtemps pensé qu'un photographe documentaire, observant le monde de loin, était un témoin objectif des phénomènes politiques, fournissant des descriptions exactes, par exemple, de la guerre ou de la pauvreté.

Ces exemples montrent que, loin de compromettre la valeur documentaire de leur travail, l'intégration d'une dimension émotionnelle et subjective par ces « créateurs d'images » amplifie l'impact de leurs œuvres. Contrairement à l'idée reçue selon laquelle l'objectivité doit se dissocier de l'émotion pour rester fidèle à la réalité, ces images démontrent que l'émotion devient un catalyseur de vérité, un moyen puissant de rendre visible ce qui est souvent invisible dans la représentation des conflits. En intégrant cette subjectivité, les photographes et cinéastes comme Jocelyne Saab ne se contentent pas de documenter des événements, mais racontent des vérités humaines plus profondes, celles qui transcendent les faits bruts pour révéler l'essence même de l'expérience humaine.

La représentation visuelle de la guerre atteint ainsi parvient, au plus haut degré, à provoquer une réflexion intime chez le spectateur, non seulement sur ce qui est représenté, mais sur ce que ces

images disent de notre propre perception du monde. Le choix du cadrage, l'instant précis de la capture et la sensibilité du regard derrière l'objectif confèrent aux images un pouvoir narratif et une humanité qui vont au-delà du simple témoignage visuel. En se détachant d'une stricte neutralité, ces images deviennent des vecteurs d'empathie, incitant le spectateur à s'engager activement avec les réalités des conflits qu'elles exposent.

En fin de compte, c'est cette capacité à combiner objectivité et émotion qui élève la représentation photographique et cinématographique à un statut artistique. Les images ne se contentent plus de refléter le monde tel qu'il est, elles dévoilent une vérité plus complexe, celle de la condition humaine face à l'adversité. Ainsi, loin d'être de simples reflets passifs de la réalité, elles deviennent des outils de transformation, capables de toucher les consciences et de susciter une compréhension plus profonde et nuancée des événements représentés.

## RÉFÉRENCES

- Ajami, F., Reed. E. (1988). *Beirut: City of Regrets*. W. W. Norton & Company.
- Aumont, J. (2020). *L'Image – Peinture, photographie, cinéma : des origines au numérique*, 4e éd. enrichie. Armand Colin.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M. (2016). *Esthétique du film : 120 ans de théorie et de cinéma* (4e éd. revue et augmentée. éd., [Armand Colin cinéma]). Armand Colin.
- Barthes, R., (1980). *La chambre claire : note sur la photographie*. Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil.
- Barthes, R. (1964). Rhétorique de l'image. *Communications*, 4(1), 40–51.  
<https://doi.org/10.3406/comm.1964.1027>
- Baudrillard, J. (2004). *Violence of The Image*. European Graduate School.  
<https://www.youtube.com/watch?v=vB3baRqDbyY>
- Bazin, A. (1958). *Qu'est-ce que le cinéma* (Ser. 7e art, 24, 25, 33). Éditions du Cerf.
- Benjamin, W. (1927 et suivants). *Das Passagen-Werk*. Suhrkamp Verlag.
- Benjamin, W. ([1935]2003). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (2e éd). Allia.
- Bourdieu, P. (1965). *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*. Les Éditions de Minuit.
- Broinowski, A. (2008). *The Performance of War Images*, Proceedings of the 2006 Annual Conference of the Australasian Association for Drama, Theatre and Performance Studies.
- Brothers, C. (1997). *War and Photography: A Cultural History*. Routledge.
- Chapnick, H. (1994). *Truth Needs No Ally: Inside Photojournalism (Volume 1)*. University of Missouri, First Edition.
- Dajani, N. (2019). *The Media in Lebanon. Fragmentation and Conflict in The Middle East*. I.B. Tauris.
- Delporte, C., Blandin, C. et Robinet, F. (2016). Nouveau journalisme, nouveaux journalistes. Dans Christian Delporte, Claire Blandin et François Robinet (dir.) *Histoire de la presse en France. XX -XXI siècles*. Armand Colin.

- Dornier, C., & Dulong, R. (2005). *Esthétique du témoignage : actes du colloque tenu à la Maison de la Recherche en Sciences humaines de Caen du 18 au 21 mars 2004*. Éd. de la Maison des sciences de l'homme.
- Dubois, P. (1990). *L'acte photographique et autres essais* (Ser. Collection Nathan-université : série cinéma et image). Nathan.
- Friedrich, E. (2014). *War Against War!*. Spokesman Pr.; Illustrated edition.
- Griffin, M. (1999). The Great War Photographs: Constructing Myths of History and Photojournalism War Photography and the Rise of Photojournalism. Dans *Picturing the Past: Media, History & Photography*, (pp.122-157). University of Illinois Press.
- Guerrin, M. (1997). Une Madone en Enfer. Récupéré de [https://www.lemonde.fr/archives/article/1997/09/26/une-madone-en-enfer\\_3781236\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1997/09/26/une-madone-en-enfer_3781236_1819218.html)
- Gunthert, A. (2013). *Les icônes du photojournalisme, ou la narration visuelle inavouable*. Carnet de recherche d'André Gunthert (Archive).
- Hadouchi, O. (2015). Documenter et conter les tourments du monde; Conversations avec Jocelyne Saab. *La Furia Umana*, 7, p.7- 29.
- Hanrot, J. (2012). *La Madone de Bentalha. Histoire d'une photographie*. Paris, Armand Colin.
- Harb, Z. (2011). *Channels of Resistance in Lebanon: Liberation Propaganda, Hezbollah and the Media*. Bloomsbury Academic.
- Khatib, L. (2008). *Lebanese Cinema: Imagining the Civil War and Beyond* (Tauris world cinema series). I.B. Tauris.
- Kracauer, S., Despoix, P., Blanchard, D., Orsoni, C., Despoix, P., Perivolaropoulou, N., ... Fondation pour la mémoire de la Shoah. (2010). *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle* (Ser. Bibliothèque des savoirs). Flammarion.
- Lavoie, V. (2001). *L'instant-monument. Du fait divers à l'humanitaire*. Éditions Dazibao.
- Leblanc, A. (2011). *Fixer l'événement – Le Mai 1968 du photojournalisme*. Éditions de la Sorbonne. 2011/2, 57-76.
- Midberry, J. (2020). Compassionate Horror or Compassion Fatigue? Responses to Human-Cost-of-War Photographs. *International Journal of Communication*, 14.
- Morris, G. J. (1998). *Get the picture: A Personal History of Photojournalism*. Random House, New York.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Indiana University Press.



- O'Loughlin, B. (2011). Images as weapons of war: representation, mediation and interpretation. *Review of International Studies*, 37(1), 71–91.  
<https://doi.org/10.1017/S0260210510000811>
- Polledri, C. (2022). Jocelyne Saab, du reportage au cinéma de poésie : *Beyrouth, jamais plus*. Cahiers ReMix, 19. *Quelque chose de la guerre. Témoin et combattants dans la littérature et au cinéma*.
- Riis, J. (1890). *How the Other Half Lives: Studies among the tenements of New York*. Charles Scribner's sons.
- Rouxel, M. (2016). *Jocelyne Saab La Mémoire indomptée (1970-2019)*. Dar An-Nahar, Beyrouth.
- Rouxel, M. (2016). Figurer la guerre civile libanaise : le cinéma de Jocelyne Saab (1975-1990). *Débordements*.
- Saab, J. (2018). *Zones de guerre*. Éditions de l'œil.
- Sekula, A. (1978). Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation). *The Massachusetts Review* Vol. 19, 4, Photography, p.859-883.
- Sekula, A. (1984). *Photography against the grain: essays and photo works 1973-1983* (Ser. Nova Scotia series source materials of the contemporary arts, 16). Press of Nova Scotia College of Art and Design.
- Sontag, S. (2005). *On Photography*. Rosetta Books, LLC.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the Pain of Others*. Published by Picador USA.
- Taylor, J. (1998). *Body Horror, photojournalism, catastrophe and war*. Manchester University Press.
- Zelizer, B., Oks, E., Dayan, D. (1991). De l'exercice illégal de l'histoire. Amateurs, journalistes, historiens et l'assassinat de J.F. Kennedy. Dans *Hermès, La Revue*, 1 (n°8-9), p.137-150. Éditions CNRS.

## Sources en ligne

[https://www.lemonde.fr/en/international/article/2022/08/30/the-story-of-the-1976-photo-used-to-depict-the-wrong-lebanon-massacre\\_5995209\\_4.html](https://www.lemonde.fr/en/international/article/2022/08/30/the-story-of-the-1976-photo-used-to-depict-the-wrong-lebanon-massacre_5995209_4.html)

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/sep/18/photography.women>

<https://www.worldpressphoto.org/laurence-geai>

<https://www.lorenzotognoli.com>

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/camera>

<https://www.landofmemory.eu/en/itineraires/daily-life-of-the-poilus>

<https://www.lensculture.com/articles/don-mccullin-don-mccullin>

<https://www.francescocito.it>

## BIBLIOGRAPHIE

- Almasy, P. (1986). Les pouvoirs de l'image photographique. *Communication et Langages*, 70(1), 89–100.
- Alvanides, S., Ludwig, C. (2023). Bombed Cities: Legacies of Post-War Planning on the Contemporary Urban and Social Fabric. *Urban Planning*, 8(1), 165–168.
- Astric, S., Barbier-Bouvet, J.-F., Centre Georges Pompidou. Bibliothèque publique d'information, (1983). *L'image fixe : espace de l'image et temps du discours*. La Documentation française.
- Aumont, J., Marie, M., 1945 avril. (2004). *L'analyse des films* (2e éd., Collection "Armand Colin cinéma"). Paris : Armand Colin.
- Bateson, G., Mead, M., et New York Academy of Sciences. (1942). *Balinese Character: A Photographic Analysis* (Ser. Special publications of the New York academy of sciences, 2). New York Academy of Sciences.
- Bateson, G., Mead, M. (1977). The use of the Camera in Anthropology. *Studies in Visual Communication*, 4(2), Winter 1977.
- Benjamin, W. (1955). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. it. di Enrico Filippini. Einaudi, Torino 1966, 1991 e 1998.
- Beyaert-Geslin, A. (2006). L'image ressassée : photo de presse et photo d'art, dans *Communication et langages*, 147, p. 119-135.
- Bauret, G., Boghanim, H. (2019). *Liban, réalités & fictions : troisième biennale des photographes du monde arabe contemporain*. Silvana Editoriale, Institut du monde arabe.
- Biot, D. (2020). Voix off et voix vive sur fond rouge. Témoignages et images en mouvement dans l'exposition c'est notre histoire : premières nations et inuit du xxi e siècle. *Intermédialités*, 36(36), 1–28.
- Bresheeth, H. (2006). Projecting Trauma: War Photography and the Public Sphere. *Third Text*, 20(1), 57-71. Routledge.
- Buchakjian, G. (2018). *Habitats abandonnées : une histoire de Beyrouth*. Kaph Books.
- Caille, A. C., Froger, M., Bouchard, V., et Wagman, I. (2019). Temporaliser la photographie : Marker, Varda, Wenders-Salgado. *Intermédialités*, 33(33).

- Cisneros, J. R. (2003). Imaginary of the end, end of the imaginary. Bazin and Malraux on the limits of painting and photography. *Cinémas*, 13(3), 149–169.
- Cottard, H. C., Salamé, N. (2018). *On Photography in Lebanon – Stories and Essays*. Kaph Books. Les presses du réel.
- Cotter, S. (2007). *Out of Beirut*. Modern Art, Oxford.
- Dajani, N. (2001). The Changing Scene of the Lebanese Television. *TBS Electronic Journal*, 7 (Fall Winter).
- Dépelteau, F. (2010). *La démarche d'une recherche en sciences humaines : de la question de départ à la communication des résultats* (2e éd, Ser. Méthodes en sciences humaines). De Boeck.
- Dyer, G. (2007). *The Ongoing Moment*. Vintage Reprint Edition.
- Dubois, P. (2016). De l'image-trace à l'image-fiction. *Études Photographiques*, (2016).  
Récupéré de <https://journals-openedition.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/etudesphotographiques/3593>
- Epstein, A. (2005). Book Review: Formes discursives du témoignage. *Caravelle* (1988-), 84, 345–347.
- Fisk, R. (2001). *Pity The Nation, Lebanon at War*. Oxford University Press.
- Floch'lay, E., Thévenin, N. (2021). Danielle Arbid, se perdre. *Répliques*, 14, 36-67.
- Grønstad, A., & Gustafsson, H. (2012). *Ethics and Images of Pain*. Taylor & Francis.
- Guido, L., Lugon, O. (2010). *Fixe/animé : croisements de la photographie et du cinéma au XXe siècle* (Ser. Histoire et théorie du cinéma. série travaux). L'Âge d'homme.
- Harb, Z., Matar, D. (2013). *Narrating Conflict in the Middle East: Discourse, Image and Communications Practices in Lebanon and Palestine*. I.B.Tauris.
- Heiferman, M. (2012). *Photography Changes Everything* (First Edition). Aperture ; Smithsonian Institution.
- Heinich, N. (2005). Carole Dornier et Renaud Dulong, eds. *Esthétique du témoignage*. *L'Homme*, 175/176, 480–481.
- Kassir, S. (2003). *Histoire de Beyrouth*. Fayard.
- Kassir, S. (1994). *La guerre du Liban de la dissension nationale au conflit régional (1975-1982)*. Karthala ; Cermoc.

- Kassir, S. (2003). La lutte pour la démocratie en Syrie et l'indépendance libanaise. *Confluences Méditerranée*, 44(1), 83.
- Jurgenson, L., Bernard-Nouraud, P. ([2013]2015). Témoigner par l'image. Collection *Usages de la mémoire*, Éditions Petra.
- Khatib, L. (2013). *Image Politics in the Middle East: the Role of the Visual in Political Struggle*. I.B. Tauris.
- Martin, M. (2013). Le grand reportage et l'information internationale dans la presse française (fin du XIX siècle-1939). *Le Temps des médias*, 20, p.139-151.
- Mitropoulos, M. (2002). Demonic Curiosity and Documentary Photography. *Alethia*, 5(1), 65-69. <https://doi.org/10.1558/aleth.v5i1.65>
- Mongeau, P. (2008). *Réaliser son mémoire ou sa thèse : coté jeans & coté tenue de soirée*. Presses de l'Université du Québec.
- Polledri, C. (2014). Beyrouth : projections autour d'une ville et de son histoire : lecture d'une installation de Lamia Joreige. *Intermédialités*, 24-25. <https://doi.org/10.7202/1034163ar>
- Polledri, C. (2014). Photographier la ville, interroger l'histoire. *Contemporary French and Francophone Studies*, 18(5), 542–548. <https://doi.org/10.1080/17409292.2014.976377>
- Polledri, C., Besson, R. (2020). Introduction. *Intermédialités*, 36(36), 1–24. <https://doi.org/10.7202/1080949ar>
- Ritchin, F. (2013). *Bending the frame. Photojournalism, Documentary and the Citizen*. New York: Aperture.
- Rouxel, M. (2015). L'information journalistique comme marque d'engagement politique : la guerre civile au Liban et l'engagement de Jocelyne Saab. Publication sur *Les clés du Moyen-Orient*.
- Rouxel, M. (2017). Cinéma de patrimoine et de mémoire : Jocelyne Saab, quarante ans d'images de Beyrouth (1975-2016).
- Rouxel, M. (2017). La cinéphilie libanaise dans le cinéma de Jocelyne Saab, in Lavergner Cyril, Aubert Jean-Paul (dir.), *Les Représentations de la cinéphilie*, Nice, Cynos, 31. L'Harmattan.
- Saab, J. (2018). *Zones de guerre*. Éditions de l'œil.
- Sanchez-Summerer, K., & Zananiri, S. (2021). *Imaging and Imagining Palestine: Photography, Modernity and the Biblical Lens, 1918-1948*. Brill.

Sela, R. (2018). *Imprisoned Photographs: The Looted Archive of Photo Rissas - Ibrahim and Chalil (Khalil) Rissas*. *Intermédiatités*, 32. <https://doi.org/10.7202/1058469ar>

Shore, S. (2010). *The Nature of Photographs: A Primer*. Phaidon Press; 2nd Edition.

The New York Times (2019). *Snapshot Aesthetic*. Dans *New York Times*. Récupéré de <https://www.nytimes.com/2019/09/10/arts/robert-frank-dead-americans-photography.html>

Villeneuve, J. (2020). *Filip Müller : témoin, narrateur et figure*. *Intermédiatités*, 36(36), 1–24. <https://doi.org/10.7202/1080956ar>

Wanner, C. (2024). *Dispossession: Anthropological Perspectives on Russia's War against Ukraine*. Routledge.

## FILMOGRAPHIE

Azar, G., Shahin, M. (2012). *Beirut Photographer: Revisiting Stories of the 1982 Lebanon War*. Private Publishing.

Frei, C. (2001). *War Photographer*. Private Publishing.

Godard, J.L. (1993). *Je vous salue Sarajevo*. Périphéria productions.

Hébert, P. (1982). *Souvenirs de guerre*. ONF (Office National du Film du Canada).

Hetherington, T., Junger, S. (2010). *Restrepo*. National Geographic Entertainment.

Makepeace, A. (2002). *Robert Capa In Love and War*. Thirteen/WNET New York et Muse Film and Television.

Marker, C. (1962). *La jetée*. Argos Films.

Marker, C. (1967). *Si j'avais quatre dromadaires*. Iskra (2013).

Mekas, J. (1968). *Walden*. The Film-makers' Cooperative.

Morris, E. (2008). *Standard Operating Procedure*. Sony Pictures Classics.

Morris, J., Morris, D. (2012). *McCullin*. British Film Company.

Niccol, A. (2005). *Lord of War*. Lionsgate.

Otero, M. (2019). *Histoire d'un regard*. Diaphana édition vidéo (2020).

Powell, T. (1983). *Two Photographers in Beirut*. Arena, BBC.

Wells, O. (1941). *Citizen Kane*. Warner Home Video (2001).

Saab, J. (1974). *Les femmes palestiniennes*. Private Publishing.

Saab, J. (1974). *Le Front du Refus*. Private Publishing.

Saab, J. (1975). *Le Liban dans la Tourmente*. Private Publishing.

Saab, J. (1976). *Les Enfants de Guerre*. Private Publishing.

Saab, J. (1977). *Égypte : cité des morts*. Private Publishing.

Saab, J. (1978). *Lettre de Beyrouth*. Private Publishing.

Saab, J. (1978). *Beyrouth, jamais plus*. Private Publishing.

Saab, J. (1981). *Iran, L'Utopie en marche*. Private Publishing.

Saab, J. (1982). *Beyrouth, ma ville*. Private Publishing.

Saab, J. (1994). *Il était une fois Beyrouth. Histoire d'une star*. Private Publishing.

Saab, J. (2005). *Dunia*. Private Publishing.

Saab, J. (2009). *What's going on?*. Private Publishing

Saab, J. (2016). *Imaginary Postcards*. Private Publishing.

Saab, J. (2016). *One dollar a day*. Private Publishing.

Saab, J. (2018). *My Name is Mei Shigenobu*. Private Publishing.

Kino International Corp. (2003). *Man with a movie camera*. Vertov, D. (1929). *L'homme à la camera*.