

Université de Montréal

**Le corps “mort-vivant” et la ville “détruite” dans le cinéma libanais
d’après guerre.**

par
Céline Barakat.

Département d’histoire de l’art et d’études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l’obtention du grade de M.A.
en études cinématographiques.

Septembre 2015

© Céline Barakat, 2015

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

**Le corps “mort-vivant” et la ville “détruite” dans le cinéma libanais
d’après guerre.**

présenté par :

Céline Barakat

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Olivier Asselin
Président-rapporteur

Élène Tremblay
Directrice de recherche

Richard Bégin
Membre du jury

RÉSUMÉ :

Mon sujet n'est pas la guerre qu'on pourrait imaginer représentée par des bombardements, la peur, la panique, la fuite ou le refuge mais plus précisément les traces matérielles et immatérielles de la guerre dans la ville et sur ses habitants. Ce mémoire ne traitera donc pas directement de guerre mais des effets de cette dernière, des traces qu'elle a laissées dans les corps et les esprits des citoyens de Beyrouth et sur le corps de la ville devenu monument de guerre. Cette figure de la guerre ne cesse d'apparaître dans le cinéma libanais en présentant Beyrouth en tant que ville témoin d'une violence continue.

Pour examiner cette question des traces de la violence dans les corps, la ville, les relations interpersonnelles et la société, un corpus de trois films libanais a été choisi : *Beyrouth fantôme*, réalisé par Ghassan Salhab en 1999, *Autour de la maison rose*, réalisé par Khalil Joreige et Joana Hadjithomas en 1999 et *Je veux voir*, réalisé aussi par Khalil Joreige et Joana Hadjithomas en 2008. Ces films ne s'attardent pas à montrer la violence de la guerre, mais plutôt à penser la guerre au lieu de la raconter, à travers l'expérience corporelle, en plaçant le corps au milieu des ruines afin que le corps vive cette ruine, cette destruction et ce retour au point zéro, au point de son départ. Le corps pense cette guerre et lui survit. Les vies sont en suspens, dans ce que je nomme un « entre-deux »: un espace entre vie et mort, un présent écartelé entre un passé violent et un avenir non-envisageable, un espace de suspension, intermédiaire.

Plusieurs thématiques retrouvées dans chacun des films seront abordées; la mémoire et l'oubli, la folie et la mélancolie des corps et de la ville, le corps martyrisé et l'autopunition, l'état de survie et de suspension ainsi que l'état mental collectif. Il me permettra également de nommer cet « entre-deux » apparent tout au long de ces œuvres filmiques, qui se manifeste dans les allers-retours entre attachement et détachement, entre la disparition et la réapparition du corps, entre la construction et la destruction de la ville et dans l'espace chthonien ainsi créé.

Mots-clés: Corps, mort, survie, Beyrouth, ville, guerre, ruines, mémoire, oubli.

ABSTRACT:

My subject is not the war we could imagine represented by shelling, fear, panic, escape or refuge but more specifically the material and immaterial traces of war in the city and its inhabitants. This thesis does not therefore address directly the war but its effects, the traces left in the bodies and minds of the citizens of Beirut and on the body of the city that became war memorial. This figure of the war continues to appear in Lebanese cinema by presenting Beirut as a city that witnessed continuous violence.

To examine these traces of violence in the body, the city, the relationships and society, a body of three Lebanese films was chosen: *Beirut Phantom*, directed by Ghassan Salhab in 1999, *Around the Pink House*, directed by Khalil Joreige and Joana Hadjithomas in 1999 and *I want to see*, directed by Khalil Joreige and Joana Hadjithomas in 2008. These films do not linger to show the violence of war, but rather to think the war, and that through bodily experience; placing the body in the ruins so that this body lives the ruins, the destruction and the return to the point of departure. The body thinks that war and survives it. Lives are in a pending stage in what I call an "in-between", a space between life and death, and a present torn between a violent past and a non-foreseeable future, a space of suspension intermediary.

Several themes found in each of the films will be addressed; memory and oblivion, madness and melancholy of the body and the city, the martyred body and self-punishment, the state of survival and suspension and the collective mental state. It will also allow me to name this "in-between" apparent throughout these cinematic works, manifested in the round trips between attachment and detachment between the disappearance and reappearance of the body, between construction and destruction the city and the chthonic space created.

Keywords: Body, death, survival, Beirut, city, war, ruins, memoire, oblivion

Table des matières:

<u>Introduction</u>	1
<u>Chapitre I</u>	8
<u>A- Massacre orchestral du corps : Le génocide du corps</u>	8
A-1 La vie, la mort et Lazare : « Lazare, sors ! »	8
A-2 Le romanescque Lazaréen :	9
A-3 La mélancolie : (aperçu général)	12
A-4 Corps martyrisé : (trauma, peur, survie et autopunition)	14
a- Le Trauma	14
b- Corps martyrisé (Lamentation et deuil du corps- auto-punition-sacrifice du corps)	16
c- Victime et héros deviennent UN	20
<u>B- Massacre orchestral de la ville: La dichotomie et le fragmentaire de l'espace urbain</u>	22
B-1 « L'urbicide ».....	22
B-2 Ruines/ chantiers (Construction/ déconstruction).....	24
B-3 Le fragmentaire	28
<u>Chapitre II- Analyse de films</u>	33
<u>A- Autour de la maison rose</u>	33
A-1 Violence imposée de la société	34
A-2 Mémoire divisée – Politisation de la mémoire	36
A-3 Entre le réel et le fictionnel – Parlons de ruines.....	38
<u>B- Beyrouth fantôme</u>	42
B-1 Génocide du corps (corps malade)	43
B-2 Urbicide	46
<u>C-Je veux voir</u>	50
C-1 Corps (de Catherine Deneuve) devenu malade, comme le corps libanais	50
C-2 Détruire pour reconstruire.....	55

<u>Chapitre III - ENTRE DEUX: fiction-expérimentale poétique qui oscille entre onirisme et réalisme urbain (œuvre de création)</u>	59
A- Corps malade	61
B- Ville en Ruines	71
<u>Conclusion</u>	78
<u>Bibliographie et références</u>	80

Remerciements

Je tiens tout d'abord et surtout, à remercier ma directrice de recherche, Professeur Élène Tremblay, pour sa patience, pour son encouragement constant et le plus important pour sa confiance. Ses conseils et son soutien ont été d'une aide unique et déterminante tout au long de la préparation de ce mémoire et du projet de création. Un grand Merci.

Merci aux membres du jury d'avoir accepté de participer à la présentation de ce mémoire. Leur présence est fortement appréciée.

Enfin, un petit mot de remerciement particulier à ma famille qui m'a toujours encouragée à suivre et réaliser mes rêves ; à ma mère qui m'est une grande source d'inspiration et spécialement à mon père, le rêveur artiste, qui a joué le rôle principal dans l'oeuvre de création: *Entre-Deux*. Merci à mes amis, à mes compagnons de route qui étaient toujours présents quand je perdais l'espoir, et surtout à Eliane Achcar, directrice artistique, qui a pris en charge le design graphique de l'affiche du film et qui me relevais quand je voulais abandonner.

Merci encore.

INTRODUCTION:

« Une ville entière se met en colère, des villes entières se mettent en colère. Contre qui la colère des villes entières ? la colère des villes entières qu'elles le veulent ou non, contre l'inégalité posée en principe par certains peuples contre d'autres peuples, contre l'inégalité posée en principe, par certaines races contre d'autres races ; contre l'inégalité posée en principe, par certaines classes contre d'autres classes » (Resnais, 1959)

« Je peux dire que je n'arriverai pas à trouver la moindre différence entre ce corps mort et le mien. Je ne pouvais trouver entre ce corps mort et le mien que des ressemblances. » (Resnais, 1959)

« Nevers que j'avais oublié, je voudrais te revoir ce soir. Je t'ai incendié chaque nuit pendant des mois tandis que mon corps s'incendiait à son souvenir [...] tandis que mon corps s'incendie déjà à ton souvenir, je voudrais revoir Nevers [...] comme pour lui, l'oubli commencera par tes yeux pareils, puis comme pour lui, l'oubli gagnera ta voix pareille, puis comme pour lui, il triomphera de toi tout entier, peu à peu, tu deviendras une chanson. » (Resnais, 1959)

Hiroshima, mon amour, 1959, réalisé par Alain Resnais et écrit par Marguerite Duras, a été le déclencheur et le moteur de ma recherche. Des corps mélancoliques mourants et une ville mourante sont les deux grands thèmes communs à *Hiroshima mon amour* et au corpus de films libanais d'après-guerre que je souhaite analyser. Ainsi ce mémoire prend pour objet l'appartenance du corps à une ville qui a vécu l'atrocité de la guerre, et qui la hante toujours : Beyrouth.

Traitant la mémoire et l'oubli, l'attachement et le détachement, le corps et la ville et la relation complémentaire entre ces derniers, *Hiroshima mon amour* aborde des thèmes qui sont au cœur de ma recherche. Ce film dresse un parallèle entre l'échec de la relation amoureuse et les bombardements de Hiroshima, entre les corps amoureux et la ville ravagée et entre les passés douloureux de deux personnes provenant de deux lieux géographiques distincts. Une comparaison entre la tête rasée du personnage féminin humiliée publiquement puisque son amant était ennemi de la France durant la deuxième guerre mondiale est établie avec les têtes chauves des femmes japonaises qui se réveillaient sans cheveux des suites de la bombe atomique. Des corps, des expériences et des villes se superposent et se complètent.

Mon sujet n'est pas la guerre qu'on pourrait imaginer représentée par des bombardements, la peur, la panique, la fuite ou le refuge mais plus précisément les traces matérielles de la guerre dans la ville et sur ses habitants. Ce mémoire ne parlera donc pas directement de guerre mais des effets de cette dernière, des traces qu'elle a laissées dans les corps et les esprits des citoyens de Beyrouth et sur le corps de la ville devenu monument de guerre. Cette figure de la guerre ne cesse d'apparaître dans le cinéma libanais en présentant Beyrouth en tant que ville témoin d'une violence continue.

Bien que la guerre n'a plus lieu, le Liban vit toujours les conséquences de celle-ci: au niveau communautaire, social et politique qui, regroupés ensemble, génèrent un résultat nocif: le Liban persiste à être en guerre latente avec lui-même, ce qui pousse ses habitants à vivre une guerre intérieure contre eux-mêmes.

Le lien et l'harmonie entre le corps et la ville m'ont toujours interpellée. La complémentarité de ces deux entités, l'une agissant sur l'autre, la relation d'intimité qu'elles nourrissent, ne peuvent exister si l'une d'elles est absente.

« A quoi reconnaît-on une ville de cinéma ? Ou plutôt qu'est-ce qu'une ville sans le cinéma ? Les villes qui n'ont inspiré aucun film, ou si peu, sont condamnées à mourir de froid. Elles sont tristes comme les pays sans légendes car elles n'ont pas de fantômes à vendre » (Boujut 1994, p. 27)

Plusieurs guerres ont eu lieu au fil des années et beaucoup de films ont été réalisés montrant l'atrocité et les dégâts effectués. Imaginons les dégâts physiques et mentaux causés. Imaginons les vies gâchées, les corps délaissés, la ville en ruines.

En 1975, la guerre civile libanaise éclate entre les partis politiques et spécialement entre les communautés religieuses pour laisser un nombre effarant de morts ; des morts qui se sont sacrifiés pour une cause, des morts par erreur, des enfants, des personnes âgées, des adultes. Que des corps morts laissés partout. En 1990, tout s'arrête. Les rues commencent à se calmer et la paix commence à voir le jour. Est-ce que la guerre est terminée ? Je n'ai toujours pas de réponse à cette question pour le moment et je ne prétends pas y répondre ni entrer dans les détails des conflits dans le cadre de cette recherche. Le problème politique au Liban a toujours été très conflictuel, déroutant et complexe.

L'une des conséquences est que beaucoup de familles, en échappant à la mort, se sont retrouvées sans maison, sans abri. Leur maison ayant été détruite par les bombardements, ils ont été obligés de chercher une autre maison. Ils sont devenus des réfugiés.

Suite à la guerre, Beyrouth n'est plus Beyrouth. Beyrouth qui, de tout temps avait été considérée comme la Suisse du Moyen-Orient, est malade, même mourante. Elle est sous les ruines. Elle est devenue ruines.

Pour examiner cette question des traces de la violence dans les corps, la ville, les relations interpersonnelles et la société, un corpus de trois films libanais a été choisi : *Beyrouth fantôme*, réalisé par Ghassan Salhab en 1999, *Autour de la maison rose*, réalisé par Khalil Joreige et Joana Hadjithomas en 1999 et *Je veux voir*, réalisé aussi par Khalil Joreige et Joana Hadjithomas en 2008. Ces trois films partagent des similarités et sont complémentaires.

« Que peut faire le cinéma ? » se sont demandés les deux réalisateurs Khalil Joreige et Joana Hadjithomas, suite à la guerre israélo-libanaise de 2006, dans le film *Je veux voir* (2008). Cette question est actualisée dans leurs films ; le cinéma leur sert à montrer comment se poursuit la vie au quotidien après la guerre, comment celle-ci marque les relations, les modes de vies, les espoirs, les individus, la ville...

Ils ne s'attardent pas à montrer la violence de la guerre, mais plutôt à penser la guerre au lieu de la raconter, à travers l'expérience corporelle, en plaçant le corps au milieu des ruines afin que le corps vive cette ruine, cette destruction et ce retour au point zéro, au point de son départ. Le corps pense cette guerre et lui survit. Le « corps libanais »¹ l'a toujours fait, depuis le déclenchement de la guerre civile en 1975. Il est devenu un corps aliéné dont le passé n'existe plus, dont le présent se déroule dans la survivance, et dont le futur est un point d'interrogation. Les vies sont en suspens, dans ce que je nomme un « entre-deux »: un espace entre vie et mort, un présent écartelé entre un passé violent et un avenir non-envisageable, un espace de suspension, intermédiaire.

L'originalité de ma recherche réside donc dans cette idée d'observer les traces et les impacts de la guerre à la fois dans les corps et dans la ville et non pas en abordant directement et littéralement le sujet de la guerre. Quel est l'effet de la guerre sur la ville et sur le corps ? Comment se manifeste-t-il ? Ces questionnements ont abouti à l'objectif de

¹ Le « corps libanais » dans ce mémoire reflète la population libanaise mais est, dans la généralité des choses, tout corps survivant de guerre.

recherche suivant : analyser la relation qui s'établit par le parallélisme entre le corps (mort-vivant) et la ville (en ruines) dans le cinéma libanais d'après-guerre. Corps, mort, survie, Beyrouth, ville, guerre, ruines, mémoire, oubli seront les mots-clés et concepts qui seront discutés et qui orienteront mon cadre théorique.

L'un des impacts possibles de la guerre et des ruines est la création d'un cinéma fragmentaire. Une fragmentation géographique et physique (Beyrouth en ruines), une fragmentation du temps et une fragmentation du corps (corps errant entre la vie et la mort). Il sera possible de considérer comment la fragmentation est présente dans diverses dimensions de la réalité libanaise véhiculée par son cinéma. Pour Deleuze, le cinéma est une forme qui pense. Ses ouvrages *Cinema 1 : image-mouvement*, 1983 et *Cinema 2 : image-temps*, 1985 me serviront dans cette exploration du parallèle entre corps et ville.

Le corps échappe à la mort d'un côté mais échappe aussi à la vie d'un autre côté. Ce corps essaie de survivre. Jean Cayrol avec son terme « personnage lazaréen » (1950) offre un concept essentiel à ce mémoire ainsi qu'à son cadre théorique. Le personnage lazaréen est un mort-vivant condamné à l'errance dans un monde qu'il ne sait plus habiter.

Ce personnage lazaréen hésitant entre vie et mort semble frappé de mélancolie, et celle-ci, discutée par Julia Kristeva sera traitée brièvement afin de montrer son effet sur le corps de nos sujets et établir une relation entre celle-ci et le corps mort-vivant. À la source de la mélancolie et de l'état du personnage lazaréen se situe le trauma, qui, selon François Lebigot est une rencontre avec le réel de la mort (2011, p. 202)

Le corps qui est mort des suites de la guerre est un corps martyr, l'étude de ce dernier par Penelope Larzillière me permettra d'établir une distinction entre un martyr et un « acte martyr » et d'observer la place des martyrs dans l'espace public et la mémoire collective.

Le concept d'urbicide de Bénédicte Tratnjek permet de considérer qu'une ville, tel un corps, peut être blessée ou tuée et d'examiner les effets de la guerre sur cette dernière.

Dans ses écrits sur les ruines et le cinéma, André Habib (2011, 2008) distingue les ruines causées par le temps de celles causées par les hommes, et ce sont ces dernières que je m'attarderai à mieux examiner.

Ces divers auteurs me permettront donc de discuter plusieurs thématiques retrouvées dans chacun des films ; la mémoire et l'oubli, la folie et la mélancolie des corps et de la ville, le corps martyrisé et l'autopunition, l'état de survie et de suspension ainsi que l'état mental collectif. Il me permettra également de nommer cet « entre-deux » apparent tout au long de ces œuvres filmiques, qui se manifeste dans les allers-retours entre attachement et détachement, entre la disparition et la réapparition du corps, entre la construction et la destruction de la ville et dans l'espace chthonien ainsi créé.

Mon hypothèse est que les impacts de la guerre au Liban se traduisent dans le cinéma libanais d'après guerre par son caractère fragmentaire et par la création d'un « entre-deux » où errent des personnages lazaréens qui portent en eux les traces de la violence comme en porte également la ville en ruines où ils survivent.

Dans le premier chapitre, il sera question d'investiguer les concepts théoriques provenant de divers auteurs qui me permettront de mieux nommer ce qui est à l'œuvre dans le corpus choisi.

Dans le second chapitre, il s'agira d'analyser en détail le corpus filmique afin d'observer les traces de la violence et de la destruction dans la société filmée, dans les relations interpersonnelles, dans la ville et dans les personnages. Il s'agira également de faire émerger comment un entre-deux est créé dans chacun des films, comment les personnages deviennent lazaréens et comment ce cinéma est fragmentaire. Ce deuxième chapitre se termine par le concept du fragmentaire et son effet sur notre corpus filmique, une liaison entre le fragmentaire-mouvement et le fragmentaire-temps sera dressée.

Dans le troisième chapitre, je décrirai mon propre travail de création filmique, soit le film de fiction *Entre-Deux*, dans le but de comprendre la relation et le parallèle entre le corps et la ville dans une fiction expérimentale poétique.

Chapitre I:

A-Massacre orchestral du corps: Le génocide du corps

A-1: la vie, la mort et Lazare : « Lazare, sors ! »

Commençons notre chapitre par un petit aperçu de l'histoire de Lazare telle qu'apparue dans la Bible.

Lazare², était tombé malade et sa maladie fut incurable. Il perdit la vie et fut enterré par ses proches. Jésus, ami de ce dernier, appris que Lazare était malade mais ne s'est pas précipité à son côté. Il a pris tout son temps là où il se trouvait et s'est présenté deux jours en retard. Lazare était déjà mort et enterré depuis quatre jours. En parlant de Lazare à ses disciples, Jésus a comparé la mort au sommeil :

« Je vais là-bas pour le réveiller de son sommeil » (Jean 11:11)

Jésus avait le pouvoir de réveiller Lazare de la mort comme si on réveillait quelqu'un de sa sieste. Pour lui, cette maladie ne menait pas à la mort mais à la gloire de Dieu (Jean 11:11)

Marie et Marthe, les sœurs de Lazare, avaient déjà fait leur deuil et avaient pleuré leur frère mais elles ne se rendaient pas compte que, bientôt, elles pourraient le revoir et lui reparler, lorsqu'il serait ressuscité de parmi les morts.

« Lazare, viens ici, dehors » c'est en utilisant ces mots (selon l'évangile de Jean), que Jésus a pu réveiller Lazare de son sommeil profond.

M'intéressant à cet entre-deux entre la vie et la mort, Lazare, ou même le personnage lazaréen a trouvé refuge dans mon mémoire. Lazare dormant — et Lazare entre la vie et la mort, rappelle les personnages du corpus de films dont il sera question dans le chapitre II de notre mémoire ainsi que le personnage principal du film que nous avons réalisé dans le cadre de ce mémoire de recherche-crédation. Ce personnage a inspiré plusieurs auteurs et artistes au fil des années tels que Victor Hugo (*Les misérables*), Fiodor Dostoïevski (*Crime et châtiment*), Jean Cayrol (*Lazare parmi nous*).

² Sujet apparu dans la Bible de la religion chrétienne- nous traitons l'évangile de Jean.

Dans ce qui suit, on s'intéresse à Jean Cayrol et à son investigation du personnage lazaréen, et ce qu'il nomme aussi le personnage mort-vivant, et même le personnage concentrationnaire tel qu'apparu dans son livre *Lazare parmi nous*. N'oublions pas de mentionner que Cayrol est un rescapé de Mauthausen d'où son intérêt pour la théorie du romanesque Lazaréen.

On retrouve des allusions à Lazare dans plusieurs secteurs et domaines. En médecine, on rencontre le « signe du Lazare » pour décrire certains mouvements réflexes de patients en état de mort cérébrale ; et aussi le « syndrome de Lazare » qui décrit les difficultés psychiques auxquelles fait face un patient condamné à mort et qui bénéficie d'une guérison totale.

Dans les films et les séries télévisées, « Lazare » est présent sous différentes formes, par exemple : dans *Interstellar* (2014) de Christopher Nolan, l'expédition visant à sauver l'humanité s'appelle Lazarus, dans *The Lazarus Effect* (2015) de David Gelb, le personnage de Olivia Wilde meurt et ressuscite et dans la Saison 2 de *True Blood* (2009) du créateur Alan Ball, il est supposé que Lazare aurait pu être le premier vampire lors d'un repas du séjour de la Communauté du Soleil.

A-2 Le romanesque Lazaréen :

Dans *Lazare parmi nous* (Cayrol-1950), Cayrol essaie de définir une nouvelle littérature, déterminée par l'expérience concentrationnaire, basée sur une figure centrale ; Lazare, le ressuscité, le rescapé, le témoin d'Auschwitz. Ce Lazare ressuscité témoignerait, lui aussi, d'une expérience intransmissible.

D'un autre côté, dans son article *De l'art lazaréen*, (2012) Anna Marczisovszky souligne l'importance du changement de sens concernant le Lazare chez Cayrol comparativement à celui présenté dans la Bible. Elle cite Jean François Louette:

« Il ne s'agira plus de témoigner d'un heureux miracle attesté par un revenant

(version de saint Jean), mais d'un malheur qui hante à jamais les survivants, et qui rend leur vie en quelque sorte invivable. » Et, tandis que le Lazare des Évangiles atteste qu'il y a un au-delà de la tombe, un outre-tombe ; le Lazare déporté et survivant est revenu de la mort mais aussi avec la mort ; dès lors il suggère que la tombe a outrepassé ses limites, que la mort s'est étendue sur la vie [...]». (Marcziszovszky, 2012 p. 7)

Le romanesque lazaréen tel qu'il est formulé par Cayrol dans *Lazare parmi nous*, semble pourtant bien être en dialogue avec les questionnements contemporains sur la représentation du désastre et du traumatisme qui l'accompagne inévitablement; la figure du héros lazaréen survivant qui ne sait plus, mais qui voudrait tant vivre parmi les hommes, s'applique à tous ceux qui reviennent, littéralement ou métaphoriquement, d'entre les morts.

Selon Cayrol, le héros lazaréen est tout simplement celui qui n'est pas chez lui dans le monde. Il essaie de vivre et se retrouve collé à un « présent hanté par la Catastrophe » (Cayrol 1950, p.8). C'est un corps torturé qui meurt lentement. Le personnage lazaréen, selon Cayrol, manque de voix. Cayrol essaie de redéfinir la place de l'homme dans le monde après les camps de concentration, et de lui trouver un rapport adéquat avec la société. Serait-ce en vain? Notre personnage concentrationnaire serait-il un corps mort à jamais perdu?

« Ce qui soutenait bien le prisonnier, c'était cette faculté unique de désadaptation de la situation présente ; sa force et sa résistance arrivaient à devenir extraordinaires parce qu'au moment où on le battait, où on le bafouait, apparaissaient soudain devant ses yeux le vieux pommier de son jardin ou la démarche apeurée de son chien. » (Cayrol cité dans Beyler-Noily 2010, p. 47)

Il semble tout d'abord que pour Cayrol, si le héros lazaréen se protège du monde en s'en distanciant, physiquement ou moralement, cette solitude qui le hante finit par se retourner contre lui:

« Il est si vulnérable qu'il prendra l'habitude de la solitude comme du seul moyen de protection, de la seule arme....si elle (la solitude) dévore l'individu, elle est tout de même un succédané de la passion commune mais dans laquelle il ne reste que des épaves, des coquilles mortes, comme si la vie elle même s'en était retirée ».
(Cayrol cité dans Beyler-Noily 2010, p.60)

Les victimes de cette maladie qu'on appelle « Lazare » n'ont plus rien à exprimer; elles se trouvent dans un état indéfinissable puisqu'on ignore le nom de leur mal et les méthodes pour les guérir. Cette maladie cohabite avec eux toute leur vie sans laisser la place à aucun moyen de les rendre à leur état normal et de les sauver. Les personnes errent entre leur vie actuelle et les années perdues sans même comprendre leur propre existence. Ce personnage mort-vivant s'avère être dédoublé, il vit sur deux plans distincts et pourtant connectés, « le plan de la terreur et le plan de l'exaltation, celui de la griserie et celui du détachement » (Cayrol 1950, p.80)

« Qui veut y entendre encore le bruit de la misère humaine? » (Cayrol 1950, p.74)

Ce Lazare vit au jour le jour, sans attente, sans surprise et sans inédit. Il vit sans se poser la moindre question, « chaque situation peut apparaître ou disparaître, se reformer ou se déformer, en dehors de l'être qui le vit, dans une sorte d'incantation qui est le propre de cette magie lazaréenne diffuse. » (Cayrol 1950, p.82)

Ce corps envisage un extraordinaire « laisser-aller »³ dans ce monde infernal, où il a réussi à conserver son souffle, à rester vivant, même en étant à moitié mort, dans ce monde où rien ne se tient et où tout s'effondre autour de lui.

Le personnage concentrationnaire vit une solitude particulière, une solitude prisonnière où les portes sont bloquées, et où il n'y a pas d'issue. Pour lui, la solitude représente la seule protection possible contre ce qui l'entoure. Cette solitude est bien vivante et

³ Terme de Jean Cayrol dans *Lazare parmi nous*, 1950-p.83

remuante et dévore tout ce qui lui fait face, même sa propre personne. Elle le dévore jusqu'à sa vraie mort « Le prisonnier appartient à quelque chose qui n'appartient à personne » (Cayrol 1950, p.85). Il ne faudrait pas oublier que cette solitude lui permet tout de même de communiquer avec le reste des mortels et les gens qui lui ressemblent, avec ses frères et sœurs morts-vivants.

« ...le Lazaréen n'est jamais seul dans sa solitude ; il donne tout son temps psychique à ce minotaure qui est en lui jusqu'à sa mort » (Cayrol 1950, p.86)

Le mort-vivant a vécu toute sa vie la condamnation, la damnation et la misère. La mort, dans son cas, lui a laissé une étonnante liberté et une grande indépendance. Ceci dit, on comprend pourquoi tout personnage lazaréen est tellement relié à son isolement, à sa solitude, qu'il la nourrit et la chérit. C'est la seule qui le comprend, enfin c'est la seule qui lui permet de 'vivre'.

« Mais comment vais-je faire pour mourir ? » (Cayrol 1950, p.86)

Lazare, pour Cayrol, est un homme du purgatoire, il n'est ni l'homme du jour ni de la nuit mais celui de l'aube. Il a une double vie et erre dans un monde de flou où il n'a le choix que de suivre le courant froid. Il a peur de contaminer l'autre mais en même temps, pour être normal et comme les autres, il a besoin d'y puiser son énergie et sa force.

A-3- La mélancolie : (aperçu général)

Dans ce qui suit, j'aimerais aborder la question de la mélancolie et de la ressemblance qu'elle entretient avec le corps lazaréen. Le personnage « concentrationnaire » est-il considéré comme un corps mélancolique ? Est-ce que les deux thèmes se confondent ? Sans trop m'y attarder, ce point apparaît très intéressant et important pour notre discussion.

Qu'est-ce que la mélancolie ? Et qu'est-ce qu'une personne mélancolique ?

Une personne mélancolique est une personne qui a trahit le monde autour d'elle, qui s'est détachée de tout humain et objet pour s'enfermer dans sa propre bulle. C'est aussi une personne qui s'est trouvée prisonnière d'un état incurable malgré ses tentatives d'essayer d'échapper à cet état. C'est une personne qui essaie de s'auto-guérir mais n'y parvient pas.

L'errance et l'exclusion sont deux thèmes qui appartiennent à la mélancolie et qui sont aussi reliés au corps lazaréen — mort-vivant.

La mélancolie est reliée à l'état dépressif de la personne, elle est vue comme un trouble des humeurs où la personne perd tout contact avec le monde externe.

« The language of the depressed-repetitive, empty, and monotonous, if not absorbed into silence-does not, as in psychoses, signal abandonment of the world of signs. Depressives know how to use signs; yet, they see with a hyperlucidity the arbitrary nature of meaning in signs. To them language seems absurd, ambiguous, and powerless. » (Kristeva, 1989 p.138)

La fatigue, le sommeil déséquilibré et la lassitude sont des éléments principaux qui créent l'anatomie de la mélancolie. On les retrouve de même chez le corps mort-vivant. La mélancolie ne serait-elle pas une condition créée suite à un prolongement d'un état excessif de tristesse, d'un manque ou d'une perte quelconque? Ne serait-elle pas le détachement total, la séparation du corps et de l'âme, de ses aspects physiologiques de ses aspects psychologiques? Serait-elle un corps qui ne veut que dormir, sans bouger, sans parler, et sans manger; un corps dans un état végétatif? Un corps entre deux corps ou même un corps dominant portant un autre corps récessif? Ce corps perd les notions de temps et d'espace qui le rendent fragmentaires.

Le corps lazaréen serait-il vraiment un corps mélancolique? Nous reviendrons sur ce point au moment de l'analyse de notre corpus pour relier les deux thèmes ensemble.

A-4 Corps martyrisé : (trauma, peur, survie et autopunition)

a- Le Trauma :

Chez les grecs anciens, le Trauma signifiait blessure. C'est après son apparition dans la médecine et en chirurgie, qu'il a été relié aux blessures psychiques, qu'on nomme aussi, traumatismes psychiques. La « Névrose Traumatique » décrite en 1888 par Oppenheim, était caractérisée par des cauchemars et des symptômes causés par ce genre de traumatisme. De son côté, Kraepelin décrit une « névrose d'effroi » qui mettrait en avant l'état psychique de l'individu au moment de l'évènement et qui s'intéresserait au fait que l'individu pouvait ne pas avoir été dans l'accident, mais juste présent en tant que spectateur. (Kraepelin 1889)

Freud traite le sujet du traumatisme psychique et contribue à faire avancer les recherches sur ce sujet, spécialement entre les deux guerres. Dans sa théorie du trauma, et comme mentionné dans l'écrit de Lebigot en 2011, Freud utilise le terme « effraction traumatique » et propose la dualité des pulsions : pulsions de vie/ pulsions de mort.

On n'entrera pas dans les détails de l'effraction traumatique puisque ce qui m'intéresse dans ce mémoire, c'est d'explorer l'état d'entre-deux de nos personnages dans l'analyse filmique.

« Post-traumatic stress disorder » (terme utilisé par Lebigot 2011) est une théorie proposée par les américains dix ans après la guerre du Vietnam ; pour eux le stress vient remplacer la névrose. Cette théorie touche les combattants revenus de guerre et qui seront affectés par les stigmates de cette dernière. Le trauma et le « post traumatic disorder » peuvent-ils se confondre ?

Ce qui m'intéresse dans cette partie, c'est le trauma causé par la mort et par l'effacement du sujet. Une personne qui a vécu un trauma est une personne qui a rencontré la mort dans sa réalité de tous les jours, et qui s'est crue morte alors que son cœur battait toujours.

Dans *Le traumatisme psychique* (Lebigot 2011), Lebigot répertorie trois types de situations qui peuvent être sources de traumatisme. Dans la première partie, il relie le sujet à la mort directe soit par un accident vécu, une agression ou un attentat. Dans la deuxième partie, le sujet se voit relié à la mort de l'autre, d'une personne très proche : donnons l'exemple de la fusillade et de l'écroulement d'un des casques bleues durant leur garde. Le sujet survivant revivra la scène dans ses cauchemars. Dans la troisième partie, Lebigot parle de « mort horrible » qui regroupe un grand nombre de cadavres en mauvais état comme par exemple, les soldats qui découvrent un charnier.

Le traumatisme psychique peut avoir un effet instantané sur le sujet, il peut amener le sujet dans un état de frayeur et de terreur totale. L'effroi, comme mentionné dans *Le traumatisme psychique*, a deux versants : le premier concerne les niveaux de représentations ; le sujet perd conscience de toute idée, tout mot et toute pensée. C'est un sentiment de black-out de l'esprit du sujet. Dans le second versant, l'effroi se manifeste aux niveaux des affects. On retrouve aussi un « blanc » de l'affect, le sujet n'a même pas le temps de penser à sa peur.

Il faut aussi insister sur un point important, le trauma est le résultat d'une perception ou d'une sensation. C'est le résultat de quelque chose qu'on a vécu, comme une explosion, une odeur de mort, etc. Le trauma provient de la réalité.

Terminons cette section en soulignant le lien entre le trauma et le stress. Pour Freud, le stress comme le trauma, agit comme menace sur l'appareil psychique (Lebigot 2011, p. 202). Le « pare-excitation » qui représentait une membrane hermétique de l'appareil psychique servait en tant que protection pour ce dernier. Le stress va causer un pli à cette membrane hermétique. Cette dernière reviendra à son état normal avec le temps. Alors que pour le trauma, celui-ci mijote à feu lent, il va pouvoir traverser le « pare-excitation » quand l'appareil psychique est au repos, c'est à dire quand la charge protectrice en énergie est faible. Ce trauma qu'on appelle corps étranger à très grande énergie, va bouleverser le fonctionnement de l'appareil et pourra y demeurer bloqué toute la vie du sujet.

Le stress pourrait aboutir à un trauma dans quelques cas, mais pas toujours. François Lebigot donne l'exemple d'un soldat au Rwanda qui a perdu toute sensibilité devant un cadavre dont le crâne est fendu et recouvert de sang. Après la fin de son service, quatre ans plus tard, ce soldat développe un traumatisme sévère qui lui nécessitera trois ans de traitement psychothérapeutique.

Les conséquences d'un trauma se distinguent par un sentiment d'effacement du monde alentour, un enfermement dans une bulle ; le sujet traîne en lui une honte et un abandon. Il devient amorphe et perd tout sens d'humanité. Il est important de mentionner également l'état de latence qui est une des caractéristiques de la névrose traumatique. Cet état de latence peut durer quelques heures mais peut aussi durer des années avant que le trauma ne puisse apparaître chez le sujet. Ce dernier pourrait se retrouver asymptomatique pour une durée de temps limité. La phase de latence cesse au moment où apparaît le syndrome de répétition, d'où l'apparition de la névrose traumatique chez la personne. On reprendra dans le chapitre suivant et au moment de l'analyse des films, les syndromes de la névrose traumatique et comment ils affectent nos personnages filmiques. (Syndrome de répétition, anxiété, dépression, trouble du caractère, troubles de conduite).

b- corps martyrisé (Lamentation et deuil du corps- auto-punition-sacrifice du corps)

Dans la partie qui suit, on s'intéresse à traiter la question du martyr subi par le corps en temps de guerre. Il faut noter qu'après chaque guerre, les photos de martyrs apparaissent photographiés sur les murs et envahissent la ville de Beyrouth et d'autres grandes villes qui se voient impliquées plus que d'autres dans le conflit. Ces martyrs, à la fois victimes et bourreaux, sont la cause et la conséquence, à la fois, de cette guerre.

Le mot martyr a eu, tout au long des années, des connotations religieuses. Dans l'ancien grec, ce mot était attribué au sujet prêt à se laisser tuer pour témoigner de sa foi. Ce mot appartenait à l'origine à la religion chrétienne mais a vu son sens changer et a depuis évolué. Le « martyr » peut se confondre avec le terme « martyre » qui lui, est l'acte

même de la mise à mort. L'acte a existé et est vu plus ou moins de la même façon dans les trois grandes religions : judaïsme, christianisme et islam. Notre but dans ce qui suit, n'est pas de créer une étude détaillée du martyr mais plutôt de traiter les types de martyr et comment ceux-ci peuvent être reliés à notre corpus filmique. On s'intéresse à l'écrit de Penelope Larzillière : *Le " martyr " palestinien, nouvelle figure d'un nationalisme en échec*. (2003)

J'aimerais comparer ce martyr et son état d'âme à celui qu'on retrouve au Liban. Le fait qu'ils soient voisins, la présence d'un très grand nombre de réfugiés palestiniens sur le territoire libanais et/ou même le partage de la même idéologie politique créent une grande ressemblance entre ces deux martyrs.

Voici tout d'abord un petit aperçu du terme « martyr » avant d'en examiner par la suite les différentes formes existantes.

Le document de Larzillière traite la question du martyr et des martyrs défendant la cause palestinienne et comment ce phénomène est devenu la figure essentielle de l'« intifada »⁴. N'oublions pas de mentionner que « martyr » veut dire « héros national sacralisé » dans ce contexte. Un martyr est toute personne qui est tombée soit lors d'un attentat suicide (pour la cause), soit sous les bombardements israéliens. Tout auteur des attentats suicides se donne le surnom de martyr par défaut et devient la fierté de la nation. Passer au mauvais moment, au mauvais endroit, peut tout simplement rendre la personne un martyr, héros de la nation. Tuer quelqu'un (un civil) par hasard, lors d'un acte « martyr », rend-il cette victime collatérale par défaut martyr, même si ce sujet n'a aucun rapport avec la situation politique qui se passe et ne se voit même pas impliqué dans la cause ?

⁴ Intifada est un terme arabe qui signifie soulèvement. Employé à plusieurs reprises au Liban mais également en Irak, en Algérie, en Tunisie (voir l'intifada de Sidi Bouzid par exemple) ou au Maroc, pour désigner une révolte contre un régime oppresseur ou un ennemi étranger ; elle désigne également deux forts mouvements d'opposition populaire contre l'armée israélienne présente dans les territoires occupés et dans certaines zones dévolues à l'Autorité palestinienne (bande de Gaza et la Cisjordanie). C'est un fait majeur au sein du conflit israélo-palestinien.

Dans ce cas, cette martyrisation gardera-t-elle toujours son vrai sens ou dérivera-t-elle vers d'autres définitions ? Parce qu'être prêt à mourir pour la nation est une chose, mais prendre la vie de quelqu'un sans qu'il le veuille, en est une autre.

Les formes d'attentats varient mais les plus communs sont ceux à la bombe qui commencent en 1993⁵ en Palestine. D'après les statistiques développées dans cet article, on remarque que la majorité du peuple palestinien s'opposait à ces attentats suicidaires jusqu'au moment où Israël a attaqué et a évoqué les incidents du tunnel sous la mosquée 'Al Aqsa' en 2001. Comprenons-nous par cette affirmation que la haine ne se résout que par la haine ? Est-ce que la raison du plus fort est toujours la meilleure ? Entre Israël et la Palestine, la force joue son jeu et que le « meilleur - le plus fort » gagne.

« les attentats-suicides organisés par les organisations islamistes visent deux buts complémentaires : la réaffirmation du mouvement sur la scène politique palestinienne d'une part et la déstabilisation de l'Autorité Palestinienne et surtout d'Israël d'autre part »⁶ (Larzillière 2003, p. 87)

Les attentats suicides sont là pour paralyser les deux nations et leur gouvernement. D'un côté, l'état israélien aura des pertes et d'un autre, l'état palestinien se divise encore plus, entre la direction extérieure (Cisjordanie) et la direction intérieure (Gaza).

Le martyr c'est venger la nation tout entière, et ce qui vient pallier à la non voix d'une nation qui souffre. Le martyr est toujours représenté comme l'arme des pauvres, qui eux, sont associés aux faibles. Ces derniers n'ont que cette façon de faire pour pouvoir combattre les plus forts ; faire tout jusqu'au point de se tuer, pour empêcher la victoire de l'ennemi.

« Lorsque le 14 août 2001, les chars israéliens sont entrés dans Jenin et, après

⁵ Penelope Larzilliere. Le " martyr " palestinien, nouvelle figure d'un nationalisme en échec. Alain Dieckhoff et Remy Leveau. Israéliens et Palestiniens : la guerre en partage, Balland, pp 80-109, 2003. <halshs-00467879>, p83

⁶ Ibid, p 87

quelques combats et bombardements, se sont dirigés vers le camp de réfugiés, une dizaine de personnalités politiques du camp (et pas seulement des islamistes) se sont postées à sa porte, des explosifs autour de la taille, et ont attendu les chars. Là, également, le discours est militaire : ‘Je n’avais qu’une seule idée en tête : il ne faut pas que les chars entrent dans le camp’ »⁷ (Larzillière 2003, p. 91)

Les chars ont fait demi-tour. Se tenir debout face à l’opresseur aide ces rescapés à garder la tête haute.

« Nous, nous sommes capables de nous sacrifier pour notre lutte parce que c’est notre terre ». ⁸(Larzillière 2003, p. 94)

Il est de notoriété publique que les conditions de vie dans les camps de réfugiés palestiniens sont lamentables, que les personnes y vivent dans un état de pauvreté extrême, sont au chômage pour la majorité, n’ont accès à rien et sont même dépourvus des droits les plus simples.

« Je veux devenir martyr. Chaque nuit où je vais tirer, j’y pense. De toute façon, j’ai beaucoup de frères, ce n’est pas grave pour ma famille si je meurs. Et par delà la mort, m’attend le paradis, les honneurs et les femmes. Qu’est-ce que j’ai à perdre ici ? Je ne vis pas de toute façon » ⁹(Larzillière 2003, p 104)

A quoi bon vivre si on ne vit pas de toute façon. Participer à un attentat c’est proclamer de nouveau son appartenance, appartenance de lieu, à la terre, c’est aussi accepter la

⁷ Entretien avec un dirigeant du Jihad islamique à Jenin, septembre 2001, cité dans Penelope Larzilliere. Le " martyr " palestinien, nouvelle figure d'un nationalisme en echec. Alain Dieckhoff et Remy Leveau. Israéliens et Palestiniens : la guerre en partage, Balland, pp 80-109, 2003. <halshs-00467879>, p91

⁸Naplouse ; entretien avec une étudiante de 19 ans en 1^e année de commerce à l’Université ouverte Al Qods, décembre 2000 , cité dans Penelope Larzilliere. Le " martyr " palestinien, nouvelle figure d'un nationalisme en echec. Alain Dieckhoff et Remy Leveau. Israéliens et Palestiniens : la guerre en partage, Balland, pp 80-109, 2003. <halshs-00467879>, p94

⁹ Entretien avec un étudiant en anglais de l’Université de Hébron ; septembre 2001, cité dans Penelope Larzilliere. Le " martyr " palestinien, nouvelle figure d'un nationalisme en echec. Alain Dieckhoff et Remy Leveau. Israéliens et Palestiniens : la guerre en partage, Balland, pp 80-109, 2003. <halshs-00467879>, p104

perspective du sacrifice.

Le martyr n'est plus le fils de X et Y mais devient le fils de la nation, de la cause, d'une guerre sans nom et le frère et la sœur de tous les martyrs qui l'ont précédé. Le système sacralise ce martyr et lui accorde un statut divin.

Différents types de martyrs (dans le document de Larzilliere) découlent de cette pensée. On retrouve le « martyr vivant » qui se prépare pour commettre un attentat-suicide qui se retrouve sans voix, oppressé par ce qui l'entoure, le « martyr physique » qui est l'auteur de l'attentat-suicide, le « martyr mental » qui a l'idée de commettre un attentat mais qui ne le fait pas nécessairement.

c- Victime et héros deviennent UN :

Toute figure de résistance face à une oppression est considérée victime et héros simultanément. Prenons l'exemple de la résistance juive lors de la deuxième guerre mondiale, plus de 600 juifs, hommes et femmes, ont contribué à sauver d'autres juifs au péril de leur vie. Plusieurs ont perdu leur vie. Ainsi Marianne Cohn (1922-1944), « Elle est agent de liaison du Mouvement de la jeunesse sioniste en 1942. Elle participe au réseau de fabrication de faux papiers à Grenoble. Le 31 mai 1944, Marianne Cohn est arrêtée par les Allemands avec un groupe de 28 enfants. Emmenée dans la nuit du 3 au 4 juillet 1944 par des agents de la Gestapo, son corps est retrouvé dix jours plus tard morte et mutilée, près de Ville-la-Grand (Haute-Savoie). »¹⁰

Le héros est une personne qui se distingue par sa bravoure et ses mérites exceptionnels. Mais le héros voit sa définition varier de sens. D'un côté, aider les opprimés à échapper à la mort des camps juifs fait du sujet automatiquement un héros de l'histoire, d'un autre côté, un peuple qui essaie de garder la tête haute en combattant la tyrannie israélienne est aussi un héros. La mort est souvent au bout de la route dans les deux cas : être tué par les oppresseurs (dans le cas des résistants juifs durant l'holocauste) ou prendre sa vie et la

¹⁰ <http://www.akadem.org/medias/documents/--Les-figures-resistance-juive.pdf> (Source: CDJC/Mémorial de la Shoah)

vie de ses dominants (dans le cas de l'intifada). La victime et le héros s'entremêlent.

La victime mentale (le martyr mental) est aussi la personne qui n'est pas morte physiquement mais qui a subi un abus et une injustice morale. La victime physique (le martyr physique) est reliée aux sujets kamikaze-auteurs de martyre. Ces deux victimes sont considérées des héros mais à des échelles différentes.

« Comment se fait-il que le statut de victime soit devenu tellement enviable? [...] le statut de victime représente la posture par excellence à partir de laquelle on peut exiger non seulement que justice soit faite mais que l'égalité entre les humains soit instaurée » (Chaumont 1997, p. 180)

La question de la maltraitance subie par la victime prend forme et peut sûrement être attribuée à notre discussion. Cette maltraitance peut être physique ou psychique et dans les deux cas, des résultats nocifs en découlent. C'est un rapport dominant-récessif entre l'auteur du mal causé et le sujet faible en face de lui.

Cette maltraitance de la victime serait-elle ce qui crée chez la victime tellement de haine, au point qu'elle-même se mette à maltraiter autrui et soi-même ?

« Le concept de maltraitance englobe les quatre formes de mauvais traitements aujourd'hui reconnus: négligences, maltraitements physiques, sexuelles et psychologiques » (Vabre cité dans Bélanger-Sabourin 2011).

L'autopunition ne serait-elle pas le fruit de cet abus ? Des études menées en France et au Canada (comme mentionné dans le mémoire de Bélanger-Sabourin) tendraient à montrer que seule une faible part des victimes d'une maltraitance pendant l'enfance sont eux-mêmes devenus des maltraitants. Ces études sont reliées à l'abus familial. Dans ce mémoire, je m'intéresse plutôt au mal causé au niveau social par quelqu'un en dehors du cadre familial et ses effets. Pour Alice Miller, « tous les bourreaux ont été victimes » (Miller cité dans Bélanger-Sabourin 2011) d'une manière ou d'une autre.

B- Massacre orchestral de la ville: La dichotomie et le fragmentaire de l'espace urbain

Dans cette partie, on compte trouver des éléments qui permettent d'explorer l'hypothèse que Beyrouth est une ville fragmentaire dans le corpus de films choisi. Il s'agira d'identifier certains éléments du fragmentaire susceptibles de se retrouver dans ce corpus et dans notre travail de création.

B-1: « L'urbicide »

Dans cette partie, je souhaite analyser le terme « urbicide » qui semble approprié pour son rapport à la ville et à l'espace de guerre, ou pour mieux le nommer, le paysage spectacle qui fait de la ville soit un objet ou un sujet, dépendamment de la personne qui la voit. Les belligérants et les habitants « normaux » de la ville n'en ont pas, évidemment, la même perspective et perception ; ils n'accordent pas la même importance aux ruines causées par une guerre. Selon Bénédicte Tratnjek, 2009, l'espace vécu qui représente le paysage comme territoire du quotidien et l'espace symbolique qui représente le paysage comme construit social, sont perçus différemment par chaque individu, d'où la création de l'inégalité entre ces deux parties. Le paysage dont il sera en question ici, est à la fois objet et sujet ; il n'est pas qu'un lieu de conflits et d'affrontements mais devient aussi le lieu du discours des combattants.

La ruine dans ce cas, n'est pas simplement considérée comme la conséquence visible de la fatalité mais aussi en tant que lieu discursif qui rend visible les discours politiques guidés par les belligérants. La ville est le point stratégique de toutes confrontations; l'anéantir et la détruire deviennent les points essentiels de n'importe quel conflit. Elle est un cœur battant et sans elle, le pays ne peut pas fonctionner et mourra, comme un corps dépourvu de son cœur.

La ville anéantie est reliée à la ville fantôme dans laquelle on ne peut plus vivre. Dans cette ville, les infrastructures, l'approvisionnement en eau et en alimentation sont absents,

et on observe la destruction du moral des « pacifiques¹¹ ». La vie urbaine devient complètement illusoire. La ville détruite est reliée à la ville prison dans laquelle on peut toujours vivre mais où on est enfermé dans un espace sans refuge. Les destructions dans cette ville visent les établissements militaires et les centres de pouvoir.

La question de la destruction et de l'anéantissement dépend des auteurs et acteurs de ces violences. On retournera à ce point sous peu. En attendant, j'aimerais définir le mot « urbicide » avant de continuer ma discussion sur la destruction et l'anéantissement.

Le Serbe Bogdan Bogdanovic emploie le terme « urbicide » pour la première fois pour décrire le « meurtre rituel » des villes dans les guerres de l'ex-Yougoslavie. (Bogdanovic cité dans Tratnjek, 2009, p.3) Ce terme définit le massacre orchestré sur la ville qui est détruite pour ses impuretés. Tout l'espace urbain est considéré impur et non pas seulement certaines parties de la ville ; il faut le détruire pour détruire l'ennemi qui se cache derrière. La ville, avec ses échanges et sa multiculturalité, devient un ennemi qu'il faut tuer. Prenons l'exemple de la ville qui me tient le plus à cœur, et qui est au centre de mon sujet de mémoire, Beyrouth, qui a complètement été détruite (géographiquement) durant la guerre civile libanaise entre 1975 et 1990.

Durant la guerre, Beyrouth devient un lieu discursif et le corps d'un discours politique. Beyrouth se politise. D'un côté, la destruction des « hauts-lieux » durant le conflit est considéré comme un discours politique et d'un autre côté, la reconstruction de ces bâtiments rend visible le processus de pacification. Ajoutons à cela, le processus d'oubli.

L'urbicide serait-il donc une punition infligée à la ville pour le fait de son existence même ? Cette destruction est-elle méritée par la ville ? Cette dernière devient à la fois « théâtre, (en tant que territoire des combats), sujet (en tant qu'enjeu économique, politique et symbolique) et objet (en tant que paysage utilisé pour diffuser un message politique) dans la guerre » (Tratnjek 2009, p.5). L'urbicide est considéré comme une uchronie anti-urbaine puisqu'il s'agit de nier l'existence même de la citoyenneté. L'urbicide

¹¹ Les résidents de la ville qui ne veulent que vivre normalement, au lieu de survivre dans cette ville.

pour Bogdanovic est la ritualisation de la destruction ou le hasard ne trouve pas sa place ; tout est orchestré, règlementé et bien étudié. Ce dernier tue le paysage urbain et selon Tratnjek, il est considéré comme un « nettoyage urbain » (Tratnjek 2009, p. 6)

Tratnjek discute la présence de trois différents hauts-lieux qui eux, sont transformés en hauts-lieux de haine : «les hauts-lieux symbolisant la présence de « l'Autre », les hauts-lieux symbolisant la multiculturalité et même l'acculturation, et les hauts-lieux symbolisant l'essence même de la vie urbaine » (Tratnjek 2010, p. 8)

Détruire les territoires de l'Autre est la façon la plus évidente qui apparaît aux observateurs. Prenons l'exemple de la destruction d'endroits de prière comme une église ou une mosquée, ce ne sont pas ces bâtiments qui se trouvent détruits mais aussi et le plus important, l'identité personnelle de l'Autre.

Est-ce qu'en détruisant le lieu, on n'est pas en train d'anéantir l'Autre et de le tuer en l'humiliant ? Ce lieu devient porte-malheur et porteur de haine.

B-2 Ruines/ chantiers (Construction/ déconstruction)

L'espace urbain beyrouthin est un espace infernal dont on ne peut sortir que mort, un espace considéré « chthonien » puisque son identité est traversée et imprégnée par les sources de conflits et par la violence. Cet espace carcéral rend-il cette ville victime ou héroïne ?

On se retrouve devant un dilemme : assumer son identité libanaise signifie d'être entraîné par la violence alors que ne pas l'assumer, et être considéré indifférent et se laisser entraîner dans un cycle d'indolence.

« Il existe une mémoire collective, qui garde l'empreinte de ses événements fondateurs et de ses tragédies. Le drame, c'est que la ville se souvient, les

habitants se souviennent, mais les politiques [...] sont amnésiques ou mythifiantes, ce qui revient au même. »¹²

Tout au long de l'histoire, la ruine et sa représentation créent la fascination, l'émotion pour ce qu'elles représentent. Serait-ce à cause de sa représentation en tant que « moitié bâtiment, moitié ruine » ? (Naomi Stead 2003). La ruine est une manifestation physique du temps qui laisse son histoire imprimée sur les murs des bâtiments, des monuments au sein de la ville.

Dans cette section, on s'intéresse à la ruine dans le cinéma, la ruine qui est fruit de déblais de guerre et non pas la ruine archéologique causée par la nature, par l'érosion et par le temps qui passe. Cette ruine apparaît dans les trois films de notre corpus filmique. La ruine représente le temps fragmentaire ; le temps décomposé ayant une histoire différente à une période différente, un fragmentaire géographique ; une décomposition de structure des bâtiments et des pierres.

La ruine serait-elle seulement un amas de pierres, délaissé seul regardant le temps passer ? Quand peut-elle être considérée davantage morale qu'esthétique ? Le rôle de la ruine serait-il de créer en nous et sur la ville un impact de mélancolie et de solitude ? N'aurait-elle pas le rôle de « nous amener à imaginer ce qui ne sera plus » (Habib 2011, p. 14) ? Pour André Habib : « les ruines y jouent un rôle central, dans la mesure où elles permettent de « temporaliser » l'espace, et de spatialiser le temps. » (2011, p. 41)

Le temps passe, nous passons avec, mais la ruine, tellement terrifiante mais parallèlement sublime, reste.

Dans *L'attrait de la ruine* (2011), André Habib mentionne les différentes facettes de la ruine et cite Chateaubriand qui faisait une distinction entre deux types de ruines :

« l'une, ouvrage du temps, l'autre, ouvrage des hommes. Les premiers n'ont rien de désagréable, parce que la nature travaille auprès des ans. Font-ils des décombres,

¹² Programme européen MCX "Modélisation de la CompleXité", 1999, www.mcxapc.org

elle y sème des fleurs. Entr'ouvrent-elles un tombeau ? elle y place un nid d'une colombe ; sans cesse occupée à reproduire, elle environne la mort des plus douces illusions de la vie.

Les secondes ruines sont plutôt des dévastations que des ruines ; elles n'offrent que l'image du néant, sans une puissance réparatrice. Ouvrage du malheur, et non des années, elles ressemblent aux cheveux blancs sur la tête de la jeunesse.» (Chateaubriand cité dans Habib 2011, p. 46)

Nous souhaitons relier les « ruines-dévastantes » (terme inspiré de Chateaubriand) à notre corpus de films et mieux comprendre son impact sur la ville et sur le corps. La ruine se voit prendre deux chemins dans le cinéma libanais d'après-guerre : la « ruine-ruine » ou la « ruine-dévastante » et la « ruine-chantier ». Ces deux peuvent se confondre ; d'un côté Beyrouth se trouve face à des constructions de nouveaux édifices en effaçant tous les stigmates matériels de guerre (bâtiments et monuments bombardés suite à la guerre de 1975) et d'un autre, elle se trouve plongée de nouveau dans une nouvelle scène de ruines, suite aux bombardements israéliens de 2006.

La ruine et le temps jouent un jeu d'harmonie, celle-ci crée une relation au temps qui reste mais aussi au temps qui n'est plus. La ruine c'est une histoire racontée, reliée à une époque en particulier. Cette histoire reste la même mais la ruine peut se « ruiner » de plus en plus, se décomposer encore et encore. (Ici, la « ruine-ruine » et la « ruine-naturelle » causée par la nature et l'érosion, s'entrelacent). La ruine c'est une mémoire mais c'est aussi un oubli. Elle nous appelle à la regarder et à voir en elle ce qui a une fois existé. Ses pierres nous parlent, nous racontent une mémoire perdue, une histoire effrayante. Ses pierres entendent notre oubli, on la regarde mais on voit de moins en moins l'histoire atteindre sa fin. Cette ruine est personnage (ruine-personnage) mais peut-être aussi simplement un décor ; un arrière plan (ruine-décor).

« la ruine est affectée d'une mélancolie plus douloureuse, d'un exil intérieur, à soi et au monde, habité par les spectres terrifiés de l'histoire. Et le cinéma en a été, à l'occasion, la « doublure instantanée » (Habib 2011, p.44-45)

Avant que cette ruine n'existe, cet édifice, ce bâtiment ou monument ; que faisait-il ici ? Qu'est-ce qu'il voulait nous raconter ? Pourquoi ces bâtiments ont-ils été visés en particulier ?

« Après tout, la ruine, tout comme la photographie, tout comme le cinéma, est trace, empreinte, signe indiciel, qui désigne en creux la présence d'une absence »
(Habib 2011, p. 36)

Devient-on soi-même ruine à force de la voir, d'être inclus dans l'espace qu'elle occupe; devient-on l'objet qu'on observe, les décombres que nous avons créés de nos propres mains? Nous, sujet, devenons-nous la ruine, objet ?

La ruine incarne l'« image-temps » deleuzienne, l'image qui nous raconte tout à travers les sensations, les émotions, sans pour autant avoir recours au mouvement de l'image, elle « conjugue ainsi plusieurs régimes temporels, parfois contradictoires, mais qui, à chaque fois, renvoient à une posture historiquement déterminée en fonction du présent d'où elle s'énonce. » (Habib 2008, p. 63)

Comme le soulève Deleuze, est-ce que la perception du temps nécessite le mouvement ? L'immobilité de la ruine semble suggérer le contraire. Dans l'image-temps de Deleuze, l'auteur affirme que le temps sort des gonds que lui « assignaient les conduites du monde, mais aussi les mouvements du monde. Ce n'est pas le temps qui dépend du mouvement mais c'est le mouvement aberrant qui dépend du temps. » (Deleuze 1985, p.58)

« si le temps apparaît directement au cinéma, c'est en se subordonnant le mouvement. Mais le problème demeure entier: comment pouvons-nous dire que le temps devient «perceptible»? » (Habib 2008, p. 130)

La ruine, c'est la vie écroulée et effondrée d'un lieu qui a risqué de perdre son corps. Comme elle est le résultat de deux sortes de ruines naturelles (érosion, etc.) et dévastantes (causées par l'Homme), elle crée un rapport entre le temps passé et le temps présent. Elle

peut présenter un état immobile (ruine-décor) d'une part, et créer une réflexion, une interprétation d'un fait historique chez le spectateur d'autre part.

« If the death's head represents the eventual fate of all living things, the ruin provides an equivalent in the inorganic realm; a reminder that not only architecture, but all cultural and social aspirations must eventually succumb. The ruin represents brokenness and transience, bearing as it does the physical traces of time on its surface as a kind of historical palimpsest or script; 'The word 'history' stands written on the countenance of nature in the characters of transience... In the ruin history has physically merged into the setting.' » (Stead 2003, s.p.)

Cette ruine devient le poème de la ville, de notre ville Beyrouth, et son auteur est l'homme, le belligérant, le pacifique, le citoyen sans nom, le vieux, le jeune, l'enfant. Elle fragmente la ville et la divise. La ruine immortelle devient l'emblème de Beyrouth.

« It is the fragmentary rubble left in the aftermath of destruction that manifests the present and provides a field of possibilities to the allegorist ». (Stead 2003, s.p.)

La ruine-dévastante présente un caractère fragmentaire, elle devient le cœur battant de la ville, l'oxygène qu'on respire et les yeux avec lesquels on voit.

B-3 Le fragmentaire :

« Le fragmentaire résulte de la volonté de destruction d'un ensemble, et de celle d'affronter le vide et la disparition. » (Devel 2004, p. 170)

Dans la littérature, le fragmentaire a été traité par différents auteurs comme chez Baudelaire qui a initié le poème en prose (par exemple dans *Les fleurs du mal*) afin de mieux dire la « dislocation des formes et l'approche moderne du fragmentaire. » (Rongier 2008) La poétique Baudelairienne casse le rythme classique du poème, comme si c'était

une forme de révolution, une nouvelle forme dans la littérature. Le fragmentaire ainsi est associé au moderne.

« Le fragmentaire devient le point de convergence d'une triple crise : crise de l'œuvre et de son achèvement, crise de l'idée de totalité, et crise de la notion de genre sûre de ses frontières. Le fragmentaire exprime une autre logique, avançant dans l'inconfort et l'incertitude, rendant audible l'insécurité issue de l'effondrement d'une connaissance continue, pleine d'elle-même. » (Rongier 2008, s.p.)

Dans la plupart des écrits sur le fragmentaire au cinéma, on remarque que l'accent se fait davantage sur le corps que sur la ville. On parle toujours de corps morcelés, divisés; comment ce corps est filmé et fragmenté par les valeurs de plan, les angles, par le montage filmique, etc.

« [l]e fragment est défini comme le morceau d'une chose brisée, en éclats, et par extension le terme désigne une œuvre incomplète morcelée. Il y a, comme l'origine étymologique le confirme, brisure, et l'on pourrait parler de bris de clôture de texte. La fragmentation est d'abord une violence subie, une désagrégation intolérable. On a souvent répété que les mots latins de *fragmen*, de *fragmentum* viennent de *frango* : briser, rompre, fracasser, mettre en pièce, en poudre, en miettes, anéantir. En grec, c'est le *Klasma*, l'*apoklasma*, l'*apospasma*, de tiré violemment. Le *spasmos* vient de là : convulsion, attaque nerveuse, qui disloque. » (Rongier 2008, s.p.)

Ce qui m'intéresse dans cette partie, c'est la ville fragmentée ; le corps de cette ville qui se divise malgré lui, le corps de la ville qui tend à disparaître. Le corps humain fragmenté me tient également à coeur et je l'aborderai dans le chapitre suivant.

Quel est le corps qui circule dans la ville et la fragmente ? Ne serait-il pas lui-même un corps-fragment ?

Le corps devient la ville et la ville devient corps. C'est ce point de l'idée du fragmentaire qui m'intéresse ; les deux s'entremêlent, se confondent, deviennent un seul corps ; un corps nouveau.

« L'expérience révèle sous l'espace objectif, dans lequel le corps finalement prend place, une spatialité primordiale dont la première n'est que l'enveloppe et qui se confond avec l'être même du corps. Être corps, c'est être noué à un certain monde, et notre corps n'est pas d'abord dans l'espace : il est à l'espace. » (Rongier 2008, s.p.)

Le corps et l'espace urbain ne peuvent plus se faire l'un sans l'autre, ils se traversent, se co-construisent dans leurs formes et leurs évolutions et même dans leur révolution. L'entremêlement de ces deux entités nous laisse voir plus profondément et nous donne à penser. Le fragmentaire se traduit dans les espaces et les corps mais aussi dans le langage cinématographique employé pour le montrer. Le sens de l'image cinématographique devient plus lourd et se relie à la théorie de l'image-temps de Deleuze. Selon ce dernier, il y a deux types de cinéma : l'image-mouvement (image automatique) et l'image-temps qui nous permet de penser le cinéma et qui ouvre le rapport entre la pensée et l'image cinématographique. Notre corpus, s'inscrit dans cette théorie de l'image-temps de Deleuze où les personnages errent dans des espaces fragmentés, hors de la mécanique du récit de l'image-mouvement.

Le cinéma est lui-même un médium qui travaille le fragment; il est composé de différentes entités pour en former une complète à la fin : image, son, plan, scène, montage, musique, etc. Le « fragmentaire-mouvement » et le « fragmentaire-temps » s'entrelacent et se complètent.

Le fragmentaire joue un rôle très important dans l'image-temps ; on met l'accent sur la façon de filmer, la valeur des plans qui varient. Du point de vue de l'image, on peut parler des gros plans, des plans très serrés, de la superposition de deux plans différents,

de la réflexion d'une image dans un plan (« image reflet »¹³), de la division et du morcellement d'un corps, du cadrage du corps et de la ville en question, etc.

D'un autre point de vue, les séquelles de guerre dans le cinéma d'après guerre, comme les débris, les ruines, les pierres en amas et déblais, sont considérés fragmentaires du fait qu'ils fragmentent la ville et sont littéralement des fragments de la ville. Ici, on s'intéresse à l'espace interne et l'espace externe du cinéma, soit celui de l'image et du son captés durant le tournage et celui produit durant la post-production, « cadre-fragment visuel et un cadre fragment-sonore : il y a nécessité de penser : 1- un cadre-fragment sonore, 2- sa relation avec le cadrage visuel, 3- cette relation est calculable, ne relève pas du seul hasard, de l'aléatoire » (Carasco 1984, p.4) ou entre l'espace mental du film (image-temps) ou image-mouvement.

Raymonde Carasco dans *La cinématographie, le cinéma et l'exigence du fragment*, s'intéresse à Eisenstein et au fragmentaire qu'il a créé dans ses films. Dans le travail d'Eisenstein, le montage est l'élément clé, « la collision des images-fragments qui produit l'invisible (l'image-concept, le concept, suivant les textes). » Le cinéma sonore, toujours chez Carasco, fait apparaître une "accentuation" dans l'image, c'est une « fragmentation successive » qui se confond avec les accentuations d'un acte à l'intérieur d'un fragment.

Carasco mentionne le « hors cadre » qui pour l'auteur-cinéaste veut dire « la présence d'un Dehors à l'intérieur même du fragment. » :

« le hors cadre est non seulement le choc, la collision entre les cadres-fragments de montage, mais le conflit des intensités matérielles à l'intérieur même du cadre-fragment: "Conflit à l'intérieur du cadre - montage potentiel, brisant sa cage rectangulaire dans une augmentation d'intensité et projetant son conflit, au montage, dans les chocs entre les plans montés; (...) Conflit à l'intérieur du cadre. »
(1984, p. 2)

¹³ Terme utilisé dans Devel, Laetitia. La figuration des corps de la ville. Photographie et cinéma de la fragmentation. MEI « Espace, corps, communication », n° 21, 2004, p.165

Ce hors cadre voit son importance dans un conflit comme celui retrouvé dans le cadre de ce mémoire; la ville affectée à l'intérieur suite aux conflits causés par les conflits formels qui mènent aux traces de guerre.

Le fragmentaire, c'est la rencontre du fragmentaire-image et du fragmentaire-sonore, c'est aussi la somme du monde diégétique et non diégétique. Le fragment ne serait-il pas un élément principal et essentiel de l'image-temps ? Dans notre analyse filmique, on s'intéresse davantage à l'espace fragmentaire mental du film, qui sera d'ailleurs notre point d'observation central. Il sera également question du fragmentaire automatique relié à la ville et au corps. Nous croyons, à l'instar de Rongier, que le fragmentaire met en lumière les traces des conflits et de la destruction :

«Le fragmentaire n'est pas seulement résonance esthétique de la modernité. Le fragmentaire permet surtout à l'œuvre, dans la dislocation même, de porter les tensions qui traversent la société. » (Rongier 2008, s.p.)

L'espace carcéral chthonien de la ville détruite se dévoile ainsi à travers les textes que nous venons de parcourir. Il se retrouve dans la prison des habitants de cette ville qu'on compare aux divins et la ville infernale, victime et prisonnière.

Nous examinerons dans les trois films de notre corpus : *La maison rose*, *Beyrouth fantôme* et *je veux voir* les divers points soulevés dans le chapitre 1.

Chapitre II- Analyse de films:

Après toutes les guerres libanaises qui se sont terminées dans les années 90, un nouveau corps identifiant la ville de Beyrouth émerge. Il est unique à cette ville tellement tourmentée et marquée par les séquelles de ces guerres. La ville et les corps des gens se métamorphosent, s'unifient et constituent un corps hybride, malade.

Dans le corpus filmique qui est traité ici, sera établie une relation entre les trois films afin de faire ressortir la présence d'un entre-deux entre la ville détruite et le corps mort-vivant, et de démontrer comment la ville devient corps et vice-versa. Les films sont :

Autour de la maison rose, 1999, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige

Beyrouth fantôme, 1999, Ghassan Salhab

Je veux voir, 2007, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige

A- Autour de la maison rose

Plusieurs cinéastes d'après-guerre soulignent l'importance de cette guerre dans leurs films. À leur tour, le couple de réalisateurs, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, se sont attaqués au sujet mais comme je l'ai déjà souligné, leur intention n'était pas de montrer la guerre elle-même mais plutôt les séquelles de cette dernière. Même si les traces de la guerre sont encore visibles à l'écran, les personnages, de prime abord, ne semblent pas en être affectés. Le film n'est pas un film sur la guerre : les impacts de balle et les éclats d'obus sont filmés et mémorisés, mais ne sont jamais associés à une douleur vécue au présent. La guerre est ici traitée comme une présence insidieuse qui se fait oublier. Le film est très original car il situe cet événement de telle façon qu'il nous semble lointain alors qu'au contraire, il est encore si proche.

« Leur travail consiste à explorer ce qu'est une identité et comment un individu peut bien exister de manière singulière, alors même qu'il est issu d'un endroit entièrement régi par le communautarisme ou l'appartenance clanique. Un endroit, mais aussi, surtout, un pays en particulier : Le Liban » (Ghosn 2006, s.p.)

Autour de la maison rose est un film franco-canado-libanais réalisé en 1999 et qui traite du sujet de la guerre libanaise, la guerre « infinie » qui vient de se terminer. Quinze ans de guerre. Le couple de réalisateurs décide de se lancer dans la ville de Beyrouth pour montrer, par une fiction-réalité, la réalité des libanais après cette violence.

Deux familles, les 'Nawfal' et les 'Adaimi' vivent ensemble dans la maison rose depuis onze ans et six mois. Ils sont en réalité des réfugiés de guerre. Ils ont dû quitter leur premier abri, un certain village libanais, pour trouver refuge dans la maison rose qui est celle de 'Lady Fortuna'. Cette dernière a sûrement émigré durant la guerre libanaise. (Ce n'est ni montré ni indiqué dans le film, mais, un spectateur libanais (peut-être), comprendra tout de suite le fait. C'est le cas d'un très grand nombre de libanais qui ont dû émigrer durant la guerre. Ils ne voyaient qu'une seule solution : quitter le pays pour échapper à la mort.)

Durant une journée comme les autres, 'Mr' 'Wadih Matar', le nouveau propriétaire de la maison rose apparaît dans leur vie et leur donne dix jours pour trouver un autre abri. Plongées dans leurs émotions, les familles et leur voisinage se manifestent.

A-1 Violence imposée de la société

Modernité sans mémoire ou passé sans avenir, les démons dans la « même communauté » se réveillent. De leur côté, les commerçants veulent suivre la modernité, évoluer et oublier le passé dans l'espoir d'un futur meilleur tandis que les deux familles se replient dans leur inquiétude et se collent à leur passé. Elles cherchent leur place ou même simplement à exister dans le système économique actuel qui ne les prend pas en considération. Bientôt, le quartier ressemble à un nouveau champ de bataille, un nouveau reflet de la guerre. À chaque camp, ses stratégies : résistance des habitants de la maison d'un côté et opposition des commerçants de l'autre. La maison, pour laquelle tout le monde se bat, est devenue le centre du conflit et source de division de la communauté singulière. Elle est devenue l'entre-deux de la ville.

« La maison est une métaphore du Liban, de la mémoire, un peu de la guerre, des années trente, aussi. Vieillie par le temps, défigurée par les obus, c'est une maison mystérieuse qui a tout un passé et recèle beaucoup de secrets, de mystères. » (Esta et Abi-Khalil 1999, s.p.)

Tout au long du film, le spectateur est témoin du voyage d'une identité perdue dans un contexte spatio-temporel ; un corps humain et un espace urbain en conflit, en peine et à l'état de mourant. Un corps en conflit avec lui-même et avec un autre corps, lui aussi en conflit avec lui-même.

Quinze ans après la guerre, la communauté du même quartier trouve sa voix mais cette dernière semble se diviser en deux, ce qui mène le groupe à se diviser aussi. La communauté montrée à l'écran représente la société libanaise en général. La communauté se divise de la même façon que la société. C'est une mini-guerre qui reflète la grande guerre. Les groupes se divisent et la maison reste au milieu.

« La maison rose agit comme un miroir déformant d'une certaine réalité, celle des deux familles, celle du quartier et celle d'un pays où chacun perd ou retrouve la mémoire face aux ruines d'une étrange après-guerre » (Ghosn 2006, s.p.)

La société impose la violence. Si un frère se bat avec son frère, c'est parce que selon lui, c'est la communauté qui le veut. Le malheur des uns fait le bonheur des autres : un groupe est content, l'autre est en détresse.

JABER : « Il ('Matar') veut récupérer sa maison »

OMAR : « Sa maison ? ! »

JABER: « Je veux dire... il y a un propriétaire. Ce type c'est qui ? Le propriétaire de la maison »

OMAR : « On nous a chassé du village la première fois. On dit que la guerre est

finie, on parle de paix. Mais on nous chasse encore ! et toi, tu trouves ça normal ! »

La communauté se divise et deux clans voient le jour. La « victime » et l' « agresseur » se dressent face à face. La victime devient ici la « personne qui agit ». 'Jaber' trahit. 'Omar' le renie en tant que membre familial. La famille se divise. Les deux se trouvent devant une impasse. Pour le premier groupe, l'honneur et la dignité sont essentielles, alors que pour l'autre, seules la modernité et le développement comptent. Au tout début du film, les paroles de 'Jaber' sont les suivantes : « Tout le monde doit se sacrifier pour le futur de ce pays ». D'un côté, 'Jaber' a raison. Se sacrifier pour le futur est important mais est-ce que perdre son logement, son passé et présent sont de bonnes méthodes de sacrifice ? Notre futur est marqué d'un point d'interrogation. Que va t-il se passer ? Comment allons-nous survivre ? S'agit-il d'une perte ou d'un gain pour le futur ?

A-2 Mémoire divisée – Politisation de la mémoire.

L'ensemble des personnages féminins tout au long de la diégèse : 'Samia', 'Nawal' et 'Leyla', n'a pas grand chose à dire, elles sont prêtes à accepter leur sort. N'oublions pas que la société impose et que « la raison du plus fort est toujours la meilleure ». Au moment où le téléphone sonne et que l'avocat qui les soutient annonce la mauvaise nouvelle aux familles, les mères se tiennent la main, symbole de réunion et de force. Leurs corps « parlent, immobiles soient-ils ou mobiles, ils exécutent une chorégraphie. Ils se soutiennent et s'appuient l'un sur l'autre pour se relever de nouveau ». (Inspiré de Dornier, Dulong 2005, p. 345)¹⁴. Les femmes parlent au nom de la singularité de toutes les victimes réfugiées de guerre. Elles deviennent, ainsi que le film, une « figure symbolique entre deux monde: le réel et l'imaginaire. Comme Nancy le souligne, cette figure est celle d'une personne survivante ; « mort-vivante » » (Nancy cité dans Dornier

¹⁴ (Le corps de Yolande est là, sur scène dans l'immobilité, proche d'un personnage beckettien. Les corps des acteurs de L'Intrus s'effondrent, se redressent, s'appuient sur le corps de l'autre pour chuter à nouveau)

et Dulong 2005, p. 341). Ce n'est pas seulement le cas des femmes, mais aussi des hommes 'dominés' dans le film. Ces personnages sont des mort-vivants ou des personnages « survivants » voir aussi lazaréens; ils sont condamnés à l'errance dans un monde qu'ils ne savent plus habiter. Savent-ils pourquoi cette survie est ancrée en eux ? Comme s'ils n'avaient plus le temps de vivre, l'important étant d'échapper à la mort et de survivre au présent. À ce point surviennent la folie et la confusion chez quelques-uns de nos personnages. À quoi est due cette fatigue psychique ? Est-elle reliée à la mémoire 'voyageuse' et à l'identité perdue ? À deux reprises et durant deux scènes différentes, on voit 'Samia' dans la cuisine en train de parler seule et de prétendre être une personne de la classe bourgeoise. Est-ce l'effet de la maison de 'Lady Fortuna' sur elle ou bien est-ce sa perte d'identité ?

Au moment où 'Mounir' montre la photo de 'Farah' (Farah est la fille de Naji et Samia, elle a fuit la maison échappant à l'homme qui l'a aimée - Mounir - et voulait rester près d'elle. Celle-ci ne voulait pas de lui) à la grand-mère, cette dernière se pose la question : « Où est 'Farah' ? » Samia lui affirme qu'elle a fuit la maison. Mais la réponse de la grand-mère est qu'elle vient de la voir avec 'Mounir'. Prenons aussi le cas de Samia, au moment où elle vide la maison avant sa destruction, celle-ci regarde les saints et leur annonce sa perte de foi envers eux car ils ne l'ont pas aidée. N'oublions pas également de mentionner 'Mounir', un cas de 'folie' exceptionnel. La scène de Mounir dans le café de 'Jaber' est très intéressante en contenu et en 'style' cinématographique. 'Mounir' raconte la vraie histoire de 'Farah' et comment elle l'a fui parce qu'elle ne voulait pas de lui. Elle est partie et lui est resté avec sa famille dans sa maison. La caméra effectue un 'travelling' arrière et en même temps 'Mounir' s'approche de nous. On a l'impression qu'il vole ; il ne marche pas mais semble être sur le 'rail' de la caméra. Par ce style cinématographique, on comprend la 'folie' et l'histoire de 'Mounir'. C'est par son regard, sa solitude et son maniérisme qu'il nous atteint tout au long du film. Le corps de Mounir est mélancolique, il regarde droit dans la caméra et dans les yeux, il est dépourvu d'espoir, son corps est penché, fatigué, et cherche quelqu'un qui voudra l'écouter.

Il y a un pas de la folie à l'image manquante ou même latente.

« Traditionnellement la latence se définit comme l'état de ce qui existe de manière non apparente mais qui peut à tout moment se manifester, c'est le temps écoulé entre le stimulus et la réponse correspondante. L'image latente c'est l'image invisible d'une surface impressionnée qui n'est pas encore développée. S'ajoute également l'idée du 'dormant', de l'endormissement comme quelque chose qui sommeille et qui pourrait peut-être se réveiller. Pour nous, la latence c'est être là même si tu ne me vois pas, c'est la nécessité au-delà de l'évidence. C'est la réminiscence d'une image, d'un savoir qui nous habite mais qu'il est difficile de saisir. Cette saisie est celle qui nous semble importante dans sa faillite comme dans sa quête à s'incarner en images. » (Hadjithomas, Joreige 2004, s.p.)

Alors que les mots de Joana Hadjithomas et de Khalil Joreige ne sont pas reliés directement au film, je me permet ici de les associer à la figure de la personne manquante ou même latente : 'Farah'. On ne rencontre jamais cette dernière, sauf par les photos prises par 'Mounir'. Est-elle considérée comme les martyrs qui apparaissent sur les photos accrochées dans les rues ou même dans l'armoire de notre jeune héros 'Maher' ? 'Leyla' : « Personne ne parle de rien, personne n'a rien à dire...Farah, tout le monde l'a oubliée [...] »

Cette situation est un peu contradictoire, spécialement de la part du père 'Naji'. Il est parmi ceux qui combattent pour ne pas oublier leur passé alors qu'il a déjà oublié sa fille. Il ne veut même plus la mentionner. Ici, le passé joue un rôle et la honte domine. Une fille, dans une société patriarcale, qui fuit la maison de ses parents, est considérée comme une honte. La même chose pour 'Farah'. Si elle désobéit à la loi du père, elle sera la prochaine à être oubliée.

A-3 Entre le réel et le fictionnel- Parlons de ruines :

'Daniel' est le reporter d'images qui est venu aider à raconter et à organiser le départ des

refugiés de la maison. Il suit les personnages en mode reportage caméra-réalité pour montrer l'authenticité des choses. Une chose intéressante : les personnes qui ne voulaient pas signer la pétition, ou même les quelques personnes qui l'ont déjà signé, comme le boucher, veulent signer de nouveau devant la caméra, juste pour paraître à la télévision. La caméra crée-t-elle une scène imaginaire dans laquelle les personnages jettent leurs pulsions dans le but d'accepter la réalité et leur sort ? Leur ça, moi et surmoi entrent en jeu. Jean-Louis Baudry défend l'idée que l'effet-cinéma consiste moins à simuler le réel qu'à simuler un état du sujet (Baudry 1975, p. 72). Est-ce que c'est le cas de ce film ? Spécialement dans les parties où 'Daniel' suit les personnages et filme la réalité des faits. « *Autour de la maison rose* est un film réaliste qui sollicite le regard actif du spectateur » (Lecarpentier 2007,s.p.). Cela est bien vrai, tant par la fiction réaliste populaire que par la réalité des images de cinéma montrées à l'écran. Notre appareil psychique sympathise avec les personnages. Les personnages sont à la fois réels, tous les réfugiés libanais durant la guerre libanaise, et des personnages imaginaires et fictionnels. Ces derniers rendent justice à tous leurs semblables dans la vraie vie. L'empathie joue un rôle clé dans ses événements et notre relation à ces personnages. "Einfühlung"¹⁵, 'l'empathie' est le fait de ressentir les émotions d'autrui comme s'il s'agissait des nôtres. Tisseron nous rappelle que nous sommes dans l'empathie tout simplement parce que nous avons un corps. « D'une part, elle nous permet d'avoir une représentation du fonctionnement mental et affectif de nos interlocuteurs; d'autre part, elle nous fait entrer en résonance avec leurs états sensoriels et émotionnels. D'une part, l'empathie est le fait de comprendre son prochain, de l'autre part, elle n'empêche pas de nier son humanité. » (2010, p. 18)

S'agit-il de détruire la maison pour témoigner et conserver la mémoire ou encore pour se venger ? Détruire leur propre maison rend-il ces personnages plus héroïques? Tout au long du film, cette question demeure sans réponse. Quelques personnes s'opposent à cette destruction, comme 'Nawal'. Au moment où les jeunes hommes aident la grand-mère à monter au 'Bulldozer' pour détruire une partie de la maison, 'Nawal' n'approuve pas et la tire hors de cet espace. Chacun des habitants de la maison se prononce à son tour pour

¹⁵ Terme de Robert Vischer, un philosophe allemand, dans sa thèse de doctorat, « (*On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics—1873*) »

détruire une partie de son passé. Les femmes, à l'exception de 'Leyla', ne se présentent pas. Elles préfèrent rester en retrait pour regarder la scène.

Au moment où la maison devient vide de l'intérieur et que la 'grande' famille la visite, c'est à ce moment que la souris est attrapée par le piège. Tout au long du film, les partisans étaient à sa recherche mais ne sont pas parvenus à l'attraper. Pourquoi a-t-elle été piégée vers la fin ? Est-ce un moment d'adieu, de deuil et de résistance ? La maison est vide, la souris est attrapée. Il ne reste qu'une seule chose : démolir. La ruine est produite par la famille. Leur mémoire-souvenir est elle effacée?

Reste ici à savoir si la 'maison rose' a été démolie lors du tournage. C'est un point d'interrogation à aborder. (Je ne l'ai pas fait puisque je n'ai pas trouvé la réponse durant mes recherches). Huit plans nous montrent le 'bulldozer' en train de détruire la maison, mais ceci sans aucune présence humaine. D'autres plans nous montrent les personnages dans le 'bulldozer' ou bien la machine en marche. Mais nous ne sommes pas certains si cette démolition est faite en présence de toute l'équipe de tournage ou si seuls les réalisateurs et le directeur de la photographie sont présents. Ce tournage et son scénario ont-ils vus le jour à cause de cette maison ?

Quel était le rapport des réalisateurs et de l'équipe de tournage aux ruines d'après-guerre, et spécialement la ruine de cette maison lors du tournage? Comment ont-ils accepté cette destruction? Le patrimoine libanais était-il un simple témoin et observateur de son destin?

Conclusion

De la reconstruction dont témoigne le film à la destruction de la maison, reconstruire ou détruire : nous, libanais, sommes dans un entre-deux, n'ayant aucune réponse. Nous sommes acteurs de nos actes. Le dernier plan du film consiste en un mouvement de grue où la caméra s'élève de la scène, de l'espace communautaire pour sortir de ce quartier et voir Beyrouth en construction. Le film commence par des photos d'archives (au générique) de Beyrouth en métamorphose. La photo demeure la même mais elle se déforme et on peut voir des effets des bombes, de la guerre, s'imprimer sur

les photos. Il s'agit du projet photographique 'Wonder-Beyrouth' des deux réalisateurs du film. De la 'destruction' (Beyrouth sous les bombes — première image du film) à la reconstruction (le dernier plan du film), le film paraît contenir un cycle.

Voici alors l'aller-retour des personnages entre deux mémoires. L'adieu se manifeste et la vie continue.

André Habib demande aux cinéastes en entrevue dans la revue *Hors-champ*: «Beyrouth est une ville très mouvante, toujours entre la ruine, le chantier. On ne sait pas très bien si c'est une ruine, si c'est un chantier. On est dans un entre-deux. De la même façon, on ne sait de quelle guerre cette ruine est le lieu, on ne sait pas très bien si ça va devenir un chantier. La ruine est parfois habitée.»

KJ répond : «Cette notion a été presque le moteur de nos recherches depuis le début. Quand on a commencé notre travail en tant que photographe, plasticien, on a commencé à réfléchir à cette notion. Un peu avant la fin de la guerre civile en 88, 89, on a découvert le centre-ville qui était un lieu interdit, une sorte de no man's land, et là on a été confrontés à des ruines contemporaines.» (Habib, Abiad, Hadjithomas et Joreige 2010, s.p.)

B- Beyrouth fantôme:

Beyrouth fantôme réalisé par Ghassan Salhab en 1999 raconte l'histoire de Khalil, un revenant de parmi les morts, à la fin des années quatre-vingt, dix ans suite à sa disparition durant une bataille au milieu de la guerre libanaise de 1975. Ce retour provoque une réflexion sur la vie, la guerre, la mort, l'identité.

Khalil avait fait croire avoir été tué durant la bataille et avait en fait quitté le pays sans l'avoir dit à personne, même à sa soeur Hana, le seule membre de sa famille encore en vie. Ses amis qui se rappelaient de lui en tant qu'héros de guerre, martyr parmi les autres qui ont péri, sont furieux de cette nouvelle. Pour eux, Khalil les a trahis et leur a laissés croire à cette mauvaise nouvelle très longtemps. Son retour crée la colère, le doute et réveille en eux les souvenirs de la destruction et de la mort ainsi que leurs espoirs pour la ville et l'avenir.

Le film est divisé entre fiction et documentaire; les acteurs discutent leurs propres souvenirs de la vie à Beyrouth dans des interviews entrecoupées dans le récit. On balance entre deux styles cinématographiques différents ; d'un côté le récit diégétique est filmé en support cinéma-pellicule 35mm, et d'un autre côté, les interviews sont filmés en caméra vidéo. Durant les interviews, les vrais noms des personnages du film apparaissent à l'écran. On s'intéresse dans ce cas aux vraies personnes qui se cachent derrière ses personnages fictionnels.

Sur son site internet¹⁶, le réalisateur publie une citation de Molina :

«There are experiences that cannot be translated into fiction. One must then use the other, great narrative discourse – confession and testimony. » (Antonio Munoz Molina)

C'est le cas de plusieurs des films de Salhab dans lesquels il entremêle fiction et documentaire.

¹⁶ <http://www.ghassansalhab.com/>

I-Génocide du corps (corps malade) :

Dans cette partie, je m'intéresse à montrer l'état du corps dans *Beyrouth fantôme* montré par Ghassan Salhab. Il s'agit du corps lazaréen, du corps mélancolique. Comme Cayrol l'avait mentionné et tel que je l'ai décrit dans le chapitre précédent, le héros lazaréen est celui qui n'est pas chez lui dans le monde. Les personnages de ce film peuvent être comparés aux corps concentrationnaires. Je m'intéresserai particulièrement ici aux personnages principaux qui sont interviewés tout au long du film. Ces personnages sont des prisonniers d'une guerre qui leur a été imposée, prisonniers d'une ville dont ils ne peuvent et ne veulent pas échapper.

Durant les interviews, les personnages regardent et parlent à la caméra comme s'ils étaient dans un interrogatoire ; la caméra est le détective, les personnages sont les suspects. Ils nous regardent droit dans les yeux, nous spectateurs-détectives, ils nous dévoilent leurs sentiments et états d'âme les plus profonds.

Darina Al Joundi (HANA)¹⁷: « Pour moi la guerre n'est pas encore finie. Je vis une autre guerre, parce qu'en moi elle est toujours présente. En moi, il y a encore la guerre, et je ne sais comment en finir. Non je ne crois pas en ce mensonge, comme quoi la guerre est finie. Pourquoi le serait-elle ? »

Hana, ainsi que les autres rescapés (les interviewés), comme les personnages concentrationnaires de Cayrol, vit une solitude extrême, un manque d'existence au sein de la ville où elle habite. Ces personnages ne sont plus les mêmes avant, durant et après la guerre. La guerre semble créer un caractère universel pour tous ses rescapés, qui relie tous ces morts-vivants ensemble quels qu'ils soient. Leur présent hanté par la misère devient commun. Selon Cayrol, le héros lazaréen est un intrus. Serait-ce le cas des personnages principaux dans le film de Salhab ? Seraient-ils vraiment des corps à jamais perdus ? On remarque que les personnages Hana, Nada, Omar, Fouad, Souraya et

¹⁷ 'Hana' est le personnage fictif et 'Darina Al joundi' est le vrai nom de l'actrice. Dans les citations qui suivent, on mettra toujours le nom fictif du personnage entre parenthèses. Khalil est le seul à ne pas être interviewé, il est le seul personnage qui reste plongé dans la fiction tout au long du film. Cependant son nom restera le même.

Youssef se ressemblent énormément, leur solitude rend leur dévoilement complémentaire et similaire.

Nada (SOURAYA) : « La guerre de 20 ans, celle que j'ai vécue... j'avais 17 ans... j'ai le sentiment qu'elle a anéanti toutes mes ambitions. Je ne suis plus la même. Je ne suis plus Nada, celle qui était joyeuse, insouciance... qui avait des aspirations. La guerre a tout anéanti. Il ne me reste rien. Je sens maintenant que si je pouvais me venger de cette guerre, pour sûr que je commettrais un grand massacre. Mais...je ne peux rien faire. Elle a tout simplement pris 20 ans de ma vie. J'ai le sentiment aujourd'hui que si je pouvais revenir en arrière - et bien entendu c'est impossible - je serais toute autre. Je ne serais pas cette femme assise devant vous. La guerre m'a fait oublier la joie... oublier le pouvoir d'aimer de tout mon coeur... Je n'étais pas rancunière, je le suis devenue... Toute mon ambition dans la vie s'est résumée à comment me protéger et protéger ceux qui m'entourent... c'est tout...C'est un désastre... une catastrophe ! »

Le personnage principal, Khalil, le revenant, le fantôme, est de retour à Beyrouth, la ville dont il a échappé. Considéré mort, il est déterré. Beyrouth, a-t-elle le pouvoir de déterrer les morts ? L'apparition soudaine de Khalil, dix ans plus tard, semble suggérer que son corps est immortel.

Khalil : « je n'ai cessé de mettre de la distance entre moi et ce pays. Je suis allé d'un navire à l'autre...jusqu'au bout du monde. J'ai vécu loin de tout, dans des endroits dont je ne soupçonnais même pas l'existence. Plus les kilomètres s'ajoutaient, plus j'avais l'impression que ma peau s'arrachait sans que je ne parvienne à la remplacer. »

Malgré sa disparition pour maintes années, notre héros n'a pu vivre loin de sa ville Beyrouth, son retour le prouve. Il a préféré revenir vivre sous les bombardements, dans une situation politique instable et risquer sa vie plutôt que de vivre en paix ailleurs. La paix pour lui est d'ordre mental plutôt que physique. Pour lui, être à Beyrouth, malgré tout ce qui se passe, apporte la paix à son esprit. Ceci est accentué dans les scènes de

contemplation de Khalil à la mer, et aussi durant les scènes dans la voiture de taxi qui le conduit d'un endroit à un autre dans Beyrouth, en ne sachant pas vraiment où aller.

La relation qu'ont les personnages avec cette ville tourmentée, est une relation d'amour et de haine, simultanément. Être dans cette ville les rend malades, malsains, et morts-vivants, mais en être loin physiquement mène au même résultat. Khalil a vu la mort, même s'il a prétendu y être, il l'a vécue et l'a perçue. Il a même vu son meilleur ami mourir devant lui. Khalil est touché par un traumatisme. Ce dernier pourrait être la cause de sa disparition, de son désir s'enfermer au loin. Pourquoi vouloir échapper durant une bataille et laisser tout le monde périr derrière lui ? Notre héros défendait sa nation, alors pourquoi partir ? Il y a également l'argent qui a disparu de la caisse de l'organisme. La réalité de tous les jours de Khalil était un trauma il y a dix ans mais ce qu'on voit à l'écran, sa réalité durant son absence ne l'aidait pas à guérir de son état. A-t-il besoin de fermeture entre Beyrouth et lui, entre son passé et son présent pour pouvoir vivre normalement ? Vivre sous un faux nom et sous une autre identité ne l'aide pas à franchir et dépasser son passé mais confronter son présent et tout ce qui le constitue (comme sa sœur, ses amis et son entourage) va lui permettre de s'auto-guérir. Il s'auto-punit¹⁸ pour essayer de s'auto-guérir.

Khalil est un personnage mélancolique, on le perçoit tout de suite dans son maniérisme, sa façon de se comporter et d'agir. Il est enfermé dans une bulle dans laquelle il a trouvé refuge ; sa chambre d'hôtel, tellement froide et impersonnelle. Khalil est un corps solitaire, absent, il est quasiment neutre tout au long du film, il est coincé dans une impasse. Il reste enfermé seul dans la chambre d'hôtel pour plusieurs jours et ne veut être interrompu par personne ; il ne laisse même pas la femme de chambre, qui force sa présence dans son lieu, nettoyer sa chambre. Il la chasse en utilisant des réponses très courtes. D'ailleurs tout au long du film, les phrases que Khalil utilise sont toujours courtes et très brusques (sauf dans la scène où il parle avec sa sœur Hana au bord de la mer).

¹⁸ Son choix de retourner à Beyrouth et de supporter tout ce que ses amis et son entourage disent de lui constitue une auto-punition.

Khalil est pris par une grande lassitude, ceci est clair tout au long du film : Au moment de sa réunion avec ses amis, quand Omar a essayé de le battre, Khalil est resté debout sans aucune réaction négative envers son ami, comme si c'était sa punition pour ce qu'il avait fait. Aussi, dans la scène de son retour du club tard la nuit, Khalil se retrouve chez Hana à la maison. Il se laisse emporter par son sommeil tout de suite après.

Vers la fin du film, durant la scène de l'abri, quand l'équipe de tournage trouve refuge avec les habitants de l'immeuble, on observe des corps malades, des corps délaissés, sans voix. Les gens sont assis par terre, la tête penchée, les yeux regardant le sol. Ils essaient d'éviter le son des bombes mais ne peuvent pas. L'une d'entre eux veut envoyer une lettre à son fils vivant en France. Elle donne la lettre à l'équipe française en espérant que son fils puisse la recevoir. La recevoir en retard est toujours mieux que de ne jamais l'envoyer. Cette femme crie l'espoir et essaie de ne pas lâcher malgré toute la misère qui l'entoure. Il en est de même pour un des habitants qui a perdu sa boulangerie suite à un bombardement. Celui-ci est toujours attaché à sa radio et avec laquelle il dort. Ce geste de répétition (même si on le voit pas à l'écran) nous montre à quel point notre personnage est en effroi et souffre de dépression et de mélancolie. Les corps de ces habitants sont jetés par terre comme des objets hantés par le temps. Hana désespérée par la situation, n'a plus envie de filmer et s'enfuit pour se changer les idées. L'équipe française veut continuer à filmer mais ne peut jamais être à la place de Hana ou même des habitants de cet immeuble, car cette équipe ne peut comprendre ce que ces corps morts-vivants endurent.

Hassan Farhat (FOUAD) « A chaque fois je quitte le pays, je me sens comme un poisson hors de l'eau, qui risque de mourir dans les cinq prochaines minutes. Non...malgré tout le danger, j'avais l'impression que cette ville m'appelait et me disait : viens vivre ! je n'y voyais pas la mort »

II-Urbicide :

Une dichotomie se présente dans le film de Salhab ; d'un côté les personnages ne peuvent plus vivre dans cette ville mais d'un autre, ils ne peuvent pas vivre loin. Il y a toujours un

aller-retour entre l'attachement et le détachement, entre la réalité et la fiction. Le film commence par un long plan en 'travelling avant' qui nous permet de rentrer dans Beyrouth en ruines, mais aussi dans Beyrouth en chantier (sous construction). Ce 'travelling' est un chemin qui ne nous mène nulle part, à l'opposé des autres 'travelling' que l'on retrouve habituellement, c'est un 'travelling' 'promenade' qui nous permet de découvrir la ville en question et son état de corps et d'âme. Cependant, la voix off de Hana annonce :

Darina Al Joundi (HANA) « Cela achèvera peut-être une fois pour toute cette fichue de ville. Je veux dire que ça lui donnera enfin une véritable mort...une mort franche, parce qu'après tout, c'est là notre problème ; on voudrait se relancer, renaître alors que nous ne sommes pas vraiment morts. Nous sommes juste des mourants. »

Pour Darina Al Joundi et Salhab, la reconstruction est perçue comme une mort finale de la ville, elle ne veut pas dire la renaissance pour autant mais la fin de la vie. Pourquoi reconstruire si on veut détruire de nouveau ? Salhab illustre Beyrouth en tant que fantôme, d'où d'ailleurs, le titre du film. La ville essaie de mourir mais n'y parvient pas. Malgré tous les bombardements, toutes les ruines, tous les débris et déblais, cette ville a toujours son cœur qui bat. Elle est mourante et se trouve coincée dans un entre-deux ; entre un passé sanglant et douloureux et un présent aussi dangereux mais survivant. Beyrouth, tout comme notre personnage Khalil, essaie de mourir. Les deux deviennent un seul corps (ainsi que Hana et les autres personnages interviewés), les deux deviennent fantômes. D'ailleurs, à la fin du film, Khalil a été enlevé par erreur ; ses kidnappeurs se sont trompés de personne. Sa disparition serait-elle la révolte de Beyrouth envers le corps de Khalil, envers son retour ? Est-ce que le corps de la ville a avalé le corps de Khalil ?

« La disparition de Khalil annonce la disparition future de Beyrouth. Le film de Salhab raconte donc la disparition graduelle de la ville alors que les habitants tentent de s'accrocher à elle pour éviter de périr avec elle. Ils savent cependant que leur quête est impossible. La seule chance qu'ils ont est de quitter cette ville, contrairement à Khalil qui a tenté un retour impossible» (Yazbek 2009 p. 9)

Youssef, le mari de Souraya, dévoile ses sentiments envers la guerre et ce qu'elle a fait de lui, il compare son corps aux bâtiments ruinés, ravagés de l'intérieur.

AHMED ALI ZEIN (YOUSSEF) « La guerre a non seulement ravagé les immeubles, elle a fait des ravages en nous aussi... elle nous a marqués. Il y avait des sentiments, des émotions, des rêves qui se construisaient et qui furent eux aussi anéantis, bombardés, fissurés exactement comme les immeubles. Peut-être que notre génération, celle qui a vécu cette période dans toute son intensité, ressemble de l'intérieur à ces immeubles en ruines. Ces immeubles qui n'ont pas été encore rasés... De l'intérieur, nous leur ressemblons ; mais nous essayons de les restaurer afin de poursuivre ce qui reste de notre vie.»

Cette citation de Youssef illustre parfaitement cet entre-deux qu'on tente d'analyser dans ce mémoire. Le corps devient la ville pour Youssef et la ville est incarnée dans le corps. Le corps détruit de l'intérieur se superpose à la ville détruite de l'extérieur. La guerre a dénudé Beyrouth pour qu'elle devienne fantôme, elle a de même écorché tous les corps qu'elle a trouvés devant elle.

Cette situation fait naître le fragmentaire dans la diégèse puisque la ville et les corps sont entrecoupés. Le fragmentaire est présent à cause de plusieurs autres facteurs ; notons le passage du support filmique, caméra 35 mm pour raconter l'histoire du retour de Khalil, au support vidéo qui filme les interviews des personnages de la diégèse. On balance entre fiction et documentaire, un des traits du fragmentaire cinématographique. Notons aussi que le son joue un rôle essentiel dans le fragmentaire dans *Beyrouth fantôme* ; vers le début du film on observe une scène filmée à la corniche de Beyrouth, des plans portraits des personnages défilent les uns après les autres. La valeur de plan est la même mais ce qui est intéressant est le son de coups de feu qui nous permettent de passer d'un portrait à l'autre. Les gens sont contents, ils regardent droit dans la caméra et de ce fait, droit dans les yeux. Un paradoxe s'impose dans cette scène. Sourire et fusillade qui, dans un contexte traditionnel, ne se complètent pas, trouvent une harmonie exceptionnelle dans cette scène.

Salhab met en scène une ville morcelée qui met en évidence «l'incohérence de Beyrouth» (Doumit 2007, p.14). *Beyrouth fantôme* est une descente dans les rues de Beyrouth pour voir sa configuration, son plan territorial. On observe le morcellement de cette ville soit à travers la vitre d'une voiture, soit par le cadre d'une fenêtre d'un appartement. L'intérieur souffrant reflète l'extérieur de la ville. Pour retourner un peu à notre cadre théorique, Beyrouth ici est une ville qui est à la fois « théâtre » (territoire des combats), « sujet » (enjeu économique, politique et symbolique) et « objet » (paysage utilisé pour diffuser un message politique).

Durant les interviews, on voit à un certain moment le matériel cinématographique dans le cadre (la perche, le micro, les trépieds). Le but ne serait-il pas de casser le monde filmique pour atteindre un monde de réalité, un monde de témoignage «vrai»? N'oublions pas aussi de mentionner la confusion entre le nom des personnages de la fiction et leur vrai nom durant l'interrogation.

« l'aspect fragmenté du film représente la ville dans une volonté de se rapprocher de la réalité sociopolitique qui fait de Beyrouth un espace non cohérent, un espace de conflits sans fin » (Doumit 2007, p.14)

Les séquelles mentales de guerre dans *Beyrouth fantôme* nous rappellent le fragmentaire-temps et ses effets sur les personnages. La somme du monde diégétique et non diégétique, l'entremêlement entre documentaire et fiction, la superposition de l'image et du son et le son qui veut nous raconter l'opposé de l'image, la ruine-dévastante et la ruine-chantier, tous ces éléments, accentuent l'idée du fragmentaire dans ce film.

C-Je veux voir:

« le mal ne se prouve pas, il s'éprouve »¹⁹ (Primo Levi)

Je veux voir, un film empruntant à la fois la forme documentaire et celle de la fiction, est réalisé par Joana Hadjithomas et Khalil Joreige en 2007 suite à la guerre israélo-libanaise de juillet 2006. Une nouvelle guerre, mais « pas une de plus » comme le mentionne le couple réalisateur dans le synopsis du film, qui vient briser l'espoir de la jeune génération, une guerre d'armes et de feu qui vient couper les ambitions et les rêves de plusieurs, encore une fois. Catherine Deneuve, une icône du cinéma français, est invitée pour un gala de bienfaisance au Liban. Le couple réalisateur profite de sa présence pour lui proposer de parcourir Beyrouth jusqu'au Liban sud afin de voir les méfaits que la guerre a laissé derrière elle. Deneuve qui joue son propre rôle dans le film, fait la rencontre de l'acteur libanais Rabih Mroué qui joue aussi son propre rôle. Ensemble, ils parcourent les régions touchées par le conflit. C'est à travers leurs yeux et leurs regards qu'on va découvrir (peut-être) une beauté et un sublime des ruines que nous²⁰ avons cessé de percevoir il y a longtemps. Les deux réalisateurs se sont posés la question de ce que peut faire le cinéma suite à de pareilles séquelles. *Je veux voir* est le résultat de ce questionnement.

I- Corps (de Catherine Deneuve) devenu malade, comme le corps libanais :

Soit disant venue au Liban pour une récompense organisée durant un gala, Deneuve et les deux réalisateurs décident partir à la découverte des ruines. Catherine Deneuve « veut voir » la réalité cachée que les médias libanais et étrangers n'ont pas montrée à l'écran.

« Instead, according to the artists, the media reduce the people from the affected regions to a mere function: the victim. In their viewers, respectively, the media cultivate a specific way of watching: the victims are perceived as a mass, they

¹⁹ Joana Hadjithomas dans un entretien: <http://www.iletaitunefoislecinema.com/entretien/2520/entretien-avec-joana-hadjithomas-et-khalil-joreige>

²⁰ Le "nous" vise les spectateurs libanais et non libanais touchés par la guerre de 2006 ou n'importe quelle guerre jamais vécue. Le "nous" parle des personnages concentrationnaire, morts-vivants.

lose individuality, nobody asks them about their singular story; they, write Joana and Khalil, “have lost their faces.” So what the artists want to do with their art, and particularly with their films, is to give back to people their faces, to change the way people in war and conflict zones and their personal stories are represented, perceived, understood, and, possibly, remembered in the world. » (Fedulova 2013, p. 3)

Par « voir », la ‘star’ entend être incluse dans la situation, être présente dans les ruines et pourquoi ne pas être les ruines en même temps. Elle veut se rapprocher et devenir semblable à tous les autres rescapés de cette guerre. Tout au long du film, on remarque une métamorphose du corps de l’héroïne du film. Le film commence par un plan de Deneuve regardant Beyrouth à travers une grande fenêtre ; on voit la partie de la ville construite, moderne sans se rendre compte de ce qui est caché entre ses murs et loin de la caméra.²¹ « Je veux voir » : cette phrase présente à maintes reprises dans le film, nous rappelle la phrase utilisée par la femme française dans *Hiroshima mon amour* : « J’ai tout vu à Hiroshima » ; tout vu dans cette ville ravagée par la bombe atomique ; voir ainsi les corps malades à gauche et à droite, les mourants, les personnes démembrées, les femmes perdant leurs cheveux. La Française a vu, mais qu’a-t-elle vraiment vu ? De même Deneuve veut voir ; verra-t-elle ce qu’elle désire tout au long de son voyage en voiture avec l’acteur libanais ? Insiste-t-elle tellement pour « voir » afin de devenir elle aussi un corps malade, mort-vivant ?

On remarque une gêne intense s’afficher sur le visage et dans la gestuelle de Deneuve au moment de sa rencontre avec Rabih Mroué au début du film, lorsque les réalisateurs les présentent l’un à l’autre. Même en voiture ensemble, on sent que les deux corps manquent de connaissance, ils ne sont pas habitués l’un à l’autre. L’actrice n’arrête pas de demander la permission pour faire ceci, cela. Sa demande de permission pour fumer se répète à plusieurs reprises et à différents moments du film. Elle ne se sent pas encore

²¹ Ici on s’intéresse juste au premier plan du film. Peu après, on verra Beyrouth et le parcours vers le sud d’un autre angle.

chez elle ; elle est dans un pays qu'elle ne connaît pas (sa première visite), dans une situation qui ne lui est pas familière, avec un homme étranger en voiture.

« On sent dans les yeux de Deneuve, et même dans son corps tendu, le danger de ce voyage risqué. On sent une certaine douleur devant la destruction, une certaine audace dans le désir d'aller jusqu'au bout. Mais aussi une sorte de froideur, de distance face aux gens et aux événements » (Lesage 2009, s.p.)

Un contraste se crée et accentue le fragmentaire du point de vue corporel : l'homme et la femme, la star internationale et l'acteur local, le passé-présent touchés par la guerre (de Rabih) et le passé-présent n'ayant jamais vécu une guerre (de Catherine), le calme et le chaos.²²

Il est intéressant que Catherine Deneuve veuille voir mais que Rabih, lui, ne le veuille pas ; il ne veut pas voir le village de sa grand-mère, le village dans lequel il a grandi quand il était enfant, il ne veut pas voir les conséquences qu'a laissées la guerre sur son enfance, encore une fois. D'ailleurs, au moment où ils arrivent au village, les deux acteurs voient différemment ; leurs corps sont plongés dans une « ruine-dévastante ». Deneuve cherche à voir ce qu'elle voulait dès le début mais Rabih essaie de voir quelque chose de nouveau, autre que les ruines auxquelles il est déjà habitué. Il essaie de voir et de retrouver son enfance mais n'y parvient pas ; la maison de sa grand-mère est complètement détruite, elle n'existe plus. Rabih « C'est mon enfance ici mais je ne reconnais rien ». Comme si, périodiquement, le corps devait subir une punition pareille, il devait revivre la guerre, le morcellement et la division. Rabih n'a plus de souvenirs

²² Cette idée du contraste s'inspire de l'article de Fedulova, Nataliya. *I want to see*, a film by Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, 2013, p. 4

«J.-M. Frodon, jokingly, calls this synthesis "the great cinematographic machination," implying that the originality of the film lies in its ingeniously conceived, virtuosically executed, artful design. He enumerates all the elements constituting this design: "Catherine Deneuve and Rabih Mroue, the foreigner and the Lebanese; the woman and the man; the star and the actor"; the "awkwardness and determination of each of them; the past and the present; the threat of the militias and the buried mines; the car and walking on foot; seeing and not seeing": all those elements, writes Frodon, are necessary in order to step by step, shot by shot, minute after minute, and frame after frame, to manufacture a film text telling of "knowledge and ignorance, phantasms and facts, visible and invisible" (Frodon 62).»

palpables de son enfance. Ne serait-ce pas à cause de cela qu'il ne voulait pas voir et revenir au sud ?

RABIH : « Oui, je sais...tu as raison. Bien sûr, on va recommencer, à nouveau. On reconstruira, à nouveau. Et on revivra, à nouveau. Mais...tu ne m'as pas dit, est-ce que tu reviendras? Catherine, Catherine dis-moi, est-ce que tu reviendras? »

Dans la 'Dahyé'(banlieue) de Beyrouth et au moment où les acteurs essayaient de voir les ruines autour d'eux, la caméra et l'équipe furent interrompus par des personnes qu'on ne voit pas à l'écran, dont on peut déduire qu'ils sont alliés au « Hezbollah »²³. Ces derniers interdisent à l'équipe de filmer dans cette partie de la ville ; peut-être par peur de ne pas montrer la réalité à l'écran et/ou pour que le monde entier ne voit pas l'humiliation subie ? Beaucoup de questions se posent mais restent sans réponse.

On retrouve, à un degré moindre, la même situation dans la scène qui a été filmée aux frontières libano-israélienne. Dans celle-ci, l'équipe de tournage attend la permission d'Israël pour pouvoir filmer, au Liban. Ce que je trouve intéressant dans cette partie, c'est la révélation du pouvoir qu'aurait cet État voisin envers l'État et le territoire libanais. Attendre un permis d'un autre territoire pour filmer sur le sien met toute l'équipe, les deux acteurs, les casques bleus de l'ONU dans le même bain et leur attribue le même titre. Dans de telles circonstances, ils deviennent tous des corps concentrationnaires attendant l'autorisation du « plus fort ».

Une fois que l'autorisation a été fournie (grâce à la présence de Catherine Deneuve ?), les deux acteurs marchent sur la petite route bloquée qui relie les deux États. Un champ contre-champ très intéressant est utilisé entre eux et l'équipe de tournage et les membres de l'ONU. D'un côté, les acteurs ne savent pas comment réagir devant la caméra, et d'un autre, l'équipe gagne (un peu) de fierté suite au succès qu'ils viennent d'obtenir. Les

²³ Le Hezbollah est en charge et s'occupe de la Dahyé de Beyrouth. Tout ce qui se passe sur ce territoire doit plutôt passer par les responsables de ce parti islamique, d'où la déduction effectuée.

corps des acteurs se trouvent dans un milieu défendu, restreint, un purgatoire entre la vie et la mort.

Au moment où Rabih risque de passer dans une ruelle non sécurisée, potentiellement minée, l'équipe se met à courir derrière la voiture pour l'arrêter. Ne comprenant rien à ce qui arrive, Deneuve panique, ainsi que Mroué. Le garde du corps de Deneuve se précipite pour la protéger tandis que les réalisateurs essaient de calmer la situation. À ce moment, comme à différents moments du film, on se perd entre documentaire et fiction. Cette scène serait-elle une mise en scène d'une situation pareille qui serait déjà arrivée ou bien correspond-t-elle à la réalité de ce qui s'est passé sur le tournage ? Cette question demeure avec une réponse floue de la part des réalisateurs. C'est à ce moment aussi que la star commence à devenir (un peu) comme les habitants du pays, où elle commence à vivre une vraie peur, pourrait-on même dire un trauma ? Ceci s'intensifie au moment où un son très fort d'un avion militaire vient faire peur à Deneuve. C'est un raid israélien pour prendre des photos produisant un mur de son qui domine le ciel libanais. A cet instant, Catherine ressent la même chose que le peuple libanais, elle est en effroi, croyant que sa fin est proche. Bientôt elle se rend compte que son corps, juste comme celui des habitants, devient un corps malade. On remarque le contraste entre sa réaction et celle de Rabih. Tellement habitué à des situations pareilles, ce dernier reste tranquille et essaie de la reconforter ; ce n'est pas la première fois qu'un raid franchit le territoire libanais.

« Victory has come with your resistance »²⁴

En se dirigeant au sud, Catherine est intéressée par les photos des jeunes hommes affichés tout au long de la rue. Il s'avère que ce sont les photos des martyrs de la dernière guerre, qui deviennent automatiquement la fierté de la nation²⁵. Comme à chaque guerre, les photos des martyrs flottent partout dans le pays mais ce qui est fort intéressant c'est

²⁴ Citation de Hassan Nasrallah, le leader du parti islamiste Hezbollah, sur une pancarte routière dans le film.

²⁵ Le mot 'nation' est problématique dans ce contexte puisque ces martyrs sont reliés aux groupes islamistes Chiites (Hezbollah et Amal). Les parties sunnites, chrétiens, druzes et autres ne sont pas en accord l'un avec l'autre et s'opposent à l'idéologie du Hezbollah. On utilise le mot 'nation' dans ce cas puisque la guerre était contre un État étranger et non pas un parti local.

qu'elles sont devenues des images inconscientes, voir latentes dans la conscience de la population libanaise. On se demande ce que pense Deneuve et ce qu'elle voit vraiment en regardant ces images.

« Les Libanais sont tellement habitués à ces affiches (voir ma note à ce sujet) qu'ils ne les remarquent même plus. Mais tout d'un coup, on se trouve doté du regard de Deneuve sur ces images, et on y arrive d'autant plus que Deneuve est en chacun de nous, sous la forme de Séverine ou de Tristana, ou de Peau d'Ane, peu importe. Et l'on se demande : que voit-elle, que pense-t-elle ; et l'on s'image son désarroi, qui est finalement le nôtre. » (<http://mardiros.blog.lemonde.fr/2008/12/14/jeux-voir-de-joana-hadjithomas-et-khalil-joreige/>)

II- Détruire pour reconstruire

Comment trouver la vie dans la mort ?

En direction du sud et passant par la banlieue beyrouthine, on observe les bâtiments en ruines, ou ce qu'on appelle les monuments de guerre (de l'ancienne guerre et non pas de la guerre de 2006). Ces symboles, il nous semble, sont là pour rester. Ces « ruines-dévastantes » sont devenues le décor de la ville et ont ancrées la ville dans une guerre continue.

Je m'intéresse ici à deux points de vue de ce parcours : à ce qui est présent à l'écran et à ce qui est absent de l'image, voir l'inconscient de l'image. Prenons l'exemple du 'Burj el Murr' (duquel parle les deux acteurs mais qu'on ne voit pas à l'écran), un bâtiment qui a été en cours de construction durant la guerre civile libanaise. Ce chantier s'est transformé peu après en ruines (ruine-chantier et ruine-dévastante) suite aux bombardements, aux fusillades. Depuis, cet immeuble est resté debout, non rénové et demeure le symbole de la guerre civile libanaise. Ce monument en est l'une des représentations les plus importantes à Beyrouth.

« les repères du cinéma moderne réapparaissent comme autant d'images latentes au sein du film. Des ruines d'*Allemagne année zéro* à celles de *Still Life* en

passant par Resnais, Buñuel, Antonioni ou Garrel, c'est bien la même mise à l'épreuve des puissances du cinéma de rendre compte autrement, grâce à son réalisme et à son onirisme propres, des vérités et des catastrophes du monde. » (Frodon 2008, s.p.)

Ceci n'empêche pas l'apparition de plans montrant les séquelles de la guerre tout au long du parcours filmique ; les immeubles troués de balles et décharnés.

Un fragmentaire intéressant, voir même intrigant, se dresse durant le film. À nouveau, ce film présente un équilibre parfait entre documentaire et fiction. On reste tout au long perdu entre ces deux mondes. Les personnages ont dû improviser plusieurs fois et n'avaient pas de scénario sur lequel ils pouvaient se baser. Quand est-ce que Catherine est Catherine-personnage, quand est-ce qu'elle est elle, Catherine dans la vraie vie ? Nous ne le savons pas. Même chose pour Rabih. N'oublions pas de mentionner ainsi l'inclusion de l'équipe de tournage devant l'objectif, à différents moments de l'histoire. Les deux réalisateurs jouent leur rôle à eux. Ces derniers étaient coincés à Paris durant la guerre de 2006 et ne pouvaient pas retourner au Liban. Les gens fuyaient le pays alors que ces cinéastes voulaient revenir pour assister à la guerre, « pour montrer le rôle que le cinéma pouvait jouer » (Lesage 2009, s.p.). Peut-être est-ce un moyen pour eux de voir ces séquelles de la même façon que Catherine essaie de les voir ? N'oublions pas de mentionner la façon de filmer des plans en ruines ; on se balade entre « reportage », documentaire et fiction : la caméra change de valeurs de plans brusquement, et est même interrompue brutalement. Le spectateur est confondu. Ajoutons ainsi la superposition de la voix off de Rabih sur une image noire, au moment où il cite *Belle de jour* ; une coupure entre image et son surgit dans la diégèse. D'un autre angle, la ville en ruines se reflète sur les deux acteurs qui longent la ville en voiture. Les acteurs ici, deviennent inclus dans le décor de la ville, ils deviennent la ville détruite ; ils deviennent ruines. Leurs corps malades et la ville en ruines deviennent UN seul corps, avec un seul cœur qui essaie de battre.

RABIH : «Tu voulais voir...Moi aussi je veux voir, mais je n’y arrive pas vraiment. Tu vois ça? Je t’ai dit qu’ils transportaient les ruines de la banlieue. Ils enlèvent les immeubles bombardés et les détruisent. Ils les mettent dans des camions et les déversent ici sur le rivage. Ils en extraient le fer puis broient les pierres et les jettent à la mer. Tu vois? On ne reconnaît rien. On ne reconnaît pas le salon de la salle à manger, la cuisine de l’entrée, les chambres de la salle de bain. Des pierres...des pierres entremêlées. C’est comme si on avait voulu éloigner la ville, la cacher, l’enfouir sous la mer. C’est étrange...Ça me rappelle une image...une ville échouée sur le rivage comme une baleine, un monstre défait qui ne peut plus bouger, un corps jeté là, qui se décompose loin des regards. Bientôt, la ville reposera sous l’eau, silencieuse, muette. Et nous on commence déjà à l’oublier.»

Cette citation de Mroué dans *Je veux voir* illustre un fragmentaire parfait et très direct, et ceci vers la fin du film durant la scène qui montre la déconstruction de la ruine pour la reconstruire de nouveau. Les constructeurs détruisent de plus en plus ce qui a déjà été détruit ; on détruit de nos propres mains notre ville comme si on veut la tuer et la faire disparaître entièrement. Cette scène est filmée d’une manière intéressante, intrigante et très tragique, en mettant l’accent sur le mouvement des pelleteuses qui détruisent la ruine. Les plans sont en ralenti, en gros plans pour la plupart (comme si on filmait un visage qui pleure ou un corps qui tombe — un corps mélancolique. Ceci est accentué par la musique mélancolique de groupe ‘Scrambled eggs’.

Je veux voir présente un territoire fantomatique, labyrinthique et fragmentaire dans lequel les corps évoluent tout au long du film. Toutefois, il faut s’interroger, comme Valérie Lesage, de la pertinence de la présence de Catherine Deneuve dans un tel contexte :

«Le film suscite toutefois un certain malaise, car quelque part, c’est comme si la présence de Deneuve venait éclipser partiellement les enjeux réels auxquels font face les Libanais. Fallait-il une star pour attirer l’attention sur le sort d’un pays dévasté? Sans vedette, resterions-nous aveugles face au drame des Libanais? Le regard troublé de Deneuve nous émeut-il davantage que celui des victimes de la

guerre? Sont-elles déjà devenues banales? Enfin, le courage de l'actrice qui brave le danger n'est-il pas placé devant celui des Libanais, qui chaque jour affrontent un quotidien risqué? » (Lesage 2009, s.p.)

Pour clore ce chapitre, il faut souligner qu'on observe un entre-deux important et une harmonie entre le corps et la ville qui ne peuvent vivre l'un sans l'autre. Chacun des films racontent une histoire différente, montre un point de vue différent mais en fin de compte, ces trois films se rejoignent: parler de la ville détruite et des corps morts-vivants. Les trois se relient l'un à l'autre et se complètent d'une manière étrange, comme si c'était un même film divisé en plusieurs chapitres, filmés avec trois styles cinématographiques différents. D'ailleurs, ceci révèle le choix de mon corpus filmique durant l'écriture de ce mémoire. Ghassan Salhab, Joanna Hadjithomas et Khalil Joreige, cinéastes indépendants dans la scène cinématographique libanaise sont là pour nous raconter ce que d'autres ont racontés différemment. Ces cinéastes ont permis de réfléchir à ce qu'est la guerre et permis d'essayer de franchir cette mélancolie « inconsciente » dans lequel le peuple libanais se retrouve ; peut-être pour atteindre la paix ultime de chacun avec soi.

Chapitre III

ENTRE DEUX: fiction-expérimentale poétique qui oscille entre onirisme et réalisme urbain

X=Le personnage du film

Entre deux est une fiction expérimentale poétique que j'ai écrite, réalisée et montée dans le cadre du programme de maîtrise en études cinématographiques, recherche création. Mettant en relation le corps et la ville, tous deux étant « en ruines », ce film de 22 minutes explore les questions de la vieillesse, de l'exil et de l'attente de la mort. Un homme âgé attend sa fin, perdu entre son passé et son présent. Exilé, il oscille entre les deux mondes : le retour dans son passé à travers ses souvenirs de sa ville (Beyrouth) et son présent actuel dans lequel il se trouve prisonnier d'un espace clos. Cet espace plus ou moins vide met l'accent sur le personnage.

Son regard est intense et pénétrant, il nous interpelle en tant que témoins de sa déchéance, de son état d'entre-deux, de son désir et de ses frustrations. Nous ressentons de l'empathie envers son corps vieillissant, meurtri et affaibli. *Entre deux* est un film personnel, intimiste, autobiographique mais qui rejoint malgré cela, des questions plus vastes telles que l'exil, la mort, les blessures, la survie.

Au moment de l'écriture du film, qui s'est faite d'une façon non classique²⁶, j'avais déjà en tête ce personnage et je travaillais autour du fait que sa présence serait centrale. Je voulais que son regard soit à la fois doux et intense, mais surtout touchant. Le plus important était son état physique et psychique. Ici, le documentaire et la fiction se rejoignent harmonieusement. La part documentaire révèle l'état physique du personnage tandis que la fiction fabrique et imagine son état psychique. Notre personnage boite dans la vraie vie, suite à une embolie qu'il a subie à la jambe et à la main droite. Son état psychique est quant à lui fictionnel puisqu'il a été écrit et développé pour ce film en

²⁶ Je n'avais pas de scénario chronologique. Les scènes étaient présentes sur papier mais j'ai préféré improviser au tournage et ajouter de nouveaux petits détails dans les scènes.

particulier.

Je désirais montrer l'état corporel « réel » de cet homme fragilisé mais l'inclure dans un contexte de fiction puisque je désirais établir une relation entre le corps « mort-vivant » et la ville « en ruines ».

La mobilité réduite et difficile du vieil homme vient en effet accentuer l'idée d'un corps « mort-vivant ». Son corps survit à chaque jour à ce qu'il a subi naturellement il y a quelques années (et qui n'a rien à voir avec la guerre) et depuis il oscille entre son corps qui n'est pas à 100% normal et son esprit intact qui le fait désespérer de son état jour après jour. Pourquoi et comment une partie d'un corps peut-elle s'arrêter de fonctionner normalement d'un jour à l'autre ? Un côté de son corps vit normalement tandis que l'autre est latent. Dans le contexte de notre sujet de recherche, le parallèle entre corps et ville, la même question vient se poser: Pourquoi et comment les ruines viennent-elles marquer, d'un jour à l'autre, une ville complètement fonctionnelle ?

Mon but était de solliciter la vérité de ce corps meurtri afin d'exemplifier les questions de l'exil, de la mort et des impacts de la guerre sur la ville de Beyrouth. Il était important pour moi de montrer une personne en tant qu'être singulier et non pas un groupe de victimes²⁷. Mon personnage devait être une victime singulière.

Les aspects documentaires et fictionnels s'entremêlent aussi par exemple dans le code vestimentaire de notre personnage. On remarque qu'il est en costume non conventionnel : en bas, il porte un short relax et des chaussettes prescrites par son médecin pour améliorer la circulation du sang dans ses jambes, et en haut, un costume (une chemise, une cravate et une veste). Cet habillement n'est pas très commun pour une personne qui se trouve enfermée à effectuer des tâches de tous les jours. Le haut garde une contenance, préserve les apparences de la vie publique, tandis que le bas témoigne de sa fragilité, de son dénuement et de sa maladie.

²⁷ Par victime, je parle des archétypes qui sont décontextualisés. On parle d'eux tout le temps en groupe et jamais de leur histoire personnelle. L'histoire du groupe devient leur histoire à tous.

Entre deux aborde le sujet du corps et de la ville d'une façon conceptuelle. Les différentes scènes du film se présentent sous forme de tableaux très sobres, fixes, soigneusement composés. La musique dépouillée vient accentuer ce côté conceptuel. L'image, la musique et les effets sonores sont reliés tout au long du parcours filmique, que ce soit une musique, un son diégétique ou non-diégétique, les trois éléments se font écho de façon harmonieuse et complémentaire.

Ce film est divisé en deux grandes parties : la première du début jusqu'à la minute 11:32 et la deuxième de 11:32 jusqu'à la fin du film. La première se concentre plus sur le corps de notre sujet alors que la deuxième introduit et met en valeur la ville et ses ruines. Ces deux parties se complètent et créent une continuité qui va nous permettre de passer d'un endroit à l'autre, à plusieurs reprises, tout au long du film : on revient à l'appartement de X, ce même espace montré au début. Cet effet de continuité est généré par le montage des images mais aussi par la musique qui demeure la même ou presque similaire, grâce à « la tonalité, le mode et le genre compositionnels ». (Labadie 2014, p. 29)

Le film se veut chargé d'émotions ; tout ce qui est présenté devant nous à l'écran (images, sons, musiques) est porteur d'émotion et aide à comprendre l'état de notre personnage et son passé.

A- Corps malade :

Rasage, sifflement, mots croisés, jeu de billes : Ces quatre actions sont des actions routinières de notre personnage. Il les pratique d'une façon machinale et répétitive. Il prend tout son temps en achevant chaque activité. Les scènes sont relativement lentes et d'une longue durée. Elles ont pour but de montrer la monotonie de son quotidien. L'action, l'espace et spécialement le temps jouent un rôle crucial. Pour chaque action, j'utilise plusieurs plans et valeurs de plans. Le but est d'imiter la vraie vie mais dans un mélodrame filmé. Le reflet du temps (en réalité) a été traduit de la façon suivante à l'écran :

Scène de rasage : 00 :31 à 01:58 (12 plans.)

Scène sifflement : 02 :05 à 03 :18 (6 plans)

Scène mots-croisés : 04 :27 à 07 15 (16 plans)

Scène jeu de billes : 07 :16 à 09 :51 (14 plans)

Le nombre de plans et la façon d’agir du personnage confèrent une durée importante à chacune des scènes. On remarque aussi que parmi toutes les scènes et des 48 plans présents, quatre plans seulement sont des plans larges. Le premier prend place à la fin de la scène de rasage et les trois autres se succèdent à la fin de la scène de sifflement. Pourquoi cet abandon de plans larges tout au long des scènes majeures²⁸ du film ? Et pourquoi cette présence de plans larges seulement dans le même espace ?

Mon but en réalisant ce film était de rester proche du personnage dans une distance intime. Le lieu où il se trouve devait demeurer minimaliste littéralement et métaphoriquement. C’est dans les 2ème et 3ème scènes du film (rasage et sifflement) et lors de l’apparition des plans larges qu’on comprend (un peu) l’espace dans lequel se trouve le personnage. On ne comprend pas tout à fait puisque cet espace ne réapparaît plus lors du film.



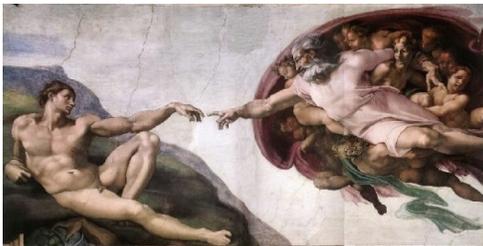
On comprend dès le début donc, que le personnage est chez lui, enfermé dans son propre espace. Un tableau est placé au dessus de sa tête, il nous montre deux mains qui s’entremêlent nous rappelle le tableau de Michel-Ange « la création d’Adam ». Ce tableau apparaît deux fois tout au long du film : la première fois à la minute 01:58, et au

²⁸ Je réfère ici aux scènes qui se déroulent à l’intérieur de l’espace clos

même moment de l'apparition du premier plan large de l'œuvre ; ceci, durant la deuxième scène du film (scène de rasage). Ce plan vient au début de cette scène et la relie à la 3ème scène (de sifflement) qui se déroule dans le même lieu. Trois plans larges qui ont la même grandeur de plans terminent la 3ème scène. Un « jump cut » effectué entre ces plans nous montre le tableau toujours accroché au mur. Pourquoi est-il présent dans ces deux scènes du film ? Que vient-il faire placé au dessus de la tête de notre personnage principal ?

On peut lire ces deux mains qui tentent de se rejoindre comme étant celles du spectateur et celles du personnage. Il vient nous rappeler le tableau original, *Création d'Adam*, de Michel-Ange, 1512. Comme Adam, notre personnage ainsi, voit le jour.

Ce tableau n'apparaît que dans les plans larges et les scènes closes.²⁹Au moment où on voit le tableau, on commence à s'approcher de plus en plus de notre personnage. Il ne veut pas nous dévoiler son espace sauf dans ces plans.



Le film commence par une scène formée d'un seul plan. X est au centre de l'image, il se tient debout face à un miroir. Il nous semble placé à l'intérieur de ce miroir ; comme s'il était une peinture accrochée au mur. Il nous regarde droit dans les yeux, il veut nous dire quelque chose. Tout est fixe : le plan, le miroir et le corps du personnage. Sa respiration et le clignement des yeux vont animer l'œuvre murale et donner une vie à la peinture. Cette dernière devient une image cinématographique et ainsi, notre premier plan et

²⁹ Scènes closes: les scènes qui se déroulent à l'intérieur de l'espace de X.

première scène du film. Un chant aux connotations angéliques, ajoutée au son d'un drone accompagne l'image. Son rôle est de nous introduire dans un monde de rêverie, un monde qui, malgré son aspect réel, est surréel à certains égards.

« Défiant les conventions, Céline Barakat place le visage de son modèle en plein centre de son image. Le cadre majestueux vient mettre en valeur le regard pénétrant et la prestance du sujet. Il en résulte un hommage du cadrage et une illustration des qualités réfléchissantes du cinéma. »³⁰

Cette scène reviendra vers la fin du film, le plan passe du flou au net pour nous faire découvrir X. Cette fois-ci, il ne nous regarde pas. Il regarde vers le côté. Regarde-t-il sa ville perdue et quittée ? J'ai décidé que oui : De l'intérieur, il regarde l'extérieur. Tout de suite après, on passe à un plan de la ville de Beyrouth. Ce dernier migre de la surexposition à l'exposition normale. La voix angélique et le drone reviennent de nouveau. Ce sont les mêmes sons qui ont commencé le film. Tout est relié : tout disparaît pour réapparaître de nouveau. On remarque ceci à travers les trois séquences de transition³¹ qui sont répétées à trois reprises dans le film. La première apparition nous présente l'espace clos de X et sa routine. La seconde nous introduit la ville en ruines et la 3^{ème}, nous annonce la fin (ou bien la mort) de notre personnage. Ces séquences sont au début, au milieu et à la fin du film. Cette structure fait référence à l'introduction, au corps du sujet et à la conclusion dans un récit écrit. Les scènes de transition ont un rôle crucial ; elles vont nous permettre de migrer d'un monde à un autre. Ce passage s'effectue à travers les images d'un voyage en train.

« he didn't turn back. It was as if he's boarded a very long train heading for a drowsy future » (Wong kar-wai, 2004)

2046 est un des films qui illustrent d'une façon exceptionnelle le voyage, la perte, la

³⁰ Auteur inconnu, Citation prise du Concours: Ma bande annonce en Technicolor 2013-2014

³¹ La séquence de transition est le regroupement des trois plans (plan avec des silhouettes humaines surexposées, gare de train 'Mar Mikael' et le tunnel) qui réfèrent au voyage.

mémoire et le changement.

« Il ne s'est pas retourné. C'était comme s'il a embarqué dans un long train dirigé vers un futur somnolent. ³²» (idem) J'insiste à traduire cette phrase pour montrer son importance et sa relation avec X et le film : *Entre-Deux*.

Notre personnage évite-t-il de se retourner vers l'arrière bien qu'il nous emmène avec lui dans ses souvenirs ? Veut-il échapper à ce présent qui lui a été écrit pour lui ? Les séquences de voyages (ou de transition) ont le rôle de nous faire découvrir peu à peu et au cours de la diégèse, les réponses à ces questions.

La musique est similaire dans ces trois séquences de transition à caractère onirique. Les plans (plans avec des silhouettes humaines surexposées, gare de train 'Mar Mikael' et le tunnel) se répètent, ainsi que la musique. Les plans utilisés (à chaque séquence) ne sont pas exactement les mêmes, ainsi des modifications minimales parviennent avec la musique à ce que le rythme soit compatible avec la longueur des plans.

Tout au long du film, on retrouve deux scènes de couloir. La première au début du film et la deuxième vers la fin. Dans la première, le personnage marche vers la caméra, il se rapproche de nous (spectateur). Toujours en costume non conventionnel, on remarque tout de suite sa main et sa jambe droite et le malaise que son corps éprouve en marchant. En parallèle à son action, le sifflement de la mélodie qu'il avait en tête dans la scène précédente et la musique du violoncelle l'accompagnent, comme si on était emprisonné dans l'action, toujours enfermé dans cet espace, même si celui-ci est différent architecturalement...ou même si cette action est de l'ordre du voyage, elle demeure attachée à notre personnage.

X sort du cadre. Où se dirige-t-il ? On le voit sortir du plan, mais on ne comprend pas où il va. Voyagera-t-il dans l'autre monde ? La 1^{ère} séquence de transition commence.

³² Notre traduction.



Dans la 2ème scène de couloir, le personnage nous tourne le dos, il s'éloigne de nous. Il est en route vers son espace clos, un journal en main. Retourne-t-il dans sa prison ? Le journal est-il un symbole de cercle vicieux ? Est-ce que X est de retour à ses mots cachés, au temps qui passe, à ses billes, à son rasage et sifflement de son quotidien ? Les sons de drone et de sifflement apparaissent de nouveau, ils sont les mêmes que ceux utilisés précédemment. Le son et l'image nous induisent-ils en erreur ou est-ce bien vrai que X décide de s'enfermer de nouveau ?

Cette scène crée une confusion concernant le destin du personnage, elle nous permet de se poser des questions mais nous ne donne pas des réponses : elle nous demande d'attendre la suite.

L'espace et le temps sont des éléments traités de façon récurrente dans ma création artistique à travers les thèmes du voyage, de la perte et de la confusion entre les lieux et les temporalités que nous présente le film.

Dans la scène 3 (de sifflement), le tapotement du pied et des doigts de la main sonne lourd et dense. De plus, le sifflement en écho et le drone nous permettent de nous introduire graduellement dans les pensées et les souvenirs de X et de ressentir sa quiétude et son état d'âme.

La musique de la 1ère séquence de transition se termine avec le commencement de la scène du jeu de mots cachés : sa fin s'avère le début d'une nouvelle scène. Bientôt, on se rend compte que cette scène close suit l'ambiance des scènes précédentes ; et que nous

sommes dans une boucle atemporelle.

« La musique revient graduellement par un léger drone et ensuite par le retour d'une mélodie lente au piano dans son registre aigu en vue d'entretenir l'inconfort de sa vie et d'ajouter une douceur mélancolique à la scène » (Labadie 2014, p. 30)

La mélodie au piano dans la scène des mots cachés rappelle celle qui se trouve dans la scène 2 (de rasage) et la scène 3 (de sifflement). Ici, c'est la musique qui vient accentuer l'atemporalité des passages filmiques.

Dans le dernier plan de la scène des mots cachés, le personnage assis nous tourne le dos. Une table noire vide en second plan commence à se remplir de journaux de chaque côté de X : le temps passe et le lieu reste le même. Les journaux s'entassent jour après jour et X n'arrête pas de trouver le mot caché. Chaque jour un nouveau mot, un nouvel espoir. Ses mots-cachés se multiplient...le temps passe. Les journaux disparaissent, les mots de même, ainsi que l'espoir de notre héros.

La scène de billes commence et se termine par des plans plus ou moins similaires. Le premier est un « pan-tilt »³³ de droite à gauche et le second de gauche à droite. Le dernier plan a conclu la scène, il a enfermé le personnage dans un espace atemporel duquel il ne peut pas s'échapper.

A plusieurs reprises dans le film (spécifiquement dix fois), X nous regarde droit dans les yeux. Chaque regard représente un appel particulier : chacun est un cri silencieux, un appel au secours et aussi une sorte d'arme ou de bouclier qu'utilise le personnage pour protéger. L'objectif de la caméra le protège, le met à distance, le sépare, et nous (les spectateurs) pouvons également le protéger par un regard bienveillant (?). Son regard peut-il être interprété autrement ? Peut-être le personnage essaie-t-il de sortir, grâce à son regard de l'écran, peut-être essaie-t-il d'échapper de son espace fermé, où il s'enferme lui-même.

³³ Voir le choix de réalisation dans cette partie du film

La deuxième fois où X nous regarde dans les yeux. L'image et la musique du violoncelle commencent en même temps. Cette similitude réapparaît peu après, dans la scène des mots cachés. La musique recommence avec le plan, elle est plus entraînante et plus graduelle dans le but d'accentuer l'intensité du regard et l'émotion forte que notre personnage dégage. Le regard de X dans ce plan arrête le temps, ainsi apparaissent les plans atemporels des journaux qui s'entassent les uns après les autres.

« La rythmique du piano appuie la scène comme le sable qui s'écoule dans un sablier »
(Labadie 2014, p 30)





Dans tous les plans où X nous regarde, la musique soit commence avec le regard pour l'intensifier de plus ou en plus, soit elle est déjà présente. Un seul plan « de regard » existe sans musique dans la scène de billes. Un son de drone accompagne ce regard, c'est un son inquiétant qui a pour but de nous introduire à l'action : le jeu de billes. D'ailleurs, c'est le 1^{er} plan de la scène qui va nous montrer le personnage avec son pot de billes ; et ceci grâce à la valeur de plan moyenne. Le silence de la musique instrumentale s'arrête afin de donner toute la place à l'action. Mon but est de donner plus d'importance et de lourdeur à l'action qui se déroule. Je voulais créer une ambiance et une harmonie entre les plans instrumentaux³⁴ et les plans non-instrumentaux.³⁵

³⁴ Plans accompagnés de musique instrumentale

³⁵ Plans non accompagnés de musique instrumentale

Dans la dernière scène du film (scène de martyr) composée de cinq plans, le regard caméra est présent dans trois plans. Cette scène est très sensible et risquée. Au moment de la réalisation, je craignais les réactions des spectateurs³⁶. J'ai décidé de prendre le risque et de suivre mon instinct cinématographique dans le but de suggérer la destruction violente du corps. Cette scène vient faire écho au message qui passe à la télé:

«“Four people were killed in a bomb blast on Tuesday. According to report a suicide bomber triggered the explosion. The area and the southern suburbs of Beirut is a Shiite stronghold and the neighbourhood is known for its support for the political group Hezbollah. Emergency services were soon on the scene as they ferried the wounded to hospital. Firefighters battled to keep crowded bay and quickly bring the flames under control. The exact target of the attack wasn't clear but tension has spilled over from neighbouring Syria where president Bashar al Assad is from the Shiite derived Alaouit minority. Hezbollah has sent forces across the boarders to help him fight Sunni rebels. Hardline Sunni militants have retaliated by bombing Shiite strongholds in Lebanon”»

X veut-il imiter ce qui se passe dans sa ville, Beyrouth ? Un kamikaze met fin à la vie de gens autour de lui et détruit une partie de sa ville Beyrouth. Ceinture de bombes, couronnes et pétales de fleurs blanches : X décide de se punir. De cette autopunition résultera sa propre destruction et son propre génocide ; il décide de mettre fin à son corps. (Ici, je relis directement le corps à la ville)

« -Regardez-moi », ses yeux nous disent-ils.

« -Regardez ce que je vais faire pour mettre fin à tout cela. »

Son corps se désincarne, son espace devient chthonien. Son regard est un adieu, X devient un kamikaze pour lui même. Beyrouth meurt et le passé de X se détruit avec elle. Pourquoi exister sans passé ? X veut mourir aussi. Les pétales annoncent la fin de la fin,

³⁶ On (personne incluse dans une communauté) a toujours peur d'une façon ou d'une autre de l'autre, des préjugés et des attentes. On ne doit jamais faire de fautes et être toujours à la hauteur. On ne doit jamais décevoir la communauté ni le spectateur.

elles montrent la transition d'un corps « humain » à un corps martyr.

« All memories are traces of tears » (Wong Kar-wai, 2004)

« I haven't changed but nobody knows because I don't exist anymore » (Wong Kar-wai, 2004)

Je retrouve une grande analogie entre ces deux citations et mon personnage. Ses souvenirs ne sont que des souvenirs négatifs. Ils sont la cause principale de son enfermement, de sa fin sur terre et de son état physique et psychique.

Du début à la fin du film, X tourne en rond, il n'a pas pu s'échapper de sa prison. Pourrions-nous dire que même dans l'au delà (après sa mort), X restera le même et ne changera pas ? Cette interrogation demeure problématique. Personne ne le saura puisqu'il n'existera plus mais personne ne le saura parce que le film se termine sur une ouverture, un point d'interrogation sur ce qu'il va advenir.

B- Ville en Ruines :

La 2ème partie du film nous introduit une ville en ruine. De quelle ville parle-t-on ?





Cette partie joue un rôle clé dans le passage du personnage de son espace clos à son immersion dans la ville en ruines. Le 1^{ère} scène de cette partie est constituée d'un seul plan qui montre la double réflexion de X et des lumières multicolores de la ville qui l'entoure. Pourquoi le choix d'une double réflexion ? J'ai voulu montrer le côté fragmenté et divisé du personnage, son oscillation entre son passé et son présent, entre ici et ailleurs, et entre son espace clos et l'espace extérieur en ruines.

Les nouvelles télévisées qui constituent la seule séquence parlée du film, nous introduisent à Beyrouth sous les bombes. C'est à ce moment qu'on va pouvoir créer la relation entre X et le nouvel espace³⁷ qui est très différent de celui qu'on a vu auparavant et c'est à ce moment aussi qu'on va comprendre le but et l'importance du voyage et des séquences de transition.

Durant la lecture de la nouvelle par le journaliste à la télé, l'image nous montre X qui marche dans un couloir sombre, une bougie en main. Il marche à son propre rythme. Je voulais créer une relation entre cette scène et les scènes de vraie vie durant une guerre : Les gens courent à l'abri pour éviter la mort tandis que X prend tout son temps. D'ailleurs, il ne peut pas courir à cause de son état physique.

Une musique instrumentale de violoncelle accompagne les images des bâtiments en ruines. Des cris de gens et des sons d'ambulances et de klaxons, rendent l'ambiance très chaotique, comme si on est en train de tout perdre et qu'on ne peut rien pour sauver la

³⁷ La ville en ruines.

situation.

Du chaos, on passe au calme qui règne. La ville est filmée d'un point de vue en hauteur : Beyrouth est projetée sous nos yeux. Les sons de prières « Azan » de la mosquée et les cloches des églises créent une atmosphère pacifique.

On passe d'un état à un autre, toujours dans la même ville, cette dernière aussi considérée comme dichotomique, entre vie et mort, entre calme et chaos. Que peut faire Dieu pour notre personnage ?



Un des plans majeurs fragmentés d'une durée de 50 secondes, nous montre la décomposition de X. Ce dernier est assis, les yeux fermés. Quelques secondes plus tard, sa tête se démultiplie en plusieurs têtes qui bougent dans toutes les directions. Le corps reste le même (fixe) et seule la tête est en action. Ce plan nous ramène à l'importance de la tête du personnage. Le film se situe-t-il dans la tête de X ? Est-elle la source du problème et de la création du film ?

Il faut souligner que son regard ici n'est pas dirigé vers la caméra. X, dans ce cas, ne regarde pas droit devant, il brise toute relation entre lui et la caméra ; entre lui et nous. X, même avec les yeux fermés, sort de son corps afin de se regarder. Son corps se décompose, il devient fantôme : ceci est accentué par la bande sonore.

«Dans l'intention de créer une ambiance vaporeuse, mystérieuse et même un peu fantomatique, la scène est accompagnée uniquement d'une bande électroacoustique plus élaborée. Elle est à la fois légère et déchirante, à l'image de l'homme qui est divisé entre son passé et son présent. » (Labadie 2014, p. 32)

Vers la fin du film, le corps de X et la ville en ruine deviennent un seul corps, ils s'unifient et se complètent par le truchement d'un effet de superposition. Le malheur de l'un est le malheur de l'autre. Ceci est illustré par la superposition du corps nu de X (en plan moyen) et un bâtiment en ruines qui a subi les effets des tirs de balles et de la destruction. Le décor de la ville entre dans le corps de X et ce dernier se retrouve amalgamé à sa ville natale. La musique instrumentale et les cloches des églises ajoutent une dimension spirituelle à ce plan. Le chant angélique survient tranquillement au moment où l'homme effectue des gestes rituels avec ses bras.

Description des gestes :

- 1- Appel à DIEU
- 2- Atteindre le niveau du globe terrestre
- 3- Atteindre le ciel
- 4- Dessiner le mot Dieu-« ALLAH » (en arabe)
- 5- Union entre le personnage et la terre et l'univers.

Ces derniers nous confirment que X a déjà atteint un sommet dans le trouble de son âme. Il est prêt à affronter le destin qu'il s'est donné.

La ville est entrée dans la chambre³⁸

Cette scène établit un parallèle par le montage en alternance entre l'homme et la femme et entre l'espace intérieur et extérieur.

Qui est cette femme et que vient-elle faire soudainement dans cette séquence du film ?

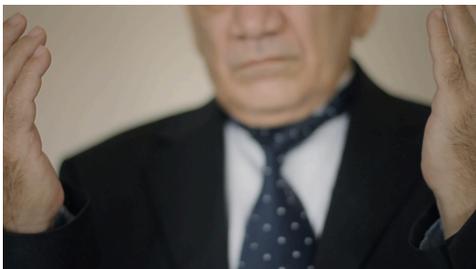
³⁸ (Expression empruntée de Bernardo, Bertolucci, 2003, *The Dreamers*)

C'est la première fois qu'on la voit dans le film, et c'est de dos tourné qu'on l'observe (plan deux de la scène). Cette figure de derviche féminin vient aider X à atteindre un état de transcendance. Le 1^{er} plan de la scène est un plan moyen rapproché du personnage avec les bras et mains ouvertes élevées. Il s'apprête à rencontrer son créateur.

Ce passage est traité par un montage parallèle : entre l'espace intérieur et l'espace extérieur. C'est une danse paradisiaque que vont échanger X et la derviche. Notre héros danse dans son espace toujours clos et la femme danse dans un espace extérieur, en ruines et abandonné. Sa danse semble vouloir tenter de revitaliser et rendre vie à ce lieu fantomatique et abandonné. Elle rend hommage, en même temps à l'espace naturel et à l'espace blanc de notre personnage. Les deux personnages dansent, chacun de leur côté, afin de prier Dieu et d'atteindre un état de repos. La beauté des mouvements corporels rend la danse très gracieuse. Celle-ci est accentuée par la musique dramatique qui change (légèrement) de registre en passant d'un lieu à un autre.

« Des échanges entre le registre plus grave et aigu des instruments démontrent les deux univers d'une manière subtile. Le registre grave et la mélodie plus lente représentent davantage l'homme âgé, tandis que le registre aigu et la mélodie plus allante démontrent la dame afin d'exprimer la douceur et la jeunesse. » (Labadie 2014, p. 33)

Cette danse nous permet de mieux comprendre chacun des mondes : celui de l'homme qui implore Dieu de venir le chercher, et celui de la jeune femme contente et satisfaite de son corps, qui danse et se donne à part entière, avec intensité et douceur. Elle le glorifie et s'abandonne à lui.





On note un contraste crucial entre les deux corps représentés à l'écran. Le 1er est mélancolique, il imite les gestes et les pas de la danseuse. La posture de X et la lenteur de ses gestes ainsi que les chaussettes qu'il porte et les cicatrices sur ses jambes accentuent la mélancolie et la détresse de son corps. De son côté, la femme est pimpante, souriante par moments, et plus concentrée à d'autres. Elle tourne sur elle-même, veut atteindre Dieu et s'unifier avec l'univers. Ses mouvements sont beaucoup plus rapides relativement à ceux de X. Un panoramique vers le bas nous révèle l'état des jambes de X. Tout de suite après, un panoramique vers le haut débute sur les jambes de la danseuse. Des jambes pleines de vie et rapides en comparaison à des jambes malades et lentes. Dans cette scène, on remarque que X effectue un seul geste avec ses bras : l'appel à Dieu. Elle, par contre, ne fait pas que ce geste. Elle essaie d'effectuer les cinq gestes (décrits auparavant) de la danse derviche.

La tristesse corporelle de X est mise en perspective par le fait que le personnage est coincé dans la 1ère loi. (La danse derviche commence par un appel à DIEU pour effectuer les autres lois/gestes par la suite) Il appelle mais Dieu ne répond pas. X n'est pas encore tout à fait prêt pour sa fin.

CONCLUSION

Ce mémoire proposait de faire le point sur la relation et le parallèle entre le corps mort-vivant et la ville en ruines dans le cinéma libanais d'après guerre et spécifiquement dans les trois films : *La maison rose*, *Beyrouth fantôme* et *Je veux voir*.

Au cours des trois chapitres, on a pu constater et comprendre cette relation bâtie entre la ville et le corps. Ces deux éléments devenant un même corps marqué par la guerre. On a pu confirmer la création d'un entre-deux dans un cinéma fragmentaire ou prennent refuge les héros de nos films.

Dans la première partie du chapitre un, on a pu analyser certaines théories autour du corps: le corps lazaréen, concentrationnaire, mort-vivant ; un sujet torturé qui erre dans un monde dans lequel il ne peut plus habiter. La mélancolie, et sa ressemblance au corps lazaréen, montre que le corps dépressif est prisonnier de son sort. Ainsi on a pu examiner le traumatisme et différents types de situations vécues par un sujet qui devient martyr ou peut même commettre un acte « martyr ». Le premier chapitre se termine par l'union de la victime et du héros ; la cause et la conséquence de cette guerre s'assemblent.

Dans la deuxième partie du même chapitre, l'accent fut mis sur la ville et son état qui ressemble à l'état d'âme d'un sujet survivant à la guerre. On a parlé du massacre orchestral de la ville et les différents points stratégiques de cette dernière. On a montré la différence entre la ville détruite et la ville anéantie. La ruine-chantier et la ruine-« dévastante » envahissent le territoire et font de Beyrouth une ville politisée. L'espace est considéré infernal mais chthonien simultanément. La ville vit un entre-deux que l'on peut décrire grâce à la théorie du fragmentaire.

Dans le chapitre deux, les trois films de notre corpus dressent un parallèle et montrent une complémentarité entre le corps souffrant et la ville malade. La violence imposée sur le corps de nos héros diégétiques et sur Beyrouth ainsi que leur état de survie respectif sont rendus apparents dans ces films.

Dans le chapitre trois, et ici nous avons adopté le JE pour décrire notre démarche; je voulais parler et montrer Beyrouth à l'écran, cette ville qui a longtemps souffert. Je voulais de même montrer un corps malade, souffrant, le corps d'une personne qui m'est très chère. J'ai voulu montrer le corps de l'homme qui m'a donné la vie, l'homme le plus précieux à mon cœur ; mon père. Ma ville Beyrouth et mon père sont les deux éléments qui sont associés et qui s'entremêlent selon une harmonie logique dans mon film: *ENTRE DEUX*.

Ce que je souhaitais montrer dans ce travail de recherche-crédation, est le quotidien des libanais qui vivent un entre-deux continu depuis les premières guerres. Enfermés dans une ville torturée par les méfaits des conflits, ces corps et cette ville se retrouvent présents pour se conforter l'un l'autre. Ce parallèle et cette ressemblance entre les deux sont cruciaux, l'un ne peut pas vivre sans l'autre, et quand l'un des deux est malade, l'autre s'effondre automatiquement.

Bibliographies et références:

Beyler-Noily, Maia. 2010. *Après le Désastre: le Héros Lazaréen chez Jean Cayrol et Patrick Modiano*. Department of French, University of California, Berkeley *Tiresias* 4

Boujut, Michel. 1994. « Cinémas, villes ouvertes », in *visions urbaines : Villes d'Europe à l'écran*, Centre Georges Pompidou, Paris.

Carasco, Raymonde. Octobre 84, *LA CINEMATOGRAPHIE, LE CINEMA ET L'EXIGENCE DU FRAGMENT*. Texte d'ouverture du séminaire "Le cinéma fragmentaire", (1984-85), Collège Européen de Philosophie.

Dornier, Carole et Renaud Dulong. 2005. *La comparution dans le théâtre contemporain : entre singularité et choralité, esthétique du témoignages*.

Cayrol, Jean. 1950. *Lazare parmi nous*. Paris : Editions du seuil

Cayrol, Jean. 2007. " *Pour un Romanesque lazaréen* " - *Oeuvre lazaréenne*: Paris: Editions du Seuil.

Chaumont, Jean-Michel. 1997. *Du culte des héros à la concurrence des victimes, reconnaissance*. Paris : Editions La Découverte.

Deleuze, Gilles. 1985. *Cinéma 2 : L'Image-temps*. Paris : Les Editions de Minuit, collection : Critique

Devel, Laetitia. 2004, *La figuration des corps de la ville. Photographie et cinéma de la fragmentation*. MEI « Espace, corps, communication », n° 21, 2004.

Watt, Eric, Ursula Bienman, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige Anri Sala Seifollah Samadian Fiona Tan, *Appels à témoins, le @quartier*, 2003.

Ghosn, Joseph. 2006. *Le couple témoin: Joana Hadjithomas et Khalil Joreige*. Les Editions Indépendantes Dans Les Inrockuptibles, 535

Habib, André. 2011. *L'attrait de la ruine*. Crisnée : Yellow Now

Kristeva, Julia. 1989. *Black Sun: Depression and Melancholia*. New York: Columbia University Press

Kraepelin, Emil. 1889. *Psychiatrie. Ein Lehrbrech für Studierende und Aerzte*, 6ème, éd. Leipzig - Barth JA.

Lebigot, François. 2011. *Le traumatisme psychique*. [Paris]: Fabert; Bruxelles: Yapaka.be-[Ministère de la communauté française de Belgique]

Marcziszovszky, Anna. 2012. « De l'art lazaréen- Une (re)définition possible de la littérature de l'après-guerre ». Revue d'Etudes françaises N°17. P. 95-107

Oppenheim, Hermann, 1888. *Die Traumatischen Neurosen*. Berlin, Von August Hirschwald; 1 vol, 2ème éd.

Larzilliere Penelope. 2003 Le " martyr " palestinien, nouvelle figure d'un nationalisme en echec. Alain Dieckhoff et Remy Leveau. Israéliens et Palestiniens : la guerre en partage, Balland, pp 80-109. <halshs-00467879>

Stead, Naomi. 2003. University of Technology Sydney- Published as 'The Value of Ruins: Allegories of Destruction in Benjamin and Speer', *Form/Work: An Interdisciplinary Journal of the Built Environment*, no. 6, Octobre. pp. 51-64.

Tisseron, Serge. 2010. *L'empathie au coeur du jeu social*, Paris: Albin Michel.

Yazbek, Elie. 2009. *La représentation de la ville de Beyrouth au cinéma*, Nice: journée d'étude à l'Université de Nice - Sophia Antipolis Chaire Unesco Cinéma et Imaginaire(s)

Hadjithomas Joana et Khalil, 2004. « Tel un oasis dans le désert... » Dans. *Appel à témoins*, Le Quartier.

Documents en ligne:

Beaudry, Jean Louis. 1975. Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité. Le dispositif. In: Communications, 23, 1975. Psychanalyse et cinéma. pp. 56-72

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1348

Esta. Eddy et Micheline Abi-Khalil. 1999. « *Autour de la maison rose- Le Balancement entre passé et avenir* », La revue du Liban-Art et Culture.

<http://www.rdl.com.lb/1999/3712/art1.html>

Fedulova, Nataliya. 2013. *I want to see, a film by Joana Hdjorthomas et Khalil Joreige*. « s.l.n.é »

http://www.sfu.ca/sca/global/pdf/Nataliya_Fedulova_on_Hadjithomas_and_Joreiges_Je_Veux_Voir.pdf

Frodon, Jean Michel. 2008

<http://www.cahiersducinema.com/Critique-Je-veux-voir-de-Joana.html>

Habib, André Abiaad, Serge. Lieux habités, ENTRETIEN AVEC JOANA HADJITHOMAS ET KHALIL JOREIGE, revue Hors champ, 5 juin 2010.

<http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article392>

Lecarpentier, Jonathan. 2007. *Autour de la maison rose. Joana-Hadjithomas et Khalil-Joreige Savoir vivre avec le présent.*

<http://fluctuat.premiere.fr/Cinema/News/Autour-de-la-maison-rose-Joana-Hadjithomas-et-Khalil-Joreige-3253058>

Lesage, Valérie. «Critique». En ligne. Journal La Presse, 29 mai 2009.

<http://www.lapresse.ca/cinema/201207/23/49-1662-je-veux-voir.php>

Programme européen MCX "Modélisation de la CompleXité", 1999,

www.mcxapc.org

Rongier, Sébastien. 2008. *La modernité esthétique et pensée du fragmentaire*. Recherches en esthétiques no 14, Le fragment.

<http://sebastienrongier.net/spip.php?article55>

Tratnjek, Bénédicte. 2009. Le paysage-spectacle dans la guerre : L'urbicide, une mise en scène de la haine dans la ville. En ligne. Communication aux Secondes Journées Doctorales en Paysage, 3-4 décembre 2009, 'Ecole du Paysage de Blois, en ligne :

https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00650729/file/TRATNJEK_-_Texte_provisoire.pdf

<http://www.akadem.org/medias/documents/--Les-figures-resistance-juive.pdf>

(Source: CDJC/Mémorial de la Shoah)

Je veux voir de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, 2008.

<http://mardiros.blog.lemonde.fr/2008/12/14/je-veux-voir-de-joana-hadjithomas-et-khalil-joreige/>

Mémoires et thèses:

Bélangier Sabourin, Catherine. 2011, *La punition corporelle comme pratique éducative parentale: représentations sociales d'intervenants sociaux et implications pour la pratique*, Mémoire de maîtrise, Montréal, université du Québec à Montréal.

Doumit, Carine. 2007, « Enfer des villes ou villes de cinéma », Mémoire de maîtrise, Beyrouth, Université Saint Joseph.

Habib, André. 2008, « Le temps décomposé : cinéma et imaginaire de la ruine », Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal

Labadie, Marie-Eve. 2014, « *Compte-rendu de projet de fin maîtrise* », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal. (A noter que Marie-Eve Labadie est la compositrice de musique dans ce projet de création)

Livre religieux :

Bible de la religion chrétienne, Evangile de St-Jean 11:11

Filmographies :

Bertolucci, Bernardo (réal). 2003. *The Dreamers*. UK/France/Italie. Recorded picture company (RPC)/ Peninsula Films/ Fiction Films.

Hadjothomas, Joana, et Khalil Joreige, (réal). 1997. *Autour de la maison rose*. France/ Canada/ Liban. CCT/Canal(II)/ Canal Horizons/ Crédit d'Impôt pour la Production Cinématographique ou Magnétoscopique Canadienne/ Djinn House Productions/ Les ateliers du cinéma Québécois/ Mille et Une productions/ Ministère de la culture/ Ministère des Affaires étrangères et du Développement International.

Hadjothomas, Joana et Khalil Joreige, (réal). 2008. *Je veux voir*. France/ Lebanon. Mille et Une Productions/ About Productions/ Coficup 2 (in association with)/ Centre national de la Cinématographie (CNC) (support)/ Hubert Bals Fund of the Rotterdam Festival (support)/ Fondation Groupama GAN (participation)/ Ministère Libanais de la culture (participation)

Resnais, Alain (réal). 1959. *Hiroshima mon amour*. France/ Japon. Argos Films/ Como films/ Daiei Studios/ Pathé Entertainment.

Salhab, Ghassan (réal). 1997. *Beyrouth fantôme*. France/ Lebanon. GH Films/ Idéa Productions/ Optima Film.

Wong, Kar-wai (réal). 2004. *2046*. Hong Kong/Chine/France/Italie/Allemagne. Jet Tone films/ Shanghai Film Group/ Orly Films/ Paradis Films/ Classic/ Precious Yield/ Arte France Cinéma/ France 3 Cinéma/ ZDF/Arte