



West-Beyrouth, l'impossible regard

Jacques Araszkievitz, Joseph Moukarzel

► **To cite this version:**

Jacques Araszkievitz, Joseph Moukarzel. West-Beyrouth, l'impossible regard. *Savoirs en action : Culture et réseaux méditerranéens*, 2013, 2271071925. <sic_01515914>

HAL Id: sic_01515914

https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_01515914

Submitted on 28 Apr 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

West-Beyrouth, l'impossible regard

Jacques Araszkievitz* & Joseph Moukarzel**

*Maître de Conférences, Université Nice Sophia Antipolis

** Professeur, Université Saint Esprit de Kaslik

1) Les guerres et le Liban

a. L'horreur

Elle est sans limite. Elle est sans intérieur. A cette absence d'intérieur, la mort peut conduire. Mais ne suffit pas. Au-delà de la mort, il faut à Don Juan aller. Alors qu'il semble encore faire partie des vivants, pour rentrer dans l'espace illimité de l'horreur, espace désigné par Jacques Lacan de seconde mort, Don Juan serre la main du Commandeur. L'horreur n'a pas plus de limite extérieure que de limite intérieure. Elle ne cesse pour cette raison d'avoir besoin d'être circonvenue. Chaque guerre est ainsi limitée, désignée souvent de manière plurielle et toujours de façon inadéquate : La Grande Guerre ou la Première Guerre Mondiale ? Mais quel sens raisonnable recouvrent ces termes si ce n'est à désigner, quel qu'en soit le prix, un espace circonscrit, une temporalité définie. Hélène Puisseux dans les *Figures de la guerre* montre comment se règle ainsi entre « Représentations et sensibilités 1839-1996 » dans le discours en Occident, via différentes techniques, mises en scène, médias, bref différents dispositifs, la question de l'horreur. Sans conclure, l'auteure décrit comment « *Les écrans que les représentations tendent à la guerre depuis deux siècles, au travers de ces décennies que les historiens appellent la période contemporaine, sont passés de l'héroïsation du conflit à l'héroïsation de la perte puis à la perte de l'héroïsation et à la perte du sens* [PUISEUX, 1997, p. 243] ». Mais comment la guerre est-elle représentée au Liban ? Avec quels objectifs ?

b. La contamination des guerres

Par l'horreur, les guerres se contaminent. Elles constituent un réseau serré d'événements, d'accidents, de soulèvements, de printemps et d'hivers. Elles se répondent et s'interpellent, produisent leur lot de pertinence sur bien des plans : la situation géopolitique, les armements, les moyens de communication employés, les tactiques, l'implication des civils, etc. Elles produisent leur régularité et leur singularité. Se dessine une casuistique lancinante et sans intérêt en soi. Le dénombrement inévitable du nombre de morts se transforme inexorablement en une tentative de gradation indécente de l'horreur. A part bien sûr pour les marchands d'armes. Concernant la seconde guerre mondiale, je joue l'invention du radar, je joue l'invention des armes de destruction massive, je joue Alan Turing contre Enigma.

Les guerres du Liban apparaissent comme un envers des guerres mondiales occidentales et plus précisément de ce que ces guerres ont laissé pour solde de tout compte. Ces guerres dites mondiales ne l'étaient que parce des pays, des nations, des peuples colonisés se trouvaient embarqués dans les guerres de leurs colonisateurs. La délimitation « guerres du Liban » tombe en conséquence. Chacun peut envisager qu'il s'agit d'une guerre mondiale à l'envers qui s'est jouée à cet endroit. De l'horreur en ce qu'elle implique chaque Libanais dans une communauté contre d'autres communautés transformant son voisin de toujours en ennemi d'aujourd'hui avec

lequel on parle le matin et qu'on tue dans la nuit. De l'horreur en ce que les accords entre communautés changent au gré du temps rendant d'autant plus vaine la mort des uns et des autres. De l'horreur en ce que se jouent nécessairement haines personnelles et conflits d'intérêts locaux sous les appartenances communautaires. De l'horreur en ce que l'hyper localisation du conflit renvoie à son hyper extension mondiale. A l'absence de limites intérieures correspond une impossible délimitation extérieure de cette guerre. Au-delà de la représentation de la guerre et avec elle, se joue donc la question de la représentation de l'horreur et de son lot de jouissance indicible et irréprésentable.

2) Objectifs et limites d'une tentative

a. Rendre l'impossible possible

Après la guerre, avec chaque mort, chaque seconde sépare d'un temps passé qui ne passe plus mais qui défile sans cesse. Que faire face aux morts, face à une mort incompréhensible mais intangible ? Face à l'impossible oubli se dessinent deux perspectives, celle de la résilience ou celle de son absence.

- D'un côté un travail de mémoire en profondeur avec des archives qu'on soumet à la question. Avec ce type de tentative, il ne s'agit pas là tant d'éviter l'oubli en rappelant le passé – un passé dont on aurait préféré qu'il soit différent – que de tenter de préparer l'avenir. En travaillant sur la mémoire, il s'agit de conjurer à *minima* la possibilité d'une nouvelle guerre. Il s'agit aussi, et de manière plus active, de réinstaurer des espaces de possibilités à partir d'un impossible : une nouvelle guerre au Liban, une nouvelle guerre du Liban. Bien évidemment un tel effort de construction d'une mémoire, n'est pas sans aboutir à une certaine torsion du réel, surtout quand cet effort est consenti dans le but d'ouvrir un champ de possibilités. Les points soulignés, les archives constituées, les récits transmis renvoient immanquablement à d'autres récits non transmis, à d'autres archives. Une grande partie des interrogations épistémologiques portées par une discipline comme l'Histoire relèvent de cette problématique.
- De l'autre un travail d'actualité en surface. Pourtant, cette tendance n'échappe pas non plus, malgré les apparences, à la prégnance du temps passé. La simple vision de la fenêtre pop-up qui apparaissait à l'ouverture du site du Hezbollah – un soldat armé d'une kalachnikov couché dans la boue – suffit à en dire long.

Comment dès lors traiter la question de la guerre au Liban ?

- Il est possible de travailler sur le passé et la mémoire mais avec le risque d'embarquer les causes du conflit comme on embarque un passager clandestin à son insu avec pour conséquence, via ce travail de mémoire de rallumer les passions destructrices plutôt que de les éteindre, en l'occurrence ce risque est d'autant plus grand que, si les causes d'un conflit sont toujours difficiles à déterminer, au Liban, ces causes sont

analysées à la lumière d'une approche communautaire de l'information d'où l'impossibilité non seulement d'établir une histoire mais également d'établir un socle minimal de faits à partir duquel une polémique pourrait être engagée.

- Il est possible également de travailler au contraire non pas sur le présent mais sur la question de l'actualité en tant que phénomène spécifique au Liban car générateur de l'impossibilité de constituer une mémoire commune. Au lieu de travailler sur les faits et sur la mémoire, il est donc possible de travailler sur la saisie des faits, sur leur traitement c'est-à-dire sur l'actualité.

Ziad Dou'eiri, avec le film de fiction *West Beyrouth*, tente une approche extrêmement frontale de ces questions. La tentative que constitue ce film est l'objet principal du présent article. Cet article ne renvoie donc pas au genre « analyse de film » Il n'analyse pas le contenu d'un film, ce que dit le film ni comment ce film dit ce qu'il dit, mais il analyse ce film comme une tentative pragmatique de transformer le monde et plus spécifiquement le Liban afin de le rendre un peu plus habitable et peut-être d'éviter le surgissement à nouveau de l'horreur. Outre sa complexité métathéorique, une telle approche présente cependant au moins un inconvénient principal : celui d'inférer une intention bien particulière de l'auteur dans la réalisation de ce film. Nous acceptons cet inconvénient comme lieu possible d'une condamnation par le lecteur *a priori*. Si l'intention identifiée n'est pas celle de l'auteur, alors le lecteur du présent article peut rationnellement en conclure que les propositions contenues dans l'article sont marquées du sceau de cette erreur initiale. L'existence d'artéfacts reste pourtant le propre de toute analyse scientifique. Et généralement la validité d'un travail de ce type n'est pas évaluée à l'aune des artéfacts, pour autant qu'on les rende explicites, mais à l'aune de l'éventuelle fertilité des conclusions auxquelles conduit telle posture ou telle autre. Mais pour avancer sur le traitement de la tentative de Ziad Dou'eiri, il ne nous faut pas seulement envisager sa tentative sur la base du rapport de la guerre et de l'horreur. Au regard de cette jouissance épouvantable contenue dans le rapport de la guerre et de l'horreur, il nous faut envisager le traitement qui est en fait en général au cinéma et plus particulièrement au sein du cinéma libanais.

b. La mort à l'œuvre dans le cinéma libanais

La guerre est difficile à raconter ou à décrire. Elle est impossible à raconter et à décrire. L'expérience qu'elle constitue est inaccessible au récit joint à la description. Le film de guerre constitue une négation de cette impossibilité. Il associe récit et description pour construire des histoires qui ne peuvent refléter l'expérience de la mort contenue dans la guerre. Cette impossibilité semble avoir été contournée dans quelques cas. *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola par exemple. Mais la réussite de ce film tient sans doute à la combinaison d'un récit littéraire, *Au cœur des Ténèbres* de Joseph Conrad et d'images inspirées en large partie du documentaire *La Section Anderson* de Pierre Schoendoerffer.

Aucun film ne peut se prévaloir d'être représentatif de la guerre du Liban. Par contre la guerre est quasiment omniprésente dans les films sur le Liban. On la trouve avec des images d'archives ou prises sur le vif et ensuite intégrées à une fiction. C'est par exemple le cas d'*Under the bombs* de Philippe Aractingi dont l'introduction montre le bombardement de collines au-dessus de Beyrouth. C'est aussi le cas de *West Beyrouth* de Ziad Dou'eiri qui intègre dès sa première

séquence des images d'archive de duels aériens. C'est encore le cas dans *Lebanon in the fall* de Nadim Tabet. Ce film présente des images d'une vie insouciant, celle d'avant, pour mieux revenir à des images de guerre et à une interrogation sur l'acte de filmer la destruction. *An army of ants* de Wissam Charaf découvre une terre dangereuse du fait des bombes non explosées qu'elle contient encore. Certains films comme *Zozo* de Joseph Fares, *Here comes the rain (Que vienne la pluie)* de Bahij Hojeij, ou *Incendies* de Denis Villeneuve, se sont inspirés de situations traumatisantes de la guerre du Liban et des générations « désorientées » qui l'ont subie pour monter des scénarios imaginant une détermination de « vivre » ou volonté de « revivre » dans un monde sans guerre, malgré ou en fonction des blessures des expériences vécues. Survivre, dans ou après la guerre, est une expérience que les scénaristes aiment raconter et dont les spectateurs raffolent, peut être comme exorcisme d'un mal qu'il vaut mieux regarder que vivre ; ou revivre. Quelques courts métrages expérimentaux comme *After the storm* de Leila Kanaan tentent une pure description des décombres de la guerre. Même les images de *Home movie project* – ce projet rassemblant simplement des films de famille, deviennent le témoignage d'un quotidien anéanti par les guerres du Liban. Témoignage l'est aussi *The One man village*, documentaire sur la vie paisible de Semaan, unique habitant d'un hameau abandonné suite à la guerre civile.

c. Une analyse en réception

Tous ces films sont d'autant plus indispensables qu'il est devenu difficile dans Beyrouth de retrouver la trace des conflits. Beyrouth, capitale du Liban où se trouvent rassemblés plus de deux millions de libanais, est entièrement reconstruite après avoir été très largement détruite. Des parties de cette ville étaient d'ailleurs déjà en reconstruction alors que les guerres continuaient. Si cette extraordinaire capacité de reconstruction est loin de gommer les divisions libanaises, elle efface pourtant les traces de mémoires et les relègue aux archives. La réalisation de films intégrant ces archives devient par ce fait une absolue nécessité. Mais les films relatant la guerre au Liban totalement ou partiellement, directement ou indirectement, sont polysémiques et leur lectures différentes selon les rapports de l'observateur avec cette guerre. A savoir :

- Le libanais qui a vécu la guerre va « récidiver » à travers chaque épisode du film le retrempe dans des ambiances reléguées implicitement au fond de sa mémoire, ressortant les images et souvenirs voir même sensations, angoisses, inimitiés, d'un temps passé qu'il essaye d'occulter. Ce récepteur va comparer les messages du film à « sa réalité » et le juger en fonction.
- L'étranger va de son côté, percevoir le film suivant sa culture, et son jugement sera hors contexte. Vu de l'extérieur, le message sera relativisé et perçu en fonction des préjugés sociopolitiques et socioculturels. Mis dans la case « guerres des autres », son approche sera insérée dans le contexte « globalisé » des conflits planétaires. La lecture sera nécessairement personnalisée mais la guerre n'étant pas omniprésente dans son environnement il vivra le film comme une aventure virtuelle.
- Le troisième type de spectateur potentiel sera le libanais qui n'a pas vécu la guerre et qui se retrouve en position de « lecture historique ». Il va revoir dans le film des bribes d'histoire de son pays, retrouver à travers les personnages des similitudes avec des personnes connues, des rues familières etc. Il va donc se projeter dans le film et le « vivre » pleinement dans ses moindres détails, comme l'image d'une

mémoire collective. Ceci fera naître en lui une certaine amertume, mais aussi angoisse ; celle de revivre ces scènes en direct dans une « nouvelle guerre ».

d. Le « genre » des films

Ces films indispensables « pour ne pas oublier » ont donc tous une forme particulière qui est précisément que leur forme n'est pas réductible à un cinéma de genre. Les films de fiction délaissent les grands récits pour proposer des successions d'états, de micro-épisodes qui ne valent que comme description. La grande forme du récit, celle d'un récit initiatique, y est abandonnée. Dans *Under the bombs*, une mère cherche son enfant disparu avec l'aide d'un chauffeur de taxi. Mais l'enfant disparu ne sera pas retrouvé. Et l'histoire d'amour avec le chauffeur de taxi est esquivée. Dans *West Beyrouth*, Tarek imagine un instant pouvoir réunir Arafat et Gemayel dans le bordel tenu par la mythique Oum Walid (bordel mythique parce que les combattants de tous bords pouvaient s'y retrouver après s'être combattus). Mais il ne peut que l'imaginer. Omar ne peut que déclarer : « *Si je n'avais pas acheté cette caméra, peut être que la guerre n'aurait pas éclaté.* » L'un comme l'autre ne vivront pas d'amour avec May, la jeune chrétienne de Balbek. Ces amorces de récit, puisqu'il ne s'agit évidemment pas de nier que des micro-récits existent, entrent même en résonance avec de grands récits mythiques sur l'origine du Liban et les phéniciens qui sont emportés par la guerre. La mère de Tarek peut bien se demander ce que deviendront son fils et son mari si elle meurt, les dernières images du film montrent le père et mari, Riad, continuant à jouer le même morceau sur sa cithare sur fond de description. Il n'y a pas de devenir. Le film *Zozo* raconte l'histoire d'un garçon qui a perdu sa famille décimée par les bombardements et vit, crédule et traumatisé, des épisodes de guerre avant de se retrouver seul, face à ses angoisses, dans un pays étranger. *Incendies*, bien que relatant dans un scénario époustoufflant l'immersion de deux jeunes Canadiens dans le passé de leur mère immigrante, reste néanmoins accroché, ne serait-ce que par son titre à la description d'un incendie d'un bus mitraillé et incendié comme témoignage irréductible de l'atrocité des combats. *The One Man village*, un documentaire, affiche bien sûr la même structure faite de micro-événements.

e. La mise en image

Ces films constituent le paradigme même de ce que nous avançons :

- La guerre ne peut d'être décrite et racontée
- Le film de guerre constitue une transgression de cette impossibilité
- Les films réalisés sur le Liban sont profondément imprégnés par les guerres du Liban
- Tous ces films se caractérisent par des stratégies spécifiques de traitement des images de guerre ou des témoignages sur la guerre
- S'il est de toute façon difficile de classer sur le fond des films en termes de genre, les films sur le Liban se caractérisent par une décodification très forte des genres. En l'absence de récits canoniques juxtaposant le récit proprement dit et la description, contrairement à ce qu'on pourrait attendre à savoir une opposition claire entre film documentaire et film de fiction, dans les films que nous avons pu voir, fiction et documentaire s'enchaînent, se mélangent, se contaminent

- L'effacement des traces de destruction au Liban au plan architectural rend d'autant plus nécessaire la construction d'une mémoire de ces guerres

L'ensemble de ces énoncés juxtaposés ouvrent à une problématique unique bien que complexe. Si l'imprégnation par les guerres du Liban de nombreux films concernant le pays des cèdres apparaît logique, la multiplication des films est une tentative de constituer une mémoire de ces guerres afin d'éviter qu'elles ne se reproduisent et pour tenter d'ouvrir de nouveaux champs de possibilités. Il s'agit de conjurer le sort en somme. Mais à procéder ainsi, en l'absence significative de récits canoniques et compte tenu d'un phénomène généralisé de contamination documentaire/fiction, les causes non traitées qui ont produits ces guerres ne se trouvent-elles pas transmises implicitement?

West Beyrouth de Ziad Dou'eiri présenté à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes en 1998 et prix François Chalais constitue donc sous cet angle un film particulièrement intéressant. D'une part parce que la diégèse de ce film commence le 13 avril 1975, date retenue par l'histoire comme celle de l'événement qui déclenchera la première guerre et la suite des guerres du Liban. D'autre part parce que ce film par son titre *West Beyrouth* se présente comme déterminé par la vision d'un camp. Beyrouth Ouest est en effet la partie musulmane de Beyrouth. Enfin parce que ce film par son sous-titre (*A l'abri les enfants*) rend explicite la volonté de penser et de voir à travers les yeux de jeunes adolescents insoucians qui payent le prix des conflits des adultes. Reprenons. L'auteur définit un cadre (vision du côté Ouest de Beyrouth) qui légitime la séparation d'un champ (les événements tels qu'il est convenu de les voir quand on appartient à Beyrouth Ouest) et d'un hors-champ (ce qu'il convient de passer sous silence si l'on se situe de ce côté). En appelant la vision des enfants, l'auteur conteste simultanément le cadre qu'il pose lui-même. Il appelle ainsi à un hors-cadre universel. C'est une tentative généreuse et désespérée. Nous allons voir pourquoi.

3) A l'abri les enfants

a. Le jeu des références

Le 13 avril 1975 se produit un événement déclencheur des guerres au Liban. Chaque nouvelle guerre et chaque nouvelle occupation est conçue comme une suite logique, au regard de la situation géopolitique au Liban, de cet événement catalyseur initial. Chaque nouvelle guerre est marquée par l'intention d'une communauté, via les phalanges chrétiennes, via les milices chiites ou palestiniennes, d'assurer son emprise sur le Liban. Et les occupations par les forces étrangères répondent en somme au danger pour ces forces que représenterait la victoire d'une des communautés sur les autres.

L'utilisation de la date du 13 avril 1975 dans *West Beyrouth* marque le souci de faire référence à l'histoire. Cette référence est objectivée par la consultation du journal l'Orient-Le Jour : « *31 morts hier à Aïn el-Remmaneh* ». Elle invite donc à une lecture référentielle du film. Une telle lecture constitue une sorte de passion libanaise. Lors d'une projection de *West Beyrouth* à Beyrouth avec pour public des enseignants et des étudiants de l'Université Saint-Esprit de Kaslik, nous avons pu noter à quel point de nombreuses références sont ainsi repérées par le public et à quel point symétriquement, elles peuvent échapper à des non libanais : la couleur des foulards de telle fraction armée, l'accent arabe qui relève d'une appartenance à une région ou à un groupe, etc. La précision des références se trouve toutefois battue en brèche par le flou de la

retranscription des événements par l'actualité. Ce flou est pris en charge dans *West Beyrouth* par la citation de diverses sources journalistiques. Concernant Aïn el-Remmaneh, ce sont d'abord six morts et blessés qui sont annoncés à la radio. Trente et un morts sont annoncés le lendemain par *l'Orient-Le jour* alors qu'*El-Nahar* indique trente morts. Différentes hypothèses en découlent tout naturellement concernant l'interprétation du massacre : *El-Nahar* qui se fait l'écho des déclarations de Gemayel : « *Gemayel accuse Israël* ». Riad, père de Tarek, à l'interrogation de Hala, son épouse, sur qui est responsable de la tuerie, répond : « *Je pense que les Israéliens se vengent des Palestiniens après ce qui s'est passé à Tel-Aviv.* » Alors qu'au contraire le flash radio, celui qui annonçait les six morts annonçait précisait : « *Là ou des éléments armés du parti phalangiste ont ouvert le feu* ». Du dénotatif inexact des six morts annoncés le premier jour à la radio combiné à l'intervention des éléments armés du parti phalangiste, on est donc passé à une trentaine de morts mais également à une interprétation qui reconnaît implicitement une intervention phalangiste pour mieux la dénier : ce massacre est la responsabilité des Israéliens. Mais cette nouvelle hypothèse est à son tour contestée. Ainsi que l'indique Hala : « *Comment ? Ça se passe chez nous et nous n'y sommes pour rien ?* »

L'auteur de *West Beyrouth* délègue ainsi à différents actants du film (radio, journaux, ou paroles des personnages) la description des événements et leur interprétation. Il rend compte le plus précisément possible de l'événement du 13 avril en ce qu'il entre dans différentes grilles d'interprétation. Cette habile mise à distance n'est toutefois pas reconnue par un public partisan. Dans le débat qui a suivi la projection, un spectateur conteste : « *Si le bus transportant les palestiniens ressemble bien à la photographie de presse prise à l'époque, contrairement à ce que montre le film, aucune femme n'était présente dans ce bus en réalité.* » Non sensible à la mise à distance proposée par l'auteur, ce spectateur pense au contraire que Dou'eiri est partisan au point de travestir la réalité. Quant à l'étranger présent dans la salle, l'un des deux auteurs de l'article, il doit constater que la seule victime que montre Ziad Dou'eiri est une femme voilée descendant du bus et qu'elle est foudroyée d'une balle dans la tête. Il doit également reconnaître que cette image a donc un caractère très symbolique et qu'elle est corrélativement très irréaliste. La femme semble descendre du bus tout à fait normalement, presque tranquillement. Le fait que la fusillade ait commencé avant sa descente n'aurait-elle pas dû la conduire à se précipiter affolée hors du bus ? Dès lors cette scène ne devient-elle pas caractéristique d'une volonté de l'auteur de symboliser une innocence palestinienne ? Telles sont les questions que se posent ce spectateur étranger alors même que l'innocence palestinienne est contestée par les spectateurs de la salle. En réalité la traversée par un bus palestinien du quartier catholique d'Aïn el-Remmaneh est interprétée par les spectateurs comme une véritable provocation. Pour ces spectateurs chrétiens maronites, c'est la provocation palestinienne qui doit être condamnée et sans doute implicitement déniée la culpabilité des milices phalangistes.

Effondrée la distance que souhaitait prendre l'auteur avec le conflit, effondrée également la précaution énonciative prise par le titre *West Beyrouth* (puisque ce titre annonce explicitement que les images sont prises sous un point de vue, ce point de vue est d'une certaine manière neutralisé), *West Beyrouth* serait donc un film reposant sur le travestissement de la réalité. Bien évidemment, il est difficile de s'immiscer dans un débat au sein duquel les apparences ne cessent de se retourner en doigt de gans. Chaque détail de l'image peut venir à l'appui d'une hypothèse ou bien d'une autre. Et il ne manquerait plus que, comme le souligne Riad au sujet d'une intervention d'un correspondant européen, les Occidentaux qui n'ont jamais rien compris à l'Orient prétendent prendre position. Du reste ces derniers doivent-ils s'emporter contre Ziad

Dou'eiri qui stigmatise l'esprit « colonialiste » de l'institutrice (qui s'en prend à Tarek pour avoir remplacé *la Marseillaise* par l'hymne national libanais) ou au contraire rire de cette subversion ? Doivent-ils être choqués par l'image en gros plan de Riad en train de se servir un verre de vin ? Doivent-ils retenir cette séquence où est indiqué par Tarek que Christo berce les enfants alors même que cette référence à une homosexualité teintée de pédophilie n'est pas comprise par May ? Plutôt que d'interpréter, l'observateur occidental peut cependant noter que Ziad Dou'eiri ne peut pas ne pas présenter ces micro-événements comme remarquables. Si Tarek plonge son doigt dans l'accompagnement d'un repas présenté comme le plat traditionnel libanais, le gros plan est bien réservé au vin s'écoulant de la bouteille dans le verre.

Si le film de Dou'eiri est contesté par le spectateur libanais chrétien maronite, le spectateur étranger doit être particulièrement prudent compte tenu de l'environnement. D'autant que cette passion de la référence au Liban est combinée à une autre passion, l'utilisation de caricatures extrêmement précises et drôles. D'ailleurs la caricature ou comme on dit la charge ne constitue-t-elle pas une énonciation renvoyant à une référence précise traitée pour partie sous un angle réaliste et pour partie sous un angle déformant ? Dans *West Beyrouth* par exemple, chaque nouvelle journée débute par la juxtaposition d'un plan sur un coq (pollution sonore du cocorico matinal du coq d'Abou Khodor – musulman de surcroît, ce qui est drôle – comme symbole de la présence occidentale française) et d'un plan sur un minaret (pollution sonore du muezzin comme symbole de l'Orient musulman). Et ce trait est de plus repris par un des actants du film. Tarek indique à Omar : « *Je t'assure entre le muezzin et le coq, je deviens givré* ». Et finalement la référence ne cesse plus de côtoyer la caricature. L'accent arabe non phénicien d'une des protagonistes devient un dialecte caricatural, un protagoniste au demeurant tellement caricatural que Tarek lui renverse un sceau d'eau sur la tête.

b. Voir ou regarder ? Orient ou Occident ?

Protégé par une ironie mordante qui est d'ailleurs celle de Tarik, travaillant à une mise à distance permanente de l'information par la mise en scène de son traitement et objectivant son point de vue par son titre, *West Beyrouth* n'échappe pourtant pas à la critique d'une déformation de l'histoire. D'autant que l'on peut penser que d'autres communautés libanaises critiqueraient également le film pour des raisons historiques symétriques. En ce sens *West Beyrouth* n'atteindrait nullement l'objectif assigné. En déchaînant les passions libanaises et en neutralisant le spectateur étranger, ce film ne permettrait donc guère, contrairement à ce que nous avons avancé, de transformer le monde. Bien que Tarik, Omar et May soient trois personnages de pré-adolescents très attachants représentant trois communautés, entre des spectateurs libanais critiques et des spectateurs occidentaux (étrangers) terriblement naïfs et gentiment invités à s'abstenir de commenter, *West Beyrouth* diviserait plus qu'il ne rassemblerait et serait, ce qui est plus grave encore, dans la reproduction de l'identique plutôt que dans la construction de nouvelles positivités. Mais ne nous sommes-nous pas jusque-là contenté de voir le film plutôt que de le regarder ?

West Beyrouth affirme le plus explicitement possible une vision dépendante d'un cadre d'interprétation : l'Ouest, c'est-à-dire, dans le contexte, une version orientale et arabisante des événements. *West Beyrouth* tente de subvertir également dans le même mouvement ce cadre d'interprétation pour présenter via les trois principaux actants, May la chrétienne, Omar l'arabe musulman et surtout Tarek l'arabe non musulman une autre vision du conflit basée sur le

dépassement des frontières communautaire. Mais ce n'est pas dans ce visible que la tentative véritablement prend corps. Rappelons-le, les récits ne sont que des ébauches de récit, des micro-récits qui ne valent que comme description d'un état, d'un âge, d'une situation spécifique face à la guerre. Une autre question est celle du regard. *West-Beyrouth* est un film de cinéaste c'est-à-dire un film qui ne s'attache pas seulement aux énoncés mais à leur énonciation. Et donc en l'occurrence, au cinéma, cette interrogation sur l'énonciation porte principalement sur la différence entre voir et regarder. On aurait tort d'opposer par l'image sur fond de guerre de religion l'Occident chrétien à l'Orient de l'Islam. La conclusion de Silvia Naef est à ce sujet très précise et un brin provocatrice : « *la question de "l'image en islam" n'est-elle pas, au fond, une question, voire une invention occidentale [NAEF, 2004, p.116] ?* » Comme on aurait tort d'opposer sur ce simple critère un occident chrétien iconophile à un orient de l'islam iconophobe. Le jeu complexe comprend en réalité au moins les trois termes que sont l'image (ce qui est donné à voir), la vision (ce qui est vu) et le regard (il correspond à une sorte de dépôt du sujet dans l'image qu'il voit). C'est principalement dans ce rapport au regard que se joue une différence entre l'Orient et l'Occident. Ou du moins c'est sous cet angle qu'une différence peut être explicitée. L'Islam opère une forclusion du regard en ce qu'il relierait via la représentation singulière le sujet au divin. Sur la base de ce schisme, se sont établies de profondes différenciations culturelles. Tout doit apparaître comme visible en Occident d'où une profusion des images. Mais la question du regard y est plus complexe. Révélateur de singularité, le regard en Occident est condamné ou confié à des instances légitimes, photographes professionnels, journalistes, etc. Les Occidentaux sont fermement invités à ne pas regarder autre chose que la profusion d'images produites par des instances légitimes. Au contraire, si les images restent plus rares en Orient, malgré leur diffusion aujourd'hui par internet, le regard y est infiniment plus autorisé. Le voile portée par les femmes constitue peut-être même un engagement à l'action d'échanger le regard. La question qui apparaît dès lors centrale est de comprendre dès lors comment *West Beyrouth* traite du regard.

c. Un regard sur West-Beyrouth

Le seul récit qui tient dans *West-Beyrouth* est celui d'une impossibilité, celle de développer les images prises par Tarek et Omar avec leur caméra amateur. Or les images produites par cette caméra sont censées être génératrices du film. En ce sens l'existence de *West-Beyrouth* est frappée du sceau de l'impossible.

Revenons à la première séquence. Cette séquence est éblouissante. Le son off d'une caméra qu'on charge puis le bruit de défilement de la pellicule qui lance le duel aérien qui a été précédemment évoqué. En somme le cinéaste Ziad Dou'eiri s'approprie pour *West-Beyrouth* les images d'archives d'un duel aérien via le personnage d'Omar constitué en cinéaste amateur. Encore faut-il ajouter qu'Omar comme Tarik sont des sortes de doubles du cinéaste, des projections de lui. Encore faut-il souligner que ces images d'archives ne correspondent évidemment pas nécessairement à la période et ne correspondent pas non plus entre elles. Quel jeu de faux-semblant ! De vraies images d'archives non homogènes sont assemblées en un micro-récit homogène mais « maquillé » d'un duel d'aviation. Et ces archives devenues fausses, mais qui portent la marque de leur fausseté, sont reprises par un cinéaste amateur joué qui constitue un double de Ziad Dou'eiri. Et ce n'est pas tout bien sûr. La difficulté d'identification de la référence est reprise comme d'habitude dans le film et déléguée à des actants : « *Un Mig 21 ? Borgne, c'est un Hawker Hunter, regarde la queue !* » Si l'essentiel était là de symboliser les

phases d'un duel aérien avec la destruction finale de l'un des chasseurs, semblent encore une fois poser le problème de la référence et de sa justesse au regard des impératifs symboliques du fonctionnement d'un film. Pourtant, dans cette séquence, un second point important est que se trouvent reliés via le filmage amateur, des images d'archives et la fiction qui constituent West Beyrouth. Mais le troisième point sans doute le plus important est que les enfants s'enthousiasment face à cette destruction. Ici, c'est bien l'autorisation d'un regard qui se dépose.

Revenons à la séquence : le bruit de chargement d'une caméra, le bruit du déroulement de la bobine et le défilement des images en noir et blanc. Le bruit d'une gâchette de caméra qu'on relâche sans arrêter et l'enchaînement des images. Le tonnerre d'un avion de chasse montant à la verticale. Des traces de condensation dans le ciel et un index dans le champ tendu vers le ciel désignant ce qu'il y a à voir. Mouvement de la caméra vers le bas et panoramique en direction d'Omar qui apparaît dans le champ. L'index tendu vers le ciel était celui d'un Tarek souriant et insouciant, fasciné par cette guerre aérienne et acrobatique. Le visage d'Omar est au contraire fermé. Mais qui filme cette séquence qui relie les archives à la fiction ? Est-ce Omar qui tiendrait la caméra à bras tendu ? Ces questionnements importants sur le point de focalisation (oculaire) de l'image et auxquels, après plusieurs visions de la séquence il est toujours difficile de répondre, montrent que l'articulation des images d'archive et des images de fiction passent par un dispositif qui suppose un ensemble d'énonciations emboîtées, celle d'Omar, celle de Ziad, et qui produit *hic et nunc* pour le spectateur et dans le film un double croisement : les images d'archives peuvent, sans que leur statut d'archives soit contesté, être intégrées à la fiction ; le film de fiction peut, sans que son statut fictionnel ne soit contesté, témoigner à la manière d'un documentaire.

Le regard ne cesse d'être interrogé dans *West Beyrouth*. Les scènes de voyeurisme y sont nombreuses. Dans un court métrage réalisé à l'Université Saint-Esprit de Kaslik, *The Tape* de Marc Sayegh, cette question du voyeurisme est abordée. Un préadolescent est sur le point de voir révéler à toute sa famille réunie qu'il a tenté de visionner une cassette pornographique. Son père bienveillant a néanmoins changé à son insu la cassette et le sauve d'une telle révélation. Le questionnement de Ziad Dou'eiri dépasse cependant cette contingence et une vision pudibonde et coupable de la vision. Le moteur du film, son MacGuffin dirait Hitchcock, est de trouver simplement un endroit pour développer les bobines. Même lorsque Tarek se trouve coincé à l'arrière d'une Mercedes et transporté involontairement dans un « no man's land » entre Beyrouth Ouest et Beyrouth Est, ce qu'il aperçoit de son inconfortable lieu d'observation n'est autre que la devanture d'un magasin de photographies. Ces bobines qu'on voit ne trouveront pas dans l'espace diégétique du film de lieu de développement. Au-delà d'un vendeur qui indique à Tarek que « *maintenant c'est la vidéo* » (opposition banale entre cinéma et vidéo), l'impossibilité de développement de ces films traduit une autre problématique que celle du voyeurisme. Bien plus, lorsque Tarek, Omar et May souhaitent se rendre chez Oum Walid, ils se trouvent coincés dans un immeuble. Le bordel d'Oum Walid est en effet dans une zone dangereuse à la frontière de démarcation. Dans ces zones, les snipers sont nombreux. Tarek connaît le code pour éviter les tirs des snipers. Du fait d'une première visite chez Oum Walid, il sait qu'il suffit de s'afficher avec un sous-vêtement de femme qui fait office de sauf-conduit. Cependant, dans l'espace diégétique, Tarik n'utilise ce sauf conduit (il demande à May son soutien-gorge) qu'après qu'Omar essaye de lui prouver l'impossibilité de traverser la zone en lançant à travers la fenêtre une chaussure militaire qui trainait par là. Des snipers tirent sur l'objet et le détruisent. Du point de vue narratif, on peut bien sûr admettre que cet épisode était nécessaire pour valider la présence

réelle des snipers, le danger qu'ils représentent malgré le calme qui prévaut, et attester de l'efficacité du sauf-conduit. Mais d'un autre côté cette scène en dit long sur ce « vide » dans la ville qui fait fonction de séparation, comme un mur virtuel mais infranchissable. L'autre bord est là, à portée de main mais il est inaccessible car à portée de fusil.

Conclusion

Compte-tenu du surcodage de la question du traitement de la guerre au Liban, nous avons postulé qu'un film emblème d'un groupe de film pourrait rendre le Liban habitable. Et nous avons postulé l'existence d'une intention de l'auteur de *West-Beyrouth*, celle de transformer le monde et le Liban en particulier.

Afin de traiter cette question, nous avons envisagé différentes difficultés. Face à la difficulté de rendre compte de la guerre au cinéma, nous avons montré que le cinéma traitant de cette question engendrait des films dans lesquels le modèle d'un récit canonique était absent. Compte-tenu des clivages communautaires qui se manifestent par une discussion complexe et passionnée sur l'histoire récente du Liban, nous avons montré que le film *West-Beyrouth* utilisait un système d'énonciation particulièrement sophistiqué, ce système déléguant aux actants du film la prise en charge des références historiques. Nous avons également montré que la distance inscrite par la caricature s'inscrivait naturellement au Liban pour réduire les tensions communautaires. Toutefois, même si les héros du film sont jeunes et transgressent les frontières, nous avons réalisé que le seul effet de cette transgression était en somme le film *West-Beyrouth* lui-même. Encore fallait-il souligner que ce film n'empêchait pas le déchaînement des passions déchirantes chez les spectateurs libanais et la mise à distance des spectateurs étrangers. Une société libanaise existe comme chacun le sait. Et cette société est, ce n'est pas non plus très nouveau, clivée en communautés. Mais tout en nous renvoyant aux spécificités du Liban, à l'intégrité réelle de ce territoire articulée à des divisions imaginaires, nous avons finalement montré que l'existence de *West-Beyrouth* comme peut-être celle du Liban est marquée du sceau de l'impossible.

Mais si l'art ne permet peut-être pas de transformer le monde, le film de Ziad Dou'eiri décrit un clivage qui dépasse la question libanaise et qui interroge le rapport des images au visible et à l'invisible, de la vision au regard. *West-Beyrouth* n'est pas en ce sens un film de réconciliation. Mais s'il n'enclenche pas non plus de nouvelles positivités, ce film est également marqué du sceau d'une absolue nécessité.

NAEF, Silvia, *Y a-t-il une « question de l'image » en Islam ?*, Téraèdre, 2004

PUISEUX, Hélène, *Les Figures de la guerre, Représentations et sensibilité 1839-1996*, Gallimard, 1997