

16 | 2025

INTERFRANCOPHONIES

Revue des littératures et cultures d'expression française



Mémoires et reconstructions du Liban

Simonetta Valenti, Karl Akiki, Chiara Denti (dir.)

L'Histoire en marche : Mémoire urbaine et sonore de Beyrouth. Écouter la ville à travers la littérature et le cinéma

Marilyn Matar

Résumé | Cet article s'inscrit dans le cadre de la réflexion sur la reconstruction de la mémoire à la suite de la guerre civile libanaise (1975-1990) et des violences successives infligées à Beyrouth, culminant avec l'explosion du port en 2020. À travers une analyse des représentations de la ville dans la littérature et le cinéma, l'article s'arrête en particulier sur la question de la mémoire urbaine et sonore et sur les œuvres suivantes : *L'Ombre d'une ville* (1993) roman d'Elie-Pierre Sabbag, *Panoptic* (2017) film de Rana Eid, et *Beyrouth 2020, Journal d'un effondrement* (2020) de Charif Majdalani. Il s'agira de mettre en valeurs des motifs récurrents et d'examiner comment ces œuvres construisent, interrogent, et transforment la mémoire fragmentée de la ville.

Pour citer cet article : Marilyn Matar, « L'Histoire en marche : Mémoire urbaine et sonore de Beyrouth. Écouter la ville à travers la littérature et le cinéma », dans *Interfrancophonies*, « Mémoires et reconstructions du Liban » (Simonetta Valenti, Karl Akiki, Chiara Denti (dir.), n° 16, 2025, pp. 153-176.



Interfrancophonies, revue des littératures et des cultures d'expression française, souhaite contribuer au développement des rapports culturels entre les pays francophones et les écrivains qui, à titre individuel, ont choisi le français comme langue d'écriture et de communication. Née de l'idée de Ruggero Campagnoli, en 2003, et dirigée par Anna Paola Soncini Fratta, Interfrancophonies espère – sans exclure une perspective comparatiste, et sans se référer à un quelconque « modèle », linguistique, politique ou économique, colonial ou postcolonial – contribuer à la définition et à l'illustration de l'identité, des problèmes et des interrogations de chacun.

Grâce à une tradition solide de travail en commun et au renouvellement de son comité scientifique international, Interfrancophonies confirme avec cette "nouvelle série" une mission déjà entamée il y a plus d'une décennie ; elle met ainsi à la disposition des chercheurs et des curieux, à travers son nouveau site en libre accès et dans le respect des standard scientifiques internationaux, un organe fondamental de recherche qui se veut aussi un espace de dialogue.

Interfrancophonies paraît une fois par an avec un numéro thématique. Les articles proposés sont évalués en double blind peer review ; n'hésitez pas à consulter la page Consignes aux auteurs ou à écrire à la Rédaction pour tout renseignement supplémentaire.

Directrice émérite co-fondatrice

Anna Paola SONCINI FRATTA (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

Directrice

Paola PUCCINI (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

Comité de direction

Alessandro COSTANTINI (Università Ca' Foscari – Venezia)

Fernando FUNARI (Università degli Studi di Firenze)

Cristina SCHIAVONE (Università di Macerata)

Francesca TODESCO (Università degli Studi di Udine)

Comité de rédaction

Eleonora MARZI – Rédactrice en chef (Università degli Studi di Chieti-Pescara "G. D'Annunzio")

Silvia BORASO (Università Ca' Foscari – Venezia)

Benedetta DE BONIS (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

Sara DEL ROSSI (University of Warsaw)

Giorgia LO NIGRO (Università degli Studi di Udine)

Myriam VIEN (Università degli Studi di Firenze)

Francesco VIGNOLI (Università degli Studi di Firenze)

Conseil scientifique international

Michel BENIAMINO; André-Patient BOKIBA ; Ahmed CHENIKI ; Yves CHEMLA ; Jean François DURAND ; Gilles DUPUIS ; Georges FRERIS ; Patricia GODBOUT ; Jean JONASSAINT ; Marc QUAGHEBEUR ; Antoine TSHITUNGU KONGOLO ; Molly LYNCH ; Éric LYSØE ; Daouda MAR ; Catia NANNONI ; Falilou NDIAYE ; Srilata RAVI ; Vidya VENCATESAN ; Josée VINCENT

Mentions légales

© InterFrancophonies 2003 - ISSN 2038-5943

Registré auprès du Tribunal de Bologne n. 7674

Site Web : <http://www.interfrancophonies.org/>

Grafica e Logo: Elena Ceccato

L'Histoire en marche : Mémoire urbaine et sonore de Beyrouth. Écouter la ville à travers la littérature et le cinéma

MARILYN MATAR

Il faut écrire sa poésie vitale sur les murs de la ville qui se reconstruit¹.

Dans son roman, *Les Vies de papiers*², Rabih Alameddine, relate l'anecdote suivante sur le musée de Beyrouth lors de la guerre civile libanaise³ :

Quand la guerre a commencé, les conservateurs du musée ont craint, à juste titre, qu'il ne soit pillé. Nul coffre-fort en acier, nulle cachette, ne pourrait empêcher une milice armée jusqu'aux dents de s'emparer des trésors qu'il y avait à l'intérieur [...] Les conservateurs et les gardiens du musée creusèrent une crypte sous le bâtiment, disposèrent les pièces de grande valeur dans des conteneurs de bois et de ciment, qu'ils enterrèrent, tels d'antiques sarcophages, à l'intérieur d'un sarcophage contemporain. Le bâtiment essuya des tirs nourris, fut bombardé, pilonné, mais personne ne savait, personne ne toucha ce qui se trouvait en dessous⁴.

Cependant, la ville elle-même n'aurait pu être encastrée dans un conteneur de ciment géant. La guerre de 1975-1990 a profondément transformé le visage de Beyrouth, marquée par de graves destructions suivies d'un vaste projet de reconstruction. Cette reconstruction, menée au nom d'un avenir pacifié, s'est pourtant accompagnée d'un silence

¹ Boulad A., *Journal de la guerre*, SAQI, (Edition bilingue, arabe-français) 2008, p. 23.

² Alameddine R., *Les Vies de papiers* [2013], traduit de l'anglais par Nicolas Richard, Paris, Les Escales, 2016. Titre original : *An Unnecessary Woman*.

³ Un documentaire relatant l'effort des conservateurs et des gardiens du musée pour en préserver les œuvres est habituellement projeté à l'entrée du Musée de Beyrouth lors des visites.

⁴ Alameddine R., *Les Vies...*, cit., p. 187.

imposé sur le passé : l'amnistie générale de 1991, en écartant toute forme de justice transitionnelle, a instauré une forme d'« amnésie officielle⁵ », perceptible tant dans l'effacement physique de certaines traces de la guerre que dans l'absence de récit partagé sur la guerre. Aucun mémorial national n'a été érigé en hommage aux victimes ; seuls des mémoriaux partisans ont vu le jour, consacrant ainsi la fragmentation communautaire de la mémoire⁶. Cette politique de l'oubli a eu des répercussions profondes sur la relation des Libanais à leur histoire, empêchant tout véritable travail de deuil et de réconciliation entre les communautés. De surcroît, cette amnistie a consolidé une culture de l'impunité dans laquelle les seigneurs de la guerre ont conservé le pouvoir, aggravant la corruption et contribuant à l'effondrement des institutions. Ainsi, de la guerre civile et jusque (voire au-delà de⁷) l'explosion tragique du port de Beyrouth en 2020, une continuité de violences – politiques, militaires, sociales, symboliques – continue de s'imposer au quotidien. Cet article s'inscrit dans le cadre de la réflexion sur la construction de la mémoire et des représentations de l'histoire liées à la guerre civile libanaise, toutefois, il prolonge cette réflexion en s'interrogeant sur la construction de cette mémoire dans un pays et une ville où les violences persistent, notamment dans les années qui ont suivi, mais aussi dans le cadre de l'explosion tragique et catastrophique du port de la capitale en 2020. Dans un tel contexte, penser la mémoire devient particulièrement complexe : en effet, dans une ville constamment éprouvée, confronter à un présent saturé de violences, comment faire récit et effectuer le travail de mémoire ?

Par ailleurs, la mémoire urbaine de Beyrouth ne se limite pas à ses ruines visibles ou à ses reconstructions architecturales ; elle résonne également dans son paysage sonore, à travers les échos du passé, les silences imposés et les bruits qui façonnent l'expérience quotidienne de la ville.

Un travail émergeant dans le champ de la mémoire sonore, mémoire des sons et des espaces acoustiques, interroge cette dimension

⁵ Mermier F., « Avant-Propos », dans Mermier F., Varin C. (dir.), *Mémoires de guerres au Liban (1975-1990)*, Paris, Sindbad/Actes-Sud, 2010, p. 18.

⁶ Il faudra en effet attendre surtout la première décennie des années 2000 pour voir une véritable réflexion sur le rapport des Libanais à la mémoire de la guerre. Par exemple, ce n'est qu'à partir de 2008 qu'un travail effectif commence à se faire dans ce même sens avec le projet de *Beit Beirut* ou *La Maison de Beyrouth*. Connue sous le nom de la « Maison Jaune », ce bâtiment a été construit en 1924, sur une intersection qui s'est trouvée lors de la guerre civile, sur la ligne de démarcation qui séparait en deux la ville de Beyrouth. Outre sa situation stratégique, ce bâtiment, qui présente une architecture singulière, « aérienne et faite de transparences » et « s'ouvrant largement sur la ville », est devenu l'un des repaires de francs-tireurs pendant la guerre civile. Ce lieu singulier « superpose une architecture domestique et une architecture de guerre ». C'est pour cela que la Maison Jaune a été choisie pour le projet *Beit Beirut*. Selon le projet, elle est réhabilitée de sorte à préserver « les traces du temps et de la guerre » et ouvre ses portes en 2014 pour devenir un musée consacré à l'histoire de la ville de Beyrouth depuis le XIX^{ème} siècle. Les références entre guillemets dans cette note renvoient au site du projet : <<https://www.beitbeirut.org/thehouse.html>>, consultée le 23/2/2025.

⁷ À l'heure où je revois cet article, Beyrouth reste prise dans l'engrenage de ces violences, nourries cette fois-ci par la guerre israélo-palestinienne.

dans mon article. À l'instar des recherches de Gascia Ouzounian⁸ sur l'urbanisme sonore et les paysages acoustiques de villes en crise, notamment à Beyrouth, l'étude des sons permet de repenser la mémoire historique et les traces laissées par la violence. En s'intéressant aux récits ou « témoignages auditifs » (*earwitness testimonies*), selon le terme employé par Ouzounian – ces approches révèlent une autre manière de percevoir et de restituer l'histoire d'une ville marquée par la destruction et la résilience.

Dans cet article, j'examine les représentations des mémoires urbaines et sonores de Beyrouth à travers trois œuvres : *L'Ombre d'une ville*⁹, publié en 1993, un roman de « sortie de guerre¹⁰ » d'Elie-Pierre Sabbag ; *Panoptic*¹¹ (2017), un essai cinématographique de Rana Eid ; et *Beyrouth 2020. Journal d'un effondrement*¹² de Charif Majdalani. Bien que distinctes dans leur forme, on verra que ces œuvres partagent des motifs singuliers, notamment la marche dans la ville comme geste de remémoration et de reconstruction ; l'univers sonore comme trace vive et intime de l'histoire urbaine ; et la relation filiale – en particulier entre père et enfants – comme vecteur de transmission d'une mémoire à la fois affective et historique. Afin de faire ressortir ces motifs récurrents et de mettre en évidence les résonances entre ces œuvres et les transformations du contexte historique, l'article se structurera en trois parties, selon la chronologie de leur publication : 1) Les fondations : la marche dans la ville, narration et reconstruction de la mémoire ; 2) Les échos du passé ou la ville souterraine ; 3) L'explosion du présent : Beyrouth, 6h07 ou l'effondrement.

LES FONDATIONS : LA MARCHÉ DANS LA VILLE, NARRATION ET RECONSTRUCTION DE LA MÉMOIRE

La première partie servira de fondation et d'entrée en matière à travers le roman d'Elie-Pierre Sabbag, écrivain mais aussi architecte libanais qui a participé et réfléchi à la reconstruction du centre-ville de Beyrouth et qui fait partie de ceux qui se sont opposés à l'« aseptisation » du centre-ville. *L'Ombre d'une ville* s'ouvre sur deux personnages marchant dans Beyrouth vers un cimetière-mémorial imaginé et imaginaire dédié aux victimes de la guerre. Leur parcours et

⁸ Gascia Ouzounian est une théoricienne et praticienne du son dont le travail explore le son en relation avec l'espace, l'urbanisme et la violence. Elle est l'autrice de *Stereophonica: Sound and Space in Science, Technology, and the Arts* (MIT Press, 2021) dont le chapitre 8, « Sonic Urbanism in Beirut », est consacré à Beyrouth.

⁹ Sabbag E. P., *L'Ombre d'une ville*, Paris, Buchet/Chastel, 1993.

¹⁰ El Maïzi M., « Écrire Beyrouth : Enjeux mémoriels et guerre civile dans *L'Ombre d'une ville* d'Elie-Pierre Sabbag » dans *Nouvelles Études Francophones*, vol. 27, n° 1, Printemps 2012, p. 218.

¹¹ Eid R., *Panoptic* [film documentaire], Beyrouth, About Productions, 2017.

¹² Majdalani C., *Beyrouth 2020. Journal d'un effondrement*, Actes Sud-L'Orient des livres, 2020.

histoires s'entremêlent pour reconstituer le passé tant individuel que collectif et rejoignent ce mémorial singulier qui participe également à l'acte de narration. C'est avec Paul Ricoeur et principalement son article « Architecture et narrativité¹³ » qu'on réfléchira aux questions de la reconstruction de la ville et de la mémoire.

Avec *L'Ombre d'une ville* Sabbag apparaît comme précurseur, en tant qu'auteur et architecte, d'une réflexion sur les questions de l'amnistie, de l'oubli et de l'absence de mémorial national, des thèmes qui reviendront dans la littérature libanaise francophone et les films d'après-guerre. Le roman s'ouvre sur la marche de Josépha accompagnée d'Athanase, son parrain, et l'ami de son père, Pierre, vers le Mémorial des disparus. L'acte narratif est au cœur de ce roman que Ricoeur qualifierait de « récit de conversation¹⁴ » : Athanase en est le narrateur et adresse son récit à Josepha à la deuxième personne comme s'il lui racontait le récit de leurs marches dans la ville a posteriori. Beyrouth vient de sortir de la guerre et Josépha revient dans son pays natal pour comprendre la mort de son père. Sa quête de l'histoire de son père est étroitement liée à sa quête de l'histoire de la ville et de celle du pays : « Voilà pourquoi je reviens, Athanase... Je veux retrouver *le Liban et mon père*¹⁵ » Tout se passe comme si Athanase s'adressait à sa fille ou aux enfants du pays, les lecteurs virtuels de ce roman. Il prend le relais de Pierre – qui était médecin dans un hôpital pendant la guerre et qui finit par perdre espoir et se suicider mystérieusement – celui qui « répète » : « Tant que je peux sauver des vies, le Liban ne disparaîtra pas¹⁶ ». À défaut de sauver des vies, celui qui n'a fait qu'observer pendant la guerre, Athanase dont le nom signifie l'immortel, veut absolument sauver l'histoire, la transmettre à Josépha. La marche est spatiale mais aussi temporelle. Grâce au récit qui y est lié et qui permet de représenter le temps. Le récit se tisse à rebours de la marche qui a lieu dans la ville du présent des personnages et la marche devient trajet affectif, quête identitaire, tant pour Josépha que pour Athanase¹⁷. L'acte

¹³ Ricoeur P., « Architecture et narrativité », dans *Urbanisme*, n° 303, « La ville et les récits », 1998, pp. 44-51 ; repris dans *Études Ricœuriennes / Ricoeur Studies*, vol. 7, n° 2, 2016, pp. 20-30 : <<https://ricoeur.pitt.edu/ojs/ricoeur/issue/view/15>>, consultée le 23/2/2025.

¹⁴ *Ibid.*, p. 23.

¹⁵ Sabbag E. P., *L'Ombre...*, cit., p. 38.

¹⁶ *Ibid.*, p. 113.

¹⁷ Cette marche – et/ou ces trajets en voiture – dans Beyrouth et ses environs, liés à un récit du passé et à un « récit conversationnel », constituent un thème récurrent des œuvres littéraires et cinématographiques dans le contexte de la guerre et du Liban. On pense notamment au film *Whispers* (1980) de Maroun Baghdadi, dans lequel la poétesse Nadia Tuéni sillonne la ville et le pays, dévastés par la guerre. On peut également citer *Je veux voir* (2008) de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige : le film suit les trajets en voiture de l'acteur Rabih Mroué à travers la banlieue beyrouthine ravagée par la guerre de 2006, en compagnie de Catherine Deneuve, venue « voir » ce qui s'est passé. Ensemble, ils se rendent dans le village de la grand-mère de Mroué, dont il ne parvient plus à retrouver la maison... En littérature, on peut penser entre autres au roman de Wajdi Mouawad, *Anima* (2012) où le parcours géographique du personnage principal, Wahch Debch, se fait sur le territoire

narratif apparaît alors comme « l'antagoniste par excellence des forces destructrices telles que le Temps ou l'Histoire¹⁸ ». Comme le dit Ricœur, le récit « de conversation ne se borne pas à un échange de mémoires, mais est coextensif à des parcours de lieux en lieux¹⁹ ». Ainsi, à mesure que « les personnages se déplacent dans la ville – à la recherche de leur identité, de leurs souvenirs, de leur histoire – les multiples strates historiques, culturelles et identitaires de la ville sont mises à nu²⁰ ». L'association de la ville avec le mot « ombre » dès le titre met en relief cette idée de strates.

La figure de la ville se prête particulièrement bien à une étude littéraire qui s'inspire du palimpseste, en ce que l'espace urbain, souvent perçu en termes de traces matérielles, architecturales, renvoyant à diverses traces historiques, semble être en général au service de la construction de parcours identitaires et esthétiques précis qui s'y voient ainsi indissociablement liés²¹.

Athanase n'est pas le seul narrateur du passé. Le Mémorial singulier aux allures de « vaisseau transparent²² » participe également à l'acte narratif puisqu'il comporte des « salles de vision²³ » dédiée chacune à un témoin du passé qui réapparaît à travers des images, des documents vidéo et audio qui représentent le temps disparu. Au début du roman, Josépha entre dans le Mémorial et demande à « voir » Pierre. On la dirige vers un petit studio où elle « rencontre » son père et découvre des fragments de son histoire à travers des vidéos du passé. *Le passé devient présent* et Josépha peut littéralement le voir. À travers tout le roman, l'accent est mis sur l'importance de la vision :

« 'Regarde bien, Josépha, et surtout, souviens-toi ! ' »²⁴

« 'Inscris dans ta mémoire, Josépha, juin 1982. ' »²⁵

De plus, l'expression « salles de vision » fait penser à la lucidité sur le passé. Raconter devient un moyen d'exhumer le passé. Pour comprendre le passé, Josépha doit : « ouvrir la tombe de notre ville²⁶ ». Exhumer le passé pour pouvoir entreprendre le travail du deuil, « le

américain mais est par extension un parcours sur les traces de son pays et de son histoire liée à la guerre du Liban, ainsi qu'une quête de soi.

¹⁸ Fröhlicher P., « Du Bellay, Hugo, Modiano – trois figurations de la ville-palimpseste » dans Bähler U., Fröhlicher P., Labarthe P., Vogel C., (dir.), *Figurations de la ville palimpseste*, Tübingen, Narr, 2012, p. 19.

¹⁹ Ricœur P., « Architecture et..., cit., p. 23.

²⁰ Narr S., « Ecriture palimpsestique de la ville chez Assia Djebar et Leïla Sebbar », dans Bähler U., Fröhlicher P., Labarthe P., Vogel C., (dir.), *Figurations de la ville palimpseste*, Tübingen, Narr, 2012, p. 102.

²¹ Bähler U., Fröhlicher P., Labarthe P., Vogel C., (dir.), *Figurations de la ville palimpseste*, Tübingen, Narr, 2012, p. 8 (présentation de l'ouvrage).

²² Sabbag E. P., *L'Ombre...*, cit., p. 11.

²³ *Ibid.*, p. 139.

²⁴ *Ibid.*, p. 110.

²⁵ *Ibid.*, p. 145.

²⁶ *Ibid.*, p. 99.

travail de mémoire²⁷ ». Le roman pourrait être vu comme un premier pas vers ce que Ricœur appelle « le chemin de la reconquête par les agents sociaux de la maîtrise à faire récit de façon à la fois intelligible, acceptable et responsable²⁸ ». Même s'il s'agit d'un texte fictif, il s'agit de provoquer dans ce roman une réflexion sur l'absence de mémorial collectif à Beyrouth – et par conséquent sur l'absence de récit non seulement public mais aussi intime sur les événements de la guerre. Ricœur insiste sur le fait que « la mémoire est portée à la fois au langage et à des œuvres par le récit, par le mettre-en-récit²⁹ ». Pour lui, l'acte de « mettre-en-récit » se reflète aussi dans l'architecture de la ville. L'histoire intime, personnelle est inséparable de l'histoire d'une communauté, de l'histoire d'un pays. Le deuil de Josépha est aussi celui des autres habitants du pays. Aussi, c'est par le biais du Mémorial, à la fois lieu intime et privé, lieu public et communautaire, lieu de la profondeur et de la verticalité que le lecteur est invité à entrer dans le roman. Un jeu de pronoms intéressant permet d'inclure le lecteur à la marche des personnages qui ouvre le roman :

Nous marchions. [...] Dans un groupe de curieux, quelqu'un montrait du doigt le Mémorial aux tours austères qui s'étalaient au loin. *Nous* avançons dans l'ombre grêle des arbres comme aspirés par le chemin qui allait se rétrécissant vers une étroite faille sombre. [...] Soudain, l'édifice surgit sur le parvis incliné où il semblait arrimé. Herse monumentale, il *nous* barrait la route de ses tours qui écrasaient de part et d'autre, une verrière trapue. Beyrouth *nous* encerclait de ses rues bourdonnantes³⁰...

Ce « nous » qui semble d'abord désigner Athanase et Josépha revient plus tard dans le roman sans pourtant désigner ce couple :

Beyrouth ne perdra plus sa mémoire. Elle lui a assigné un territoire. Dans le périmètre protégé [...] se dresse le Mémorial des disparus. *Chacun de nous* y a sa place, sa promenade³¹.

L'idée du Mémorial est à l'origine le projet d'Athanase qui est lui-même architecte, tout comme l'auteur. Il l'a imaginé après qu'il a vu la destruction de la ville et les cimetières saccagés sur la ligne de démarcation pendant la guerre. Son but est de « redonner un lieu à tous nos morts³² ». La figure d'Antigone est implicitement présente dans ce texte de Sabbag, et apparaît comme une figure récurrente de la littérature francophone libanaise d'après-guerre tout comme l'est le thème de l'enterrement des morts³³. Tout comme Antigone qui « re-

²⁷ Ricœur P., « Architecture et..., *cit.*, p. 29.

²⁸ Ricœur P., *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 580.

²⁹ Ricœur P., « Architecture et..., *cit.*, p. 20.

³⁰ Sabbag E. P., *L'Ombre...*, *cit.*, p. 9. C'est moi qui souligne.

³¹ *Ibid.*, p. 45. C'est moi qui souligne.

³² *Ibid.*, p. 72.

³³ On pense par exemple à la pièce *Littoral* (1999) de Wajdi Mouawad où le personnage principal Wilfrid revient au pays d'origine à la quête d'un lieu de sépulture pour son père. Le pays est en guerre et les cimetières débordent. Dans ce pays, il

fond[e] la cité » et « pose le premier acte politique³⁴ » lorsqu'elle donne une tombe à Polynice malgré l'interdiction de Créon, ce mémorial devient le lieu où la cité perdue est refondée et surtout réconciliée. Il est d'ailleurs décrit comme « une confrérie de la mémoire³⁵ ». Ricœur achève son article, « Architecture et narrativité », en citant Walter Benjamin et invite ses lecteurs à être « les flâneurs des lieux de mémoire³⁶ ». Dans *L'Ombre d'une ville*, les lecteurs virtuels sont invités en quelque sorte à rejoindre le « nous » qui ouvre le roman : « Nous marchions... » pour devenir des marcheurs de lieux de mémoires. La dynamique de la marche³⁷ se lie alors à « l'acte de faire-récit³⁸ » et à celle du travail de mémoire.

LES ECHOS DU PASSE OU LA VILLE SOUTERRAINE, PANOPTIC (2017), RANA EID

Face à l'absence de mémorial officiel et, en même temps que les efforts de la société civile et des artistes qui s'intéressent au travail de mémoire, un monument qui se dresse au centre de la ville de Beyrouth tient lieu en quelque sorte de mémorial non-officiel, ou du moins visuel et symbolique, de substitution. Il s'agit d'un bâtiment dont la construction a commencé avant l'éclatement de la guerre civile, Burj El Murr, ou la tour Murr. Témoin du conflit, cette tour de 40 étages, restée inachevée à cause de la guerre et en portant les stigmates, a servi de repaire pour les francs-tireurs et a fait partie de la fameuse bataille des hôtels entre 1975 et 1977. Ses sous-sols auraient même servi de centre de torture pendant la guerre. Par une étrange coïncidence, le nom de cette tour, « el Murr », le nom de la famille à qui elle appartient, signifie « amère ». Cette tour apparaît dans le travail de plusieurs artistes, architectes, et réalisateurs de films. Par exemple, dans le court-métrage

rencontre entre autres Joséphine - explicitement comparée à Antigone – qui, soucieuse de préserver la mémoire de ceux qui sont morts pendant la guerre, transporte avec elle des annuaires remplis des noms des habitants du pays et les apprend par cœur, les récitant incessamment de peur qu'ils ne tombent dans l'oubli. Plus récemment, on pense au documentaire *Aida returns* (2023) de Carol Mansour où la réalisatrice, dans un geste qu'on ne peut que qualifier de politique, défie les lois telle Antigone pour ramener les cendres de sa mère morte à Jaffa en Palestine et arriver à l'y enterrer.

³⁴ De Facendis D., « Antigone politique », dans Grenier L., Suzanne T. (dir.), *Le projet d'Antigone : Parcours vers la mort d'une fille d'Œdipe*, Montréal, Liber, 2005, p. 117.

³⁵ Sabbag E. P., *L'Ombre...*, cit., p. 73.

³⁶ Ricœur P., « Architecture et... », cit., p. 29.

³⁷ On pense alors au texte plus récent de Camille Amoun, *Octobre Liban* (2020) centré sur la Révolution libanaise de 2019 ainsi que sur la marche dynamique dans la ville de Beyrouth. Ce petit ouvrage s'accompagne d'une carte du centre-ville. Spécialisé dans le développement urbain, Amoun écrit : « Mais la révolution révolutionne l'espace qu'elle occupe. La révolution fabrique de la ville là où l'urbanité a été effacée. Là où tout est lisse, elle crée des aspérités. Là où tout semble simple, elle produit de la complexité » (p. 28). En effet, dans son texte, les rues, les bâtiments et les places n'apparaissent pas tels de simples décors, mais sont des acteurs à part entière de son récit.

³⁸ Ricœur P., « Architecture et... », cit., p. 24.

*Coming Back to Life*³⁹ (Retour à la vie ou renaissance), l'architecte Jean-Paul El Hachem imagine la tour subissant une métamorphose symbolique qui touche toute la ville. Le court métrage, un film d'animation, peint une image surréaliste de la tour qui fait nouvelle peau alors que des arbres poussent à l'intérieur, transformant la structure abandonnée en un mémorial public. Marwan Rechmaoui quant à lui propose une sculpture en béton exposée à Londres au Tate Modern, et l'intitule « Monument for the living » (Monument aux vivants). De plus, on ne peut oublier le célèbre changement que fait subir à la tour Jad El Khoury en 2018 l'habillant de rideaux aux couleurs vives typiques des balcons de Beyrouth et provoquant une réflexion sur sa place dans la ville. Ou encore, on pense au livre de photographie *Mes nuits sont plus amères que vos jours*⁴⁰ de l'artiste Nasri Sayegh où reviennent obsessionnellement des photos de la tour Murr – dont il possède plus de 12000 clichés⁴¹ – décrite telle une « relique de nos inciviles guerres, trace indélébile, mausolée de nos souvenirs perdus dans une ville où émanent des effluves d'une amnésie pestilentielle⁴² ».



Figure 1. Capture d'écran du film *Panoptic*, la tour aux 100 cent yeux ©

La tour Murr est surtout au cœur du premier long métrage de la réalisatrice et ingénieure de son Rana Eid⁴³, *Panoptic*⁴⁴, un film documentaire de style expérimental où elle cherche à représenter, comme elle le dit, « notre relation avec la ville, avec la maladie, avec la mort, avec

³⁹ El Hachem J. P., *Coming Back to Life* [film / animation], Liban, JPAG Atelier, 2019.

⁴⁰ Sayegh N., *Nos nuits sont plus amères que vos jours*, Beyrouth, Plan BEY, 2020.

⁴¹ Hamze J., *Beyrouth - Al Balad et l'image infirme*, Mémoire de Master : Département Art, Architecture, et Politique : École Supérieure d'Architecture de Paris-Malaquais : février 2024, p. 116.

⁴² Sayegh N., *Nos nuits...*, cit., quatrième de couverture.

⁴³ Rana Eid co-fonde également db Studios avec le compositeur Nadim Mishlawi en 2006. Ce studio devient le principal centre de postproduction audio au Liban, offrant des services aux réalisateurs, producteurs et artistes du Liban et du monde arabe.

⁴⁴ Eid R., *Panoptic*, [film documentaire], Beyrouth, About Productions, 2017.

le système militaire⁴⁵ ». Eid y met l'accent sur les innombrables fenêtres de cette tour, qu'elle représente telle une sorte de monstre aux yeux multiples, observatrice de la ville. Dans le film, la tour est d'ailleurs explicitement comparée à Argos de la mythologie grecque, celui qui a reçu l'épithète de Panoptès ou « celui qui voit tout » car il avait cent yeux répartis sur toute la tête ou sur tout le corps, selon les versions⁴⁶. Le mythe raconte qu'Héra la charge de surveiller sans relâche Io, amante de Zeus, puisqu' « il avait la faculté de ne dormir que de cinquante yeux, tandis que les cinquante autres demeuraient ouverts⁴⁷ ». Les yeux menaçants de la tour sont annoncés et relayés dans le film à travers une multitude d'objets circulaires : dès les premières images ouvrant le film, les phares inquisiteurs des voitures défilant sans relâche dans l'obscurité de la nuit instaurent une présence oppressante. Ce motif revient dans la vue aérienne des autoroutes formant un circuit circulaire⁴⁸ et dans les fenêtres illuminées des bâtiments de la ville⁴⁹. On le retrouve à nouveau à travers les deux périscopes d'une épave de tank échouée sous la mer⁵⁰, ainsi que dans les roues de ce même tank⁵¹ ou encore dans les bouches circulaires d'égout déversant leurs eaux dans le fleuve de Beyrouth⁵², et dans les ventilateurs dédoublés dont les moteurs restent éteints⁵³, etc. Autant de formes qui, comme des témoins silencieux, semblent observer et surveiller l'espace. Dans le contexte de la tour Murr, et en lien direct avec le titre du film, Eid fait clairement référence à la dimension de surveillance et au *Panopticon* de Bentham, une architecture carcérale où le simple fait de se savoir observé suffit à susciter l'obéissance des détenus, concept évoqué par Michel Foucault dans *Surveiller et punir*⁵⁴ dont elle dit s'inspirer⁵⁵, et qui s'inscrit dans la réflexion de ce dernier sur le pouvoir et ses stratégies de contrôle. D'ailleurs, tout comme le rappelle Nasri Sayegh⁵⁶, la tour Murr qui se trouve dans une zone militarisée, est elle-même base militaire après la guerre, et il est donc interdit de la photographier. S'il brave l'interdit dans le but de « défendre et de protéger son droit à la mémoire⁵⁷ », Rana Eid, elle, doit obtenir des permis pour filmer durant quelques heures limitées à l'intérieur de la tour ainsi que dans

⁴⁵ Fahim J., « A general's daughter: Meet the filmmaker who defied Lebanese censors », dans *Middle East Eye*, 24 avril 2018 :

<<https://www.middleeasteye.net/features/generals-daughter-meet-filmmaker-who-defied-lebanese-censors>>, consultée le 23/2/2025.

⁴⁶ Eid R., *Panoptic...*, cit., 16:57.

⁴⁷ Schmidt J., *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 1998, p. 33.

⁴⁸ Eid R., *Panoptic...*, cit., 04:33.

⁴⁹ *Ibid.*, 06:38.

⁵⁰ *Ibid.*, 36:37.

⁵¹ *Ibid.*, 36:00.

⁵² *Ibid.*, 38:19.

⁵³ *Ibid.*, 54:14.

⁵⁴ Foucault M., *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

⁵⁵ Entrevue personnelle avec Rana Eid, lors d'un ciné-club sur le Liban avec Claire Launchbury et Maxim Silverman sur Zoom, 2020.

⁵⁶ Hamze J., *Beyrouth...*, cit., p. 116.

⁵⁷ *Ibid.*

un centre de détention souterrain à Adlieh, des lieux qui n'avaient jamais été filmés auparavant. Malgré ces permis, son œuvre reste surveillée, et bien que son documentaire soit présenté en avant-première au festival de Locarno en Suisse et projeté dans des salles de cinéma à travers le monde, il ne sera jamais diffusé au Liban, car elle refuse de modifier la moindre phrase et d'éliminer toute référence à la présence militaire comme le lui demande la Direction générale de la Sûreté générale. Eid trouve alors un moyen de contourner la censure, projetant son film en ligne par le biais de la plateforme Vimeo et plus tard sur Netflix. La présence hostile de la tour dans le paysage de la ville rappelle constamment la ville à son passé et à son présent souterrain, celui de la guerre, celui des centres de détention, de la torture, de la corruption. On est loin du mémorial « vaisseau transparent » imaginé par Sabbag et le film d'Eid rappelle que le processus du travail de mémoire reste inachevé, voire continue de s'enliser.

Tout comme dans le roman de Sabbag, le film de Rana Eid est centré sur la relation d'une fille à son père. Le film s'ouvre justement sur la voix-off de la narratrice-réalisatrice qui s'adresse directement à son père décédé, ancien général de l'armée libanaise, dans une sorte de dialogue-monologue posthume en arabe :

J'avais six ans quand j'ai compris que tu étais officier dans l'armée. C'était en 1982, lors de l'invasion israélienne. C'est à ce moment-là que j'ai compris qu'il y avait une guerre et qu'on devait descendre à l'abri pour échapper à la guerre. Se cacher en bas pour fuir ce qui se passait au-dessus⁵⁸.

Le récit personnel et intime de la relation entre le père et la fille, ainsi que leur lien au pays, se superpose à celui de la ville, de sa mémoire et de son rapport à son propre passé. Bien qu'elle apparaisse grouillante de mouvements et de bruits à l'ouverture du film, la ville semble faire du sur-place. Son dynamisme illusoire se manifeste par exemple à travers le flux ininterrompu de voitures descendant vers un espace indistinct, sans issue claire, et l'image filmique elle-même reste bloquée sur ce mouvement répétitif⁵⁹. La ville apparaît ankylosée et calcifiée, telle une morte-vivante. Cette stagnation trouve un écho dans la condition de la narratrice elle-même, atteinte d'otosclérose – une maladie affectant son audition – qui aurait pu, sans intervention chirurgicale, la rendre sourde, voire la paralyser sans pour autant la tuer. La narratrice et la ville (et par extension le pays) se ressemblent et leurs destins s'entremêlent. Dans son récit posthume à son père, qui nous est transmis à travers sa voix-off dans le documentaire, elle raconte la progression de ses acouphènes, l'aggravation de son asthme, l'évolution de son otosclérose, ainsi que le développement d'un ulcère... Autant de manifestations physiques qui résonnent avec la dégradation de la ville.

⁵⁸ Eid R., *Panoptic...*, cit., 2:20. Rana Eid s'adresse à son père en arabe. C'est moi qui traduis les citations du film en français.

⁵⁹ *Ibid.*, 05:13-06:04.

Eid ressent dans sa chair et à travers ses sens ce que subit la ville, une douleur viscérale qui s'incarne jusque dans son ulcère⁶⁰.

Le film est construit de sorte que l'espace supérieur de la ville grouillant de bruits et de mouvements appelle constamment l'espace souterrain hanté à la fois par les récits du passé et par ceux du présent qu'on continue à vouloir cacher. La narratrice le dit clairement : « À l'hôtel Beau Rivage, j'ai compris que lorsque la guerre civile s'est terminée, nous sommes sortis des abris, mais nous ne sommes pas sortis du monde souterrain⁶¹ ».

Un monde souterrain dont les cris continuent de hanter la surface, entend-elle dire⁶². Dans le film, la verticalité et la profondeur sont clairement connectées à travers les mouvements de la caméra : outre les mouvements en contre-plongée qui mettent en valeur l'aspect monstrueux de la tour Murr, la caméra plonge dans les souterrains tortueux du bâtiment comme dans les boyaux labyrinthiques de la terre ou encore comme dans les entrailles d'un monstre. Au fond de ce dédale, Eid évoque la présence d'un dragon⁶³, celui-ci, rappelle-t-elle, commence à apparaître dans ses rêves dès ses six ans et continue de la hanter. Ainsi, le présent et le passé se rejoignent-ils. Ses visites filmées de la tour la ramènent également à ses séjours dans les abris pendant la guerre, des lieux qui continuent de l'habiter. De plus, Eid dévoile les centres de détention souterrains où sont emprisonnés des étrangers illégaux venus travailler au Liban dans des conditions insalubres et dangereuses. Ceci est, entre autres, une des raisons qui fait que le film de Rana Eid a été censuré et n'a plus été projeté sur les écrans libanais. Eid tente de donner une voix à ces prisonniers qui risquent d'être oubliés dans ces centres de détention, sans aucun procès, autres voix souterraines qui souffrent. Elle les lie également au récit tu de la guerre. Dans ce cadre, on pense à nouveau à la guerre libanaise qui se termine sans forme de procès aucune et à la question d'amnistie-amnésie.

Dans le film, les quatre éléments – l'eau, la terre, le feu et l'air – sont omniprésents et associés à une forme d'échec ou d'impossibilité d'avancer. Le monde souterrain, déjà évoqué plus haut comme un labyrinthe menaçant, est aussi un espace saturé de signaux d'alerte et lié à la mémoire traumatique : lumières clignotantes, bruits d'électricité, d'eau, de sirènes – tout y suggère une présence oppressante, spectrale. Ces éclats lumineux et sonores rappellent à la fois la surveillance militaire et la mémoire de la torture. L'eau, en particulier, apparaît telle une force hostile qu'elle stagne dans les sous-sols de la tour ou qu'elle recouvre l'épave sous-marine d'un tank où se reflètent des soldats et des

⁶⁰ Il est intéressant de mettre en parallèle ce récit non-fictif du documentaire de Rana Eid avec celui de Louise, personnage principal du roman d'Elie-Pierre Sabbag, *Nous reviendrons à Beyrouth* : Louise, exilée à Paris, se retrouve paralysée, incarnant dans son propre corps souffrant ce que Beyrouth endure durant la guerre.

⁶¹ Eid R., *Panoptic...*, cit., 54:41.

⁶² *Ibid.*, 41:56.

⁶³ *Ibid.*, 21:55.

combats. Sous l'eau, elle agit comme un palimpseste visuel, superposant images de guerre et archives, jusqu'à assimiler Beyrouth elle-même à une épave engloutie. On voit justement la silhouette urbaine de Beyrouth sous la mer⁶⁴. L'air est aussi marqué par l'échec. La verticalité de la tour ne conduit à aucune élévation, et l'asthme de la narratrice traduit une respiration entravée. Lors d'un rassemblement militaire, une montgolfière est censée accompagner la levée du drapeau, mais le film ne montre que son dégonflement progressif – un envol avorté, une ascension impossible. Même la fête filmée dans une boîte de nuit, en apparence insouciant, revêt une dimension funèbre : les participants arborent des visages couverts de larmes noires qui coulent sur leurs sourires figés⁶⁵. Ceci est accentué par une distorsion du son et de l'image : ralentissements, figements, torsions sonores et visuelles. Lors de la fête, la caméra s'attarde surtout sur le bas des corps, les pieds, tandis que les flashes rouges lumineux deviennent indistincts : sont-ils ceux de la fête ou les gyrophares d'une voiture d'urgence ? Le rouge-feu devient un feu effectif dans les rues de Beyrouth tandis que la narratrice rappelle les rues réinvesties par les hommes armés lors des affrontements du 7 mai 2008, moment où elle et son père se retrouvent pris au piège des combats au retour de l'hôpital à la suite du malaise cardiaque de ce dernier. Un mois plus tard, il mourra. Le cœur du père se fond également avec le paysage urbain en flammes de la ville. Bien que l'on perçoive un mouvement rythmique évoquant celui d'un cœur qui bat, à travers la manière dont la caméra filme la ville rougeoyant de feu et de sang⁶⁶, la voix-off de la narratrice annonce que le cœur de son père cesse de battre. Ce décalage entre l'image et ce qui est annoncé met en relief l'importance de la voix-off et souligne tant l'espace sonore que le silence (envers du son) laissé par l'absence et la perte du père (le mouvement rythmique cardiaque suggérant le son sous-entendu d'un cœur qui bat par l'image ne s'accompagne alors que de musique). Ce n'est qu'après le récit du départ et de l'enterrement de son père que s'ajoute enfin à la voix-off de Rana Eid sa silhouette, son image à l'écran⁶⁷. C'est à ce moment-là que l'on peut dire que le récit rétrospectif est bouclé en quelque sorte. En fait, bien que *Panoptic* soit une œuvre visuelle, c'est en réalité le paysage sonore qui est à l'origine de ce film qui s'ouvre justement sur l'absence d'images. Pendant plus de trois minutes à l'ouverture du film, l'écran reste vide, noir et l'on n'entend d'abord que des sons étouffés, bruits vagues de voix, bourdonnements indistincts, qui se précisent peu à peu, s'amplifient en bruits sourds de voitures, klaxons, cliquetis rythmiques de la ville, etc. auxquels vient se superposer la voix-off de la narratrice. C'est sur ce paysage sonore qui s'avèrera être celui de la ville de Beyrouth que se superposeront ensuite les images de la ville grouillante de voitures. En effet, la narratrice-

⁶⁴ *Ibid.*, 37:11.

⁶⁵ *Ibid.*, 55:56-01:00:32.

⁶⁶ *Ibid.*, 01:01:37.

⁶⁷ *Ibid.*, 01:02:45.

réalisatrice entretient une relation singulière avec le son qu'elle choisit comme refuge lors de ces premières expériences dans les abris de guerre : « C'est cette année-là [1982] que j'ai décidé de fermer les yeux et de me réfugier dans le son⁶⁸ ».

Dans une interview de 2005, Eid évoque aussi sa relation particulière au son et à la musique à cause des expériences de la guerre :

Ma mère me disait que j'écoutais de la musique sur mon walkman juste pour ne plus entendre les bombes. Après la guerre, longtemps, j'ai refusé d'écouter de la musique parce que la musique me rappelait trop la guerre. À l'université, j'ai commencé à écouter avec attention les sons de la ville et la voix des gens. J'ai commencé à construire une librairie à partir des sons qui m'entouraient que j'utilise dans mon design sonore pour plusieurs films libanais. Avec la musique, j'ai encore du mal⁶⁹...

Dans le film, elle raconte également que pendant la guerre, dans l'abri, elle enregistrait sur un magnétophone les sons de la guerre, bibliothèque acoustique qu'elle a malheureusement perdue avec sa maison entièrement détruite par la guerre, et dont il ne lui est resté ironiquement qu'un album photo. Au cours d'une entrevue que l'on a eue avec elle lors d'un ciné-club organisé pendant la pandémie, Eid nous a expliqué qu'elle avait créé l'architecture du son pour le film avant même de travailler la bande visuelle pour pouvoir en construire le rythme. Elle avait enregistré 100 heures de sons et avait ensuite travaillé avec les images comme elle travaille avec le son pour pouvoir recréer cette relation qu'elle qualifie de charnelle avec la ville. C'est grâce au son, dit-elle, qu'elle est capable de comprendre l'espace architectural qu'elle désire filmer, c'est le travail du son qui lui permet de structurer son film et qui déclenche sa relation à l'espace filmé⁷⁰.

Ainsi, Eid utilise-t-elle les images mais surtout le paysage sonore comme un outil affectif pour réfléchir sur la mémoire personnelle et sociale, et sur les questions de perte et de traumatisme pour représenter et parcourir une ville qui reste hantée par les problèmes irrésolus du passé et peine encore à enterrer ses morts. Son film devient à la fois un hommage à ce père qu'elle tente d'« honorer » dit-elle, mais surtout une sorte de monument funéraire pour ce dernier : « Honorer les morts, c'est les enterrer » est la phrase qui revient tel un leitmotiv dans le film. Avec l'enlèvement et la calcification de la ville, un sentiment d'échec généralisé ressort du film, même en ce qui concerne sa réception. Eid se

⁶⁸ *Ibid.*, 3:04.

⁶⁹ Burkhalter T., « Mapping Out the Sound Memory of Beirut » dans Puig N., Mermier F. (dir.) *Itinéraires esthétiques Et scènes Culturelles Au Proche-Orient*, Presses de l'Ifpo, 2007 : <<https://doi.org/10.4000/books.ifpo.550>>. Texte original en anglais, ma traduction.

⁷⁰ Eid R., « Panoptic, an interview with Rana Eid », interview avec Jeremy Elphick, Locarno Film Festival, dans *Fourth Three Film Magazine*, 1 novembre 2017 : <<https://fourthreefilm.com/2017/11/panoptic-an-interview-with-rana-eid/>>, consultée le 23/2/2025.

désolé : « J'ai réussi à transmettre la voix de mon père et ma propre voix au monde entier, à l'exception de Beyrouth », et elle ajoute : « J'avais besoin de le montrer à Beyrouth, de faire réagir les gens. Mais j'ai échoué, et par conséquent, je n'ai pas réussi à enterrer mon père⁷¹ ».

La ville semble devenir elle-même un lieu carcéral : l'enfermement se fait à la verticale, entre les souterrains et jusqu'à la tour Murr qui observe hostilement et à l'horizontal par des images en plan général de la ville vue de haut, aux couleurs généralement grises, où on voit le mouvement continu de voitures qui semblent faire du surplace. Le film s'achève sur une image dont le cadre est un mur de pont en ciment, comme une masse pour représenter la calcification de la ville – elle aussi un leitmotiv du film – et par la tour sur le côté droit où semblent aller disparaître les voitures...

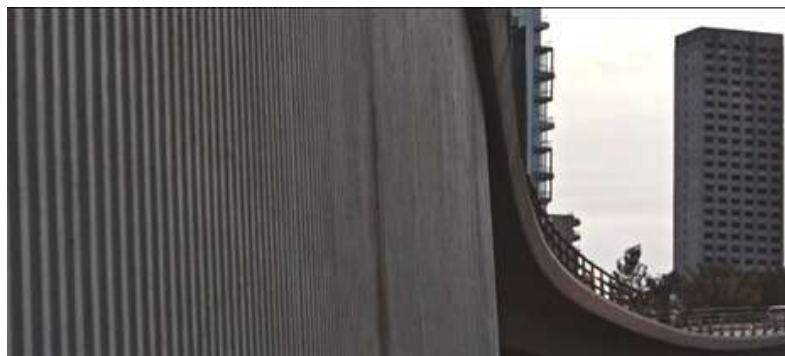


Figure 2. Capture d'écran du film *Panoptic*, image de fin du film ©

Le film documentaire de Rana Eid prend ainsi la forme d'une véritable « chronique d'une mort annoncée », qui semble étrangement annoncer l'explosion catastrophique du port de Beyrouth. Cette explosion ne peut en effet être appréhendée comme un événement isolé, détaché des conséquences de la guerre civile que le film met en lumière, mais bien comme l'aboutissement tragique de tensions historiques non résolues et de défaillances systémiques profondément enracinées dans l'ordre politique, social et institutionnel hérité de la guerre civile et de l'après-guerre – un système jamais réformé, dont les effets délétères traversent les décennies. Ce constat trouve un écho direct dans *Beyrouth 2020* de Charif Majdalani, qui interroge l'effondrement depuis l'intérieur même de la catastrophe non comme une rupture, mais comme le point d'orgue d'une dégradation lente et structurelle.

⁷¹ Fahim J., « A general's daughter..., cit.

L'EXPLOSION DU PRESENT : BEYROUTH, 6H07 OU L'EFFONDREMENT

Le dernier volet de cet article s'intéresse donc à *Beyrouth 2020, Journal d'un effondrement* de Charif Majdalani, où l'auteur donne à voir, « la mise à mort » de la ville à travers le récit de l'explosion du 4 août 2020, et dont il rend compte notamment en ces termes : « En revanche, sur les enregistrements des caméras de surveillance des lieux publics et des commerces, on assiste en direct, de haut et comme dans une vue *panoptique*, à la mise à mort de la ville⁷² ».

Il est difficile de ne pas voir le parallèle troublant avec le film de Rana Eid mentionné précédemment. Majdalani évoque une « cité pétrifiée⁷³ » soulignant l'état de sidération et de dévastation qui s'abat sur Beyrouth. Bien avant l'explosion, son journal témoigne déjà d'un enlisement, d'un quotidien en échec dans un pays en pleine déliquescence, incarné par une image singulière qui apparaît dès l'ouverture du journal dans le premier chapitre : une machine à laver dont le « drôle de bruit » ou le « bruit inquiétant, une espèce de claquement régulier, presque cadencé au rythme des tours du tambour⁷⁴ » persiste malgré de vaines tentatives de réparation. Une métaphore saisissante d'un état en dysfonctionnement total.

L'ouvrage anthologique *La littérature francophone du Machrek*, auquel Majdalani a contribué, évoque le tournant littéraire amorcé avec la guerre civile libanaise (1975-1990) et rappelle comment, face à l'urgence du conflit, les écrivains ont produit une « littérature de la douleur et du cri⁷⁵ », une écriture-exutoire dictée par l'expérience brute du chaos. Dans le sens d'une littérature au présent, prise sur le vif, si je puis dire, on pourrait rapprocher *Beyrouth 2020, Journal d'un effondrement* du *Journal de la guerre* d'Antoine Boulad, composé en 2006. Ce recueil de 33 poèmes pour 33 jours de guerre entre le Hezbollah et Israël, donne une voix poétique au pays à nouveau ravagé par la violence. Tout comme chez Majdalani, les mots qui disent les gestes du quotidien et de l'intime s'entremêlent à ceux qui décrivent la situation tragique du pays, tout en disant l'universel de la guerre :

8

Voici les 52 gestes que j'exécute quotidiennement pour préparer mon petit déjeuner : j'ouvre tout d'abord l'armoire. J'en retire une cafetière, une assiette et un bol [...] Je range alors le tout sur un plateau.

Quelles sont les nouvelles, les nouvelles bien fraîches de cette nuit ?
Un immeuble s'est effondré sur ses habitants à Chiah.

⁷² Majdalani C., *Journal...*, cit. p. 128. C'est moi qui souligne.

⁷³ *Ibid.*, p. 138.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁷⁵ Haddad K. (dir.), *La Littérature francophone du Machrek*, Beyrouth, Presses de l'Université Saint-Joseph, 2008, p. 153.

Ma canine bouge un peu. Il faut que j'appelle mon dentiste avant qu'il ne soit trop tard. [...]

22

Comment écrire ? Comment rattraper par des textes la violence la guerre ? Par quel travail d'écriture inouï, par quels cris inaudibles, restituer l'horreur extrême ? Dois-je fracasser les mots, leur casser la gueule pour que jaillisse la réalité des choses, leur abominable terreur ? [...]

23

Les mots
Les plus nus d'entre eux
Retirent
Une à une
Leurs peaux
Pour habiller la mort⁷⁶.

Entre cris et silence, tout se passe comme si Boulad extrayait des « cris inaudibles » et des mots « nus », l'indicible, et par là-même, cette essence qu'est la mémoire sonore de la guerre. Lors du même conflit, dans la nuit du 15 au 16 juillet 2006, Mazen Kerbaj adopte une approche similaire en documentant quant à lui la guerre à travers les sons dans *Starry Night*, un enregistrement, où il capte, depuis sa fenêtre à Beyrouth, les bruits du quotidien bouleversé, construisant ainsi un journal sonore du conflit. Cet enregistrement de Kerbaj incarne le concept de *sonic journalism*⁷⁷. Il y juxtapose les sons minimalistes de sa trompette aux explosions des bombardements israéliens, créant une composition où la violence de la guerre résonne avec la ville. Chaque détonation illumine brièvement l'espace sonore, déclenchant alarmes et aboiements, révélant la géographie urbaine à travers l'écho. Plus qu'un simple témoignage sonore, *Starry Night* est un acte de défiance artistique qui transforme l'écoute en une expérience immersive et poignante, faisant de Kerbaj un pionnier du journalisme sonore, l'équivalent auditif du photojournalisme⁷⁸.

Le « bruit inquiétant [...] claquement régulier [...] cadencé au rythme des tours du tambour⁷⁹ » de la machine à laver de Majdalani apparaît comme une sorte de compte à rebours annonçant l'explosion catastrophique du port de Beyrouth qui se trouve, de façon inattendue, au cœur du journal de l'auteur et qui en interrompt le rythme. Le silence abrupt du chapitre 51 commencé le 4 août est marqué par l'interruption de la phrase qui l'ouvre et le vide de la page mettant en évidence l'explosion. Le journal ne reprend que le 10 août et racontera a posteriori l'explosion. Ce qui distingue le journal de Majdalani, et la situation qu'il

⁷⁶ Boulad A., *Le Journal...*, cit., p. 20-23.

⁷⁷ Cusack P., *Sounds From Dangerous Places* : <<https://sounds-from-dangerous-places.org/sonic-journalism/>>, consultée le 22/2/2025.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Majdalani C., *Journal...*, cit., p. 8.

décrit, c'est la fusion entre réalité et dystopie. Traditionnellement, le genre du « journal » s'inscrit dans le quotidien, mais ici, quotidien et dystopie deviennent indissociables. La dystopie, qui évoque à l'origine une société imaginaire dominée par un pouvoir totalitaire ou une idéologie oppressante, voire un monde postapocalyptique, se confond tragiquement avec le réel. D'une part, Majdalani emprunte au langage cinématographique comme si ce dernier était plus à même de rendre compte d'une réalité qui échappe à tout contrôle : le bruit de l'explosion est qualifié d'« affreuse bande-son qui s'est plaquée » sur « ce paysage familier [...] devant [lui] »⁸⁰. D'autre part, pour exprimer la qualité surréelle de la déflagration, il utilise le lexique du monstrueux et du fantasmagorique : l'explosion devient « une inexplicable et monstrueuse tempête qui souffle tout »⁸¹, elle produit un « affreux rugissement [...] [puis] ça s'arrête d'un coup de rugir »⁸². La ville est décrite comme « submergée par le fracas interminable et monstrueux d'une énorme explosion »⁸³ et ses habitants ne sont plus qu'une effroyable théorie de fantômes ensanglantés⁸⁴ : les rues offrent un « spectacle complètement spectral »⁸⁵, et ont une « allure fantasmagorique »⁸⁶.

Si un journal est typiquement considéré comme intime, personnel, celui de Majdalani est bien le journal de la ville – et par extension, du pays – comme annoncé par le titre, une sorte de journal de deuil⁸⁷ collectif. Tout comme dans les romans de Majdalani qui racontent l'histoire d'une famille pour raconter l'histoire d'un pays, d'une région, *Beyrouth 2020* est présenté sur la quatrième de couverture comme une « chronique de l'étouffement et de l'effondrement » de la ville et lui comme un « chroniqueur [de ce] désastre » collectif. « Chacun pensait que c'était sa maison, son quartier, sa rue qui étaient visés, et on s'aperçoit que nous l'étions tous, en même temps »⁸⁸.

Pour tenter de raconter les multiples récits de tous ceux qui ont été touchés par l'explosion, il superpose les témoignages, croise les récits, tente de reproduire le son de l'explosion. L'insistance sur la totalité de la destruction collective est mise en évidence par la répétition de « tout » et la conjonction « et », renforçant l'impression d'un anéantissement généralisé :

[...] ravageant toutes les installations, toutes les chambres et tous les blocs opératoires, et toute la population [...] toutes les salles et toutes les collections du musée [...] dans tous les supermarchés,

⁸⁰ Majdalani C., *Journal...*, cit., 110.

⁸¹ *Ibid.*, 112.

⁸² *Ibid.*, 109.

⁸³ *Ibid.*, 110.

⁸⁴ *Ibid.*, 112.

⁸⁵ *Ibid.*, 113.

⁸⁶ *Ibid.*, 114.

⁸⁷ On pense à Barthes R., *Journal de deuil*, Paris, Seuil, 1977.

⁸⁸ Madjalani C., *Journal...*, cit., p. 110.

dans les magasins, les petits commerces, les échoppes. [...] la quasi-totalité des magasins [...] partout, dans les rues, etc.⁸⁹

Le texte ne se contente pas d'énumérer, il recompose la carte de la ville au fil du souffle de l'explosion. Le lecteur est entraîné dans une cartographie en mouvement retraçant le paysage urbain de la ville, comme une caméra suivant l'onde de choc :

Durant ces quelques secondes, l'onde de choc balaye la colline d'Achrafieh jusqu'à son sommet, puis les premières rues de son versant sud... vers Bourj Hammoud et la voie rapide en direction de Dora en passant par le quartier de la Quarantaine et son hôpital à l'est, et à l'ouest vers la colline Ain el-Mreissé...⁹⁰

Comme pour contrer ce qui restera à jamais tu « des témoins décisifs et définitivement muets⁹¹ », l'écriture elle-même semble prise dans une dynamique d'excès et de débordement comme pour imiter l'éclatement de l'explosion. Les chapitres se chargent de détails jusqu'à saturation : accumulation d'éléments, usage des points de suspension à la fin du chapitre 55, absence de point final dans les chapitres 57 (1 page et demie) et 58 (2 pages et demie), qui ne forment chacun d'ailleurs qu'une seule longue phrase inachevée. Le chapitre 57 juxtapose les noms des victimes dans un enchaînement qui dit à la fois la proximité et l'anonymat de la tragédie. Ces prénoms – *Omar, Karim, Paula, Pierre, Nada, Walid, Michka, Rabih, Sophie, Hatem, etc.* – et leurs récits se succèdent sans nom de famille, mettant en évidence tant la familiarité de la communauté, son intimité, que l'expérience collective de la catastrophe qui frappe tout le monde indistinctement :

Depuis mardi soir 4 août et jusqu'à aujourd'hui, ceci : Reina est aux soins intensifs [...] Jad a quelques blessures [...] Omar est blessé, Karim n'était plus au bureau [...] Jean-Marc est mort [...] mais la petite Alexandra est morte⁹².

Le chapitre 58 prolonge cette polyphonie avec des fragments de témoignages en italique qui se mêlent aux descriptions du sort des victimes. Dans ce chapitre, le « je » narratif n'appartient plus seulement à l'auteur-narrateur, mais à une multitude de voix. Le texte oscille alors entre récit personnel et collectif. Bien qu'il s'agisse d'un moyen pour l'auteur de rapporter des témoignages multiples et individuels de sorte à dire le tout, l'indicible, il y a également dans cette multiplicité de voix, l'effacement du sujet au profit d'une parole qui appartiendrait à une sorte de personnage collectif et dont on pourrait dire qu'elle rappelle le chœur de la tragédie :

Et aussi ceci : Il a été soulevé et projeté contre la télé, *le canapé a volé et il est retombé sur elle*, j'ai marché comme une somnambule

⁸⁹ *Ibid.*, p. 112.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*, p. 129.

⁹² *Ibid.*, p. 115-116.

dans la rue avant de m'apercevoir que tout le monde était blessé autour de moi, *elle était assise ensanglantée sur les escaliers mais je ne savais plus quoi faire pour l'aider*, elles se sont retrouvées à terre, côte à côte, mais aucune des deux ne pouvait plus se relever, *on a perdu sa trace ...*⁹³

Le récit-journal, qui retrace le quotidien de l'auteur-narrateur dans une ville en déliquescence, est aussi un récit-documentaire de cette ville. Il se transforme en un récit collectif, donnant voix à la communauté. Cette capture du réel sur le vif devient une sorte de *mémoire vivante*.

La représentation de l'explosion par Majdalani, qui cherche à restituer les voix multiples pour mieux exprimer l'indicible de cette tragédie, rappelle la démarche de la réalisatrice Carol Mansour dans son court-métrage documentaire *Shattered: Beirut, 6:07*⁹⁴. Elle y entrelace divers récits et propose un écran éclaté, reflétant à la fois l'explosion de la ville et la multiplicité des perspectives qui en émergent. Son film accorde une attention particulière à la mémoire sonore de l'événement et de ses répercussions. La bande sonore, réalisée par db Studio de Rana Eid justement, met en relief la relation charnelle à la ville. Le documentaire s'ouvre sur une marche à travers Beyrouth dévastée : des pieds foulent un sol jonché de verre brisé, tandis que la caméra en *travelling avant* capte un paysage urbain en ruines. En parallèle, une double bande sonore accompagne ces images : le crissement du verre écrasé sous les pas et la voix-off de la réalisatrice-narratrice qui, dans un flash-back, associe ce bruit à ses souvenirs de la guerre civile libanaise. Elle évoque les explosions dont elle a été témoin en 1975-77, ainsi qu'un attentat violent en 2007. Pendant près d'une minute et demie, le bruit du verre – écrasé, balayé, déplacé – envahit l'espace sonore, avant de céder la place à un silence assourdissant, traduisant l'instant de l'explosion, puis au cri d'un humain. L'écran commence alors à se diviser en plusieurs parties, juxtaposant différentes prises de l'explosion. Mais c'est le son du verre qui marque la structure du film : il ponctue chaque séquence et clôt le court-métrage sur l'image d'hommes nettoyant la ville, ramassant et jetant les débris de verre. Ce bruit persiste en même temps que le générique, soulignant son omniprésence dans l'après-coup de la catastrophe. Pendant des mois, Beyrouth a résonné du son du verre brisé – une empreinte sonore collective qui marque les habitants bien au-delà du nettoyage des rues. Dans une interview Batoul Faour, réalisatrice du court-métrage *Shafafyyah*⁹⁵ qui explore la politique matérielle du verre et son rapport à la psychologie collective libanaise rappelle : « Avec 25 000 tonnes de débris de verre jonchant les trottoirs et les balcons, chaque pas, chaque rafale de vent portait l'écho de la catastrophe ». Certains décrivent alors Beyrouth comme une ville qui « sonne comme du verre » ou comme « des morceaux de vies brisées »,

⁹³ *Ibid.*, p. 117. Les italiques sont dans le texte original.

⁹⁴ Mansour C., *Shattered: Beirut 6.07* [film documentaire], Beyrouth, Forward Film Production, 2020.

⁹⁵ Faour B., *Shafafyyāh (Transparence)* [film], Beyrouth, 2023.

un bruit que les générations plus âgées associaient à leurs souvenirs de la guerre civile⁹⁶.

Avec l'explosion du 4 août 2020, la question du travail de mémoire devient de plus en plus complexe et une interrogation s'impose : alors que ce travail demeurerait encore inachevé avant la catastrophe, on peut se demander comment, et si, on peut encore faire le travail de mémoire et du deuil quand la violence devient constante, et qu'il n'y a plus la distance nécessaire pour l'acte de « mettre-en-récit⁹⁷ ». Pourtant, ni Majdalani ni Mansour ne rompent le fil du récit. Majdalani l'exprime explicitement dans son journal :

Je me suis réinstallé aujourd'hui pour la première fois à la place où je travaille habituellement sur la terrasse, là où j'étais assis quelques secondes avant l'explosion [...] Sauf qu'aujourd'hui, j'ai eu besoin de renouer le fil rompu du temps⁹⁸.

Renouer le fil du temps, c'est écrire, c'est participer à l'« acte de faire-récit »⁹⁹. C'est dans cet acte que réside la possibilité de résistance et de reconstruction du sens. Majdalani l'affirme :

La littérature est essentielle pour rendre le monde compréhensible et habitable [...] réinterpréter le passé ou la marche erratique de l'histoire [...] Dans les moments où nous nous trouvons confrontés au mal et à la violence, le besoin d'écrire apparaît encore davantage comme une nécessité. Pour témoigner certes, mais aussi pour résister, pour donner la preuve indispensable que notre humanité n'est pas réduite par la brutalité des faits et par leur irrationalité [...] [pour] recréer le lien perdu avec le sens¹⁰⁰.

C'est précisément ce que permettent la littérature et le cinéma : non seulement raconter, mais aussi écouter ce qui demeure caché, révéler les récits tus, et donner voix à ce qui risque de disparaître.

Dans une ville où le bruit peut souvent être omniprésent, comment pouvons-nous trouver des moyens d'écouter ce qui est caché, des histoires restées inaudibles, et des formes de vie menacées de disparition¹⁰¹ ?

Les auteurs des œuvres explorées dans cet article ne se contentent pas de témoigner : ils opèrent un travail d'écoute, captant dans les

⁹⁶ Faour B., « Borrowed metaphors: Lebanon's transparency as palimpsest of broken glass » (interview par Zambelletti F.), dans *KooZarch Magazine*, 2 août 2023 : <<https://www.koozarch.com/interviews/borrowed-metaphors-lebanon-transparency-as-palimpsest-of-broken-glass>>, consultée le 23/2/2025.

⁹⁷ Ricœur P., « Architecture et..., cit., p. 20.

⁹⁸ Majdalani C., *Journal...*, cit., p. 135

⁹⁹ Ricœur P., « Architecture et..., cit., p. 24.

¹⁰⁰ Majdalani C., « Écrire pour témoigner, écrire pour résister », Propos recueillis par Muriel Steinmetz, dans *L'Humanité*, 28 octobre 2024.

¹⁰¹ Question au cœur du projet *Acoustic Cities : London-Beirut*, auquel participe entre autres Gascia Ouzounian : <<https://sursoc.museum/content/acoustic-cities-london-beirut>>, consultée le 23/2/2025. Texte original en anglais : la traduction est la mienne.

silences et les résonances de la ville les fragments d'une mémoire éclatée, cherchant à les rassembler dans un récit, certes fragile mais nécessaire.

La première fois que j'ai lu *Journal d'un effondrement*, dès sa sortie en octobre 2020, je venais de rentrer du Liban. J'étais passée dans Beyrouth comme on passe dans une tombe. J'y étais allée pour enterrer ma grand-mère, une part de mon enfance, et pour tout dire, Beyrouth. Il me semblait que tout espoir était vain. Je n'avais pas voulu entendre le « joyeux cliquetis¹⁰² » qui termine le *Journal* et sur lequel je conclurai cet article. À l'« affreuse bande-son¹⁰³ » de l'explosion, au « bruit inquiétant¹⁰⁴ » de la machine à laver défectueuse qui ouvre le *Journal*, aux bruits de l'horreur et à celui du verre cassé se substitue, celui « d'une canette vide » qui « roule le long de la rue tranquille, bondissant comme un cabri, dans un joyeux cliquetis, parfois sourd, parfois plus sonore. Comme les clochettes d'un maigre troupeau de chèvre, et disparaît, emportée¹⁰⁵ ». Le bruit joyeux de cette canette qui résonne tant dans l'espace urbain qu'en tandem avec les lignes écrites par l'auteur - « J'écris ces lignes assis sur la terrasse¹⁰⁶ » - amène l'écrivain vers un autre espace, un autre territoire, celui de l'écriture certes, dont il ne coupe pas le fil, malgré la catastrophe et la tragédie, mais aussi vers celui des montagnes, où il cherche à acheter un terrain. Cet espace évoque les « étés de l'enfance, les montagnes brillantes et solitaires¹⁰⁷ » ainsi que « cette paix immense des montagnes¹⁰⁸ », qu'il tente de transmettre à ses enfants à travers le récit. Le motif récurrent de la marche, tout comme la transmission de la mémoire et du récit aux générations futures, traverse également ce journal. D'ailleurs, une marche ouvre aussi ce journal – l'auteur-narrateur est accompagné d'un homme qui l'aide à trouver un terrain à acheter : « Nous avons marché lui et moi jusqu'aux oliviers. [...] À l'horizon [...] on voyait les crêtes des montagnes¹⁰⁹ ».

La marche revient dans les dernières pages :

À nouveau, nous avons marché lui et moi jusqu'aux oliviers, puis au mûriers. C'était un autre terrain [...] Nayla nous a finalement rejoints, avec Saria. Nadim s'est à son tour décidé à se jeter dans les herbes¹¹⁰...

Cette fois-ci, l'auteur n'est plus seul. Sa famille, ses enfants l'accompagnent, inscrivant cette marche dans une dynamique de transmission et rappelant Athanase-l'immortel contant l'histoire du pays à Josépha dans *L'Ombre d'une ville*:

¹⁰² Majdalani C., *Journal...*, cit., p. 147.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 110.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 147.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 144.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 141.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 7.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 140.

Nous nous sommes tus subitement, et le silence immémorial s'est installé pour quelques instants. [...] C'est cela que je n'ai jamais pu faire comprendre à mes enfants à propos de ma fascination pour ces paysages : ce silence, cette immense paix des montagnes, comme ultimes témoins de ce que dut être le statisme éternel de la planète avant l'irruption du temps et de l'Histoire, et avant le désordre, la ruine, et l'entropie que les hommes ne cessent de produire depuis qu'ils sont commencé à s'agiter sur la Terre¹¹¹.

Le futur continue justement de s'écrire, malgré tout. Dans l'un des derniers chapitres de *Beyrouth 2020*, Majdalani tient à inscrire un message aperçu sur des banderoles accrochées aux façades endommagées de la ville :

« NOUS NE PARTIRONS PAS, NOUS RECONSTRUIRONS - WE WILL NEVER LEAVE, WE WILL REBUILD - بيروت بناء سنعيد نرحل لن »¹¹².

Cette inscription, répétée en trois langues et au futur marque l'attachement, la nécessité de reconstruire, de rester – ou du moins, d'écrire que l'on reste. Elle fait écho à une promesse déjà formulée dans le titre d'un autre roman de Sabbag : *Nous reviendrons à Beyrouth*¹¹³.

Dans les œuvres explorées, c'est précisément dans cette persistance du geste – marcher, (faire) entendre, raconter – que s'inscrivent les lignes d'une mémoire en mouvement, traversant les ruines, les silences, et les bruits d'une ville qui peine à enterrer ses morts, mais qui continue, malgré tout, à reconstruire, à raconter.

MARILYN MATAR

(Université du Maryland, College Park)

¹¹¹ *Ibid.*, p. 141.

¹¹² *Ibid.*, p. 146. En majuscule dans le texte.

¹¹³ Sabbag E. P., *Nous reviendrons à Beyrouth*, Paris, Arléa, 1997.

BIBLIOGRAPHIE

Alameddine R., *Les Vies de papiers*, traduit de l'anglais par Nicolas Richard, Paris, Les Escales, 2016.

Amoun C., *Octobre Liban*, Paris, Éditions Inculte, 2020.

Bähler U., Fröhlicher P., Labarthe P., Vogel C., (dir.), *Figurations de la ville palimpseste*, Tübingen, Narr., 2012.

Barthes R., *Journal de deuil*, Paris, Seuil, 1977.

Boulad A., *Le Journal de la guerre*, Beyrouth, SAQI (Edition bilingue, arabe-français), 2008.

Burkhalter T., « Mapping Out the Sound Memory of Beirut » dans Puig N., Mermier F. (dir.) *Itinéraires esthétiques Et scènes Culturelles Au Proche-Orient*, Presses de l'Ifpo, 2007, p. 103-125 : <<https://doi.org/10.4000/books.ifpo.550>>.

Cusack P., *Sounds From Dangerous Places* : <<https://sounds-from-dangerous-places.org/sonic-journalism/>>, consultée le 22/2/2025.

De Facendis D., « Antigone politique », dans Grenier L., Suzanne T. (dir.), *Le projet d'Antigone : Parcours vers la mort d'une fille d'Œdipe*, Montréal, Liber, 2005, p. 109-118.

Eid R., « Panoptic, an interview with Rana Eid », interview avec Jeremy Elphick, Locarno Film Festival, dans *Fourth Three Film Magazine*, 1 novembre 2017 :

<<https://fourththreefilm.com/2017/11/panoptic-an-interview-with-rana-eid/>>, consultée le 23/2/2025.

—, Entrevue personnelle avec Rana Eid, lors d'un ciné-club sur le Liban avec Claire Launchbury et Maxim Silverman sur Zoom, 2020.

El Maïzi M., « Écrire Beyrouth : Enjeux mémoriels et guerre civile dans *L'Ombre d'une ville* d'Elie-Pierre Sabbag » dans *Nouvelles Études Francophones*, vol. 27, n° 1, Printemps 2012, p. 206-220.

Fahim J., « A general's daughter: Meet the filmmaker who defied Lebanese censors », dans *Middle East Eye*, 24 avril 2018 : <<https://www.middleeasteye.net/features/generals-daughter-meet-filmmaker-who-defied-lebanese-censors>>, consultée le 23/2/2025.

Faour B., « Borrowed metaphors: Lebanon's transparency as palimpsest of broken glass » (interview par Zambelletti F.), dans *KooZarch Magazine*, 2 août 2023 : <<https://www.koozarch.com/interviews/borrowed-metaphors-lebanon-transparency-as-palimpsest-of-broken-glass>>, consultée le 23/2/2025.

Foucault M., *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

Fröhlicher P., « Du Bellay, Hugo, Modiano – trois figurations de la ville-palimpseste » dans Bähler U., Fröhlicher P., Labarthe P., Vogel C., (dir.), *Figurations de la ville palimpseste*, Tübingen, Narr, 2012, p. 11-20.

Haddad K. (dir.), *La Littérature francophone du Machrek*, Beyrouth, Presses de l'Université Saint-Joseph, 2008.

Hamze J., *Beyrouth - Al Balad et l'image infirme*, Mémoire de Master : Département Art, Architecture, et Politique : École Supérieure d'Architecture de Paris-Malaquais : février 2024, p. 116.

Majdalani C., *Beyrouth 2020. Journal d'un effondrement*, Actes Sud-L'Orient des livres, 2020.

—, « Écrire pour témoigner, écrire pour résister », Propos recueillis par Muriel Steinmetz, dans *L'Humanité*, 28 octobre 2024.

Mermier F., « Avant-Propos », dans Mermier F., Varin C. (dir.), *Mémoires de guerres au Liban (1975-1990)*, Actes-Sud, « Sindbad », 2010, p. 13-21.

Mouawad W., *Anima*, Montréal/Arles, Lèmeac/Actes Sud, 2012.

—, *Littoral*, Montréal/Arles, Lèmeac/Actes Sud, 1999.

Narr S., « Ecriture palimpsestique de la ville chez Assia Djebar et Leïla Sebbar », dans Bähler U., Fröhlicher P., Labarthe P., Vogel C., (dir.), *Figurations de la ville palimpseste*, Tübingen, Narr, 2012, p. 101-125.

Ouzounian G., *Stereophonica: Sound and Space in Science, Technology, and the Arts*, MIT Press, 2021.

Ricœur P., « Architecture et narrativité », dans *Urbanisme*, n° 303, « La ville et les récits », 1998, p. 44-51 ; repris dans *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies*, vol. 7, n° 2, 2016, p. 20-30 : <<https://ricoeur.pitt.edu/ojs/ricoeur/issue/view/15> >, consultée le 23/2/2025.

—, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

Sabbag E. P., *Nous reviendrons à Beyrouth*, Paris, Arléa, 1997.

—, *L'Ombre d'une ville*, Paris, Buchet/Chastel, 1993.

Sayegh N., *Nos nuits sont plus amères que vos jours*, Beyrouth, Plan BEY, 2020.

Schmidt J., *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 1998.

FILMOGRAPHIE

Baghdadi M., *Whispers (Murmures)* [film documentaire], Liban / Canada, 1980.

Eid R., *Panoptic* [film documentaire], Beyrouth, About Productions, 2017.

El Hachem J.-P., *Coming Back to Life* [film / animation], Liban, JPAG Atelier, 2019.

Faour B., *Shafāfiyyāh (Transparence)* [film], Beyrouth, 2023.

Hadjithomas J., Joreige K., *Je veux voir* [film], France / Liban, Mille et Une Productions / About Productions, 2008.

Mansour C., *Shattered: Beirut 6.07* [film documentaire], Beyrouth, Forward Film Production, 2020.

—, *Aida Returns*, [film documentaire], Liban / Palestine / Canada, Forward Film Production, 2023.