Regards

USJ 1875 IESAV
Université Saint-Joseph de Beyrouth
Faculté des lettres et des sciences humaines
Institut d'études scéniques audiovisuelles
et cinématographiques

Regards
24 | 2020
Formes narratives et co-production dans les cinémas des pays arabes

Le cinéma libanais coproduit : écarts et variations

Noha MAROUN

Edition électronique
URL : https://journals.usj.edu.lb/regards/article/view/484
DOI : https://doi.org/10.70898/regards.v0i24.484
ISSN : 2791-285X

Editeur
Editions de l'USJ, Université Saint-Joseph de Beyrouth

Référence électronique
MAROUN, N. (2020). Le cinéma libanais coproduit : écarts et variations. *Regards*, (24), 71-85. https://doi.org/10.70898/regards.v0i24.484

DOSSIER THÉMATIQUE :

Formes narratives et co-production dans les cinémas des pays arabes

LE CINÉMA LIBANAIS COPRODUIT : ÉCARTS ET VARIATIONS

Noha Maroun *Université Saint-Joseph de Beyrouth*

ABSTRACT | Les cinéastes auteurs libanais choisissent souvent des formes narratives particulières pour leurs films coproduits. Ils oscillent entre les écarts scénaristiques et les variations thématiques et rivalisent de créativité et d'inventivité dans le Septième Art. Les marges de liberté augmentent ainsi dans l'ensemble du cinéma libanais coproduit. Dans quelle mesure ces nouvelles formes narratives s'adaptent-elles au contexte géopolitique déstabilisé ? Comment les documentaires, les drames et les *road-movies* instaurent –ils un cinéma identitaire et mémoriel de qualité, sans cesse sélectionné dans les festivals européens et mondiaux ?

MOTS-CLÉS | Le cinéma libanais coproduit – Cinéma d'auteur – Cinéma de guerre – Bilinguisme et Francophonie.

ABSTRACT | Lebanese filmmakers often choose some particular narrative forms to their co-produced movies. Either they deviate from traditional screenplay writings, or they develop a lot of thematic variations. The margins of freedom, creativity and inventiveness increase therefore globally in the Lebanese co-produced cinema. To what extent these new narrative forms are adapted to the Lebanese destabilized geopolitical context? How do the documentaries, the dramas and the road movies establish a kind of Lebanese Identity and Lebanese memory in these movies, so they are frequently selected in European and International movies festivals?

KEYWORDS | Lebanese co-produced Cinema – Author cinema – War Cinema – Bilingualism and French-speaking.

Le cinéma est essentiellement une industrie qui engendre un art, il est également un secteur vulnérable car les cinéastes recherchent toujours des producteurs et se plient souvent à des contraintes drastiques, afin que le film naisse. Le cinéma de la zone arabe et moyen-orientale ne déroge pas aux normes, c'est pourquoi Kamran Rastegar évoque les nombreuses « apories »[1], qui caractérisent l'ensemble de ce cinéma inclassable. Le cinéma libanais, qui fait partie du cinéma arabe et moyen oriental attire, depuis longtemps, les producteurs et les sociétés de production francophones et européens. Ce cinéma de qualité, ce cinéma d'auteur est très bien remarqué dans les plateformes des festivals, en tant que cinéma représentatif d'une zone géopolitique en conflit et en tant que cinéma différent du « Main Stream » hollywoodien. Il est vrai que l'industrie cinématographique libanaise a subi de lourdes pertes suite à la guerre civile de 1975-1990, à tel point que le cinéma libanais contemporain semble, jusqu'à présent, indissociable de la thématique de la guerre et de ses dommages collatéraux. Raphaël Millet avance que « des cinéastes ont succédé aux miliciens. La caméra a remplacé la Kalachnikov »[2]. Le cinéma libanais fragmenté et largement impacté par la guerre civile est aussi le sujet de réflexion d'Élie Yazbek dans son essai sur le cinéma libanais contemporain, puisqu'il se demande, dubitatif, de la possibilité ou de l'impossibilité de l'existence d'un cinéma « sans guerre ou hors guerre[3] ».

On remarque néanmoins dans la période post-guerre un essor remarquable de l'industrie cinématographique libanaise grâce aux nombreux cinéastes contemporains et grâce aux nombreux accords de co-production signés entre le Liban et La France en l'an 2000 puis modifiés et assouplis en 2016. Ces accords vitaux pour le septième Art au Liban impliquent le ministère de la culture et de l'enseignement supérieur libanais, la Fondation Liban Cinéma, mandatée par le ministère pour s'occuper des accords bilatéraux et le Centre National de la cinématographie et de l'image animée français (Le CNC). Ils dynamisent et encouragent les œuvres cinématographiques nationales, occultées localement par le cinéma commercial et les super-productions hollywoodiennes. De plus, ces films coproduits seront largement diffusés en Europe, au Canada et aux États-Unis, du moment où les cinéastes libanais recrutent des équipes techniques mixtes et tournent facilement dans des lieux communs aux deux pays. Ces accords de coproductions permettent ainsi aux cinéastes libanais de bénéficier de nombreuses aides, de trouver des débouchés internationaux pour optimiser les recettes du film. Ces mêmes cinéastes collaborent étroitement avec des partenaires incontournables au Liban, notamment la Fondation Liban Cinéma et l'Institut Français à Beyrouth.

1- Kamran Rastegar, *Surviving images cinema, War and cultural memory in the Middle East*, New York, Oxford University Press, 2015, p. 96.

2- Raphaël Millet consacre un chapitre au cinéma libanais intitulé « L'*arte povera* des ruines du cinéma libanais » in Raphaël Millet, *Cinémas de la Méditerranée Cinémas de la mélancolie*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Images Plurielles », 2005, p. 59.

3- Élie Yazbek, *Regards sur le cinéma libanais (1990-2010)*, Paris, L'Harmattan, 2013, p.67.

Cette coopération bilatérale renforce les liens culturels entre le Liban et la France, tout en préservant et en stimulant une certaine diversité culturelle. Alors les cinéastes libanais s'inscrivent dans le champ de la création et l'innovation permanentes. L'on se demande donc comment le cinéaste-auteur libanais s'affranchit-il des normes de coproduction et greffe t-il dans son film des formes narratives et des thèmes originaux ? Dans quelle mesure le scénario écrit et les images filmiques garantissent-ils quelques espaces de liberté pour le cinéaste engagé qui évite de justesse les écueils de la censure ? Quelles seraient finalement les catégories de films les plus prisées par les cinéastes- auteurs libanais ?

Dans notre article, nous analyserons un corpus de films coproduits avec le CNC, mais aussi avec des sociétés de co-production comme les Fonds pour la Francophonie, Canal +, Canal Horizon, et beaucoup d'autres, qui auraient soutenu et financé ledit film, du début du tournage jusqu'à sa distribution dans les salles, en passant par le budget débloqué pour la promotion, la publicité et la diffusion du film. Mais ce parcours périlleux du Septième Art se heurte à plusieurs obstacles. Le cinéma libanais coproduit serait alors un cinéma hétéroclite qui se fonde essentiellement sur un « système d'écarts irréductibles », si j'emprunte l'énoncé de Christian Ruby qui développe les « trois écarts du cinéma mis à jour : l'écart cinéma littérature, l'écart entre les arts, l'écart entre cinéma et politique[4] ». Par ailleurs, la notion d'« écart » est initialement utilisée par Léo Spitzer dans le domaine stylistique pour signifier le passage du degré zéro de l'écriture au second degré, alors « le repérage de l'écart orientait l'esprit vers les détails aberrants, vers les formations déviantes (à la condition que leur répétition les rendit symptomatiques)[5] ». Cette notion d'écart et son corollaire la notion de variations thématiques seront décelés dans l'image et les scénarios de quelques films coproduits afin de mettre en relief la spécificité du cinéma libanais. Des variations qui riment avec les vibrations ainsi définies par Philippe Durand :

Le film doit être parcouru d'une vibration : le rythme. La vibration trouve son étincelle dans la rencontre entre plein et vide, entre figuré et non-dit, entre visible invisible. Mais ne peut se propager que si le plein intègre le vide, le visible l'invisible, la réalité l'irréalité[6].

Les analyses thématiques seront rattachées à d'autres analyses spatiales, temporelles et actancielles. Dans quelle mesure les écarts scénaristiques et les variations thématiques aident-ils le cinéaste libanais à innover dans son film ?

4- Christian Ruby, "Le cinéma un système d'écarts irréductibles" in https://www.nonfiction.fr, du 31 mai 2011, consulté le 8 juin 2020.

5- Léo Spitzer, *Études de style*, précédé de Léo Spitzer et la lecture stylistique de Jean Starobinski, Paris, Gallimard,Coll. « Tel », 1981, p. 28

6- Philippe Durand, *Cinéma et montage, un art de l'ellipse*, Paris, Cerf, Coll. « 7Art », 1993, p.263.

Les écarts

En dépit des contraintes des sociétés de production, quelques films libanais s'écartent des formes narratives traditionnelles, telles qu'elles sont définies par Francis Vanoye comme « le paradigme hollywoodien classique[7] » qui pourrait en principe garantir le succès commercial d'un film. Les cinéastes libanais contemporains ont souvent tendance à déconstruire le triangle hollywoodien qui met en présence trois grands rôles : le Persécuteur, la Victime et le Sauveteur. Ils éliminent fréquemment le suspense et le manichéisme dans la plupart des œuvres cinématographiques coproduites. En dépouillant leurs films de certains clichés filmiques, ils semblent privilégier un scénario « tranche de vie », en reprenant la célèbre formule d'Alfred Hitchcock : « certains films sont des tranches de vie, les miens sont des tranches de gâteau[8] ».

1. Le scénario tranche de vie

Dans les films libanais coproduits, le scénario tranche de vie retrace un épisode de la vie d'un acteur, qui suit une trajectoire apparemment ordinaire, trop ancrée dans la réalité de son vécu quotidien. Dans ce schème linéaire, le cinéaste déconstruit la narration traditionnelle dans un film de fiction, afin de renouveler les formes narratives stéréotypées. Le spectateur suit alors l'évolution du personnage aboulique et vélléitaire, donc en principe un « antihéros » qui affronte maints épreuves et méfaits dans l'espoir de reconstruire son identité mitigée. Prenons l'exemple du film *Liban pays du miel et de l'encens* (1988) de Maroun Baghdadi, le cinéaste « qui a fait un cinéma libanais avec pour seul objectif le « souci du vrai »[9], selon l'avis de Hady Zaccak. Le film, coproduit avec les chaines de la télévision française « Télé-Hachette », « La Sept » et « Cinéma 7 », est un épisode d'une série appelée « Médecins des hommes » et a gagné le Prix de La Croix-Rouge au festival de Monaco en 1988. Ce film, et beaucoup d'autres de Jocelyne Saab par exemple, font partie de nombreuses œuvres cinématographiques-fiction ou documentaire- coproduites par la télévision française, afin de filmer la guerre libanaise, par le regard d'un cinéaste intrinsèquement libanais, donc engagé à projeter sur grand écran, les détails d'un conflit meurtrier qui déstabilise sa nation. Dans le film *Liban pays du miel et de l'encens* (1988), Maroun Baghdadi projette sur grand écran une tranche de vie du Docteur Fournier, médecin français volontairement enrôlé dans une mission humanitaire au Liban déchiré par la guerre sanglante. Le film montre la descente en enfer du praticien français, happé par la spirale de la guerre. Le succès du film provient probablement de l'équipe technique mixte, franco-libanaise et de la distribution des rôles entre des acteurs des deux nationalités, sous l'égide d'un cinéaste-auteur libanais qui a écrit le scénario. Le style du cinéaste pionnier parait clairement dans le

7- Francis Vanoye, *Scénarios modèles modèles de scénarios*, Paris, Nathan, Coll. « Nathan Cinéma », 1996, p.218.

8- François Truffaut, *Hitchcock,* Paris, Gallimard, Coll. « Albums Beaux Livres », 1993, p. 16.

9- Hady Zaccak, *Le Cinéma libanais Itinéraire vers l'inconnu*, Beyrouth, Dar El Machreq, 1997, p. 159.

film à travers son écart des schèmes stéréotypés. Sa créativité pointe dans le film, de bout en bout, car le spectateur est immergé dans le conflit, grâce à une bande sonore intense : amalgame de cris des miliciens, du bruitage des sirènes stridentes des ambulances, des spots publicitaires de l'époque, des rafales de mitrailleuses typiquement locales. Le spectateur se sent alors dépaysé et transporté dans une zone moyen-orientale perturbée. De même, la sinistre mésaventure du médecin français est relatée avec une tonalité ironique, où le risible côtoie le terrible, l'horrible, l'indicible. Mais à aucun moment, le drame ne bascule dans le mélodrame, car il est évident que Maroun Baghdadi opte pour la distanciation brechtienne : à aucun moment le spectateur ne blâme une milice ou un parti politique de la tuerie fratricide. Non seulement le cinéaste crée un film unique à travers cet écart esthétique remarquable, mais aussi il innove dans sa vision du conflit multiconfessionnel libanais. Dans quelle mesure le cinéaste diffuse-t-il dans ce film une éthique de survivance propre aux Libanais de sa génération « hantés par des images traumatisantes ?[10] », si on emprunte les termes de Raya Morag.

La volonté de survivre plus forte que la guerre et la mort parait aussi dans un film de Bahij Hojeij tourné en 2011 : *Que vienne la pluie.* Le cinéaste libanais, formé en France, à l'École Nationale Louis Lumière (Paris VIII), doit le sauvetage de son film, *in extremis*, à une aide à la production puis à la postproduction de la part du Fonds pour la Francophonie, un cas atypique des aides spéciales, entre le Liban et la France, dans le domaine du Septième Art. Bahij Hojeij analyse dans le film le retour imprévu d'un disparu de la guerre, vingt ans après son kidnapping. La tranche de vie tragique de Ramez Haddad, ex-détenu de la guerre, subjugue le spectateur. Bahij Hojeij contourne et inverse, en quelque sorte, les thèmes violents de la guerre, en montrant ses graves séquelles, palpables à long terme, sur le psychisme d'un individu et sur ses relations avec les autres membres de la société urbaine à laquelle il appartient. Le récit individuel de Ramez Haddad se ramifie en trois autres récits, ou tranches de vie, qui s'imbriquent et s'enchevêtrent. Le fil d'Ariane qui relie ces trois destins tragiques est le sort controversé des disparus de la guerre libanaise. Le retour de Ramez Haddad se recoupe alors avec une autre histoire pénible, celle de la femme qui attend son mari, enlevé depuis vingt ans et rappelle, en filigrane, le drame de Nayfeh Najjar, cette mère libanaise, lasse d'attendre le retour de son fils kidnappé et qui se suicide en lui rédigeant une dernière lettre d'adieu. Le scénario du film émane d'un fait divers douloureux (le suicide de Nayfeh Najjar), sur lequel le cinéaste greffe ensuite deux fictions contingentes. La séquence de Nayfeh Najjar, filmée en noir et blanc, augure le film, puis revient trois fois comme un leitmotiv tragique impacter les deux récits en miroir. Le scénario tranche de vie se divise en trois intrigues, mais le personnage principal conserve la cohérence globale du film. Le levier du scénario est le personnage pivot Ramez Haddad, le prototype

10- Ma traduction, voir Raya Morag, *Defeated Masculinity Post traumatic cinema in the Aftermath of war*, Brussels-New York, PIE Peter Lang, 2009, p. 22.

de l'antihéros moderne, traumatisé, étranger à lui-même, bref ce que Francis Vanoye nomme « le personnage problématique, en crise (sentimentale et/ou professionnelle ou sociale). Immergé dans les situations, il subit les évènements, sans exercer de volonté précise[11] ». Ce personnage, à la personnalité ambiguë et ambivalente, rappelle sournoisement le prototype de l'étranger d'Albert Camus. On peut alors conclure que le scénario-tranche de vie se caractérise par un écart des schèmes scénaristiques conventionnels et par une dilution de l'intrigue. C'est à ce moment-là que l'anti-héros moderne ressuscite en tant que reflet de la société en perpétuel conflit. Dima El Horr déduit ainsi que le cinéma libanais, en tant que « forme cinématographique fragmentaire » focalise sur « la relation du citadin à son espace urbain[12] ». Le drame psychologique semble le genre le plus adéquat à ce scénario oscillant entre une intrigue linéaire monotone et plusieurs intrigues éclatées. La seconde caractéristique majeure des films coproduits est sans doute un bilinguisme identitaire, décelable en permanence dans l'ensemble de la production cinématographique libanaise contemporaine.

2. Bilinguisme identitaire

Dans certains films coproduits, deux langues coexistent, la langue arabe et la langue française, dans des pourcentages variés. Il est évident que ce choix du bilinguisme provient d'abord des clauses des accords de co-production. Les clauses des accords étaient claires en l'an 2000 : la langue française devait constituer une part importante du dialogue filmique, afin que le film bénéficie des aides à la co-production. Ensuite des cinéastes choisissent un acteur ou une actrice français pour jouer le premier rôle dans le film, du coup le film est automatiquement bilingue. D'autres voient dans ce bilinguisme une double identité revendiquée par la plupart des cinéastes franco-libanais, exilés pendant la guerre en France, mais déterminés à revenir et à tourner leurs films à Beyrouth. Nous évoquons ici toute une génération de cinéastes qui effectueront sans cesse un chassé-croisé entre Paris et Beyrouth, comme Philipe Aractingi, Ghassan Salhab, Bahij Hojeij et bien d'autres. En variant les aires linguistiques d'un film coproduit, le cinéaste cherche-t-il à y « implanter une conscience francophone[13] » si j'emprunte l'expression de Michel Guillou ? Ou bien espère-t-il ardemment une sélection au festival de Cannes, «ce lieu privilégié d'exposition et de défense d'une certaine idée du cinéma[14] » selon l'avis de Gilles Marsolais ? On ne saurait répondre.

N'empêche que ce bilinguisme distingue les films coproduits des autres œuvres cinématographiques à cause d'un écart linguistique incontestable par rapport à la norme. Le cinéaste libanais Hani Tamba, César du meilleur court métrage

11- Francis Vanoye, *Scénarios modèles modèles de scénarios*, *Op. Cit.*, p. 52.
12- Dima El Horr, *Mélancolie libanaise: le cinéma après la guerre civile*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 21, p. 97
13- Michel Guillou, *Francophonie- Puissance l'équilibre multipolaire*, Paris, Ellipses, Coll. « Mondes réels », 2005, p. 18.
14- Gilles Marsolais, *Cinémas du monde : toute image est porteuse d'un point de vue,* Québec, Instant Même, Coll. « L'Instant ciné », 2012, p. 7

à Cannes en 2006, pour son film *After Shave*, a signé un film franco-libanais, coproduit avec le CNC (France 88-Liban 12) Une *chanson dans le tête* (2007). Nous constatons que le film est bilingue car le cinéaste choisit d'abord un acteur français, Patrick Chesnais, pour jouer le rôle du célèbre chanteur « Bruno Caprice ». Il choisit le mélange des genres pour une comédie drôle et grave à la fois. Le film relate l'arrivée du chanteur français Bruno Caprice à Beyrouth pour animer l'anniversaire de Mme Harfouche, une dame paralysée de la bourgeoisie beyrouthine et fervente admiratrice du « soi-disant » chanteur des années 70, dont la carrière est en déclin actuellement. Le chanteur dépressif et décalé essaye de se produire sur scène, mais ne retrouve pas sa voix. Les épreuves se succèdent et le cinéaste critique subtilement une certaine classe sociale libanaise, dont les membres réduisent la francophonie à une simple chanson dans la tête. Le désenchantement du chanteur Bruno Caprice reflète celui des libanais bloqués dans le passé à ressasser des souvenirs et des réminiscences, à la fois romantiques et traumatisants. Le rire hilarant provient du bilinguisme et des mauvaises traductions de termes, qui produisent parfois des quiproquos burlesques et dans ce contexte « le rire doit avoir une signification sociale[15] » à en croire Henri Bergson. Le bilinguisme trahit alors un décalage linguistique et social, se basant sur un rire grinçant et amer.

Par ailleurs, les deux cinéastes franco-libanais Joanna Hadjithomas et Khalil Joreige tournent un film intitulé *Je veux voir* (2008) coproduit avec les sociétés de production françaises « Back up films » et « Mille et une productions » et la société privée libanaise « Abbout Productions ». Dans ce film, l'icône du cinéma français Catherine Deneuve joue le premier rôle. Non seulement ce film a été sélectionné au festival de Cannes 2008, dans la catégorie « un Certain Regard », mais aussi au festival international du film de Toronto de la même année et au festival international du film francophone de Namur. Ce film relate l'arrivée de la star française au Liban, détruit par les bombardements de 2006, afin de constater l'immensité des dégâts. Catherine Deneuve parcourt le Liban, guidée par Rabih (Rabih Mroué) un libanais du Sud-Liban en train d'évaluer l'impact des frappes aériennes sur son village natal. Le film, un *road movie* sans suspense ni climax, donne à voir Catherine Deneuve dans un rôle différent et inhabituel. Le bilinguisme dans ce film valorise la rencontre entre le Libanais et la Française, entre l'Orient et l'Occident. S'agit-il de jeter des ponts entre les deux civilisations, même si le lieu exploré est trop dangereux ? Quelques routes du sud sont encore impraticables, car elles sont truffées de mines anti-véhicules, que la voiture des deux acteurs a failli heurter par mégarde. Les deux acteurs suivent une trajectoire horizontale, que Francis Vanoye qualifie d'« Odyssée, de voyage[16] » ou d' interminable errance entre les débris. Le bilinguisme implique certainement un dédoublement de regards, donc un dédoublement de témoignages, rehaussé par l'usage systématique du gros plan de l'actrice. La présence de celle-ci

15- Henri Bergson, *Le Rire, Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, Coll. « Quadrige », 1969, p.6.
16- Francis Vanoye, *Scénarios modèles Modèles de Scénarios, Op.Cit.*p. 32.

cristallise les valeurs de la francophonie comme l'Empathie, la Solidarité et la Fraternité envers le Liban sinistré. Mais ce bilinguisme ne serait-il pas aussi révélateur d'une pathologie typiquement libanaise, à savoir le tiraillement entre deux identités ? Par conséquent, la censure ne décèlera pas le « thème de la schizophrénie qui s'est greffé à celui du *road movie* [17]», en empruntant les termes de Gilles Marsolais.

On peut alors déduire que les cinéastes libanais préfèrent le *road movie* et le drame comme genres cinématographiques modulables et modifiables et parfaitement adéquats à leurs scénarios « tranches de vie ». Les héros de ces films, qui s'écartent des normes conventionnelles, sont en continuelle quête initiatique et à la recherche d'une identité perdue. Le bilinguisme de certains films coproduits introduit une surimpression de regards et renforce les liens francophones entre le Liban et la France. Grâce aux écarts linguistiques et scénaristiques, les cinéastes-auteurs innovent leurs œuvres cinématographiques, malgré les contraintes, et contournent subtilement la censure. Comment inventent-ils des espaces de liberté, au sein du système de co-production, par le biais de diverses variations thématiques, autres corollaires des écarts novateurs ?

Les Variations

Parallèlement aux écarts par rapport au degré Zéro de l'écriture, nous retrouvons dans l'ensemble du cinéma libanais des formes narratives et des thèmes repris, avec à chaque fois, une légère variation. Ces variations ou répétitions dilatent, compriment et altèrent le récit d'un inoubliable traumatisme. Elles affectent également le rythme global et les points de vue d'un film, c'est pourquoi Gérard Genette précise que « le même évènement peut être raconté plusieurs fois non seulement avec des variantes stylistiques. (…) mais encore avec des variations de « points de vue[18] ». En effet, le cinéma libanais contemporain archive la guerre libanaise, selon différents cadrages et points de vue. Mais tout en filmant la guerre et ses retombées, chaque cinéaste innove dans sa vision du méfait traumatisant. Paradoxalement, cette répétition n'engendre aucun mimétisme, on découvre plutôt une certaine marge de liberté dans cette dynamique des variations sur le paradigme de la guerre civile. Comme les instances de production classent souvent le cinéma libanais dans la catégorie du « cinéma de guerre », le cinéaste-auteur réinvente la perception de la guerre, à partir d'images et de scénarios fluctuants. Quels sont les composantes et les enjeux des variations pressenties dans l'ensemble des œuvres cinématographiques ?

1. La guerre : un leitmotiv obsédant

Le leitmotiv fascine les cinéastes et provient du domaine musical. Michel Chion précise que « le leitmotiv subit (…) toute une série de répétitions, de traitements

17- Gilles Marsolais, *Cinémas du monde*, *Op.Cit*, p. 172.

18- Dans son essai, Gérard Genette définit ainsi le récit répétitif, nommé aussi « récit itératif », voir Gérard Genette *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Critica », 1972, p. 219-220.

(transpositions, accélérations/ralentissement, altération harmonique, mélodique ou rythmique, changement d'orchestration, soulignement, etc.) qui correspondent à chaque fois au « sort » du personnage[19] ». Dans le cinéma libanais, le chercheur décèle un flux d'images réalistes relatives à la guerre qui seront regroupées en des leitmotiv obsédants. Les cinéastes-auteurs libanais ont été indélébilement marqués par ce méfait meurtrier. Ils ont par conséquent écrit, puis filmé la guerre plusieurs fois, en y apportant, à chaque fois, une profonde modification. Quelques-uns ont filmé la guerre en direct (bombardements, explosions, destructions massives…) alors que d'autres ont seulement montré ses effets collatéraux (exils, handicap chronique, dépression, …). Le cinéma libanais sera indéniablement considéré par les producteurs étrangers, comme un écran multiple de ce réel brutal. Peut-être les cinéastes répétaient –ils les récits de la guerre afin que le spectateur dépasse le traumatisme post-guerre. Dans le film franco-libanais *Hors la vie* (1991) de Maroun Baghdadi, coproduit par Galatée films et France 2 Cinéma, un reporter français (Hyppolite Girardot) est enlevé à Beyrouth, par des miliciens qui exigent, en échange, la libération de l'un de leur prisonnier. Nous suivons la détérioration de l'état de l'otage parallèlement à la recrudescence des explosions et des combats meurtriers à Beyrouth. Le film montre donc une des variations d'une guerre arbitraire et absurde, où le danger jaillit à chaque coin de la rue. Le cycle de la violence n'est jamais rompu, et la confusion insidieuse entre le bourreau et la victime est toujours maintenue. Beyrouth est incontestablement le lieu où le destin des libanais et des occidentaux fléchit tragiquement. Hyppolite Girardot est l'allégorie de tout un peuple otage coincé dans son pays et hanté par des visions angoissantes et hallucinantes. Les images quasiment insoutenables de la dégradation physique et de la torture morale de l'otage reviennent en boucle, comme les plans moyens de la victime scotchée de la tête aux pieds comme une momie. Elles préfigurent ainsi le cercle vicieux de la guerre. À force de réitérer ces images obsédantes, le cinéaste assume et se réapproprie la violence commise envers un peuple. Mais la fin quasiment positive et l'empathie qui nait entre l'otage et ses ravisseurs mettent en exergue une forte volonté de survie, voire une résilience post-traumatique. Le film reçoit le prix spécial du jury à Cannes, en 1991 et prépare le cinéaste à une renommée internationale.

Le drame semble cerner au mieux les thèmes violents de la guerre, si bien que Jean Chamoun tourne en 2003, un drame franco-libanais, coproduit avec le CNC, *L'Ombre de la ville* (Liban 60-France 40). Le film est l'unique fiction cinématographique du cinéaste auteur de nombreux documentaires traitant le dossier épineux des disparus de la guerre civile libanaise et la problématique de la mémoire polytraumatisée de la Nation. Dans ce film, Jean Chamoun projette sur grand écran une tranche de vie du jeune Ramy (Majdi Machmouché), un déplacé du sud, forcé à habiter Beyrouth, pendant les années de guerre. Un film d'apprentissage au souffle épique, dans lequel Ramy représente symboliquement

19- Michel Chion, *Le Son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, Coll. « Essais », 1992, p. 133.

des milliers de jeunes libanais démunis qui ont quitté les écoles pour exercer des petits métiers d'infortune afin de subsister. Le spectateur perçoit subtilement à travers le regard subjectif de Ramy les ombres, les spectres et les fantômes de la ville hostile. Dès son arrivée à Beyrouth, Ramy est séparé de ses êtres chers. Il travaille comme serveur au Café Salwa, puis comme chauffeur de taxi, et finalement comme ambulancier pour gagner pacifiquement sa vie. Mais l'enlèvement de son père le force à rejoindre une milice armée. Il est vrai qu'il survit à la guerre, mais il en conserve une séquelle chronique, une claudication à vie. Le cinéaste greffe dans son film des variations sur le schème de la privation : le personnage est d'abord arraché à sa terre natale, puis séparé de Yasmin, l'amour de son adolescence. Il est dépossédé de son travail de serveur, car le café ferme ses portes suite à l'assassinat du joueur de Oud, l'artiste inoffensif qui animait les soirées des Beyrouthins. Il est enfin définitivement éloigné de son père, kidnappé par des miliciens. La répétition du schème de la privation engendre une frustration chez l'acteur et chez le spectateur qui tournent dans « un cercle ou une spirale dialectique[20] », répétition due aux diverses métamorphoses de la ville, le principal adversaire de Ramy. Le cinéaste reprend les images désolantes de la ville fantomatique et spectrale pour qu'il libère l'acteur et le spectateur des démons de la guerre. C'est pourquoi le substantif « ombre » utilisé dans le titre du film, pris au sens Jungien du terme, doit connoter la part d'ombre, les conflits internes refoulés de toute une population. L'enjeu principal de la répétition des schèmes violents serait alors la libération et le dépassement du conflit, abordé selon plusieurs angles de vue. Mais Ramy et en l'occurrence les Libanais pourront-ils quitter Beyrouth, le foyer du conflit ? Dans quelle mesure l'agglomérat d'images rattachées à cette ville dévoile-t-il son statut complexe et problématique ?

2. Beyrouth, ville protéiforme

Si nous dépouillons quelques films coproduits, nous décelons un agglomérat d'images associées à la ville de Beyrouth. L'espace des combats fratricides est saisi sur le vif, selon plusieurs cadrages, plus expressifs les uns que les autres. Voilà pourquoi la capitale du Liban parait de plus en plus insaisissable, de film en film. Ces images variables caractérisent uniquement la métropole orientale au destin ambivalent. Les plans généraux descriptifs de la ville, à l'incipit du film de Maroun Baghdadi *Liban pays du miel et de l'encens* (1988) la rendent de plus en plus mystérieuse et fascinante par rapport aux autres villes portuaires du bassin méditerranéen. Captée en plongée, sous un ciel menaçant et obscurci par les nuages, elle se prépare à une guerre qui la laissera exsangue. Ce plan général prémonitoire annonce déjà le destin tragique de cette cité. De plus, la bande sonore paroxystique du même film dévoile une cité polyphonique et cacophonique qui condense la douleur interminable de ses habitants dans ses sons chaotiques et redondants. En tout cas, la fameuse cité n'a pas livré ses

20- Gilles Deleuze, *L'Image mouvement*, Paris, Editions de Minuit, Coll. « Critique », 1983, p. 51.

secrets et chaque cinéaste dévoile un de ses aspects protéiformes. Le schème de la mutation de la ville prévaut d'ailleurs dans bon nombre de films coproduits. De la ville partiellement détruite, telle qu'elle parait sous le regard de Maroun Baghdadi on passe à la ville totalement détruite sous le regard de Philippe Aractingi et Bahij Hojeij. L'année 1990 marque officiellement la fin de la guerre libanaise et le tournage de plusieurs documentaires, financés par des ONG ou des particuliers français et libanais, dans un décor authentique de la ville en ruines. Philippe Aractingi tourne un documentaire inédit de 18 minutes : *Beyrouth de pierre et de mémoire* (1993). Il essaye de ressusciter la ville morte par la voix *over* qui récite des poèmes de Nadia Tuéni en langue française. Le choc est brutal et frontal entre la caméra mobile en travelling avant, les ruines figées et la voix vivante. Grâce à la caméra passe-muraille, le spectateur a l'impression de toucher ces passages labyrinthiques des édifices délabrés. Le cinéaste engagé instaure probablement un musée ambulant et à ciel ouvert de sa ville. Les cinéastes rivalisent d'inventivité et la même année, Bahij Hojeij tourne également un documentaire de 52 minutes, en langue française et co-écrit avec des scénaristes français : *Beyrouth le dialogue des ruines* (1993). Ce documentaire est un défi à l'oubli, car le cinéaste implante « une mémoire qui répète[21] » si on emprunte l'expression de Paul Ricoeur, par les diverses métamorphoses de la ville. Des problématiques cruciales sont débattues dans ce documentaire : comment restaurer la ville en décombres en sauvegardant son « âme » ? Faut –il détruire systématiquement tous les immeubles et reconstruire des édifices modernes ? De quelle manière faut-il recomposer l'identité architecturale fragmentée de la ville ? Cette citation extraite du documentaire semble résumer l'avis du cinéaste libanais :

> « Il faut adopter une stratégie qui s'apparente beaucoup plus à la couture qu'à la chirurgie, c'est-à-dire au lieu de venir découper dans le vieux centre de grandes artères, de grands gestes architecturaux, d'être beaucoup plus sage, d'adopter une attitude plus modeste qui est de recoudre les tissus existants, de recoudre ce qui reste de ce centre avec les constructions nouvelles ».

Les mutations dynamiques de la cité se heurtent à un imaginaire des ruines. La collision entre le passé et le présent de la ville millénaire constitue une thématique récurrente. Celle-ci inspire beaucoup de cinéastes franco-libanais comme Jocelyne Saab, réalisatrice de nombreux documentaires sur le Liban et le monde arabe produits par les chaines de télévision françaises. Dans son œuvre cinématographique de fiction *Il était une fois Beyrouth : histoire d'une star* (1994), coproduite par la société multinationale « Balcon Productions », la société européenne « Arte G.E.I.E.) et la compagnie allemande « Hessischer Rundfunk », la cinéaste ressuscite la ville de Beyrouth d'avant la guerre, à travers les films : une cité rayonnante, la Suisse de l'Orient, la ville mémoire du cinéma de l'Orient et de l'Occident. Jocelyne Saab dévoile un nouvel aspect de la ville, méconnu de

21- Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, Coll. « Points Seuil », 2000, p.62.

la nouvelle génération. Le télescopage de deux temporalités (le présent et le passé), la mise en abyme d'un cinéma dans un cinéma révèle Beyrouth en tant que creuset ou réceptacle du cinéma oriental et occidental. Lina Khatib qualifie le film d'un « voyage à travers des représentations fragmentées[22] ».

Les diverses représentations de Beyrouth dans les films libanais coproduits reflètent l'inventivité des cinéastes-auteurs libanais. Ceux-ci recréent et recomposent l'identité plurielle de leur cité. Malgré les contraintes techniques, malgré les budgets réduits, le cinéaste-auteur impose quand même son regard et son style personnels grâce à des variations révélatrices des mutations d'une cité et d'une société. Ce cinéma d'auteur est un cinéma de prise de conscience lucide au cœur d'un pays en conflit. Les écarts par rapport au degré zéro de l'écriture, la déconstruction du scénario classique dévoilent non seulement des formes narratives éclatées, mais aussi des cinéastes dispersés et des personnages schizoïdes. Du récit singulatif d'une tranche de vie, les cinéastes passent souvent au récit de plusieurs tranches de vies enchevêtrées. Ces scénarios prônent une éthique de résistance et de survivance. Quant au bilinguisme identitaire décelable dans la plupart des films coproduits, il ajoute une particularité inimitable aux documentaires ou aux films de fiction. Il semble alors nécessaire de répéter et de varier des leitmotivs obsédants de la guerre pour cerner les fluctuations d'une société continuellement déstabilisée. Dans ce contexte géopolitique ébranlé, la coproduction semble, plus que jamais, une « providence des cinéastes du Sud[23] » aux dires de Jean-Pierre Goux-Pelletan, afin de protéger un cinéma mémoriel et identitaire. Le Centre National du Cinéma et de l'image animée, les fonds pour la Francophonie, les chaînes de télévision françaises, et beaucoup d'autres ont longuement soutenu le cinéma libanais local en forte émergence. Il est évident que les enjeux de la coproduction sont nombreux : tisser des liens entre les pays du Sud et les pays du Nord, encourager et soutenir la diversité et la différence culturelles, offrir des plateformes internationales pour des cinéastes inconnus, … Un autre bienfait majeur des accords de coproduction serait probablement le retour des cinéastes libanais qui faisaient partie de la diaspora libanaise, car ils pourraient désormais tourner dans leur pays. Le cinéma d'auteur mémoriel lutte contre l'oubli et le déni de la guerre civile et instaure « au niveau éthico-politique la mémoire obligée[24] » si on emprunte l'expression de Paul Ricoeur. Ce cinéma oscille entre la guerre et l'armistice, entre l'enracinement et l'exil, entre le passé et le présent. Dans quelle mesure les jeunes cinéastes libanais s'éloigneront-ils dorénavant des thématiques de la guerre, pour développer des problématiques sociétales, comme à titre d'exemple la libération de la femme et les défis de l'immigration ? Quelle place sera-t-elle octroyée au cinéma libanais au sein des cinémas du monde bouleversé par la mondialisation et par l'essor

22- Lina Khatib, "Once Upon A Time: Beirut, 1996" in DÖNMEZ-COLIN, Günül (dir), *The cinema of North Africa and the Middle East,* London, Wallflower, 2007, pp. 157-164.

23- Jean-Pierre Goux-Pelletan, « La Coproduction, providence des cinéastes du Sud » in *Le Monde Francophonie* édition Proche-Orient supplément, numéro du 26 octobre 2001, P.22-23

24- Paul Ricoeur, *La Mémoire l'Histoire l'Oubli*, *Op. Cit,* p. 105.

technologique ? Les producteurs libanais créeront- ils dans l'avenir, d'autres sociétés de production, aussi actives que « Abbout Productions » ou « Né à Beyrouth », en vue de financer et de soutenir les jeunes cinéastes et le secteur cinématographique fragile et injustement délaissé par l'État libanais ?

Bibliographie

Ouvrages

- BERGSON Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, « Quadrige », 1969
- CHION Michel, *Le Son au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, « Essais », 1992.
- DELEUZE Gilles, *L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, « Critique », 1983.
- DURAND Philippe, *Cinéma et montage, un art de l'ellipse*, Paris, Cerf, « 7Art », 1993.
- EL HORR Dima, *Mélancolie libanaise : le cinéma après la guerre civile*, Paris, L'Harmattan, 2016.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, « Critica », 1972.
- GUILLOU Michel, *Francophonie-Puissance l'équilibre multipolaire*, Paris, Ellipses, « Mondes réels », 2005.
- MARSOLAIS Gilles, *Cinémas du monde : toute image est porteuse d'un point de vue*, Québec, Instant Même, « L'Instant ciné », 2012.
- MILLET Raphaël, *Cinémas de la Méditerranée Cinémas de la mélancolie*, Paris, L'Harmattan, « Images Plurielles », 2005.
- MORAG Raya, *Defeated Masculinity Post Traumatic cinema in the Aftermath of war,* Brussels-New York, PIE Peter Lang, 2009.
- RASTEGAR Kamran, *Surviving Images cinema, War and cultural memory in the Middle East*, New York, Oxford University Press, 2015.
- RICOEUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, « Points Seuil », 2000.
- SPITZER Léo, *Études de style,* précédé de Léo Spitzer et la lecture stylistique de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, « Tel », 1981.
- TRUFFAUT François, *Hitchcock*, Paris, Gallimard, « Albums Beaux Livres », 1993.
- VANOYE Francis, *Scénarios modèles modèles de scénarios*, Paris, Nathan, « Nathan cinéma », 1996.
- YAZBEK Élie, *Regards sur le cinéma libanais (1990-2010)*, Paris, l'Harmattan, 2013.
- ZACCAK Hady, *Le Cinéma libanais Itinéraire vers l'inconnu*, Beyrouth, Dar El Machreq, 1997.

Article

- KHATIB Lina, « Once Upon A Time : Beirut, 1996 » in DÖNMEZ-COLIN, Günül (dir), *The cinema of North Africa and the Middle East*, London, Wallflower, 2007, pp. 157-164.

Lien Internet

- RUBY Christian, "Le cinéma un système d'écarts irréductibles » in https://www.nonfition.fr du 31 mai 2011. (Consulté le 8 juin 2020).

Œuvres audiovisuelles

- *Beyrouth de pierre et de mémoire* (Philippe Aractingi, 1993, Liban/France)
- *Beyrouth le dialogue des ruines* (Bahij Hojeij, 1993, Liban/France)
- *Hors la vie* (Maroun Baghdadi, 1991, Liban/France)
- *Il était une fois Beyrouth : Histoire d'une star* (Jocelyne Saab, 1994, Liban/France/Allemagne)
- *Je veux voir* (Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, 2008, Liban/France)
- *Liban pays du miel et de l'encens* (Maroun Baghdadi, 1988, Liban/France)
- *L'Ombre de la ville* (Jean Chamoun, 2000, Liban/France)
- *Que vienne la pluie* (Bahij Hojeij, 2010, Liban)
- *Une chanson dans la tête* (Hani Tamba, 2007, Liban/France)

ملخص | غالبا» ما يختار المخرجون المؤلفون اللبنانيون أشكالا سردية خاصة لافلامهم ذات الانتاج المشترك، تتنوع بين ابتعاد السيناريوهات عن الاشكال المتعارف عليها و اختلاف الموضوعات. فاذا بهم يتنافسون على الخلق و الابداع في مجال الفن السابع. و هكذا تتسع هوامش الحرية في مجمل السينما اللبنانية ذات الانتاج المشترك. الى اي حد تتأقلم هذه الأشكال السردية مع السياق الجيوبوليتيكي غير المستقر للبنان؟ كيف تؤسس الافلام الوثائقية والدراما لسينما تعكس الهوية والذاكرة اللبنانية؟ والى اي مدى تتميز سينما المؤلف هذه بنوعية تؤهلها للمشاركة في المهرجانات الاوروبية والعالمية؟

كلمات مفتاحية | السينما اللبنانية ذات الانتاج المشترك – سينما المؤلف – سينما الحرب – ثنائية اللغة و الفرنكوفونية.

Notice biographique | Noha Maroun est Docteure Ès Lettres et chercheuse universitaire à l'Université Saint Joseph de Beyrouth dans le domaine de la pluridisciplinarité et de la sémiologie de l'image. Auteure d'articles critiques publiés dans la revue *Travaux et jours* et *Regards*, coordinatrice et enseignante de langue et de littérature françaises depuis 2004 dans le cadre de l'enseignement secondaire public au Liban.