

DOSSIER THÉMATIQUE :

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

LA GUERRE CIVILE LIBANAISE AU CINÉMA ET LES CIRCULATIONS TRANSCULTURELLES

Thomas Richard

*Chercheur associé, Centre Michel de l'Hospital,
Université Clermont-Auvergne*

Abstract | Les circulations des cinéastes libanais et de leurs œuvres, fortement marquées par une dimension internationale, et par une insertion au sein des réseaux du film d'art et d'essai, portent la marque d'un métissage entre normes visuelles et mémorielles locales et issues de cette circulation, au sein d'un univers culturel globalisé. Ce faisant, ces œuvres, si elles sont enrichies de ces apports, peuvent sembler développer leurs récits par rapport aux attentes du public prescripteur des festivals internationaux, au risque que celles-ci deviennent des contraintes et au risque de sembler localement hors sol.

Mots-clés | Liban, guerre civile, mémoire, transnational, influence

Abstract | The trajectories of Lebanese film directors and their work, characterized by a strong international dimension, and by their insertion within the art film networks, bear the mark of interactions between local and global visual and memorial norms linked to these trajectories, in a globalized cultural environment. These films, though enriched by this international dimension, may appear to develop their narrative following the demands of international festival audiences, risking that these demands become constraints, and at the risk of possible loss of contact with local audiences.

Keywords | Lebanon, civil war, memory, transnational, influence

Introduction

Avec la fin de la guerre civile s'est ouvert un nouveau chapitre de l'histoire du cinéma libanais. Celui-ci, qui avait connu son heure de gloire dans les années 60, en maintenant un équilibre entre coproductions de films d'espionnage ou d'aventure avec l'Europe (*Echappement libre* Becker 1964, *Secret Agent Fireball* Martino 1965, *Agent 505: death trap in Beirut* Köhler 1966), films-phares, en particulier ceux mettant Fayrouz en vedette (*Le Vendeur de bagues*, Chahine 1965, *Safar Barlek* Barakat 1967, *La Fille du gardien* Barakat 1968), et cinéma d'art et d'essai, souvent à dimension politique, interrogeant l'identité du pays, ses structures sociales, ou les enjeux religieux et la place des femmes (*Le Petit étranger* Nasser 1958, *Vers l'inconnu* Nasser 1957, *Les ailes brisées* Maalouf 1964)¹.

Ce cinéma politique prend un nouveau tour avec la guerre civile, durant laquelle, malgré le manque de moyens, des réalisateurs comme Maroun Bagdadi, Borhane Alaouié, ou Jocelyne Saab parviennent à tourner, à la fois des documentaires et des œuvres de fiction, interrogeant la fragmentation du pays, les formes de la violence, ou l'iconisation de certains personnages durant le conflit, en particulier les figures de miliciens². Cependant, bon nombre de ces réalisateurs doivent quitter le pays, et n'y travaillent que par intermittence, ce qui conduit certains, par exemple Borhane Alaouié, à explorer les dynamiques de l'exil, et la plupart à devoir créer un cinéma depuis l'étranger, tandis que les productions à plus grand budget, et les films de divertissement disparaissent dans la tourmente.

Avec le retour de la paix, ces réalisateurs et la jeune génération qui les rejoint, commencent à développer, parallèlement au travail des journalistes et écrivains sur le sujet³ un thème majeur, axe central de l'essentiel de la production libanaise d'après-guerre, la mémoire de la guerre civile⁴. Cette réflexion est marquée par une approche qui, compte tenu des politiques mises (ou non mises) en œuvre par l'Etat libanais et de l'attitude perçue de leurs concitoyens, tend à dénoncer une amnésie de la guerre⁵. Par conséquent, bon nombre de films tournés depuis vont revenir sur la guerre, à la fois pour contrer cette amnésie, et pour

1- PASSEVANT Christiane « La guerre continue et n'est pas encore terminée » *Divergences* 15/01/2008 <http://divergences.be/spip.php?rubrique268> (consulté le 06/07/2020)

2- SAYEGH Ghana, « Penser et figurer la guerre comme rupture, Jocelyne Saab et le Nouveau cinéma libanais (1975-1990) », *La Furia Umana* n°7, 2014, p. 257-270. HOURANI, Najib. « The Militiaman Icon: Cinema, Memory, and the Lebanese Civil Wars ». CR: *The New Centennial Review*, 2008, vol. 8, no 2, p. 287-307. KHATIB, Lina. « Violence and masculinity in Maroun Baghdadi's Lebanese war films ». *Critical Arts: A Journal of South-North Cultural Studies*, 2007, vol. 21, no 1, p. 68-85.

3- NIKRO, Saadi. *The fragmenting force of memory: Self, literary style, and civil war in Lebanon*. Newcastle Cambridge Scholars Publishing, 2012. p. 95

4- KHATIB, Lina. *Lebanese cinema: Imagining the civil war and beyond*. Londres Bloomsbury Publishing, 2008. p. 21

5- BARAK, Oren. «Don't Mention the War? » The Politics of Remembrance and Forgetfulness in Postwar Lebanon.» *The Middle East Journal*, vol. 61, no 1, 2007 p. 49-70. LAUNCHBURY, Claire, et al. «War, Memory, Amnesia: Postwar Lebanon.» *French and francophone studies* vol.18 n°5 2014: 457-461. HAUGBOLLE, Sune. «Public and private memory of the Lebanese civil war.» *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 2005, vol. 25, no 1, p. 191-203.

former une mémoire visuelle de la guerre. Cette représentation a elle-même largement attiré l'attention de la critique et des études cinématographiques⁶. Cependant, à de rares exceptions près, ces films ne reçoivent qu'un accueil limité au Liban, et, d'après nos enquêtes de terrain (2010, 2014, 2018), la plupart sont essentiellement connus par l'élite intellectuelle libanaise, sans pénétrer plus avant dans le public, quand bien même ils reçoivent bon accueil auprès du public international, et sont remarqués dans les festivals. Ce non-investissement du public local dans la mémoire et les récits proposés par ces films apparaît comme un paradoxe, un cinéma à dimension nationale, et voulant faire œuvre commune apparaissant à certains égards comme partiellement hors sol.

Notre hypothèse de recherche est que cette disjonction, plus que par une ignorance du public, un manque de culture de celui-ci, ou une éventuelle censure, trouve ses racines à la fois dans les conditions de production et de distribution des films d'une part, et dans la façon dont ils envisagent cette mémoire de guerre, autrement dit dans des aspects narratifs. Dans les deux cas, le lien avec les coproductions internationales est crucial, en ce que celles-ci vont avoir une influence lourde sur comment se développent et ce que relatent les films produits, conduisant à une vision métissée de la guerre, entre références locales et globales vis-à-vis de la guerre civile, conduisant à ce que celle-ci soit décrite selon les attentes du public prescripteur des festivals occidentaux, au risque de perdre une partie de l'ancrage au Liban même.

Nous procéderons par conséquent en deux temps, d'une part en étudiant la façon dont les réalisateurs libanais s'inscrivent dans ces réseaux de production et de distribution, et d'autre part en nous tournant vers l'analyse du discours des films, et de voir comment celui-ci est transformé par cette situation.

I. Circulation des réalisateurs et des œuvres : un cinéma libanais mondialisé et marqué par le rapport à l'étranger

Si le Liban ne dispose pas de structures d'enseignement cinématographique que depuis la création de l'IESAV à l'Université Saint-Joseph de Beyrouth en 1988, dès avant la guerre civile, les cinéastes libanais se sont largement formés à l'étranger, à l'instar de Maroun Bagdadi ou de Jean Chamoun, tous deux à Paris⁷. Pour les générations suivantes, cette circulation des étudiants en cinéma demeure une réalité, certains d'entre eux combinant une formation initiale au Liban avec un second cursus à l'étranger, avec une prédilection pour des études en Europe, et

6-KHATIB, Lina. «Lebanese Cinema and the Representation of War.» *Film in the Middle East and North Africa: Creative Dissidence* (2011) in GUGLER Josef *Film in the Middle East and North Africa: Creative Dissidence* Austin University of Texas Press 2011: 134. AYOUB, Joey. «The Civil War's Ghosts: Events of Memory Seen Through Lebanese Cinema.» *The Social Life of Memory*. Palgrave Macmillan, Cham, New York 2017. p. 55-82. RICHARD, Thomas. «Mémoire de Guerre et de Résistance dans les Films Libanais.» *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 18, no 5, 2014 p. 505-513.

7-ARABI, Afif J. *The history of Lebanese cinema 1929-1979: an analytical study of the evolution and the development of Lebanese cinema*. thèse. The Ohio State University, 1996.

particulièrement en France, ou en Amérique du Nord. Dans la communauté des réalisateurs libanais, le parcours de Samir Habchi, né en 1961 et étudiant à Kiev, puis à l'Institut VGIK de Moscou apparaît comme une rareté liée à l'époque de sa formation.

Au Liban même, la plupart des étudiants en cinéma qui ont atteint une reconnaissance publique comme réalisateurs, ont suivi des études au moins partiellement en langue étrangère, anglais ou français, en particulier à l'IESAV et à l'ALBA. D'autres réalisateurs, qui ont suivi un parcours d'études non orienté sur le cinéma, ont notamment été formés à l'AUB⁸. Dans ces parcours à forte connotation internationale, la langue d'enseignement première détermine en partie le lieu de poursuite des études, entre France et Etats-Unis, même si des passages existent, ainsi dans le cas de Dima el-Horr, formée à la Arts Institute de Chicago, et qui entame sa carrière de réalisatrice avant de défendre une thèse en cinéma à l'Université Paris-Est⁹.

Comparativement, aucun nom recensé parmi les réalisateurs actifs pour le Liban (documentaire et fiction) dans le travail de Roy Armes¹⁰ n'a été formé au sein d'institutions moyen-orientale en Syrie, Egypte ou Iran, tous ces pays disposant de structures propres et reconnues. Ce choix est une tendance de l'Histoire du cinéma libanais, qui a accueilli quelques coproductions dans les années 60 avec la Syrie (avec Dureid Lahham), ou ouvert des possibilités à certains réalisateurs égyptiens de premier plan à la même époque (Youssef Chahine et Henry Barakat), mais sans que les réalisateurs libanais n'aillent se former à l'Institut du Cinéma du Caire pour autant. Avec la chute de l'URSS, l'alternative constituée par le bloc de l'Est à la formation en Occident et aux modèles de récits de guerre occidentaux, déjà très minoritaire au Liban, a disparu. Vis-à-vis d'un pays comme l'Iran, certaines circulations sont possibles, mais qui concernent plutôt les acteurs, comme le montre la carrière de Darine Hamzé, qui tourne pour des réalisateurs comme Maziar Miri (*Le Livre de la loi* 2008, sur une chrétienne convertie à l'islam en Iran) ou Jamal Shoorje (*33 Jours* 2012, sur la guerre de 2006), mais cette circulation reste limitée, et concerne en Iran des réalisateurs agréés par le régime. Au Liban, elle s'inscrit dans la politique médiatique des alliés de l'Iran, et concerne plus l'audiovisuel que le cinéma, à travers téléfilms et séries¹¹.

Cette circulation par les études se double dans le cas du Liban, à la fois d'un phénomène diasporique ancien, qui fait que certains réalisateurs libanais ont largement vécu à l'étranger (au Moyen-Orient, en Afrique, ou en Occident) par trajectoire personnelle ou familiale, et par la dispersion occasionnée par la

8- Institut d'Etudes Scéniques Audiovisuelles et Cinématographiques, Académie Libanaise des Beaux-Arts, American University of Beirut

9- EL-HORR, Dima. *Le cinéma libanais après la guerre civile. Un cinéma mélancolique et urbain (de 1990 à nos jours)*, thèse Paris Est, 2014.

10- ARMES, Roy. *New voices in Arab cinema*. Bloomington Indiana University Press, 2015. p. 50, 208

11- CALABRESE, Erminia Chiara. « Al-Ghâlibûn Le Hezbollah et la mise en récit de la «société de la résistance» au Liban. » *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* 134 (2013): p. 171-181.

guerre civile, une grande partie des réalisateurs ayant vécu le conflit au moins partiellement en exil, avec une incidence forte sur la façon de filmer et sur la réflexion identitaire des réalisateurs¹². Adultes au moment des combats, certains en ont fait le choix ou y ont été contraints, à l'instar de Borhane Alaouié, qui réalise *Lettre d'un temps d'exil* (1988), soit, pour la plus jeune génération, qu'ils aient vécu la guerre avec leur famille loin du Liban et n'y soient réellement retournés qu'à la conclusion de la paix, comme dans le cas de Danielle Arbid ou de Laila et Nadia Hotait, respectivement réalisatrices de *Seule avec la guerre* (2000) et de *Beirut... Coming back to you is not painful* (2005), cette dimension étant particulièrement importante chez Ghassan Salhab¹³. Dans un cas comme dans l'autre, cette situation à l'étranger donne un accent particulier aux réalisations, qui observent la guerre de l'extérieur, ou de façon rétroactive, autrement dit une guerre absente, dont, dans tout un pan des réalisations, ce sont les traces observées lors des retours d'exil, qui sont présentes plus que le conflit lui-même, et développant une esthétique de « l'image manquante »¹⁴.

Ces circulations peuvent correspondre à des périodes au sein de la carrière des cinéastes, comme dans le cas de Ziad Doueiri, qui, avant de passer à la réalisation, a été assistant caméra dans le cinéma indépendant américain, et en particulier sur les films de Quentin Tarantino dans les années 1990. Au-delà de cela, ces va-et-vient des réalisateurs s'expliquent également par la proximité qu'ils doivent entretenir avec les sources de financement et les publics prescripteurs des festivals ou des salles d'art et d'essai occidentaux qui constituent un pan essentiel de leur audience, en plus de maintenir les liens qui se sont tissés lors des études. Des réalisateurs comme Joana Hadjithomas et Khalil Joreige partagent ainsi leur temps entre tournages au Liban, enseignement à l'IESAV et une partie de leur vie en France, où ils préparent et développent leurs projets¹⁵.

En cela, les réalisateurs libanais participent d'un rapport à l'étranger plus large, constaté depuis les années 1980, et qui touche une grande partie des cinéastes issus de pays disposant d'une industrie cinématographique relativement faible¹⁶, que la guerre civile n'a fait qu'amplifier, comme l'a fait la réduction des genres cinématographiques abordés, avec la disparition, faute de moyens, de l'essentiel du cinéma à grand spectacle, et donc en particulier des possibilités du film de guerre. Comparativement, le film d'art et d'essai (*Falling from Earth*

12- NAFICY, Hamid. *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. Princeton, Princeton University Press, Princeton 2001. p. 13, 222

13- EL-HORR, Dima « L'exil intérieur ou l'identité perdue dans l'oeuvre de Ghassan Salhab » in *Voyages et exils au cinéma, rencontre de l'altérité* Villeneuve-d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion 2017 p. 241-255

14- NOIROT, Julie. « Produire des «images manquantes» Le projet Wonder Beirut de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige. » (2016).

https://focales.univ-st-etienne.fr/docannexe/file/532/noirot_pdf.pdf dernière consultation 07/07/2010

15- FAITOT, Julie. Joana Hadjithomas & Khalil Joreige. *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, n° 47. 2016

16- ROSEN, Miriam. «The uprooted cinema: Arab filmmakers abroad », *Middle East Report*, Juillet-Août1989, n° 159 p. 34-37.

Zeneddine 2007), la comédie dramatique (*Bosta Aractingi* 2005), et des œuvres se rapprochant du travail des vidéastes (*Beirut Kamikaze* Karabache 2010) se sont imposés comme genres majeurs du cinéma libanais. Ces cinéastes, que Miriam Rosen qualifiait de « déracinés », en tenant compte de la diversité de leurs situations (exil politique, émigration, expatriation...) s'inscrivent dans des réseaux internationaux, ceux de la production et de la distribution de ces films, réseaux dans lesquels les institutions européennes, et en particulier françaises, occupent une place considérable.

En effet, on peut se référer ici à l'analyse de Romain Lecler sur la contre-mondialisation audiovisuelle française¹⁷, qui fait des « cinémas du monde », et en l'occurrence du cinéma libanais, qui plus est en partie francophone, un des éléments-clés de sa politique culturelle à l'échelle mondiale. Par la mise à disposition de fonds à destination de ces cinémas, via des institutions dédiées (Fonds Sud, en particulier), l'Etat français et ses ramifications, se présentant comme des défenseurs de la diversité culturelle, se donnent une capacité d'influence culturelle et potentiellement politique, en conduisant à orienter les propositions qui sont faites à ces institutions. En l'occurrence, parmi les thèmes privilégiés pour les cinéastes du Moyen-Orient, ce sont justement les mots-clés qui ont trait, à la guerre, à la mémoire, à la famille, et à la ville (Beyrouth, en l'occurrence), qui reviennent avec le plus de régularité parmi les projets qui ont bénéficié de financements¹⁸. Ce faisant, la France, mais, selon la même analyse, les institutions comparables européennes¹⁹, et les producteurs privés occidentaux qui sont associés au financement de ces projets, se font les hérauts d'une diversité filmique, mais d'une diversité qui est cadrée autour de thématiques considérées comme attendues par les spectateurs, la même analyse étant valide avec des mots-clés différents pour les diverses régions du monde. Autrement dit, le cinéma libanais, pour être financé par ces institutions, doit respecter une forme de cahier des charges dans la présentation qu'il fait de ses problématiques sociales et politiques, et dans les choix esthétiques à l'œuvre.

Pour les réalisateurs, ces possibilités de financement sont d'autant plus vitales que, à l'exception de quelques films, qui rencontrent un succès particulier au Liban et deviennent emblématiques de la mémoire de guerre (en particulier *West Beirut* de Ziad Doueiri 1998), l'accueil du public est, hors des cercles sensibles au cinéma d'art et d'essai, souvent mitigé²⁰, quand il est présent, soit par manque de distribution, soit par effet de la censure²¹. Autant par choix esthétiques que par nécessité, les cinéastes sont donc étroitement dépendants

17- LECLER, Romain. *Une contre-mondialisation audiovisuelle. Ou comment la France exporte la diversité culturelle*. Paris, Presses de la Sorbonne 2019. p. 233

18- LECLER op.cit. p. 291

19- MENICUCCI, Garay. « Europe and the political economy of Arab cinema. » *Middle East Report* n° 235 été 2005 p. 46-48.

20- EL KHOURY, Tania. « Les cinémas libanais et leurs publics. » *L'Homme la Societe*, no 4, 2004 p. 131-144.

21- CAILLÉ, Patricia et SFEIR, Zeina. « Au Liban, le cinéma du monde, les films classiques, les films d'Art et d'Essai sont presque totalement absents. » *Africultures*, no 1, 2015 p. 178-185.

du public des pays occidentaux, public prescripteur, et en particulier de celui des festivals, lesquels occupent une place non négligeable au sein de l'économie de la contre-mondialisation française²². Si les festivals arabes accueillent des œuvres libanaises, dont par exemple *Falling from Earth* sélectionné à Dubaï en 2007, les jeunes festivals du Golfe sont, en dépit de leurs moyens, encore peu prestigieux, leurs équivalents à Beyrouth incertains, rendant la rencontre avec le public local difficile (Van de Peer 2014), alors que les festivals les plus anciens et réputés du monde arabe (Le Caire et Tunis) ont perdu de leur lustre²³. Par contraste, les cinéastes libanais bénéficient d'un accueil favorable au sein des festivals occidentaux, pour la fiction et pour le documentaire, qu'il s'agisse des plus prestigieux (Cannes, Berlin, Locarno, Venise, Toronto), ou de festivals de moindre ampleur, mais spécifiquement dédiés aux « cinémas du monde », ou au monde arabe²⁴. Cette situation, que Wissam Mouawad qualifie de « stratégie de la carte postale »²⁵, maintient les cinéastes libanais dans un réseau où ils peuvent développer leur vision de la guerre, mais au prix de concessions faites aux institutions et aux attentes perçues du public occidental, et en particulier français dans l'appréhension de la guerre, qui doit prendre en compte les représentations du Liban et du phénomène guerrier portées par ce public.

Enfin, en regard de cette circulation spatiale, il faut ajouter un enjeu de prise de parole entre narrateurs de la guerre civile. En ce qui concerne la fiction, celle-ci est essentiellement représentée d'un point de vue non-combattant : les miliciens, parfois qualifiés d'icônes du cinéma de guerre libanais²⁶, apparaissent à l'écran le plus souvent extérieurs au cercle des personnages principaux, et dans des rôles avec peu de dialogues. Ce positionnement des miliciens contraste avec leur place dans les documentaires, où, vis-à-vis des affrontements, ils se font les locuteurs privilégiés d'une mémoire combattante très marquée par les enjeux locaux²⁷, comme par exemple Robert Hatem, dit Cobra²⁸, ancien milicien proche d'Elie Hobeika, ou ceux interrogés dans la série documentaire *Harb Lubnan* (LBC 2001). Cette dichotomie, liée également au faible nombre de réalisateurs vétérans de la guerre civile (comme Mohamed Soueid) reflète aussi une circulation différente des mémoires et des discours, entre un travail de mémoire par la parole milicienne

22- LECLER op.cit. p. 169

23- FRODON, Jean-Michel. « Festivals de cinéma dans le monde arabe. » *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, no 134, 2013 p. 29-39.

24- FARINE, Anaïs. « Une analyse de la circulation de films de la région MENA dans quatre festivals de « cinéma méditerranéen ». » *Africultures*, no 1, 2015 p. 54-69. VENTURA-MUSTIENES, Gemma. « Les cinémas arabes en tournée et en tournage festivalier. » *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, no 134, 2013 p. 41-55. FALICOV, Tamara. « Migrating from south to north: The role of film festivals in funding and shaping Global South film and video ». *Locating migrating media*, vol. 2010, p. 3-22.

25- MOUAWAD, Wissam. « Lebanese Cinema and the French Co-production System: The Postcard Strategy. » in GINSBERG Terri et LIPPARD Chris *Cinema of the Arab World*. New York Palgrave Macmillan, Contemporary directions in theory and practice 2020. p. 71-86.

26- HOURANI op.cit.

27- KANAFANI-ZAHAR, Aïda. « Liban, mémoires de guerre, désirs de paix. » *La pensée de midi*, no 3, 2000 p. 75-84. CHAIB, Kinda. « Les mises en scène des martyrs dans les cimetières de village au Liban Sud. » *Le mouvement social*, no 4, 2011 p. 55-71.

28- HATEM, Robert Maroun. *Dans l'ombre d'Hobeika--: en passant par Sabra et Chatila*. Paris, Picollec, 2003.

largement diffusé localement²⁹, et une fiction plus orientée vers l'international, et porteuse d'un point de vue civil. Cela implique aussi un rapport différent au témoignage en regard du public à qui il est destiné. Les réalisateurs, détenteurs d'un capital social et culturel plus important que la plupart des miliciens, ont été témoins et victimes de la guerre, comme Jocelyne Saab, qui s'est beaucoup investie dans cet enjeu³⁰, mais n'y ont que peu participé, tandis que les miliciens sont à l'écran en situation de témoins et acteurs. Cette distinction se retrouve dans le face-à-face ambigu entre cinéastes et combattants que mettent en scène certains documentaires à la première personne, chez Danielle Arbid, *De Gaulle Eid (Chou sar ? 2010)* ou Katia Jarjoura (*Terminator la dernière bataille 2006*) où la tension est palpable, et soulignée par la voix-off, reflétant une opposition politique, culturelle et sociale, en même temps que le rapport d'iconisation évoqué par Najib Hourani. Le « déracinement », que souligne Danielle Arbid dans *Seule avec la guerre*, forcé par les combats, et est aussi un sentiment de dépossession d'une partie de son propre récit par le discours des anciens miliciens qui ont amené à ce déracinement.

Cette situation des cinéastes est à mettre en regard des efforts menés, en particulier dans les années 1990, vis-à-vis du travail sur la mémoire au Liban, en particulier autour d'Elias Khoury³¹ et de *Mulhaq Al-Nahar*, supplément culturel du journal *Al-Nahar*³², au moment où apparaît la nouvelle génération de cinéastes libanais d'après-guerre. A un moment où la question de l'irruption de la violence et de son sens sont des questions mémorielles cruciales, et où les intellectuels s'interrogent sur leur placement face à l'événement qu'a été la guerre, les réalisateurs forment le troisième sommet d'un triangle de réflexion sur la mémoire de guerre dont les deux autres pointes sont le journalisme et la littérature. C'est autour de ce triangle, et des relations complexes en son sein autour de la question de la représentation artistique de la guerre, que se forment les modèles de narration qui sont développés, dans un contexte de forte circulation à l'étranger des cinéastes et des œuvres.

29- Enquêtes de terrain 2010, 2014, 2019. Sur la guerre civile, les fresques documentaires télévisées où interviennent les miliciens sont de loin les produits audiovisuels les plus fréquents dans toutes les boutiques de vente de DVD que nous avons visitées. A la différence des films, elles sont également facilement trouvables en ligne, soit sur les sites des chaînes, soit via des comptes privés de personnes qui s'identifient par leur lien avec le Liban.

30- ROUXEL, Mathilde. «Figurer la guerre civile libanaise. » (2016). <https://hal-univ-paris3.archives-ouvertes.fr/hal-01574325/> document dernière consultation 07/07/2020

31- TAMRAZ, Nayla. «Le Roman contemporain libanais et la guerre: récit, histoire, mémoire.» *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 18, no 5, 2014 p. 462-469. MOSTAFA, Dalia Said. «Literary representations of trauma, memory, and identity in the Novels of Elias Khoury and Rabī Jābir.» *Journal of Arabic Literature*, vol. 40, no 2, 2009 p. 208-236. GHOSN, Katia. *Elias Khoury: De l'engagement au postmodernisme*. Paris, Demopolis 2019 p. 23

32- CHABROL, Arnaud. « La fabrique artistique de la mémoire: effet de génération et entreprises artistiques dans le Liban contemporain. » 2010. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00639015/> document dernière consultation 07/07/2020

II. Des images de guerre en lien avec les références d'un public international

L'insertion des réalisateurs dans ces réseaux fortement internationalisés et dans leurs contraintes, leur expérience de l'étranger comme migrants volontaires ou forcés, et leur lien fort avec le public occidental, en particulier à travers les festivals d'art et d'essai, conduisent à une production d'images de la guerre civile qui sont elles-mêmes fortement influencées par cette situation.

Les images documentaires tournées durant le conflit, en particulier celles liées à la diffusion télévisuelle, par exemple par Jocelyne Saab (*Portrait d'un mercenaire français* 1975, *Beyrouth jamais plus* 1976), ou Jean Chamoun et Mai Masri (*Beyrouth, génération de la guerre* 1988) souvent politisées, et dans ces exemples, d'une sensibilité de gauche³³, marquées par le besoin de témoigner, se caractérisent par une guerre filmée de très près, souvent auprès des plus modestes et à proximité immédiate des combats, sur l'ensemble du territoire libanais. Ce faisant, ces images reprennent les différentes phases du conflit, attaques israéliennes, guerre de la Montagne, affrontements autour de et dans Beyrouth... Leur esthétique, proche des reportages d'actualité (que sont certains documentaires), combinée avec la parole des acteurs politiques et miliciens de la guerre, est celle que l'on retrouve dans les documentaires sur la guerre civile de LBC et Al-Jazeera (*Harb Lubnan* 2001), auxquels nos interlocuteurs locaux nous ont renvoyé avec régularité lors de nos enquêtes de terrain.

Si cette esthétique se retrouve parfois chez les réalisateurs qui ont vécu la guerre en tant qu'adultes sur place (Jean Chamoun avec *L'ombre de la ville* 2000), par contraste, une large part des films produits depuis la fin des combats, hors documentaires télévisuels, se caractérise par une tendance forte, lors de la mise en image, à présenter la guerre de plus loin, comme un hors-champ influençant l'action plutôt qu'à la montrer elle-même. Dans *les Champs de bataille* (Arbid 2004) ou *Zozo* (Farès 2005) montrent la guerre sous cet angle, comme *West Beirut* où la guerre est plus un environnement que l'objet du film lui-même³⁴, suivant en cela une autre tendance de production d'image, développée dès la guerre, par exemple chez Borhane Alaouié (*Beyrouth la rencontre* 1981), qui adoptait un regard intimiste sur le conflit, devenu majoritaire après 1991.

Ce cinéma revient sur la guerre civile, mais à travers un prisme simplifié par rapport aux productions des années de guerre, et fortement marqué par des enjeux symboliques. La simplification est avant tout celle de la guerre elle-même. Celle-ci perd ses différentes phases, pour apparaître comme un bloc temporel unifié, et les scènes qui sont filmées peuvent, passées celles qui évoquent le déclenchement de la guerre, se dérouler à n'importe quel moment de celle-ci. Les caractéristiques politiques des combattants sont également

33- RANDALL, Jeremy. «Affective Alternatives to Sectarianism in Maroun Baghdadi's Documentaries. » in GINSBERG Terri et LIPPARD Chris *Cinema of the Arab World*. New York Palgrave Macmillan, 2020. p. 279-303.

34- KHATIB 2011 op.cit.

atténuées, et ce sont des détails qui permettent de situer les films en fonction des lignes confessionnelles (un bijou, un symbole religieux, un drapeau dans le quartier). A cet égard, un film comme *Zozo*, qui décrit l'émigration de son jeune héros depuis Beyrouth au milieu de la guerre, bien qu'appuyé sur les propres souvenirs de Josef Fares, est assez peu caractérisé du point de vue politique et confessionnel³⁵, et pourrait décrire une expérience comparable pour une famille issue du camp opposé³⁶.

Cette simplification, qui répond à une perception à l'extérieur du Liban de la guerre civile comme d'un conflit inintelligible exprimé par le terme de « libanisation », permet aussi de mettre en valeur les symboles que véhiculent ces films, en particulier autour de la ville et de la famille, pris comme métaphore de la guerre elle-même à travers leurs déchirements. *Dans les champs de bataille* est entièrement construit autour de ce lien entre la famille qui se désagrège et le pays fractionné³⁷, une utilisation métaphorique de la famille que l'on retrouve dans *Balle perdue* (Hachem 2010). L'autre symbole principal est celui de la ville de Beyrouth elle-même, devenue symbole à l'international de la ville en ruine et de la cité divisée durant les années 1980, et dont la présence filmique (dans les titres, *West Beirut*, *Beyrouth Hotel* Arbid 2012, et à l'image) a été au cœur de la réflexion sur le cinéma libanais d'après-guerre³⁸.

Cette présence à l'écran de la ville détruite, qui fait écho cinématographiquement à certaines des références les plus fortes du cinéma (*Le Troisième homme* Reed 1949, *Allemagne année zéro* Rossellini 1949), répond dans le public à l'intérêt pour la poétique des ruines³⁹, et à la présence de ce thème majeur dans l'esthétique occidentale depuis le romantisme, en particulier. C'est une dimension qu'explorent dans Beyrouth les cinéastes, lorsque cette poétique est en même temps une écriture de soi⁴⁰. Ce lien est amplifié par la faible présence à l'écran des monuments emblématiques de Beyrouth (la Place des Martyrs), les cinéastes préférant les bâtiments ruinés anonymes et les rues, ce qui renforce l'appropriation du symbole par un public non libanais, et permet de produire une image assez peu localisée, dont l'anonymat renforce la dimension universelle.

35- HAUGBOLLE, Sune. «Emotional Archives and the Lebanese Migrant Experience: an Analysis of the Feature Film *Zozo*.» in EKSELL Kerstin et GUTH Stephan *Borders and Beyond-Crossings and Transitions in Modern Arabic Literature*. Wiesbaden Harrassowitz Verlag, 2011. 51-63.

36- A la différence par exemple de *Jalla Jalla* (2000) où l'identité arabe chrétienne du héros et de sa famille sont plus présentes et jouent un rôle plus important dans le récit

37- SAWALHA, Aseel. «After Amnesia: Memory and War in Two Lebanese Films.» *Visual Anthropology* vol. 27, no 1-2, 2014 p. 105-116.

38- EL HORR op.cit. CHURCHILL, Winston. «The city in ruins and the divided city: Berlin, Belfast, and Beirut.» in MENNEL Barbara *Cities and Cinema* (2008) Londres Routledge Critical Introductions to Urbanism and the city 2008. COLLA, Elliot. «The image of loss: Jalal Toufic's filmic Beirut.» *Visual Anthropology*, vol. 10, no 2-4, 1998 p. 305-317. COOKE, Miriam. «Beirut reborn: The political aesthetics of auto-destruction.» *The Yale Journal of Criticism* 15.2 (2002): 393-424. COOKE, Miriam. Beirut reborn: The political aesthetics of auto-destruction. *The Yale Journal of Criticism*, vol. 15, no 2, 2002 p. 393-424.

39- ROUXEL, Mathilde. «Jocelyne Saab, cinéaste témoin de la cinéphilie libanaise.» (2018). <https://hal-univ-paris3.archives-ouvertes.fr/hal-01772401/document> dernière consultation 07/07/2020

40- LOEHR, Joël. «Ruines écrites et écriture de soi.» *Poétique* no 1, 2003 p. 109-123.

Cette façon d'envisager la localisation de façon assez vague, est caractéristique des « cinémas du monde » mis en avant par les institutions françaises⁴¹, et qui se retrouve dans les cinémas africains, balkaniques ou asiatiques. Le flou de ce symbolisme de la ville, qui ignore aussi les combats hors de Beyrouth, fait aussi de l'espace non-urbain un lieu indéfini, gommant les spécificités des régions libanaises et de leur vécu de la guerre, hors du temps, un non-lieu où se perdent les personnages dans une démarche également symbolique, de *Un homme perdu* (Arbid 2007) à *La Route du Nord* (Chahine 2008) et à *La Vallée* (Salhab 2014).

Dans cette logique de symboles, il est significatif que certaines productions aient recours au genre de la fable, comme *Une chanson dans la tête* (Tamba 2008) ou intègrent des éléments oniriques et fantastiques, comme *Falafel* (Kammoun 2006). Cette dimension imaginaire est particulièrement présente dans le cas de *Et maintenant on va où ?* (Labaki 2011), rare cas où la guerre est évoquée à partir d'un village. Cependant, ce village divisé religieusement est avant tout lui aussi une métaphore du pays. Durement critiqué par Wissam Mouawad⁴², qui y voit une succession de clichés et de simplifications orientalistes, le film, ainsi qu'il le note, reçoit néanmoins les éloges de la critique et du public en France, correspondant à un modèle filmique dont ils sont familiers en ce qui concerne les cinémas du Sud, en particulier africains, le même type de réception très contrasté entre public local et public occidental s'étant retrouvé lors de la diffusion de *Timbuktu*⁴³, film présentant également des caractères de parabole.

Par rapport à l'exploration de l'intimité du rapport à la violence développé par Maroun Bagdadi dans *Les Petites guerres* (1982) *La plus belle des mères* (1978) ou *L'Histoire d'un village et d'une guerre* (1979), qui cherchent à interroger les différentes facettes d'une guerre où les personnages sont pleinement acteurs, le réalisateur développant un regard très singulier sur la guerre⁴⁴, les productions des décennies suivantes ont eu tendance à adopter un point de vue qui insiste sur la situation des civils⁴⁵, sans insister sur les logiques d'engagement de ceux-ci dans le conflit. Si la famille est utilisée comme métaphore de la décomposition du pays (*Balle perdue* Hachem 2010, *Dans les champs de bataille* Arbid 2004), la composante milicienne est rejetée à la marge de celle-ci. La distinction entre le discours des miliciens vétérans dans les documentaires et celui des réalisateurs de fiction contemporains prend ici tout son relief. Si le milicien est effectivement un personnage majeur des récits mémoriels libanais et des films sur la guerre civile, entre fascination et répulsion⁴⁶, de Zozo à *Falafel*, il s'agit le plus souvent d'une présence menaçante, fréquemment non nommée, voire sans visage,

41- Lecler op.cit. P ; 280

42- MOUAWAD, Wissam. « Petite réflexion sur le néo-orientalisme. » *Les Cahiers de l'Orient*, no 2, 2012 p. 99-104.

43- TAOUA, Phyllis. « ABDERRAHMANE SISSAKO'S TIMBUKTU AND ITS CONTROVERSIAL RECEPTION » *African Studies Review*, vol. 58, no 2, 2015 p. 270-278.

44- RANDALL op.cit

45- KALAKECH, Samar. *La guerre civile libanaise vue par le cinéma libanais*. thèse Lyon 3, 2007.

46- HOURANI op.cit, HAUGBOLLE 2012 op.cit.

y compris quand il vient de son propre camp. Ce choix d'image tend à faire disparaître de la production visuelle l'intimité avec ceux qui ont fait la guerre pour se concentrer préférentiellement sur ceux qui l'ont subie, rassemblés par-delà les camps dans une souffrance commune à l'écran, quand Maroun Bagdadi insistait sur les possibilités de glissement de l'une à l'autre situation. Effet de cet éloignement du milicien, la guerre et la mort elle-même sont aussi éloignées, avec une présence à l'écran qui prend en particulier la forme de la mort anonyme lors des bombardements et des tirs de snipers. Cette anonymisation, très loin de la mort de voisinage, s'inscrit dans une histoire visuelle de la guerre, fortement européenne, de l'insistance sur la mort anonyme de 1914-1918 aux reportages d'actualité sur Sarajevo, autre ville de guerre emblématique⁴⁷.

On peut voir là un effet de génération, tout autant que des conditions de production d'une mémoire artistique de la guerre⁴⁸, qui, tout en développant une image de la guerre qui peut limiter l'enjeu communautaire à l'écran vis-à-vis du public libanais, offre à une audience occidentale la possibilité « d'habiter » facilement ces images, au sens du braconnage de Michel de Certeau⁴⁹. Le corollaire de l'anonymisation est de présenter la guerre sous le prisme de l'absurdité, et ce d'autant plus qu'elle est guerre civile. Indépendamment des raisons de la guerre, ce thème est profondément ancré dans la mémoire de guerre ouest-européenne du XX^e, devenant un trope artistique et littéraire appliqué au Liban⁵⁰, et qui répond au regard géopolitique occidental évoqué plus haut par le concept de « libanisation »⁵¹, soit une spirale de violence et de partitions qui perd toute logique. Du point de vue des attentes du public, on peut faire contraster cette image avec celles des guerres civiles de Yougoslavie, produites via des réseaux de financement comparables à ceux des cinéastes libanais, et distribuées dans un circuit équivalent, mais en regard cette fois du concept de « balkanisation »⁵² et qui, de *No man's land* (Tanovic 2001) à *Premières neiges* (Begic 2009) insiste sur l'intimité entre combattants et civils et sur la fluidité des passages d'une situation à l'autre, dans des guerres présentées comme atroces, mais non dépourvues de sens⁵³. A mi-chemin des mémoires

47- KNUDSEN, Britta Timm. «The besieged city in the heart of Europe: Sniper Alley in Sarajevo as memorial site on YouTube» in SANDVIK Kjetil et REFSLUND CHRISTENSEN Dorthe *Mediating & Remediating Death*. Farnham Ashgate Studies in Death Materiality and the Origin of Time, 2014. 111-133.

48- CHABROL, op.cit.

49- CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris Gallimard 1990. p. 239

50- RASSON, Luc. «Guerre juste, guerre absurde? 1914-1918 dans le roman contemporain français et britannique.» in LASERRA Annamaria *Mémoires et antimémoires littéraires au 20e siècle: la Première Guerre mondiale: actes du colloque de Cerisy-la-Salle, septembre 2005* Berne Peter Lang Documents pour l'histoire des francophonies 2008. DEDEYAN, Charles. *Une guerre dans le mal des hommes* Paris FeniXX, 1971 p. 134

51- SANGUIN, André-Louis. «Partition: variations sur un thème majeur de géographie politique.» *L'Espace Politique. Revue en ligne de géographie politique et de géopolitique* n°11 2010. CORM, Georges. *L'Europe et l'Orient de la balkanisation à la libanisation: histoire d'une modernité inaccomplie*. Paris Éditions La Découverte 1989.

52- TODOROVA, Maria. *Imagining the Balkans*. Oxford, Oxford University Press, 2009. p. 116, 140

53- OKTAPODA-LU, Efstratia. « Les Balkans en flammes: cinéma, culture et médias: Théo Angélopoulos, Emir Kusturica, Ademir Kenović. » *Caietele Echinoc* n°18 2010 p. 37-51.

et des expériences de guerres locales, et des possibilités d’habiter les récits cinématographiques par le public international, cette situation associée à chaque guerre des traits qui deviennent partie intégrante de son identité visuelle, dans une situation où le poids du public prescripteur⁵⁴ occidental sur ces définitions est sensible⁵⁵, et reflète les choix faits par les institutions de financement en fonction des représentations de chaque région du monde.

Ce faisant, l’injonction qui habite une part notable de ce cinéma libanais, à savoir contrer ce qui est perçu comme une amnésie de la guerre peut apparaître comme transmise à travers des références également aussi internationales que locales. L’amnésie, particulièrement, est évoquée à travers le cas des disparus, de *A perfect day* (Hadjithomas et Joreige 2005) à *Que vienne la pluie* (Hojeij 2010) et *Chaque jour est une fête* (El-Horr 2010). Ce thème, qui s’appuie fortement sur des réalités locales, renvoie à l’international à la production culturelle autour des disparitions des dictatures latino-américaines⁵⁶, et de la recherche de la vérité, en particulier illustrées à l’écran par Costa-Gavras dans *Missing* (1982). Plus profondément, on retrouve là la question du point de vue, du regard, et de la distance. Ces films posent la question du regard sur la guerre par des cinéastes profondément impliqués dans les enjeux de leur pays, mais appartenant à un milieu profondément internationalisé, et sur un conflit qu’ils ont vécu, pour beaucoup, intimement mais avec une forme de distance spatiale, culturelle, ou intellectuelle par rapport, pour la plupart, au monde combattant. Ce faisant, le regard est aussi interprété en fonction d’une présence-absence de la guerre, dans l’œil même du réalisateur, à la suite des réflexions sur ce thème posées par Alain Resnais dans *Hiroshima mon amour* (1959)⁵⁷. Danielle Arbid, dans le documentaire *Seule avec la guerre* et Khalil Joreige avec Joana Hadjithomas dans *Je veux voir* (2009) posent la question de cette mémoire à travers une grammaire visuelle profondément métissée, justement en interrogeant leur propre distance par rapport à l’objet qu’ils entendent faire venir à l’esprit du public.

54- CRETON, Laurent. *Cinéma et stratégies: Économie des interdépendances*. Vol. 12. Paris Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008. p. 33

55- CHAKRAVARTY, Sumita S., GUNERATNE Anthony R., et DISSANAYAKE Wimal Londres *Rethinking third cinema*. Routledge, 2003. p. 181

56- FOSTER, David William. *Violence in Argentine literature: cultural responses to tyranny*. Columbia, University of Missouri Press, 1995. p. 115

57- MACLEAR, Kyo. «The limits of vision: Hiroshima Mon Amour and the subversion of representation.» in DOUGLASS Ana et VOGLER Thomas *Witness and memory: The discourse of trauma* Londres, Routledge 2003: p. 233-248. ETIENNE, «Marie-France. L’Oubli et la répétition: «Hiroshima mon Amour»». *Romanic review*, 1987, vol. 78, no 4, p. 508.

Conclusion

La situation des réalisateurs, en tant que milieu intellectuel et culturel joue un rôle dans les conditions de production de leurs œuvres, et dans la façon dont ils envisagent celles-ci. Dans le cas libanais, les cinéastes, marqués par une forte relation à l'international, à la fois du fait de la guerre elle-même, et de leur insertion dans les réseaux du film d'art et d'essai, ont pu prendre appui sur cette situation pour développer des récits sur la guerre remarquables dans les festivals les plus prestigieux. Cependant, cette ouverture sur l'international, si elle est l'occasion d'un métissage de références et d'un approfondissement de la réflexion, peut dans le même temps se révéler contraignante, au sens où c'est aussi un tel métissage qui est demandé pour répondre aux attentes perçues d'un public intellectuel, lui aussi fortement internationalisé, et prescripteur pour ce type de cinéma.

Ce faisant, sur un sujet aussi profondément ancré dans la mémoire libanaise que la guerre civile, le cinéma, qui en a pourtant fait un thème majeur, prend le risque d'apparaître privé de lien avec le public local, qui, en-dehors de quelques productions emblématiques, n'a que peu investi, « braconné » au sein de ce cinéma, qui, marqué par le rapport à l'étranger dans sa production et sa distribution, lui est, par une ironie du sort, apparu comme hors sol, et critiquable en tant que tel⁵⁸. Ce faisant, le cas libanais, fortement marqué par les symboles, pose la question de la globalisation des normes culturelles, et des écueils de la création de normes mémorielles transnationales qui, pour être pleinement opérantes, doivent impérativement garder un lien fort avec le terrain d'où elles sont issues et ses nuances. Enrichie de son dialogue avec l'étranger, mais lourde aussi de celui-ci, la création d'une mémoire de guerre visuelle au Liban est un chantier toujours ouvert.

Filmographie

- *33 Jours* Jamal Shoorje Rayhana Group Iran 2012
- *A perfect day* Joana Hadjithomas et Khalil Joreige France/Liban/Allemagne About Productions 2005
- *Agent 505 : death trap in Beirut* Manfred Köhler Allemagne/Liban Rapid Film 1966
- *Allemagne année zéro* Roberto Rossellini Italie Tevere Films 1949
- *Balle perdue* Georges Hachem Liban About Productions 2010
- *Beirut Kamikaze* Christophe Karabache Liban auto-produit 2010
- *Beirut... Coming back to you is not painful* Leila et Nadia Hotait Liban auto-produit 2005
- *Beyrouth génération de la guerre* Jean Chamoun et Mai Masri Liban/Grande-Bretagne BBC 1988
- *Beyrouth Hotel* Danielle Arbid Liban/France ARTE 2012
- *Beyrouth jamais plus* Jocelyne Saab Liban auto-produit 1976

58- LECLER op.cit. p. 287

- *Bosta* Philippe Aractingi Liban Fantascope Production 2005
- *Dans les champs de bataille* Danielle Arbid Liban/France Quo Vadis Cinéma 2004
- *Echappement libre* Jean Becker France Capitole Films 1964
- *Et maintenant on va où ?* Nadine Labaki Liban/France Les Films des Tournelles 2011
- *Falafel* Michel Kammoun Liban/France Ciné-Sud Promotion 2006
- *Falling from Earth* Chadi Zeneddine Liban Neon Productions 2007
- *Harb Lubnan* Al Jazeera Liban 2001
- *Hiroshima mon amour* Alain Resnais France Argos Films 1959
- *Je veux voir* Joana Hadjithomas et Khalil Joreige France/Liban About Productions 2009
- *L'histoire d'un village et d'une guerre* Maroun Bagdadi Liban auto-produit 1979
- *La Fille du gardien* Henry Barakat Liban Phenicia Films 1968
- *La plus belle des mères* Maroun Bagdadi Liban auto-produit 1978
- *La Route du nord* Carlos Chahine Liban 13 Productions 2008
- *La Vallée* Ghassan Salhab Liban/France/Allemagne/Qatar About Productions 2014
- *Le petit étranger* George Nasser Liban Lebanon Pictures 1958
- *Le Livre de la loi* Maziar Miri Iran Sourehcinema 2009
- *Le troisième homme* Carol Reed Grande-Bretagne London Film Productions 1949
- *Le Vendeur de bagues* Youssef Chahine Liban Phenicia Films 1965
- *Les Ailes brisées* Youssouf Maalouf Liban Lebanon Pictures 1964
- *Les petites guerres* Maroun Bagdadi Liban/France Zoetrope Studios 1982
- *Lettre d'un temps d'exil* Borhane Alaouié Liban Dora Films 1988
- *L'Ombre de la ville* Jean Chamoun Liban Nour Films 2000
- *Missing* Costa-Gavras Etats-Unis Universal Pictures 1982
- *No man's land* Danis Tanovic Bosnie/Belgique Noé Productions 2001
- *Portrait d'un mercenaire français* Jocelyne Saab Liban auto-produit 1975
- *Premières neiges* Aida Begic Bosnie/France Les Films de l'Après-midi 2009
- *Que vienne la pluie* Bahij Hojeij Liban Pacha Pictures 2010
- *Safar Barlek* Henry Barakat Liban Phenicia Films 1967
- *Secret agent Fireball* Luciano Martino Italie/Liban Devon Film 1965
- *Seule avec la guerre* Danielle Arbid Liban/France Movimento Production 2000
- *Terminator la dernière bataille* Katia Jarjoura Liban/France Bizibi 2006
- *Timbuktu* Abderrahmane Sissoko Mali/France Les Films du Worso 2015
- *Un Homme perdu* Danielle Arbid Liban/France MK2 Productions 2007
- *Une Chanson dans la tête* Hany Tamba Liban/France About Productions 2008
- *Vers l'inconnu* George Nasser Liban Lebanon Pictures 1957
- *West Beirut* Ziad Doueiri Liban 38 Productions 1998
- *Zozo* Josef Farès Suède/Liban Memphis Films 2005

ملخص | تنطبع سير السينمائيين اللبنانيين وأعمالهم ببعد دولي بارز وتندرج في شبكات أفلام الفن والتجربة وتتسم بالتمازج بين المقاييس البصرية ومعايير الذاكرة المحلية الناجمة عن هذه السيرة. بينما تكتسب هذه الأعمال ثراء بفضل تلك العوامل، فإنها تطور السرد ناظرة بعين الاعتبار إلى توقعات جمهور المهرجانات الدولية وإملاءاته، حتى وإن تحولت تلك التوقعات إلى قيود قد تهدد الأعمال الفنية فتجعلها تبدو مغتربة عن سياقها المحلي.

كلمات مفتاحية | لبنان، حرب أهلية، ذاكرة، العابرة للحدود، تؤثر

NOTICE BIOGRAPHIQUE | Thomas Richard est docteur en science politique de l'université Clermont-Auvergne. Son travail porte sur les identités et les problématiques culturelles au Moyen-Orient. Sa thèse a été récompensée par le prix Michel de l'Hospital, et a été publiée aux éditions LGDJ-Lextenso, sous le titre *Du musée au cinéma, narrations de guerre au Moyen-Orient*. Il a publié des articles autour des mémoires de guerre, de la question des représentations culturelles de la frontière, ou sur l'identité vue à travers les films. Ses recherches actuelles portent sur le rapport entre le terrorisme et l'image filmée, les identités de genre en révolution, et les muséographies au Moyen-Orient. Chargé de cours en science politique et études cinématographiques à Paris-VIII et à l'ESPOL.