

---

## BENNESBEH LA BOUKRA CHOU ? ET FILM AMERIKI TAWIL : De la restitution des vues « rêvées » ?

**May El-Koussa**

Académie Libanaise des Beaux-Arts,  
Université de Balamand

**ABSTRACT** | À travers l'histoire, l'intégration des images d'archives au cinéma prend différentes formes selon les contextes et les styles. Que ce soit dans le cinéma de fiction, documentaire ou expérimental, les images d'archives ont été utilisées dans différents buts et pour différentes raisons. Au fur et à mesure, cette pratique se transforme en esthétique et se désigne par *found footage*. Cet article pose la question du lien entre le cinéma construit à partir de *found footage* et le concept philosophique des « hétérotopies » élaboré par Michel Foucault, en étudiant les films représentant les pièces de Ziad Rahbani *Bennesbe la boukra chou ?* et *Film ameriki tawil*, sortis en 2016, et dont les images (d'archives) ont été re-montées plus de trois décennies plus tard.

**MOTS-CLÉS** | Found footage – Hétérotopies – Michel Foucault – Ziad Rahbani – Paratextes – Cinéma libanais – Théâtre libanais.

**ABSTRACT** | Throughout history, the integration of archival images into cinema has taken different forms depending on contexts and styles. Whether in fiction, documentary or experimental filmmaking, archival footage has been used for different purposes and for different reasons. Over time, this practice turns into an aesthetic and is referred to as *found footage*. This article asks the question of the link between the cinema constructed from found footage and the philosophical concept of “heterotopias” developed by Michel Foucault, by studying the films representing the plays of Ziad Rahbani *Bennesbe la boukra chou?* and *Film ameriki tawil*, released in 2016, and which (archival) footage was re-edited more than three decades later.

**KEYWORDS** | Found footage – Heterotopias – Michel Foucault – Ziad Rahbani – Paratexts – Cinema in Lebanon – Theater in Lebanon.

Selon le contexte dans lequel elles se situent, les images d'archives peuvent avoir différentes valeurs. Dans les cinémas de fiction et documentaire européens, plusieurs cinéastes ont opté pour la création de séquences entières, voire parfois de films entiers, à partir d'images d'archives, tels Chris Marker, Alain Resnais, Pier Paolo Pasolini, Aki Kaurismaki et d'autres, afin de dissoudre la frontière entre fiction et documentaire ou pour créer un effet de témoignage comme preuve d'une réalité historique. Des cinéastes avant-gardes ou expérimentaux ont également eu recours à cette pratique/esthétique qui a été désignée par *found footage* – depuis le Lettrisme en France, avec Isidore Isou et son film *Traité de bave et d'éternité* en 1951, et plus tôt avec Joseph Cornell aux États-Unis et son film *Rose Hobart* (1936) –, dans le but de détourner, voire décontextualiser ou recontextualiser, en se les réappropriant, les matériaux filmiques, et faire changer la vision « normative » des choses. Cette pratique est devenue aujourd'hui une esthétique qui caractérise un sous-genre du cinéma fantastique, désigné également par *found footage*, qui utilise des images d'archives, le plus souvent fausses, pour donner une dimension hyperréaliste à leurs récits. Dans tous les cas, selon William C. Wees, « qu'ils conservent les images dans leur forme originale ou les présentent de manière nouvelle et différente, ils nous invitent à les reconnaître comme des images trouvées, en tant qu'images recyclées »<sup>1</sup>. Ceci les met certainement dans un état de transformation, d'entre-deux. Les images réemployées ou réappropriées deviennent des images adaptées dans un contexte différent, et forment une partie intégrante d'un discours, ou d'un texte qui pourrait complètement changer leurs connotations.

En qualifiant les textes qui entourent le texte littéraire de « paratextes »<sup>2</sup>, Gérard Genette renvoie à l'idée d'entre-deux. Selon lui, ces textes qui ne font pas partie du texte, sont des voies de passage qui nous orientent vers le texte initial. Mais qu'en est-il des images d'archives utilisées au cinéma dans ce cas ? Celui-ci serait-il un paratexte des images d'origine ? En étant adaptées, ces images se retrouvent sûrement dans un état d'entre-deux, où elles comportent des éléments *traces* du contexte initial et d'autres *ajoutés* du texte (filmique) final. Le film serait paratexte-épitexte – étant situé à l'extérieur du (con)texte initial – pour le texte d'origine, mais un texte en et pour lui-même. Les caractéristiques de l'œuvre filmée retracent de nouveaux chemins vers les images initiales, et les transforment dans notre imaginaire. Or l'origine (les images initiales) et ses effets subsistent dans l'œuvre finale (texte filmique), dans le sens où « l'origine est un retrait qui conditionne l'entre-deux-traits. Elle se retire des entre-deux qu'elle implique et déclenche, et que son retrait conditionne »<sup>3</sup>. Dans ce cas, les images d'archives, texte originel, deviennent paratexte-péritexte – étant situé à l'intérieur du (con)texte filmique – pour le film. La transformation des images

---

1- WEES William C., *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, New York, Anthology Film Archives, 1993, p. 11.

2- Cf. GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

3- SIBONY Daniel, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, « Essais », 2002, p. 16.

d'archives en images filmiques n'est alors que le transfert d'un contexte à un autre ; et dans ce transfert on y retrouve les résidus de l'un dans l'autre.

Une fois incluses dans un film/récit et projetées à l'écran, les images se transforment pour acquérir un statut « liminal »<sup>4</sup> accentué, qui ouvre des voies de traversées entre les deux (con)textes, tandis que l'image filmique, essentiellement « chargée de transferts », de répétitions et de mouvements, ouvre des voies de traversées entre les surfaces, de l'écran à la psyché et vice-versa : une prolifération de passages, de traversées, et de transformations s'esquisse.

Un réseau de liens se crée entre les contextes dans lesquels baignent les images. Elles se connectent tout en se renvoyant les unes aux autres. De ce fait, les films construits à partir de *found footage* se rapprochent de ce que Michel Foucault appelle « heterotopias », ou « Hétérotopies ». Celles-ci sont des « emplacements qui ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements mais sur un mode tels qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis »<sup>5</sup>. En partant de ce constat, nous pouvons dire qu'en étant adaptées à l'écran, les images d'archives trouvent un cadre spatio-temporel pour abriter, en les reflétant, les « vues » qui émanent d'images traces. Les deux contextes (historique et filmique) se lient par un effet « paratextuel » où l'une renvoie à l'autre en l'altérant, ce qui renverse leurs rapports. Mais ce concept s'élabore dans plusieurs sens chez Michel Foucault qui lui applique six principes. Cette « science » que le philosophe appelle « hétérotopologie », s'applique à des espace-temps réels (colonies, cimetières, prisons, maisons de repos...), ce qui rend son application logique à une œuvre cinématographique fondée sur cette notion. Les films *found footage* sont des figures d'hétérotopies, mais les six principes ne s'y appliquent pas toujours complètement. Au Liban, mis à part les films expérimentaux ou d'art vidéo, ou même les films documentaires et de fiction qui utilisent souvent des images d'archives afin de conserver le trop ou peu de réalités vécues pendant les différentes guerres, le *found footage* prend une nouvelle forme avec la sortie en salles de deux pièces de Ziad Rahbani<sup>6</sup>, dont les images (d'archives) ont été re-montées plus de trois décennies plus tard. Le processus de la création de ces deux œuvres fait résulter une forme de « film d'archives », rappelant les films expérimentaux *found footage*. Mais, cette fois-ci, l'expérimentation consiste en la reconstruction d'un récit connu à travers les

4- Terme qui veut dire littéralement « au niveau du seuil ». Mais le concept de liminalité qui nous intéresse davantage a été élaboré par Arnold Van Gennep, dans sa théorie des « rites de passage ». Cf. VAN GENNEP Arnold, *Les Rites de passage*, Paris, Picard, 1981. Selon lui, « la liminalité » (statut liminaire) est la seconde étape des changements provoqués par le rituel, précédée par « la séparation » et suivie par « la réincorporation ».

5- FOUCAULT Michel, « Des espaces autres. Hétérotopies ». Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, no 5 (1984), pp. 46-49.

6- En 2016 sortent sur les écrans de cinéma au Liban deux films, *Bennesbeh la boukra chou ? et Film ameriki tawil*. Ces deux films sont des reconstitutions de deux pièces de théâtre de Ziad Rahbani à partir d'images filmées par sa sœur Layal Rahbani. La première pièce est jouée en 1978 et la deuxième en 1980.

bribes d'« images oubliées ». Ces pièces n'ont été disponibles que sous format audio pendant plus de trente ans : les images n'existaient que dans la mémoire de ceux qui en avaient été les spectateurs au moment des représentations à la fin des années 1970, ou dans l'imagination des auditeurs. Ainsi, l'expérimentation sert à raffermir le récit en remplaçant les vues stockées dans notre imaginaire. Ceci renforce le lien avec le concept foucaldien. La question sera donc : en partant du concept foucaldien d'hétérotopies, comment se construit un récit « filmique » à partir d'images d'archives concrètes, retrouvées des décennies après les représentations théâtrales initiales, et qui remplacent les vues longuement élaborées et reconstituées par notre imaginaire ?

### **Des pièces de théâtre révélées à l'écran**

Avant d'exister en tant que films, les œuvres de Ziad Rahbani étaient conçues comme des pièces de théâtre. Ainsi, toutes les caractéristiques d'une œuvre théâtrale s'y présentent. Produites durant la guerre civile au Liban, elles représentaient directement ces moments du point de vue de Rahbani. Les œuvres incarnent tous types de problèmes (économiques, sociaux, politiques, humains, familiaux, etc.), et ne manquent pas de critiquer la situation de cette période. En 1978, *Bennesbeh la boukra chou ?* (Littéralement, *Qu'en est-il de demain ?*) représente la façon dont se comporte un barman – joué par Rahbani – travaillant à Hamra (rue emblématique de Beyrouth durant cette période), face aux problèmes socio-économiques et financiers de l'époque, en demandant à sa femme de se prostituer pour l'aider à pouvoir payer leurs factures et élever leurs enfants. Deux ans plus tard, en 1980, Ziad Rahbani produit une autre pièce, *Film ameriki tawil* (littéralement, *Un long-métrage américain*). L'artiste y va plus loin, en mettant en scène les patients d'un asile psychiatrique, pour approfondir la réflexion sur une guerre qui se perpétue, et des gens qui se divisent de plus en plus. Ces patients ne sont pas sans incarner un peuple épuisé, étant devenu, malgré lui, une partie du problème.

Avant l'ouverture du rideau, les deux pièces de Ziad Rahbani commencent par l'annonce d'un temps indéfini : soit un présent qui devient incompréhensible, rendant l'avenir indéterminé (le titre en forme de question de *Bennesbe la boukra chou ?*) ; soit un présent qui répète le passé et risque de se perpétuer à l'infini (la voix-off<sup>7</sup> du début de *Film ameriki tawil* qui contrebalance le titre). Dans les deux cas, nous retrouvons un grand nombre de personnages typiques et en crise face à un système qui les domine et les étouffe. Mais, essentiellement, dans les deux cas, nous parlons d'une réfraction, plus que d'une réflexion. Cette réfraction évoque la ruine (effet de la guerre ?), comme une fragmentation, ou une dissociation (à tous les niveaux), que Rahbani détectait dans la société

---

7- Une voix d'un homme extradiégétique, annonçant le cadre spatio-temporel des événements, en brouillant les limites entre les dates : « les événements de cette pièce se passent à Beyrouth, en octobre 1980 ou octobre 1979 ou octobre 1978 ; puisque depuis, rien n'a changé ».

libanaise. Les pièces deviennent des allégories de la réalité vue par l'artiste en forme d'éclatement fragmenté (spatialement et temporellement).

Cette fragmentation-dissociation s'exprime sous plusieurs formes : à travers les personnages (leurs natures différentes ; leurs contacts fragmentés – dialogues entrecoupés, dialogues simultanés, malentendus, quiproquos, désaccords, détournements...) ; à travers les lieux (des endroits communs qui regroupent plusieurs types de gens : un bar et un asile psychiatrique) ; leurs structures et leurs compositions spatiales (toujours découpés en deux ou trois parties visibles, et une partie non visible mais dramatiquement importante) ; leurs dualités (dans le sens où ils comportent une double réalité : leur réalité et la réalité extérieure ; un sens apparent et un sens caché) ; leur condensation (lieu qui condense des lieux plus vastes, des moments plus sérieux, des idées plus divergentes, des personnages typiques de chaque catégorie).

D'ailleurs, les lieux où se situent tous les récits de Ziad Rahbani sont, de toute évidence, des espaces hétérotopiques. De l'auberge de *Nazl el sourour* (*L'auberge du bonheur*, 1974), au théâtre de *Chi fechil* (*Fiasco*, 1983) en passant par le bar de *Bennesbeh la boukra chou ?* et l'asile psychiatrique de *Film ameriki tawil*, nous retrouvons face à des endroits qui « font coexister plusieurs lieux et temps incompatibles dans un espace réel »<sup>8</sup>, des espaces qui révèlent, en les dénonçant, les problèmes et les imperfections du pays (ou l'espace 'restant' – selon le terme de Foucault). Mais en étant représentées à l'écran, les pièces répondent encore plus à la notion d'hétérotopie, et ceci en commençant par leur origine même.

## D'une origine fendue

Bien évidemment, ces films comportent des spécificités qui les distinguent de toute autre œuvre. Seraient-elles des *pièces filmées* ou des *reconstitutions d'images d'archives* ? Déjà, que ce soit dans l'une ou l'autre nomenclature, l'état d'entre-deux se creuse ; mais, tout à coup, se creuse aussi le temps qui sépare les deux œuvres. « La séparation, inhérente à l'entre-deux, agit dans chacune des parties, et cela tire à conséquence : les deux parties, liées du fait de la coupure qui les sépare, ne forment pas un tout (encore moins sont-elles le tout) quand elles sont réunies. Qu'est-ce qui les fait échapper à la totalité ? Le temps qui s'écoule, [...], qui fait qu'une alliance passée entre les ancêtres et leur Autre, [...], peut se retrouver trahi à la génération suivante, ou renouvelé, ou repris tout autrement. On se retrouve au cœur même de la *transmission*<sup>9</sup>. » La liminalité est à son comble, surtout que l'auteur des pièces ne peut être considéré comme celui des films<sup>10</sup> qui n'en ont pas dans le sens classique du terme, puisqu'ils ont été remontés par un technicien externe aux œuvres initiales.

8-FOUCAULT Michel, « Des espaces autres. Hétérotopies », *loc.cit.*

9- SIBONY Daniel, *Entre-deux. L'origine en partage*, *op. cit.*, 2002, p. 17.

10- L'auteur des œuvres initiales est Ziad Rahbani qui les a conçues comme des pièces de théâtre, et n'a rien à voir avec le résultat filmique.

Superposant deux formes d'espace-temps *séparés et incompatibles* (théâtre du passé dans le cinéma du présent), contenant une réalité *présagée* par l'auteur, se liant intimement à l'*imaginaire* du public libanais pendant longtemps, *re-montés* par un tiers après de nombreuses années écoulées, *refaisant surface* en images, *projetées* sur écran comme si se projetant d'un espace-temps à l'autre, ces œuvres se rapportent plus profondément que n'importe quelle œuvre littéraire adaptée, aux « hétérotopies » foucaaldiennes. Elles sont des nids de paradoxes. Or, étant *autres* que tous les emplacements qu'ils reflètent ou dont ils parlent, les hétérotopies sont, foncièrement, hétéroclites, paradoxales. Le premier paradoxe des œuvres qu'on étudie est originel puisqu'il signale la dichotomie des œuvres d'origine entre ce qu'elles montrent et ce qu'elles désignent.

Le récit semble ainsi déjà bâti sur la division caractéristique de la société et de la vie de l'époque. Pourtant, la forme n'est pas moins évocatrice de ce morcellement. Déjà les deux pièces suivent un récit qui évolue dans la fragmentation des idées et des points de vue divergents des personnages, pour arriver à des climax vers la fin de chacune, avec des moments de désordre ultime (une bataille individuelle se transforme en bagarre collective), des points de non-retour (le personnage principal est arrêté par la police dans la première, et semble rester fou dans la deuxième malgré la transformation des autres), et une fin ouverte, non-résolue. Le partage et la dissociation se trouvent aussi exprimés par les détournements de situations répétitives (malentendus, conflits...), le double-sens des mots, les chansons qui ponctuent certaines idées du récit, l'éclairage qui devient sélectif dans certaines situations pour souligner les parties importantes de l'espace, ou, parfois, s'éteint et s'allume pour jouer le rôle de ponctuation et indiquer des fondus d'ouvertures, des fondus de fermetures ou des ellipses. Nous discernons ainsi une parenté avec un autre médium – au langage autrement élaboré –, le cinéma.



Bennesbe la boukra chou ?  
(©Mercury Content)



L'œuvre originale semble alors partagée, ontologiquement –dans sa forme et de par ses éléments essentiels –, entre deux arts, le théâtre et le cinéma, tout en comprenant des traces d'autres arts (la musique notamment, mais aussi la danse, la peinture, la sculpture, la littérature) pour être encore plus fragmentée. L'origine des pièces est « fendue » fondamentalement, et comprend un paradoxe originel. Cette idée nous permet de revenir vers la pensée de Daniel Sibony, pour qui « l'origine semble une limite indépassable, mais elle induit les voies de passage ; les passes, les voyages »<sup>11</sup>. Cela veut dire que l'origine est en partage parce qu'elle anime les passages vers d'autres mondes, et s'éclate pour se dissiper dans d'autres formes d'entre-deux (ou d'origines). D'une origine se construit une autre : « Il y a plus d'une origine dans une même origine<sup>12</sup>. » Ici, les œuvres originelles sont des œuvres partagées qui annoncent des voies de passage vers d'autres arts, mais aussi vers d'autres médiums, tout en les comprenant. Mais les voies de passages les plus significatives sont celles qui tendent vers la réalité et l'avenir, toutes deux annonçant des espace-temps indéterminés (un demain indéfini pour la première et un film/mensonge interminable pour la deuxième). Par ailleurs, en étant d'abord enregistrées sur cassettes et CD, les pièces ont une origine qui se clive davantage, et deviennent des pièces cultes « en dehors de leurs temps ». Faute d'images, le public imagine les scènes et construit les situations pour les appliquer à son propre vécu, à son propre temps, à tous les temps, au-delà des dates de sorties initiales. Les répliques deviennent des références pour chaque situation, à tout moment (comme par exemple : « Si on était tous frères et sœurs, pourquoi vous n'arrêtez pas de le rappeler »<sup>13</sup>, et une infinité de répliques très ancrées dans le contexte et le dialecte libanais, malheureusement intraduisibles). Même les bruits de missiles qui apparaissent comme des contre-effets ou contrepoints par rapport à la musique deviennent déclencheurs d'une prise de conscience.

Si le partage est inhérent aux pièces initiales et souligne le paradoxe, l'enregistrement audio trace le passage des œuvres d'un imaginaire propre (les pièces) à un imaginaire répandu (l'enregistrement audio où chacun imagine les scènes) qui guide vers une prise de conscience de la réalité. L'éclatement se prolifère, mais ne s'arrête pas là. L'imaginaire va se transformer en mythe (les pièces s'intègrent et s'ancrent dans l'inconscient des Libanais) et évoluer jusqu'à se transformer en œuvre cinématographique, donc en un soi-disant monde fantomatique. Depuis leurs créations jusqu'à aujourd'hui, ces deux pièces n'arrêtent pas de s'adapter, de se transformer, et de se transmuier. Les films, sortis en 2016, renforcent le partage et l'effet de fragmentation indissociables des œuvres initiales. Les images remontées 35 ans plus tard ont été filmées en 16 mm sur plusieurs représentations et répétitions par la sœur de Ziad Rahbani

11- *Ibid.*, p. 16.

12- *Ibid.*, p. 17.

13- Les Libanais ne manquent pas de rappeler tout le temps qu'il n'y a pas de différence entre chrétiens et musulmans, et Ziad Rahbani n'a pas manqué de rappeler, à travers cette phrase, que le problème réside dans leur hypocrisie.

décédée en 1987. C'est le contexte de production de ces images et la manière dont elles ont été traitées 35 ans plus tard qui sert de fil conducteur à notre réflexion.

### D'une ruine à l'autre (et vice-versa)

Allégories d'une réalité éclatée dans tous les sens du terme, les œuvres de Rahbani se révèlent à l'écran en 2016, près de 35 ans après leurs représentations théâtrales. Selon Walter Benjamin, l'allégorie « n'est pas faite pour signifier, représenter, produire du sens ou de la connaissance, elle est là pour être remarquée, notée, contemplée comme un monument en ruine »<sup>14</sup>. Nous pouvons considérer que c'est dans ce sens que la boîte de production libanaise **Mmedia**, représentée par le producteur Elie Khoury, en adoptant l'idée du monteur Nabil Mehchi, décide de révéler au public des moments inédits visuellement. Le visuel, fantomatique cette fois, va se joindre à l'imaginaire pour faire « figurer » des scènes devenues mythiques aux cours des années. Le résultat, ce sont des images qui comportent les traces du temps (grattages, couleurs pâles, granulations...) : « un monument en ruine ». Nous ne pouvons nous empêcher de penser ici à la réflexion de Jean-Louis Leutrat sur le cinéma et son support :

Il y a une fragilité du cinéma qui tient à son support, à la précarité des moyens de conservation, aux destructions irréparables déjà commises, à l'Histoire elle-même qu'on cherche à constituer à son propos, écartelée entre des extrêmes et propice à tous les oublis, à toutes les méconnaissances. Les couleurs des films sont un exemple patent de cette fragilité. Roger Leenhardt insiste sur le fait qu'elles sont transparentes, « aux antipodes de la densité des couleurs de la peinture ». L'image cinématographique est sans épaisseurs, translucide, elle est semblable au polype fantomatique de *Nosferatu* de Murnau. C'est une image plate, évanescence. La couleur y apparaît comme sur des calques. Il faut de la lumière « à travers » la pellicule pour que l'image et les couleurs, transparentes et fantômes, rayonnent<sup>15</sup>.

Cette idée sur le cinéma comme médium éminemment fantomatique et monument en ruine est pertinente dans le cas de *la reconstitution* des œuvres de Rahbani à l'écran. Nous passons d'une perception à une autre : des ruines scéniques représentées par les supports audios à la fantomalité écranique du cinéma. D'une ruine à l'autre, nous tentons de remplir les vides et d'imaginer les possibilités perceptuelles différentes, selon les supports. Or, « le cinéma est [...] "une langue inconnue" échappant à ceux qui veulent l'approcher comme une langue connue, et [...] cette langue inconnue a pour principe la fragmentation, le déchirement. L'œuvre est arrachée à son état de ruine dès que quelqu'un

14- BENJAMIN Walter, in PROUST Françoise, *L'Histoire à contretemps*, Paris, Editions du cerf, 1994, p. 24.

15- LEUTRAT Jean-Louis, *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1995, pp. 15-16.



(qu'il s'agisse d'un individu ou d'une communauté) s'y retrouve, s'y reconnaît désigné. Alors l'œuvre reprend vie, l'espace d'un instant<sup>16</sup>. » Les œuvres se placent ainsi entre vie et mort, réalité et fantomaticité, adaptation et restitution (de mémoire, d'images, d'imaginaire...). C'est ainsi, et surtout, qu'avec la reprise cinématographique qu'on se rend compte de l'éclatement des œuvres et de leur fragmentation inhérente. Et c'est avec cette restitution à l'écran que leur fragmentation se déploie et que leur liminalité se renforce, s'enfoncé et se creuse. Le cinéma donne vie à ces œuvres, mais dans une forme fantomaticque et encore plus fragmentée. Nous sommes au cœur de la pensée foucauldienne sur les hétérotopies.

Selon le philosophe français, « les hétérotopies prennent des formes très variées »<sup>17</sup>, et c'est le premier des six principes qu'il leur applique. Ces formes ne cessent de changer et de s'adapter selon les sociétés et les époques. L'exemple qu'il donne est celui des lieux réservés aux individus « en crise ». Ces *ailleurs* ou *nulle part*, ces lieux *liminaux* hors de la société et sans « repères géographiques », où les individus devaient se transformer pour rejoindre à nouveau l'espace commun, n'ont cessé d'évoluer jusqu'à prendre leur place « dans les plages vides qui entourent la société »<sup>18</sup>. Ce sont les espaces « réservés aux individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée »<sup>19</sup>, d'où les asiles de nos jours et, bien évidemment, les prisons. Si l'on adapte ce point de vue, on voit bien que *Film ameriki tawil* incorpore foncièrement une hétérotopie (les événements se passent dans un asile de fous), et on peut ajouter que *Bennesbe la boukra chou ?* n'est pas moins hétérotopique dans son fondement, puisque le bar semble être un lieu *cathartique* qui permet aux gens de révéler leurs problèmes. Mais les œuvres se chargent de caractère hétérotopique quand on pense à leur statut liminal (entre théâtre et cinéma, la planche se rétablit sur/en l'écran), et à leur état de ruines qui se restituent dans un regard tant fantomaticque que témoin.

---

16- *Ibid.*, p. 15.

17- FOUCAULT Michel, « Des espaces autres. Hétérotopies ». *op.cit.*

18- FOUCAULT Michel, *Les Hétérotopies*, France-culture, 7 décembre 1966.

19- *Ibid.*

## D'un regard fantomatique

La fantomaticité des œuvres tient autant au regard qui les anime qu'à leur support. D'après le monteur des films, Nabil Mehchi<sup>20</sup>, les pellicules étaient cachées dans le grenier de la maison natale de l'artiste pendant une période de 35 ans. Mis à part leur état délabré et le travail extraordinaire qu'il fallait pour les rendre éligibles, toute la poésie réside dans l'espace qui les abritait pendant tout ce temps. Déjà dans cet espace tout s'accumule, les objets de tous les temps se rencontrent et se stockent, ce qui se rapproche de ce que dit Foucault des espaces d'archives :

L'idée de tout accumuler, l'idée de constituer une sorte d'archive générale, la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes, tous les goûts, l'idée de constituer un lieu de tous les temps qui soit lui-même hors du temps, et inaccessible à sa morsure, le projet d'organiser ainsi une sorte d'accumulation perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu qui ne bougerait pas et bien, tout cela appartient à notre modernité. Le musée et la bibliothèque sont des hétérotopies propres à la culture occidentale du XIXe siècle.<sup>21</sup>

De plus, selon Gaston Bachelard<sup>22</sup>, le grenier est l'endroit de la maison le plus proche du rêve, car il stimule la rêverie avec ses souvenirs conservés. La rêverie est stimulée et les souvenirs restitués, quand les pellicules ont été elles-mêmes trouvées et réparées. L'espace qui contenait ces pellicules est celui qui coupe la maison en deux, pour abriter les souvenirs et contenir les rêves dans la partie supérieure. C'est là où se noue le lien avec la pensée de Michel Foucault sur les hétérotopies, puisque cet espace réel comporte des lieux imaginaires :

Parmi tous ces lieux qui se distinguent les uns des autres, il y en a qui sont *absolument* différents : des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier. Ce sont en quelque sorte des *contre-espaces*. Ces contre-espaces, ces utopies localisées, les enfants les connaissent parfaitement. Bien sûr, c'est le fond du jardin, bien sûr, c'est le grenier, ou mieux encore la tente d'Indiens dressée au milieu du grenier<sup>23</sup>,

Les pellicules seraient à l'image de cette « tente d'Indiens ». Cachées dans cette partie supérieure de la maison, elles sont aussi un lieu de rêverie. Elles comportent le potentiel d'ouvrir encore plus vers d'autres mondes, puisqu'elles contiennent les traces d'un monde, comme son incarnation fantomatique. Or la pellicule délaissée représente, ontologiquement, la ruine de l'œuvre :

---

20- Entretien effectué avec Nabil Mehchi le 21 novembre 2018, à Beyrouth.

21- FOUCAULT Michel, « Des espaces autres. Hétérotopies ». *op.cit.*

22- Cf. BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, 214p.

23- FOUCAULT Michel, *Les Hétérotopies*, France-culture, loc. cit.

*Pellicula* n'est qu'un diminutif de *pellis*. C'est en latin, une pauvre "petite peau", par exemple la pelure d'un fruit, qu'on jettera en premier ou qui pourrira en premier. C'est la membrane qui se forme à la surface d'un liquide, un indice de décomposition déjà en cours, l'écume déjà vieillie d'un matériau sous-jacent. [...] La peau déjà, s'abîme si vite<sup>24</sup>.

Étant fondamentalement des ruines, les pellicules marquent déjà le caractère hétérotopique des œuvres. Selon Michel Foucault, les hétérotopies sont des formes d'utopies (espaces irréels) ancrées dans le réel (telles les ruines qui sont la marque réelle d'un espace-temps révolu). Il les considère comme des « contre-emplacements », des « lieux hors de tous les lieux ». Mais,

Les *utopies* consolent [...] même si leur accès est chimérique. Les *hétérotopies* inquiètent, parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la « syntaxe », et pas seulement celle qui construit les phrases, – celles moins manifeste qui fait « tenir ensemble » (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses. [Les utopies sont] dans le droit fil du langage, dans la dimension fondamentale de la *fabula* ; les hétérotopies [...] dessèchent les propos, arrêtent les mots sur eux-mêmes, contestent, dès sa racine, toute possibilité de grammaire ; elles dénouent les mythes et frappent de stérilité le lyrisme des phrases<sup>25</sup>.

« Les lieux hors de tous les lieux » se confirment dans le regard que matérialisent ces pellicules, celui de la sœur *défunte* de Ziad Rahbani, Layal Rahbani. Le regard, ayant déjà attendu toutes ces années pour être restitué, devient un regard de plus en plus fantomatique, représentant l'état liminal, entre-deux, déjà évoqué. C'est un regard qui reste « suspendu » entre la présence et l'absence, le présent et le passé, la réalité et la représentation et, surtout, entre l'apparaître et le disparaître constitutifs de l'image cinématographique. « Le temps rend visibles les marques, inscrites sur la pellicule, de son *passage* et de sa *survivance*. La pellicule est elle-même, pour emprunter un mot de Didi-Huberman, une "cendre vivante", une "affaire de fantômes"<sup>26</sup>. » Or, les espaces étudiés par Foucault, et considérés comme des hétérotopies, sont des espaces localisables, mais en même temps hors des lieux connus parce qu'ils sont autres que les emplacements qu'ils représentent. Ils se placent ainsi entre le réel (l'emplacement) et l'irréel (sa représentation), et évoquent le « entre » qui caractérise les fantômes, et le cinéma : « Le *entre* n'a ni corps ni substance. Son royaume est le village fantôme des antinomies et des paradoxes. Le *entre* dure ce que dure l'éclair »<sup>27</sup>. Les antinomies et les paradoxes désignent les hétérotopies.

24- DIDI-HUBERMAN Georges, « Montage des ruines : conversation avec Georges Didi-Huberman », propos recueillis par G. Astic et C. Tarting, *Simulacres : « Ruines »*, no 5, 2001, p. 13.

25- FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966, pp. 9-10.

26- HABIB André, « Le temps décomposé. Ruines et cinéma », *Protée*, Volume 35, no 2, Québec, Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi, 2007, p. 21.

27- PAZ Octavio, Préface à *Nostalgie de la mort* de Xavier Villaurutia, Paris, José Corti, 1991, p. 18.

De plus, le regard fantomatique de Layal Rahbani est une émanation du temps, du fait que « le temps est spectral et les spectres viennent moins du passé qu'ils ne sont enchâssés dans le présent et qu'ils témoignent auprès de nous d'un avenir en souffrance. Les fantômes [eux-mêmes] sont des émanations du temps, ils résultent de sa propension à se dédoubler, à se hanter lui-même »<sup>28</sup>. D'ailleurs, Foucault affirme dans le quatrième principe des hétérotopies que celles-ci « sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies »<sup>29</sup>. Ainsi, il distingue les hétérotopies du temps qui s'accumule à l'infini et celles qui sont liées au temps dans ce qu'il a de plus futile, de précaire, et de passager. Dans ce cas précis, les œuvres restituées sont des hétérotopies qui comprennent les deux types d'hétérochronies : d'une part, le regard fantomatique, émanation et accumulation du temps de Layal Rhabani, et d'autre part, la précarité des images de par leur défilement dans le projecteur ou leur effacement potentiel provenant de leur détérioration avec le temps. Ce deuxième type est d'ailleurs confirmé par l'évanescence du regard de l'opératrice, quand nous savons qu'elle a filmé les pièces de son frère, en secret, d'une représentation à l'autre, et d'une répétition à l'autre.

Film ameriki tawil.  
(©Mercury Content)



Plus que fantomatique, le regard devient des bribes de regards voyeuristes restitués en une « aphasie cinématographique ». Ces œuvres se placent, plus que jamais, entre le théâtre et le cinéma, entre un langage d'origine (partagée)

28- LEUTRAT Jean-Louis, *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*, op. cit., p. 16.

29- FOUCAULT Michel, « Des espaces autres. Hétérotopies », *loc. cit.*

et un autre qui se crée sous forme de redondance. Le résultat est une forme inédite, qui imite son origine (pellicule délaissée, regard fantomatique, bribes de regards) et son destin (image fantomatique tendant vers l'infini), tout en présentant un récit se situant *entre deux langues* qui se répondent comme dans un miroir qui se traverse.

### Au travers des miroirs...

La complexité qui détermine les œuvres finales réside, plus que dans leur historique et leurs origines déjà étudiées, dans la forme définitive qui affirme davantage leur caractère hétérotopique. Le récit se forme de bribes (de regards, de pellicule, de moments, d'espaces), ce qui ajoute à la confusion et confirme, plus que jamais, la définition de la restitution en tant que transformation, ou une nouvelle existence. Mais, aussi, ceci renforce leurs modes d'existence en tant que paratextes (épitextes) des pièces initiales pour finir par transformer celles-ci en paratextes (péritextes) des films. Le seuil décrit par Genette devient ici plus prononcé. Car, dans ce cas précis, on parle d'œuvres qui ont existé dans l'imaginaire et la mémoire des gens pendant longtemps (paratextes déjà de l'œuvre d'origine), adaptées dans les situations réelles de tous les temps (« hors de tous les temps »), et venant s'incarner dans une allure qui rappelle une forme de l'imaginaire et de la mémoire.



Bennesbe la boukra chou ?  
(©Mercury Content)

Malgré les processus de transformation que les images ont subis pour avoir une qualité plus discernable, elles gardent quelques traces du temps : granulation, rayures, couleurs ternes... De ce fait, si elles ouvrent le rideau sur la scène dérobée durant 35 ans, les images projetées sur l'écran laissent entrevoir des espaces illusoire, et confirment, de par leur physionomie, des réincarnations de la mémoire et de l'imaginaire. Selon le cinquième principe de l'hétérotopologie foucauldienne, « les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables »<sup>30</sup>. Ce sont des espaces liés au passage, à la transformation, à l'activité d'une « régénération », à l'image des seuils décrits par Genette, ou de la liminalité de Van Gennep. Régénérées, les pièces de Rahbani se déploient en forme de lieux illusoire dont la porte (rideau/écran) s'ouvre juste pour révéler ce qui semblait être derrière elle (le son enregistré venant du passé), et faire pénétrer notre imaginaire. Elles sont l'espace du passage de notre imaginaire en image, et de la régénération de notre mémoire. Concrétisées par l'image projetée sur écran, les pièces restent un lieu isolé, car parsemées par les taches du temps et marquées par son accumulation. Le passage est ainsi celui de notre imagination/mémoire à une image qui semble la refléter. Le seuil se transforme en miroir. D'ailleurs,

L'écran du cinéma serait comme un miroir qui ne renverrait que les images qu'il aurait gardées, à l'instar du miroir ancien de Nathanael Hawthorne : « *quelqu'un trouve le moyen de faire repasser à sa surface toutes les images qu'il a reflétées* ». Le miroir de l'un des sketches de *Au cœur de la nuit* ne reflète pas la pièce dans laquelle il se trouve mais un autre lieu étranger au personnage qui se regarde et pourtant s'y voit. Comme les images de *Polergeist 3* (Gary Sherman, 1988), il a conservé les images d'un passé. Le cinéma insère des miroirs dans son cadre grâce auxquels il montre l'invisible, [...], ou ne montre pas ce qu'il devrait l'être, ou encore le montre différemment<sup>31</sup>.

Les pièces de Ziad Rahbani, en s'incarnant sur l'écran du cinéma, se transforment en mémoires ressuscitées et imaginaires reflétés. On aurait envie de parler d'utopies dans ce cas, et ceci se confirme dans les propos de Michel Foucault, quand il parle du miroir comme l'espace mixte (entre-deux ?) qui joint les deux types d'espaces, utopiques et hétérotopiques<sup>32</sup> :

30- FOUCAULT Michel, « Des espaces autres. Hétérotopies », *loc. cit.*

31- LEUTRAT Jean-Louis, *op. cit.*, p. 70.

32- « Entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir. Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent - utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. » FOUCAULT Michel, « Des espaces autres. Hétérotopies ». *loc. cit.*



À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis ; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréaliste, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas<sup>33</sup>.

Et là-bas, en l'occurrence des pièces adaptées par restitution, est le passé, mais aussi l'imaginaire. « En général, l'hétérotopie a pour règle de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles<sup>34</sup>. » Et c'est bien le cas des pièces transformées en œuvres cinématographiques, où se crée un univers « transmédial » (théâtre dans le cinéma), permettant la rencontre de deux espaces hétérotopiques par nature<sup>35</sup>, renforçant l'incompatibilité qui décrit chacun d'eux, pour mieux manifester leur rencontre paradoxale entre souvenir et imagination. En effet, cette règle ne s'applique pas uniquement à l'image et l'écran qui incarnent et révèlent les pièces. Sur cette surface-écran, un langage cinématographique organise les pièces, et les restitue sous forme d'« aphasie ». Cette forme, semble-t-il, s'est naturellement imposée à cause des nécessités techniques résultants de la dégradation des pellicules et du son, et c'est justement pourquoi elle mérite réflexion.

### Une aphasie cinématographique

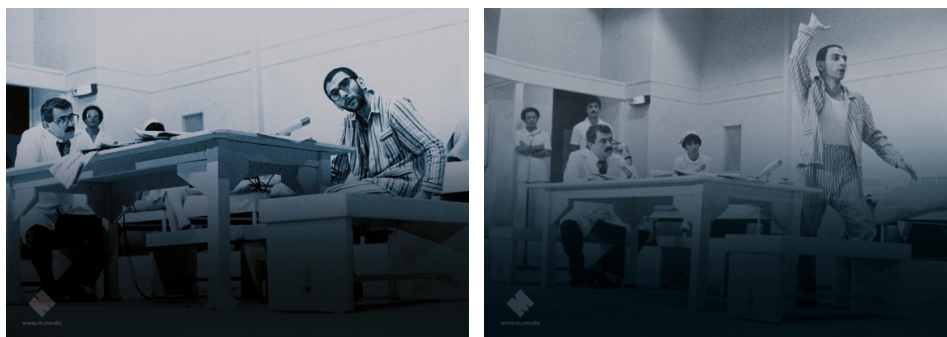
Nous sommes face à des œuvres cinématographiques sans réalisateur, ce qui renforce leur caractère utopique d'une part (elles existent dans un imaginaire collectif), et hétérotopique d'autre part (elles se restituent pour exister « réellement »). Le langage cinématographique se forge, non à travers le choix d'un réalisateur, mais à travers le travail du technicien monteur Nabil Mehchi qui s'est trouvé en train de « broder » les bribes de pellicules disponibles avec des fractions de son, pour recréer les œuvres audio-visuellement. Mehchi ne nie pas son retour aux versions audio, afin de pouvoir se ressourcer dans la création des œuvres. Mais les images n'étaient pas toutes éligibles et lisibles, et c'est bien la raison pour laquelle nous sommes frappés par des faux-raccords francs, fortement distincts, qui ne sont pas sans conférer aux œuvres leur charme et leur caractère chimérique. Ces qualités sont contrastées par un effet « aphasique » qui nous marque, quand nous essayons de les regarder comme si elles étaient des œuvres cinématographiques dotées d'un langage clair, et de choix cinématographiques délibérés. À plusieurs reprises, un plan est

33- *Ibid.*

34- Troisième principe de l'hétérotopie. FOUCAULT Michel, « Des espaces autres. Hétérotopies ». *loc. cit.*

35- « C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres; c'est ainsi que le cinéma est une très curieuse salle rectangulaire, au fond de laquelle, sur un écran à deux dimensions, on voit se projeter un espace à trois dimensions » nous dit Foucault dans son étude. FOUCAULT Michel, *ibid.*

coupé en son milieu par un autre qui est de la même grosseur ou échelle, et qui représente la continuité du plan d'avant. La seule indication de continuité est le son qui crée le pont entre les plans. Par ailleurs, et plus curieusement, des plans s'entrecoupent pour montrer deux acteurs différents jouant le rôle d'un même personnage. Un autre type de faux-raccords est celui où l'on voit le même acteur changer d'allure (sans barbe ou avec barbe ; sans lunettes ou avec lunettes), de costumes, ou de positions au cours de la même scène. De plus, des inserts de moments hétéroclites s'ajoutent à une scène, faute d'images lisibles. Pour cela, Mehchi a profité des moments de filmage nombreux et différents, opérés par Layal Rahbani, de jour en jour, pour reconstruire et restituer le récit.



Film ameriki Tawil (ÓMercury Content)

D'un moment à l'autre, et d'un espace à l'autre, le montage de ces œuvres s'apparente à un travail de broderie, qui les transforme en hétérochronies parfaites et en hétérotopies accomplies. « L'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel<sup>36</sup>. » Pour ce quatrième principe, Foucault donne l'exemple du cimetière qu'il considère comme « lieu hautement hétérotopique, puisque le cimetière commence avec cette étrange hétérochronie qu'est, pour un individu, la perte de la vie, et cette quasi éternité où il ne cesse pas de se dissoudre et de s'effacer »<sup>37</sup>. Les œuvres, en effet, ressemblent à des cimetières qui comportent les traces (fantomatiques) des œuvres initiales, et « certifient » leur existence passée. Elles seraient aussi le tombeau d'un regard enfoui, ruiné, mais trouvé et restitué pour mieux s'évanouir. « Si le cinéma est, de part en part, tout comme la photographie, une "affaire de fantômes", si le cinéma nous présente tant d'"êtres de la survivance" qui s'agitent sur l'écran, si, enfin, on parle volontiers et spontanément de "vieux films", "c'est sans doute, aussi, parce que l'image filmique est, aussitôt, intrinsèquement, menacée de disparition"<sup>38</sup>. » À l'idée d'un regard fantomatique qui se restitue, s'ajoute celle d'une œuvre qui se

36- *Ibid.*

37- *Ibid.*

38- HABIB André, *op. cit.*, p. 20.

construit, foncièrement, à partir de parcelles de temps accumulées et divergées, mais aussi futiles et évanescentes. De plus, les ellipses ne sont ni ellipses de sauts en avant, ni celles de sauts en arrière par rapport au récit. Elles sont là pour attester de la construction d'une continuité mesurée selon le scénario d'origine, et les seules références qui les précédaient (supports audio). La chronologie des images n'est qu'une « chronologie évanouie » à travers laquelle le monteur essayait de tisser un espace-temps unifié. Le résultat est un panneau formé de moments désarticulés qui s'évanouissent l'un dans l'autre, un tableau marqué par des faux-raccords où les personnages ne cessent pas de « se dissoudre et de s'effacer » (changements d'acteurs, de leurs positions, de leurs vêtements, etc.) pour attester de son intemporalité.

Sur la surface/écran, se crée ainsi un espace filmique hétéroclite, semblable à celui décrit par Foucault en parlant de la perception de l'espace par des gens aphasiques dans *Les mots et les choses*<sup>39</sup>. Pour lui, « la gêne qui fait rire quand on lit Borges est apparentée sans doute au profond malaise de ceux dont le langage est ruiné : avoir perdu le « commun » du lieu et du nom. Atopie, aphasie »<sup>40</sup>. Et c'est cette même gêne qui nous envahit quand on regarde les restitutions à l'écran des pièces de Rahbani, surtout en nous référant aux versions audios, seule trace précédente de leur existence. Notre « langage est ruiné » à travers des effets de chocs créés par des moments inédits, comme quand Rahbani, dans *Film ameriki tawil*, saute par la fenêtre au fond de la scène. C'est un moment inattendu qui n'est connu que de la part des gens qui ont vu « réellement » la pièce. Plusieurs moments pareils existent dans les films, et nous permettent de les qualifier de manière plus sûre d'hétérotopies. Ces moments restituent visuellement ce qui, dans le son, ne pouvait être ni capté, ni perçu. Ils nous font perdre « le commun du lieu », quand ils nous déboussolent par rapport à nos connaissances « limitées » des œuvres.

Notre position est également déstabilisée, quand nous nous rendons compte que des passages ont été éliminés. Nous attendons impatiemment une phrase, un mot, en vain. Ces moments dissimulés, résistent à notre regard, et se transforment en des trous noirs qui amplifient le cloisonnement et la fragmentation. Les œuvres sont ouvertes mais cachent de curieuses exclusions

39- « Il paraît que certains aphasiques n'arrivent pas à classer de façon cohérente les écheveaux de laines multicolores qu'on leur présente sur la surface d'une table comme si ce rectangle uni ne pouvait pas servir d'espace homogène et neutre où les choses viendraient à la fois manifester l'ordre continu de leurs identités ou de leurs différences et le champ sémantique de leur dénomination. Ils forment, en cet espace uni où les choses normalement se distribuent et se nomment, une multiplicité de petits domaines grumeleux et fragmentaires où des ressemblances sans nom agglutinent les choses en îlots discontinus ; dans un coin, ils placent les écheveaux les plus clairs, dans un autre les rouges, ailleurs ceux qui ont une consistance plus laineuse, ailleurs encore les plus longs, ou ceux qui tirent sur le violet ou ceux qui ont été noués en boule. Mais à peine esquissés, tous ces groupements se défont, car la plage d'identité qui les soutient, aussi étroite qu'elle soit, est encore trop étendue pour n'être pas instable ; et à l'infini, le malade rassemble et sépare, entasse les similitudes diverses, ruine les plus évidentes, disperse les identités, superpose les critères différents, s'agite, recommence, s'inquiète et arrive finalement au bord de l'angoisse. » FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 10.

40- *Ibid.*

(cinquième principe des hétérotopies). Les exclusions s'accroissent aussi par les flous qui abondent dans les films, surtout dans *Film ameriki tawil*, dans les *patches* noirs qui tachent les scènes, les *flashes* d'éclairage, ou les hors-champs qui comportent des moments importants d'une action. Les cadrages ne sont pas moins déstabilisants ; tantôt ce sont des plans d'ensemble qui rappellent les premiers temps du cinéma, tantôt des plans rapprochés avec quelques personnages ou un seul dans le cadre, témoignant de l'évolution d'un certain langage, dans les limites du possible. Les choix de cadrage semblent avoir été imposés à l'opératrice, qui filmait très souvent dans la clandestinité, et arrangés par le monteur. N'ayant pas eu le droit de filmer les pièces parfois (Ziad Rahbani s'y était opposé à plusieurs reprises), elle se mettait parmi les spectateurs, dans les coulisses, ou dans l'un des coins invisibles de l'auditorium. Dans tous les cas, on est face à des points de vue cachés, dissimulés, qui viennent d'emplacements (ou non-emplacements) hétérotopiques (ils sont fantomatiques, cachés, mais confirmant la réalité et révélant les événements). C'est pour cela, aussi, que les seuls mouvements de la caméra perceptibles sont les *travellings* optiques (zooms) ou les mouvements rapides, secoués, d'une caméra portée. Cet élément du langage cinématographique qui a souvent joué à isoler, recadrer, décrire, donner une valeur à certains éléments, ou commenter les événements pour leur conférer des significations dépendamment du contexte, viennent perturber notre regard et renforcer la déstabilisation existante, tout en accentuant le caractère hétérotopique des œuvres en élevant le niveau de « futilité ». À certains moments, la caméra semble adopter un point de vue d'une existence surnaturelle, comme quand elle se secoue au moment où dans *Film ameriki tawil* les patients dansent en chantant tous ensemble une chanson intitulée *Ya zaman el ta'ifiyyi (Ô temps du professionnalisme !)*, chanson qui critique le professionnalisme au Liban. La sensation qui émerge à ce moment, est celle d'un regard venant d'ailleurs, imitant les gestes des personnages, ou les dictant. Cette même sensation est donnée à travers les angles de prises de vue. Les angles *coïncident*, littéralement, avec des moments significatifs. Nous sommes face à une contre-plongée à des moments où, parfois, le récit monte en tension, comme dans *Bennesbe la boukra chou ?* quand deux personnages enragent l'un contre l'autre sans se comprendre, comme si la caméra représentait le regard d'en bas d'un être sardonique qui essaie de s'y immiscer dans la bagarre ; ou face à une plongée, dans *film ameriki tawil*, quand les personnages décident de se mettre face aux spectateurs en une forme rectiligne, pour débattre autour de la situation actuelle, et ils commencent à parler de Dieu et de la religion. La plongée, dans ce cas, semble incarner un point de vue olympien (regard de Dieu). Les regards prennent sens accidentellement à des moments précis dans les deux films, et confèrent aux œuvres (théâtrales) de nouvelles formes et les dotent d'un nouvel imaginaire. Mais le son n'en fait pas moins.

Étant la référence essentielle pour les spectateurs, et une base essentielle dans la restitution des pièces, les bandes sonores des deux films ont un effet envahissant. Néanmoins, cet effet semble se dissoudre, à plusieurs reprises, dans

les images et s'absorber dans leurs distorsions. Les irrégularités sonores vont d'une extrême à l'autre, de réverbération à distorsion, nous avons l'impression que les voix et la musique viennent de loin (du fin fond du passé, ou des tréfonds de l'imaginaire et de la mémoire ?), pour se présenter et s'évanouir devant nous. L'effet-ruine est renforcé par la distorsion du son. Des mots ou phrases incompréhensibles, ou des bourdonnements des spectateurs, des intonations qui se dissolvent... autant d'effets accentuant la fragmentation et les trous noirs qui remuent la scène. Parfois, le son vient créer un pont d'un fondu à l'autre ou d'un faux-raccord à l'autre, il peut commencer peu avant l'ouverture de la scène ou peu après sa fermeture, comme un instant de retour au support initial (audio), pour nous laisser nous ressourcer face à l'aliénation qui résulte de l'impact des images inédites et décalées. Mais le son est aussi, et surtout, celui des dialogues et de la musique. Ceux-ci ne sont pas sans affecter notre perception. Les chansons, nous les connaissons par cœur, elles sont toujours d'actualité. Quant aux dialogues, fragmentés et disloqués d'emblée, nous les adaptions dans notre vie quotidienne, comme des références constantes à des situations immuables. La permanence créée par le son est confrontée à la fugacité des images, pour renforcer la déstabilisation et le choc provenant du « langage ruiné » (à la manière des aphasiques de Foucault).

Étrangement, face aux films, nous perdons plus que jamais le « commun du lieu », et plus que jamais, nous essayons de restituer des moments que nous n'avons jamais vu réellement, et qui ne se présentent visuellement que sous la forme d'une mémoire et d'une illusion évadées. Même s'il semble être absorbé par la frivolité des images, même s'il paraît être disséqué par la fragmentation de l'espace-temps des pièces restituées, le son reste la référence qui nous guide, et qui nous transporte pour traverser le passage de notre « écran intérieur » (mémoire ou imagination) à l'écran extérieur (le cinéma). En se joignant à l'image, le son prend plus de sens, et donne plus de sens aux images restituées. Nous comprenons les paradoxes qu'il crée, les jeux de mots qui s'affirment par des signes et des symboles, comme la musique de la publicité de Marlboro qui augmente à la fin de *Film ameriki tawil*, et les infirmières qui offrent du Coca Cola avec les logos de ces grandes marques américaines sur le mur de l'asile, alors que toute la pièce tourne autour de la paranoïa d'une « conspiration américaine » contre le pays ; ou le logo de Coca Cola qui décore le bar de *Bennesbe la boukra chou ?* alors que les personnages se battent contre le capitalisme. Les titres des deux pièces prennent tout leur sens à ce moment-là, et nous jettent dans l'abysse *interminable*<sup>41</sup> de nos pensées antinomiques. En ajoutant des images au son, l'hétérotopie qui caractérisait d'office les pièces, s'authentifie et se renforce. Les bruits des bombes qui constituaient le rythme de *Film ameriki tawil* deviennent ceux qui élargissent les bords de la scène du film, son hors-champ qui l'anime et indique sa spécificité. L'adaptation devient la restitution d'images *perdues*, autant que celle des significations qui nous *échappaient*, dans tous les sens des termes.

41- Un demain qui se répète et un film américain qui ne finit pas.

## Conclusion

Si les distorsions et les imperfections foisonnent dans les deux films, c'est bien grâce à la restitution d'images d'archives, et justement pour confirmer leur état hétérotopique. Ce sont des œuvres atteintes d'une aphasie, avec un « langage ruiné », des moments rejetés dans le vide, et d'autres révélés pour la première fois ; des ruines qui se restituent en ruines, les miroirs d'un miroir (l'écran étant miroir d'un côté, et les pièces étant les miroirs de la société de l'autre), des lieux hors de tous les lieux créant un temps hors de tous les temps (les pièces étant visionnaires et contenant des temporalités différentes, accumulées, et évanescences). Ce sont, tout simplement, des hétérotopies. Selon Michel Foucault, le sixième et dernier trait de l'hétérotopie est celui qui atteste de leur fonctionnalité par rapport à l'espace environnant. « Ou bien elles ont pour rôle de créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée. [...] Ou bien, au contraire, créant un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon. Ça serait l'hétérotopie non pas d'illusion mais de compensation »<sup>42</sup>. Illusion ou compensation, les deux pièces ont toujours été des références qui dénoncent la réalité actuelle : l'asile psychiatrique serait bien le Liban, un espace de condensation et de compensation ; et le bar serait bien le lieu qui esquisse l'envers du visible des vies des gens, l'ombre derrière laquelle ils se cachent, pour compenser leurs malheurs et leurs malchances. Dans les deux cas, d'un médium à l'autre, les œuvres gagnent en caractère « hétérotopique ». D'un médium à l'autre, elles s'affirment de plus en plus comme des lieux originellement et décisivement hétéroclites. D'un univers à l'autre, les restitutions s'accumulent, accentuant le paradoxe qui désigne tout autant les « espaces autres ». Les œuvres finales sont celles qui assemblent les caractéristiques essentielles des pièces, les conservant tout en les transformant, les amplifiant jusqu'à l'explosion.

Dans le cas des œuvres étudiées, on est face à une accumulation où le texte original est repris tel qu'il est, dans toutes ses particularités, pour être défait par un geste qui essaie de le restituer sans le perdre, mais tombe dans la déformation d'un *langage qui se ruine*. Les bribes desquelles sont construites les œuvres finales découpent le texte initial pour lui donner une nouvelle forme, disjointe, disloquée, mais unifiée. Et les reprises de figures du langage cinématographique qui caractérisent les textes initiaux (les jeux de lumière pour indiquer des ellipses, des effets d'isolement, d'iris, les flashes dans le noir au moment d'un climax pour indiquer un changement crucial ...) se restituent sur l'écran pour condenser l'effet hétérotopique où le cinéma habite le théâtre et vice-versa. La restitution se forme dans la distorsion d'un langage qui se perd en se recomposant, et d'un regard qui s'ancre dans la mémoire tout en se

---

42- FOUCAULT Michel, « Des espaces autres. Hétérotopies », *loc. cit.*



transformant et s'évanouissant. Une mise-en-abîme de paradoxes s'amorcent. Dès lors, les pièces se réfractent pour s'éterniser dans une forme distordue, où le cinéma abrite des parties hétéroclites des pièces pour les restituer en bribes d'images disparates juxtaposées, recollées.

De leur « origine fendue » (comme nous l'avons vu dans le premier chapitre), à leur effet de « seuils-miroirs » (deuxième chapitre), en passant par l'état de ruine qui les caractérise et en arrivant à leur forme de langage « aphasique », les œuvres de Ziad Rahbani ne sont ni purement des pièces filmées, ni uniquement des reconstitutions d'images d'archives. Ce sont, tout simplement, des « œuvres hétérotopiques », qui ne cessent pas de s'ancrer dans notre réalité. En faisant des allers-retours spatio-temporels d'un dispositif à l'autre, elles nous transportent incessamment, comme des moments d'évasion, du réel à l'imaginaire, du mythique au fantomatique. Elles sont tel le bateau foucaldien,

Un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer [...], le bateau [qui] a été pour notre civilisation, depuis le XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, [...] la plus grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence. Dans les civilisations sans bateaux les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la police, les corsaires<sup>43</sup>.

Comportant les six principes de l'« hétérotopologie » foucaldienne, composées à partir de bribes de pellicule archivées dans un grenier, ces œuvres sont éminemment hétérotopiques. En devenant des films projetés sur le grand écran, *Bennesbe la boukra chou ?* et *Film ameriki tawil* se transforment, mais demeurent des œuvres qui hantent l'imaginaire des Libanais, des paratextes pour un texte changeant et flottant. Que ce soit dans leur fondement, leur forme, leur contenu, leurs composantes, leur place dans l'histoire, leur liminalité, leur restitution, leurs transformations, ou leur va-et-vient entre les espaces et les temps, les œuvres « cinématographiées » de Ziad Rahbani marquent leurs places dans « le monde hétérotopique ».

## Bibliographie

- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
- DIDI-HUBERMAN Georges, « Montage des ruines : conversation avec Georges Didi-Huberman », propos recueillis par G. Astic et C. Tarding, *Simulacres : « Ruines »*, n° 5, 2001.
- FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966.
- FOUCAULT Michel, *Les Hétérotopies*, France-culture, 7 décembre 1966.
- FOUCAULT Michel, « Des espaces autres. Hétérotopies ». Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5 (1984).
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

43- *Ibib*.

- 
- HABIB André, « Le temps décomposé. Ruines et cinéma », *Protée*, Volume 35, n° 2, Québec, Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi, 2007.
  - LEUTRAT Jean-Louis, *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1995.
  - PAZ Octavio, Préface à *Nostalgie de la mort* de Xavier Villaurutia, Paris, José Corti, 1991.
  - PROUST Françoise, *L'Histoire à contretemps*, Paris, Editions du cerf, 1994.
  - SIBONY Daniel, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, « Essais », 2002.
  - VAN GENNEP Arnold, *Les Rites de passage*, Paris, Picard, 1981.
  - WEES William C., *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, New York, Anthology Film Archives, 1993.

**ملخص |** عبر التاريخ، اتخذ دمج الصور الأرشيفية في السينما أشكالاً مختلفة اعتماداً على السياقات والأنماط. سواء في صناعة الأفلام الخيالية أو الوثائقية أو التجريبية، تم استخدام الصور الأرشيفية لأغراض مختلفة ولأسباب مختلفة. بمرور الوقت، تتحول هذه الممارسة إلى جمالية ويشار إليها على أنها لقطات موجودة (found footage). يطرح هذا المقال سؤالاً حول الصلة بين السينما التي تحتوي لقطات موجودة والمفهوم الفلسفي لـ «heterotopias» الذي طوره ميشيل فوكو، من خلال دراسة الأفلام التي تعرض مسرحيات زياد الرحباني بالنسبة لبكرة شو؟ وفيلم أمريكي طويل، الذين تم إصدارهما في عام ٢٠١٦، وتمت إعادة تحرير لقطاتهما (الأرشيفية) بعد أكثر من ثلاثة عقود.

**كلمات مفتاحية |** لقطات موجودة - heterotopias - ميشيل فوكو - زياد الرحباني - السينما في لبنان - المسرح في لبنان.

**Notice biographique |** May El-Koussa est coordinatrice et chargée de cours à l'Académie Libanaise des Beaux-Arts (ALBA, Université de Balamand) et à l'Université Libanaise. Titulaire d'un doctorat en études cinématographiques de l'Université Panthéon-Sorbonne (Paris 1), elle est membre du laboratoire ACTE (Paris 1). Elle a publié de nombreux articles sur les cinémas d'Europe et du Moyen-Orient.