

Le festival de Baalbek, Fairouz et les frères Rahbani

La naissance du Liban

Christopher Reed Stone

Traducteur : Olivier Schinz



Édition électronique

URL : [http://](http://ethnomusicologie.revues.org/2172)

ethnomusicologie.revues.org/2172

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2014

Pagination : 155-166

ISBN : 978-2-88474-355-6

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Christopher Reed Stone, « Le festival de Baalbek, Fairouz et les frères Rahbani », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 27 | 2014, mis en ligne le 14 novembre 2016, consulté le 12 mai 2017.
URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/2172>

Le festival de Baalbek, Fairouz et les frères Rahbani

La naissance du Liban

CHRISTOPHER REED STONE¹

Introduction: « Liban, oh, si vert, si doux »

En 1955, Fairouz (née Nuhad al-Haddad), chanteuse étoile du Liban, se maria à Asi Rahbani, le compositeur des frères Rahbani, duo qu'il forma avec son frère Mansour. L'année suivante, un festival annuel fut fondé sur le site des anciennes ruines de Baalbek, dans la plaine de la Bekaa, à l'est du pays. Selon le critique littéraire libanais Khalida Sa'id, la diva Fairouz et les frères Rahbani furent, à un moment de leurs carrières, érigés en symboles du Liban (Said 1998: 125). Pour ma part, je pense plus précisément que ce processus a atteint son apogée au festival de Baalbek. C'est une idée qui a déjà été soutenue par des intellectuels locaux et associée à la toute première montée de Fairouz sur cette scène, lorsqu'elle « apparut sur un nuage, telle la Vierge Marie, et qu'elle laissa échapper de sa forte voix: *Lubnan ya akhdar halu* (Liban, oh, si vert, si doux) » (Munassa 1994: 14). Le présent article ne traite pas uniquement de cet enchevêtrement de l'art, du lieu et de l'identité nationale, mais aussi de la vision du Liban qui sous-tend le processus, et des effets qui en découlent.

Le Liban moderne s'est constitué à la fin de la Première Guerre mondiale en tant que protectorat français. Il fut assemblé autour du Mont Liban, une zone majoritairement chrétienne, en lui greffant des provinces et des États voisins autrefois ottomans, notamment les villes de Tripoli et de Sidon, ainsi que la nouvelle capitale Beyrouth. Bien que, lors de sa création en 1921, le nouvel état fût composé d'une proportion équivalente de chrétiens et de musulmans – ce qui

¹ Traduit de l'anglais par Olivier Schinz.

allait rapidement changer en faveur des seconds – les Français gouvernèrent principalement avec l'aide – et pour le bénéfice – des premiers. En 1943, au départ des Français, les structures politiques du pays étaient organisées à l'avantage des chrétiens maronites, bien que cette tranche de la population a rapidement commencé à décliner². À cela viennent encore s'ajouter l'influence de la guerre froide et celle du conflit israélo-arabe, produisant une situation hautement instable qui mènera à une première explosion de violence en 1958, répétition générale de la guerre civile qui ravagera le pays à partir de 1975.

Dans ce contexte, la portée culturelle des productions Fairouz/Rahbani s'est affirmée grâce à l'utilisation de nouveaux médias ou de progrès techniques, dont notamment la radio, qui fut introduite à cette époque dans la région. Mais si Fairouz et les frères Rahbani gagnèrent une large reconnaissance au passage de leur musique sur les ondes à la fin des années 1940, c'est bien la collusion entre ces moyens de diffusion et leurs performances jouées à Baalbek qui les amena à franchir un nouveau seuil dans leur carrière.

Fairouz : le septième pilier de Baalbek

À partir de l'été 1957, une année seulement après la création du festival, les œuvres de Fairouz et des frères Rahbani ont rapidement dominé une section du programme intitulée « *al-Layali al-Lubnaniyya* » (Les nuits libanaises), destinée à promouvoir le folklore indigène au sein d'une offre préalablement dédiée au théâtre, à l'opéra et à la danse d'origine européenne³. Fairouz monta sur scène durant cinq éditions successives puis, après deux ans d'absence, se produisit encore cinq fois avant que la guerre civile n'éclate en 1975. Parmi les premiers spectacles réalisés par les frères Rahbani et interprétés par Fairouz figuraient *Ayam al-Hasad* (Jours de récolte, 1957), *al-Ba'labakkiyya* (La fille de Baalbek, 1961) ou *Jisr al-Qamar* (Le pont de la lune, 1962).

Ce nouveau lieu d'expression n'a pas réduit l'importance de l'enregistrement et de la radiodiffusion dans la carrière des artistes. Bien au contraire : pour

² Il y eut une forte migration des chrétiens hors du Liban au cours des affrontements confessionnels des années 1860, tout comme pendant les troubles de la Première Guerre mondiale (Hourani et Shehadi 1992). Pour plus d'informations sur la migration libanaise en Égypte, voir Dahir 1986. Les chiffres actuels sont difficiles à estimer, le dernier recensement officiel ayant eu lieu en 1932.

³ À l'origine, le comité du festival était constitué principalement de femmes appartenant à l'élite du pays, souhaitant mettre en avant les liens et

les similarités culturelles entre le Liban et l'Europe. L'inclusion du folklore indigène fut imposée au comité par sa responsable, Zelpha Chamoun, épouse du président libanais Camille Chamoun (Zoghaib 1993 : 72). Elle s'intéressa à ce thème après que l'UNESCO a invité le célèbre folkloriste soviétique Igor Moiseyev et sa troupe au Liban en 1956. Elle fut apparemment si touchée par la performance qu'elle lui demanda de battre les campagnes libanaises et d'y enquêter sur l'état du folklore (Munassa 1994 : 12).

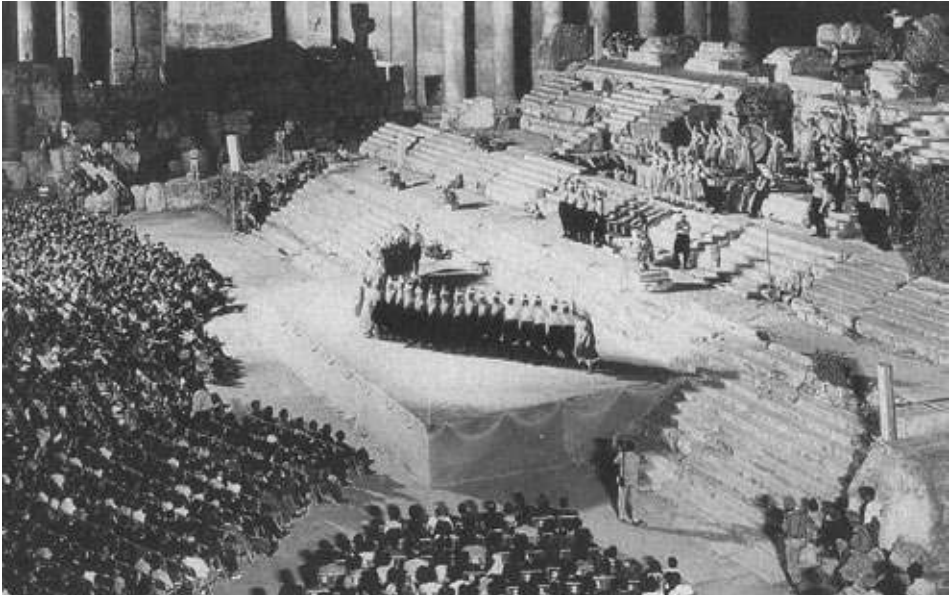


Fig. 1. Scène de la pièce *La fille de Baalbek* de Fairouz et des frères Rahbani. Festival de Baalbek, 1961.

toutes les personnes qui, au Liban ou à l'étranger, n'avaient pas les moyens d'assister au festival, les retransmissions, les disques et, plus tard, la télévision ou le cinéma ont permis un accès très large à leurs œuvres. Celles-ci comptaient pas moins de vingt-deux comédies musicales et un millier de chansons.

La scène de Baalbek a permis à Fairouz et aux frères Rahbani de passer de la simple chanson à la mise en scène folklorique et de présenter ainsi leur vision du Liban à une échelle plus large, plus visuelle et plus narrative. S'ils étaient assurément bien connus dans leur pays (et au-delà) avant leur première incursion aux ruines de Baalbek, c'est leur connexion particulière à cet lieu et à ce festival qui a entériné leur immense popularité et qui a donné à leur projet toute son autorité. Comme l'a écrit Nabil Abu Murad, « au fil des ans, les deux ont renforcé leurs liens jusqu'à ce que chacun devienne une métaphore virtuelle de l'autre. La simple évocation du festival de Baalbek faisait penser à Fairouz et, inversement, le nom de la chanteuse faisait surgir à l'esprit les piliers des ruines ondulant dans la joie et dans l'extase musicale » (Abu Murad 1990 : 58). L'association de Fairouz avec Baalbek est également patente dans certains de ses surnoms, tels que *najmat Baalbek* (L'étoile de Baalbek) ou *al-'aamud al-sabi'* (Le septième pilier), une référence aux six piliers restants du Temple de Jupiter à Baalbek où la plupart de ses collaborations avec les frères Rahbani ont été jouées (Wazin 1996 : 20).

Dans une autre perspective, c'est lorsque Fairouz et ses compositeurs se sont impliqués dans le festival que son site est réellement devenu un symbole pour la nation. Dans un article bien documenté, Usama Makdisi retrace la

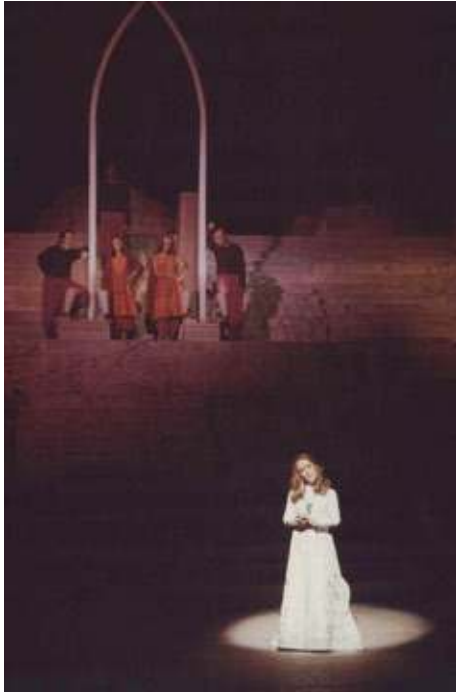


Fig. 2. Fairouz au Festival de Baalbek, années 1960.

manière dont Baalbek, après que son histoire classique fut « redécouverte » par les Européens au XVIII^e siècle, se retrouve « arabisé », notamment via les écrits de l'intellectuel Mishal Alluf, à la fin du XIX^e siècle (Makdisi 1998). Mais ces ruines ne deviendront un emblème national incontournable qu'après 1957, lorsque les productions folkloriques du trio Fairouz/Rahbani commencent à y être données.

On peut s'en convaincre en feuilletant un guide de voyage publié en 1962 (*Tourist and Hotel Guide*, 1962). Sa page de garde montre quatre photos emblématiques : la grotte aux pigeons de Raouché, une scène de ski en montagne, une femme sur une plage et les ruines de Baalbek. À l'intérieur du livre, ce n'est pas la partie européenne et classique qui domine la présentation du festival, mais bien la partie libanaise et folklorique. Par

contraste, les textes écrits entre la publication de l'*Histoire* de Alluf et la fondation du festival n'établissent pas de lien entre le Baalbek ancien et la période contemporaine (par exemple Inchbold 1906) ou se focalisent sur le Liban moderne en minimisant l'importance de Baalbek dans l'histoire locale (par exemple *Republic of Lebanon at the New York World's Fair* 1939).

Au même moment, Baalbek émerge également comme symbole du Liban dans les films égyptiens. « Hollywood-sur-Nil » en tant que seule véritable industrie du cinéma en langue arabe, a longtemps dominé ce marché : avant 1960, ses productions tournées au Liban ne montrent jamais Baalbek ; au-delà, ce trait devient assez courant, comme par exemple *Lettre d'une inconnue* (1962), avec Farid al-Atrash, dans lequel une scène est même supposée se dérouler dans la partie folklorique du festival.

Le Liban, inventeur des arts

Hormis le talent de Fairouz, qu'est-ce qui peut, dès ses premières performances à Baalbek, susciter pareil engouement et identification ? Une partie de la réponse se trouve dans la capacité qu'elle possède, avec les frères Rahbani, à distiller dans leurs pièces un mélange hardi de « classicisation de la tradition » et d'« appropriation du populaire », deux concepts empruntés au travail de Partha Chatterjee sur le nationalisme indien⁴. En s'appropriant le travail effectué par des chercheurs européens sur les ruines de Baalbek, les organisateurs du festival et les autorités du pays vantèrent la manifestation comme un sursaut du rôle artistique pionnier autrefois joué par le site. De manière intentionnelle ou non, les œuvres imaginées par Fairouz et les Rahbani n'ont fait que renforcer cette vision.

Une telle « historicisation », bâtie mot à mot – notamment à travers le riche livret publié à chaque édition – n'a pas seulement conféré au site et au pays un passé de grande civilisation, elle a aussi créé un lien avec l'Europe⁵. D'après certains récits, le Liban ne serait pas qu'un ancien réceptacle de la culture, mais son berceau même. Cette culture aurait été ensuite introduite en Europe par les intrépides marchands phéniciens (pour une analyse détaillée de ce discours, voir Kaufman 2004). De ce point de vue, la prépondérance d'œuvres européennes au festival pouvait être lue de manière positive, comme une espèce d'hommage rendu aux incontestables géniteurs des arts.

Du folklore au festival

L'introduction du folklore libanais au festival en 1957, une année après son inauguration officielle, fut un geste controversé, combattu par certains des fondateurs et des membres du comité. Selon Abi Samra, ils « pouvaient difficilement cacher leur colère, leur inquiétude et leur peur quant aux conséquences d'intégrer un programme d'art local à cette manifestation internationale » (Abi Samra

4 À propos du premier, Chatterjee écrit : « Une nation, du moins telle qu'elle est pensée par les nationalistes, doit avoir un passé. Si les Anglais du XIX^e siècle pouvaient revendiquer un héritage culturel de la Grèce antique nonobstant leurs particularités géographiques et anthropologiques, il n'y avait aucune raison pour que les Bengalis du XIX^e ne puissent faire de même avec l'âge védique. Tout ce qu'il fallait, c'était une classicisation de la tradition » (Chatterjee 1993: 73).

5 L'argument suivant, donné par Kamil Muruwa dans le programme du festival de 1962, est typique : « Si les tremblements de terre et le cours

normal de la vie ont transformé les édifices de Baalbek en décombres, son patrimoine a, quant à lui, refusé l'extinction. Dans ces édifices, une culture qui était comme une armure contre les aléas du temps s'est peu à peu enracinée... C'est dans cet esprit que nous regardons aujourd'hui ce qui se trouve autour de nous dans ce lieu. Le festival respire l'air d'une vie nouvelle. Il relie le présent au passé, et ces piliers redeviennent des minarets vivants, lançant à nouveau leur appel au monde : l'appel de l'art, de la beauté et de la magie, l'appel d'une civilisation éternelle » (in *Ville festival international de Baalbek*: 165).

1998: 9). Ce n'était pas tant du snobisme que du dépit face au projet initial de mettre en avant les facettes chrétiennes et européennes de la nouvelle nation. La décision d'inclure les Rahbani et Fairouz a été imposée, comme mentionné plus haut, par le premier couple du pays, les Chamoun (voir note 3). Cela s'est avéré un bon calcul: l'apport du «folklore» servit à légitimer la revendication d'un glorieux passé libanais.

Outre son usage bien connu dans le processus de construction nationale (se servir du passé comme outil), l'intérêt subit des élites pour les arts traditionnels s'inscrivait aussi dans le cadre d'une stratégie internationale menée par les Soviétiques. La première dame a notamment financé une étude sur la *dabka* (danse populaire libanaise) menée par le grand folkloriste russe Igor Moiseyev. Une de ses recommandations était d'envoyer des danseurs en URSS pour y être formés. Wadi et Randa Jarra, deux danseurs libanais parmi les plus reconnus, s'y sont effectivement rendus. L'histoire officielle du festival de Baalbek affirme que «cet apprentissage à l'école de Moiseyev a entraîné la constitution de nombreuses troupes de danse populaire et la réouverture de puits fermés» (Munassa 1994: 13). Dans le cas des époux Jarra, la troupe qu'ils ont formée est précisément celle qui a joué avec les frères Rahbani et Fairouz à Baalbek.

***Les jours de Fakhr al-Din:* le Liban «deviendra la chanson»**

Intéressons-nous maintenant à l'une de ces pièces musicales afin de montrer comment le thème du folklore s'y déploie au moment même où, de façon ironique peut-être, Fairouz et les deux compositeurs suivent de moins en moins les règles formelles du genre. L'essence du patrimoine est explicitement abordée dans *Ayyam Fakhr al-Din* (Les jours de Fakhr al-Din), une production présentée pour la première fois à Baalbek en 1966. L'intrigue s'inspire du prince Fakhr al-Din qui revint d'exil au début du XVII^e siècle dans le but d'affranchir le pays du joug ottoman. Une paysanne interprétée par Fairouz attire l'attention du prince avec sa belle voix. Le héros est tellement ébahi qu'il la charge de battre la campagne et d'unir le peuple grâce à son chant. Le livret du programme donne l'impression que cet air va littéralement créer le Liban: «Fakhr al-Din demande à 'Atr al-Layl de chanter le Liban» (Rahbani 1966: 109). Dans la pièce elle-même, Fakhr al-Din dit au personnage interprété par Fairouz: «Il [le Liban] deviendra la chanson» (Rahbani 1966: 7).

De quel type de chanson parle-t-il? Lorsque Fakhr al-Din lui demande où elle a appris ces morceaux, elle répond qu'ils «me sont simplement apparus» (Rahbani 1966: 4), comme s'ils avaient spontanément émergé d'une mémoire collective et anonyme. Plus tard, un vieux boutiquier dit qu'il veut lui apprendre



Fig. 3. Scène de la pièce *Fakhr al-Din*. Festival de Baalbek, 1966.

une ancienne chanson. Il ne se rappelle que l'incipit et aimerait qu'elle collecte le reste durant ses pérégrinations. Lorsqu'elle lui demande comment faire, il répond : « Écoute ! Dans chaque village se trouve une boutique, et dans chaque boutique un vieil homme... Tu n'as qu'à demander à chacun d'entre eux de t'apprendre un des mots de la chanson, et tu l'apprendras ainsi de la bouche des anciens » (Rahbani 1966 : 15-16).

Dans cette pièce, le folklore est ainsi présenté comme un art spontané, commun, pouvant être mis au service de la nation pour l'organiser ou l'émaniciper. Ceci reflète bien la vision du patrimoine qu'eurent les Rahbani au début de leur carrière, quand ils utilisèrent Baalbek pour mettre en scène la vie rurale des Libanais, recomposer leurs chants traditionnels et convertir le site en une espèce de monument national.

Du folklore au spectacle

Tout en affirmant leur *credo* à l'égard du folklore, les Rahbani se distancient de ses formes historiques. En 1966, au moment de *Fakhr al-Din*, leurs pièces deviennent des spectacles somptueux et très stylisés. Un article de journal rapporte ainsi fièrement que *Fakhr al-Din* peut être décrit comme une « gigantesque extravagance musico-théâtrale qui occupera l'ensemble du théâtre Jupiter, soit 30 000 m² », avec plus de deux cents artistes, parmi lesquels trente musiciens et trente danseurs, et dont les costumes à eux seuls coûtent cinquante mille livres libanaises (*Mulhaq jaridat al-nahar* 1966 : 8-10). À titre de comparaison, pour *Mawsim ai-'izz* (La saison de la gloire) en 1960 – leur œuvre sans doute la



Fig. 4. Le président du Liban Camille Chamoun et son épouse, entourés de Aimée Kettaneh et May Arida, au Festival de Baalbek, 1957.

plus conforme aux « authentiques » sources populaires – ils n'avaient besoin que de quatre instruments de musique (Munassa 1994 : 17).

Cet éloignement des canons historiques peut expliquer la rupture momentanée du lien entre les frères Rahbani et Baalbek. Toutefois, ayant bâti leur notoriété sur des shows à connotation folklorique, ils continuent dans la même veine, propageant leur vision idéalisée de l'histoire et de la culture libanaise en d'autres lieux. Gardant Fairouz comme interprète principale, les Rahbani exportent leurs œuvres dans de nombreux festivals et auditoriums à travers le Liban, au Proche-Orient, en Europe et aux Amériques.

Une de leurs premières apparitions hors de Baalbek eut lieu au Festival des Cèdres au Liban en 1964, où ils présentèrent une œuvre très inspirée du folklore intitulée *Bayya' al-khawatim* (Le vendeur de bagues). À l'initiative du Ministère des affaires étrangères, cet événement coïncidait avec un rassemblement de Libanais expatriés⁶.

Ce genre de spectateurs étaient particulièrement avides d'histoires réaffirmant l'importance du local : exactement ce qu'offraient les productions musicales de Fairouz et des frères Rahbani, et que le gouvernement encourageait en les finançant. Il faut néanmoins préciser quelle idée du « local » était promue et concernée par ce procédé.

Dans toutes leurs productions à Baalbek, les Rahbani n'ont jamais prétendu mettre en scène un répertoire « purement » traditionnel, ce qui était de

⁶ L'émigration n'était pas, en soi, un phénomène nouveau au Liban, mais elle a été facilitée, amplifiée et souvent rendue inévitable dans la première moitié du XX^e siècle par la conjonction d'événements tels que la Première Guerre mondiale, la grande dépression et le développement des moyens de transport et de communication.

toute façon illusoire dans un tel cadre. Ils n'étaient par ailleurs ni ethnomusicologues, ni folkloristes, ni chercheurs. En tant que compositeurs, ils puisaient leur inspiration à diverses sources folkloriques, utilisaient de vieux motifs et de vieux thèmes, mais réécrivaient tout à leur sauce. Un bon exemple est la chanson mentionnée plus haut, issue des *Jours de Fakhr al-Din*, que la paysanne jouée par Fairouz était supposée reconstituer à partir du savoir des vieux boutiquiers. Vers la fin de la pièce, elle chante la version complète, intitulée « Mon père est parti avec cette armée ». Malgré l'apparence, la tonalité ou le contenu littéraire classiques, il ne s'agit pas d'un chant traditionnel, mais d'une œuvre écrite par les frères Rahbani.

Quel peuple ?

Qu'ils soient scientifiques ou artistiques, les procédés de sélection, d'évaluation, d'assemblage et de mise en valeur du patrimoine ne sont jamais dépourvus d'idéologie. Dans la préface de son livre sur la culture populaire libanaise, le folkloriste Anis Frayha (contemporain des Rhabani) assume d'ailleurs cette influence : il n'inclut pas, entre autres, le folklore des cités côtières car elles n'ont « jamais fait partie du Liban ancien, le Liban des montagnes et des villages » ; il ne s'intéresse pas non plus au folklore des musulmans, car il est différent de celui des « habitants du Liban ancien » (Frayha 1957 : 10). C'est précisément cette définition montagnarde et non islamique du Liban que les frères Rahbani ont retenue.

Dès lors, quid de *Fakhr al-Din* ? N'est-ce pas une chanson sur l'unité nationale ? Toutes les régions du pays ne sont-elles pas représentées dans les délégations qui viennent saluer le prince à son retour d'exil ? Oui, mais la seule à laquelle une voix est offerte – sans parler d'une chanson – est celle des montagnes du Nord représentée par Fairouz. De plus, il devient rapidement clair que la responsabilité de défendre le pays incombe aux habitants chrétiens de cette même zone. C'est à eux d'unifier et de protéger le Liban, à la fois musicalement et militairement. De fait, la culture rejoint le nationalisme ou, plus précisément, le nationalisme chrétien de cette époque.

Et alors ? Les Rahbani ne sont-ils pas, finalement, des chrétiens avec leurs racines au nord du pays ? Certes, mais leur projet avait une ambition sociale et artistique d'envergure nationale qui influença directement le paysage politique depuis sa tribune de Baalbek.

Dans *L'imaginaire national* (1996 [1991]), Benedict Anderson émet la célèbre idée voulant que la base des nations tient dans leur capacité à être imaginées. Ce qu'il nomme le *print capitalism* y joue un rôle important, aidant le lecteur à se penser en tant que membre d'une communauté. Mais l'auteur évoque aussi, quelques années plus tard (Anderson 1994), les paradoxes inhérents à cette

dynamique: tandis que les premiers États n'ont pu être imaginés sans les progrès techniques de l'imprimerie, ceux accompagnant le capitalisme tardif viendront ensuite miner l'effet de communauté produit. Ces développements touchent plus particulièrement aux médias, à la communication et à la mobilité, facilitant les processus de migration et la concurrence d'autres discours identitaires.

Conclusion : le réveil des identités ethniques

Selon Arjun Appadurai (2001), c'est au point de rencontre entre les médias, les migrations et leurs influences respectives sur le « travail de l'imagination » que s'invente la subjectivité moderne. Il soutient qu'aujourd'hui, la « réalité » et l'« imaginaire » résultent d'un processus dialectique: chacun nourrit l'autre, à tour de rôle et de manière simultanée. Mais si Appadurai estime que ce phénomène n'a pas plus de vingt ans, je pense que les principaux éléments transparaissent déjà au Liban dans les années 1950 et 60.

À une époque où les médias de masse et les migrations (internes et externes) se développent fortement, la notion de « peuple » thématifiée par les Rhabani dans leurs œuvres a eu un grand impact sur la formation des identités libanaises. Un tel processus relève de ce qu'Appadurai appelle un « nouvel ordre d'instabilité » (2001 : 29). Cela intervient lorsque des flux d'images et de personnes traversent d'anciennes frontières, qu'ils les brouillent et qu'ils perturbent ainsi les identifications que ces délimitations rendaient possibles. Les résultats sont parfois catastrophiques. Comme le formule Appadurai: « Les interactions à grande échelle entre les États-nations et en leur sein même, souvent stimulées par l'annonce d'événements survenus dans des lieux plus éloignés encore, passent en cascade à travers les complexités des politiques régionales, locales et de voisinage jusqu'à énergiser les questions locales et les faire implorer sous différentes formes de violences, y compris les plus brutales. Des identités ethniques jusque-là pacifiques [...] tournent ainsi à la violence » (2001 : 229)⁷.

Les causes de la guerre civile libanaise sont multiples et complexes. J'aimerais toutefois suggérer que l'instabilité créée par les vagues de migration et les différentes visions de ce que signifie être « Libanais », y compris le projet des frères Rahbani énoncé à Baalbek, ont joué un rôle dans le déclenchement de ce conflit. Il ne s'agit bien sûr pas de laisser entendre que les scènes de villageois communiant au son d'un folklore réinventé ont directement causé la guerre, mais que cette démarche artistique a participé à la production – ou du moins au

⁷ Le texte original (Appadurai 1996: 164) évoque des identités ethniques qui, au sens littéral « se réchauffent » (*ethnic identities thus turn hot*), ce qui explique les allusions qui se trouvent dans le sous-titre et dans le texte. Nous avons toutefois préféré la traduction déjà publiée du texte de Arjun Appadurai (NdT).

«réchauffement» – d’ethnicités qui, en d’autres circonstances, auraient pu rester neutres. Oui, le Liban est peut-être né sous un ciel étoilé de 1957, lorsque Fairouz foula pour la première fois la scène de Baalbek. Rétrospectivement, toutefois, il est possible de dire que la nature et le contexte de cette genèse festivalière portaient en eux les germes de l’effondrement national, une théorie que l’instabilité actuelle – et apparemment chronique – du Liban paraît valider.

Références

- ABI SAMRA Muhammad
1998 «*Majd Lubnan u'ta laha*» (*Lebanon's Glory was Given to It*) in *Mulhaq jaridat al-nahar*, 22 août: 9.
- ABU MURAD Nabil
1990 *al-Akhawan Rahbani: hayat wa-masrah* (The Rahbani Brothers: life and theater). Beyrouth: Dar Amjad li-al-nashr wa-al-tawzi'.
- ANDERSON Benedict
1994 «Exodus» in *Critical Inquiry*, 20: 314–27.
1996 [1991] *L'imaginaire national: réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris: La Découverte [trad. française de: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso].
- ANONYME
1939 *Republic of Lebanon at the New York World's Fair*. New York: n. p.
1962 *Tourist and Hotel Guide for Lebanon*. Beyrouth: The Catholic Press.
1966 «10 Layalin fi Baalbek li-al-Akhawayn Rahbani» (10 Nights at Baalbek for The Rahbani Brothers) in *Mulhaq jaridat al-nahar*, 19 juin: 8-10.
- APPADURAI Arjun
2001 [1996] *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris: Payot [trad. française de: *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press].
- CHATERJEE Partha
1966 «al-Fann al-sha'bi al-Lubnani min ayyam Fakhr al-Din» (Popular Art in Lebanon from the days of Fakhr al-Din) in *XIe festival international de Baalbeck*. Beyrouth: Association du festival international de Baalbeck.
1993 *The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*. Princeton: Princeton University Press.
- DAHIR Muhammad
1986 *al-Hijra al-Lubnaniyya ila Misr: «hijrat al-Shuwam»* (Lebanese Migration to Egypt: the migration of the Levantines). Beyrouth: al-Jami'a al-Lubnaniyya qism al-dirasat al-tarikhiyya: tawzi' al-maktaba al-sharqiyya.
- FRAYHA Anis
1957 *al-Qarya al-Lubnaniyya: hadara fi tariq al-zawal* (The Lebanese Village: a civilization on its way to disappearing). Tripoli: Jarrus bris.
- HOURLANI Albert et Nadim SHEHADI, dir.
1992 *The Lebanese in the World: A Century of Emigration*. London: Centre for Lebanese Studies avec I.B. Tauris.
- INCHBOLD A.C.
1906 *Under the Syrian Sun: The Lebanon, Baalbek, Galilee and Judea* (2 vols). London: Hutchinson and Co.

- KAUFMAN Asher
2004 *Reviving Phoenicia: The Search for an Identity in Lebanon*. New York: I.B. Tauris.
- MAKDISI Ussama
1998 «The 'Rediscovery' of Baalbek: A Metaphor for Empire in the Nineteenth-Century» in Scheffler T., Sader H. et Neuwirth A. eds: *Baalbek: Image and Monument: 1898–1998*. Beyrouth: In Kommission Bei Franz Steiner Verlag Stuttgart: 137-56.
- MUNASSA May
1994 «Baalbek... Mahrajan al-ard wa-al-insan» (Baalbek... Festival of the Land and the Human) in Tueni Gh. ed.: *Baalbek: les riches heures du festival*. Beyrouth: Éditions Dar an-Nahar: 6-63.
- MURUWA Kamil
1962 *Ville festival international de Baalbeck*. Beyrouth: n. p.
- RAHBANI Asi and Mansour
1966 *Ayyam Fakhr al-Din: masrahiyya ghina'iyya sha'biyya* (The Days of Fakhr al-Din: a popular musical play). Beyrouth: n.p. (privately printed).
- SAID Khalida
1998 «Fairouz, risalat amal (Fairouz, a letter of hope)» in *Fairouz fi al-layali al-Lubnaniyya: mukhtarat min masrahiyyat al-Akhawayn Rahbani* (Fairouz in The Lebanese Nights: selections from The Rahbani Brothers plays). Beyrouth: Lajnat mahrajanat Baalbeck al-dawliyya: 125.
- STONE Christopher
2007 *Popular Culture and Nationalism in Lebanon: the Fairouz and Rahbani Nation*. New York: Routledge.
- WAZIN Abduh
1996 «Fairouz al-mutajaddida dawman fi jaww Rahbani badi': istawanatan dammata ajmal ughniyat al-khamsinat wa-al-sittinat» (Fairouz the ever-renewed in the amazing Rahbani atmosphere: two albums containing the best songs of the 50s and 60s), in *Jaridat al-hayat*, 16 juin: 20.
- ZOGHAIB Henry
1993 «Hikayat al-Akhawayn Rahbani 'ala lisan Mansour Rahbani» (The Story of the Rahbani Brothers as told by Mansour Rahbani) in *Majallat al-wasat*, 13 décembre: 72–5.

RÉSUMÉ. Le Liban offre un excellent exemple de la manière dont, dans certains contextes, les productions culturelles ont le pouvoir de former et de modeler les identités. Comme bon nombre de ses voisins, le Liban a été créé dans le sillage de la Première Guerre mondiale, après avoir été un protectorat français jusqu'en 1943. Après le départ des Français, que pouvait bien signifier «être Libanais»? Il y a eu, bien sûr, de multiples réponses à cette question et différents chemins pour parvenir parfois à la même réponse, mais cet article présente l'étrange rencontre de la légendaire chanteuse Fairouz et du site archéologique de Baalbek, rencontre entamée en 1957 là où un festival d'été avait pris ses quartiers un an auparavant. C'est l'histoire de l'ambivalence d'une élite à propos du pouvoir du folklore, suivie de l'influence de ce folklore sur la construction identitaire des Libanais et, simultanément, de son inévitable festivalisation voire de celle du Liban lui-même.