

**UNIVERSITE PARIS OUEST NANTERRE LA DEFENSE**  
**ECOLE DOCTORALE Lettres, Langues, Spectacles**

**Thèse pour l'obtention du grade de docteur de l'Université**  
**Paris Ouest Nanterre la Défense**

**Etudes cinématographiques**

**Ghada SAYEGH**

**IMAGES D'APRES : L'ESPACE-TEMPS DE LA GUERRE DANS LE**  
**CINEMA AU LIBAN,**  
**DU « NOUVEAU CINEMA LIBANAIS » (1975)**  
**AUX PRATIQUES ARTISTIQUES CONTEMPORAINES**  
**(DE 1990 À NOS JOURS)**

*Thèse dirigée par Mme Laurence SCHIFANO*

Soutenue le 20 décembre 2013

**Jury :**

M. Antoine DE BAECQUE

M. Philippe DUBOIS

Mme Laurence SCHIFANO

M. Laurent VERAY

## Remerciements

## Remerciements

Cette thèse doit beaucoup au concours de certaines personnes.

Mes remerciements s'adressent particulièrement à Mme Laurence Schifano, qui a dirigé l'ensemble du travail et n'a eu cesse de me prodiguer de précieux conseils tout au long de mes recherches. Je la remercie pour sa patience et sa disponibilité.

Je remercie particulièrement Stéphanie Ghazal pour son aide et sa disponibilité.

Mes remerciements s'adressent également aux artistes pour leur générosité : Tony Chakar, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, Lamia Joreige, Rabih Mroué, Walid Raad, Jocelyne Saab, Ghassan Salhab, Jayce Salloum, Lina Saneh, Mohamed Soueid, Jalal Toufic, Paola Yacoub et Akram Zaatari.

Un grand merci pour le précieux support de : Jad Dani Ali Hassan, Souraya Bagdadi, Stéphanie Baumann, Pascale Feghali, Hanan Hajj Ali, Lynn Kodeih, Ramla Kronfol, Paul Mattar, Yara Nashawaty, Marianne Noujaim, Elie Yazbek et Abraham Zeitoun.

Je remercie également ma famille pour son précieux support.

À Anis, Inès et Yasmine.

*Little Hiroshima*

*"I've got my own little Hiroshima right here in my pocket.*

*Sometimes I take it out, I put it on the table, and ponder.*

*It will take us countless years and several generations to grasp the immensity of the catastrophe that has struck (and continues to strike) us. These women who now wear black and who become more and more numerous with each passing day, these women mourn not only their loved ones, but hope itself.*

*Where are God's angels when you need them? I just want one of them to whisper in my ear that things are going to be ok. Maybe then I can breathe again".*

Tony Chakar, "...To the Ends of the Earth"

## Sommaire

<b>Introduction .....</b>	<b>7</b>
<b>Partie I : Liban 1975-1990 : Entrer dans l'espace-temps de la guerre, entre documentaire et fiction : le réel fracassé .....</b>	<b>34</b>
Nouveau Cinéma Libanais, un cinéma de rupture ?.....	39
I.1-La question de la fiction critique : <i>Beyrouth, Oh, Beyrouth</i> (Maroun Bagdadi, 1975) .....	42
I.2-La question du documentaire : le retour du/au subjectif- <i>Le Liban dans la tourmente</i> (Jocelyne Saab, 1975).....	49
Instants zéro : <i>Beyrouth, jamais plus</i> (Jocelyne Saab, 1975) .....	51
I.3-Le sens en question .....	55
I.4-Penser et figurer la guerre comme rupture : Jocelyne Saab, Borhane Alaouié. La question du langage.....	58
I.5-Penser et dénoncer la guerre comme spectacle : Maroun Bagdadi.....	61
Fonction de l'arme/fonction de l'œil .....	61
Montrer, ne pas montrer .....	69
<b>Partie II : Devant les ruines : Cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique .....</b>	<b>74</b>
II.1-Fragmentation de l'espace géographique, discursif et filmique .....	78
<i>Ici ET Ailleurs</i> .....	78
Espace interstitiel.....	83
Trafiquage / fictionnalité / Distanciation/ <i>La représentation de ... la représentation</i> .....	98
Décalage entre l'objet et sa représentation/ Difficulté d'appréhender l'expérience .....	110
II.1.a- Ceci n'est pas Beyrouth.....	114
Ecrire, lire, représenter Beyrouth ?.....	114
Cartographie mouvante de l'histoire libanaise .....	117
Glissement des dénominations et des titres .....	120
II.1.b-Beyrouth n'existe pas.....	122
II.2-Espaces déconnectés, courses, errements, non-lieux.....	127
Non-lieux .....	132
Entre-deux .....	135

**Sommaire**

II.3-Espaces de mémoire, le chronotope des ruines .....	137
Paradigme archéologique et cartographique.....	137
Invocations/ Devant le monde d'après .....	140
Beyrouth .....	145
Suspended spaces .....	149
Variations d'aspects des territoires de l'après .....	159
Une image archéologique .....	164

**Partie III : Archéologie filmique du contemporain..... 166**

La capacité historique du cinéma : une remise en jeu par le cinéma libanais ? .....	167
La problématique de la discipline historique au Liban.....	171
Cartographies de la mémoire : Le modèle de l'Atlas .....	176
III.1-En mal d'images.....	181
La disparition au principe de la narration et de la représentation.....	181
Esthétique de la latence .....	191
III.2-La trilogie autobiographique de Mohamed Soueid : de l'album à l'atlas d'images.....	197
Expériences de l'après-guerre, expérience de la perte .....	198
Instruments, techniques, textures d'immanence.....	202
Deuil et création, traces et formes historiques.....	206
Fictions de mémoire .....	210
III.3-Figure de l'archive, l'artiste chercheur, collectionneur.....	215
Archive fossile/ Archive symptôme .....	215
Temporalité de l'archive, <i>Terre des secrets sans fin : écriture     pour un temps postérieur</i> .....	220
Connexions de la pratique de l'archive et de la collection avec l'expérience de la guerre : l'exemple d'Akram Zaatari.....	223
Métamorphoses esthétiques et temporelles de l'archive .....	226
Image plate et méfiance de la profondeur de champ, une image archéologique.....	229
L'archive comme symptôme hystérique ? L'exemple de Walid Raad .....	231
III.4-Temporalités en crise : Lamia Joreige.....	237
<i>Objets de guerre</i> , interrogations sur le mémorial .....	238
<i>Replay</i> , l'archive entre différence et répétition .....	241

**Sommaire**

<i>Replay (bis)</i> , relancer le temps .....	244
<b>Partie IV : Poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique.....</b>	<b>247</b>
IV.1- Hantises, images d'après, et temporalités spectrales .....	250
Disparition/ Apparition, une fente dans le réel.....	250
Poétique des ruines et espace-temps labyrinthique .....	254
Ruines, archives, fantastique : «clôtures radicales et irruptions surnaturelles ».....	257
Espaces d'enfermement et retournement des images-temps .....	260
Royaume labyrinthique des morts-vivants .....	263
IV.2- Amnésies traumatiques et fictions de solitudes dans les films de Ghassan Salhab : « Donnez-moi donc un corps » .....	267
Cinéma et spectralité .....	267
Le réel comme fantastique, le revenant dans <i>Beyrouth fantôme</i> .....	272
Métamorphose du corps amnésique, marqué par la guerre .....	276
Face à face et champ contre-champs impossibles / Regards caméra et espace-temps parallèles : ( <i>Posthume</i> ) .....	280
IV.3- Vampirisme et emprise du nocturne dans <i>Le dernier homme</i> .....	285
Symptômes somatiques et cinématographiques .....	287
<b>Conclusion .....</b>	<b>294</b>

Images d'après : l'espace-temps de la guerre dans le cinéma au Liban

**Introduction**

## **INTRODUCTION**

## Introduction

La problématique de la représentation artistique soulève une difficulté singulière lorsqu'il s'agit d'évoquer la violence traumatique qui la fonde. Il en va ainsi lorsque des guerres, et en particulier des guerres civiles, ont entraîné des luttes fratricides incessantes et intermittentes, des ingérences étrangères multiples, et dont les spécificités problématifient toute délimitations et répercussions dans le temps et l'espace. Comment en conséquence mettre en récit ou/et en images une guerre à l'échelle contemporaine d'une nation autant que des individus ? Dans le champ artistique, quelles mises en scène se révèlent les plus aptes à rendre compte d'une période aussi violente dans l'histoire d'un pays ? Les formes cinématographiques prennent-elles naissance et relief à travers des choix identiques au cours de la temporalité déchirée qui accompagne et qui suit les épisodes de la guerre ? De telles questions s'imposent quand on affronte les difficultés inhérentes à la représentation d'une guerre. Elles ont trouvé des expressions antérieures, souvent problématiques, dans l'histoire du cinéma européen, après la seconde guerre mondiale.

L'une des premières constatations que l'on peut faire à partir de tels antécédents, et malgré les différences fondamentales entre les contextes historiques, est que les problématiques se redéfinissent d'une manière spécifique lorsque l'on considère le temps très particulier de l'après-guerre. Chaque après-guerre est différente, comme nous l'enseigne l'histoire de l'immédiat après-guerre des pays vaincus et humiliés (l'Allemagne de *Allemagne année 0* et de *La Scandaleuse de Berlin*, ou l'Italie de *Rome ville ouverte* et de *Paisa*), le passage par les procès (tels le filmage du procès et de l'exécution de Pietro Caruso par Visconti en 1945<sup>1</sup>), avant le rapide ou lent et très relatif retour à l'oubli, favorisé par le retour à la paix.

---

<sup>1</sup> Voir SCHIFANO Laurence, « Procès à l'italienne. Du modèle aux simulacres », in *Représentations du procès*, Christian BIET et L. SCHIFANO (dir.), coll. Représentations, Publidix Nanterre, 2003.



## Introduction

Dans le cas précis du Liban, comment évoquer une guerre passée, interrompue par une loi d'amnistie générale, qui a relégué dans la mémoire individuelle et collective ce qui va prendre la forme de traumatismes enfouis, profonds, qu'on aura peut-être tendance à dire indicibles? Ces questionnements sont d'autant plus complexes lorsque l'après-guerre se caractérise par la récurrence des incidents sécuritaires et la menace permanente d'une guerre passée et à venir dans le temps même de l'après-guerre. Au Liban, il n'existe pas une datation précise qui sépare la période de la guerre civile, et celle de l'après-guerre. Si le 13 avril 1975 marque le début du conflit, alors que les tensions régionales et internes parsèment le début des années soixante-dix, on s'accorde à dater la fin de la guerre qui s'étala sur quinze années à l'année 1990-1991, entre l'accord de Taëf<sup>2</sup> qui stipule un cessez-le feu et une réconciliation nationale, et une ultime bataille dont l'issue installe la mainmise syrienne sur le pays qui durera jusqu'en 2005.

Au plan cinématographique, l'engagement militant et le souci du témoignage historique, prédominants dans les années soixante-dix, ont progressivement cédé la place à des formes artistiques et esthétiques moins soucieuses de représenter des événements réels que de raconter et donner formes et présence à ce que Hannah Arendt a nommé des « instants de vérité »<sup>3</sup>. Depuis 1990, une nouvelle génération d'artistes multidisciplinaires remet ainsi en cause les modes traditionnels de la représentation de la guerre (de reconstitution, de chronique guerrière teintée d'héroïsme, de récit épique, sur le modèle hollywoodien, notamment) à travers une démarche expérimentale, d'une portée philosophique et d'une force poétique qui méritent d'être mises en évidence.

Au cœur de ces « propositions », de cette recherche commune, se manifeste une expérience temporelle exacerbée porteuse d'historicité, mais d'une historicité problématique. Habitées par la dialectique de la mémoire et de l'oubli, les créations artistiques libanaises contemporaines visent à rendre compte d'un espace-temps

---

<sup>2</sup> L'accord de Taëf a été signé plus précisément le 5/11/1989 à Taëf, Arabie Saoudite.

<sup>3</sup> Termes empruntés à ARENDT Hannah dans *Le procès d'Auschwitz*, cités in DIDI-HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, pp. 46-47, et repris par HADJITHOMAS Joana et JOREIGE Khalil, « (...) tel des oasis dans le désert... », in *Appel à témoins*, Quimper, Lequartier, Centre d'art contemporain de Quimper, 2004, p. 63.

## Introduction

complexe, celui de la guerre, traduisant une sorte de suspension temporelle, entre un passé sous amnésie forcée et un avenir incertain. Appréhender l'Histoire, comme l'affirme George Didi-Huberman, c'est se confronter à « des gouffres, parce que des séismes ont eu lieu, qui ont fracturé la continuité historique [...] »<sup>4</sup>. Les régimes de temporalité et d'historicité seraient ainsi bouleversés par « un rapport de *forces* », « un nœud de tensions »<sup>5</sup> dialectiques entre la mémoire et l'oubli, la survivance et la métamorphose, le retrait et le retour de la catastrophe. L'hypothèse qui fonde notre travail se situe au centre d'une césure spatio-temporelle, une fracture historique liée à la guerre, qui génère une crise de la représentation. De ce « nœud de tension », découle un art de l'effritement du langage, de l'espace, du temps. Autour de ce trou noir de l'Histoire, gravite une constellation d'images, points lumineux, dont la dialectique appelle une « nouvelle pensée de l'histoire »<sup>6</sup>, issue de la « dislocation du monde »<sup>7</sup>, et une nouvelle pensée de l'art cinématographique, issue des réponses que les formes visuelles apportent à la souffrance.

Questionner l'espace-temps de la guerre dans le cinéma au Liban revient à aborder les images d'après comme « le présent de l'*année zéro*, (...) lieu d'une fracture ou d'une remise à zéro des cadrans de l'histoire, (...) une coupe dans le temps qui en déroule tout un écheveau de mémoire et fait revenir différentes couches de temps anachroniques qui débordent du présent »<sup>8</sup>. Si ce commentaire d'André Habib porte sur *Allemagne, année zéro* (1948) de Roberto Rossellini et *Allemagne neuf zéro* (1990) de Jean-Luc Godard, l'auteur ne manque pas de souligner que « devant les images de Sarajevo aujourd'hui (...) ou de Beyrouth (...), on se surprend parfois à retrouver celles d'hier, celles d'une ville en ruine, qui jadis, par un même effet de transparence, nous

---

<sup>4</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *Plasticité du devenir et fractures dans l'Histoire*, in MALABOU Catherine (dir.), *Plasticité*, Léo Scheer, Paris, 2000, p. 69.

<sup>5</sup> *Idem* pp. 60-61.

<sup>6</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *Les grands entretiens d'artpress*, imec/artpress, Paris, 2012, p. 63.

<sup>7</sup> *Idem* p.61.

<sup>8</sup> HABIB André, « Le temps des ruines : histoire et mémoire de l'année zéro, de Rossellini à Godard », in DESPOIX Philippe (dir.), *Médias, mythes, matériaux*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, 2007, p.91.

## Introduction

avaient peut-être rappelé ces images de Dresde, Londres ou Berlin, suivant une trame souterraine d'images reliant entre elles les tragédies du XXe siècle »<sup>9</sup>.

Ainsi, aborder des œuvres cinématographiques qui portent sur le désastre de la guerre civile libanaise revient dans un premier temps à les placer dans un champ plus vaste relié à la question de la Catastrophe, comme point de rupture historique. Nos questionnements s'inscrivent suivant les méthodologies et les théories qui se rattachent aux mutismes reliés à l'hécatombe des guerres du XXe siècle, qui culminent au « point aveugle » de son histoire, « son irréprésentable (...) face à la prise de conscience traumatique de l'existence des camps d'extermination »<sup>10</sup>. Cette « césure dans l'histoire du cinéma est liée », comme le souligne Antoine De Baecque, partageant l'hypothèse développée par Gilles Deleuze, « à l'histoire du siècle »<sup>11</sup>, qui fonde le cinéma de la modernité. Par ailleurs, « ce télescopage des temps »<sup>12</sup> permet dans un second temps de se pencher autant sur des œuvres d'après-guerre, que sur des films réalisés durant la guerre civile au Liban, en incluant ces images qui surgissent du passé, traces et ruines de l'Histoire, dans la trame d'une temporalité qui s'envisage à travers « ce présent tel qu'il se trouve traversé par le retour, parfois terrifiant, du passé, fulgurant dans le temps présent et inquiétant l'avenir »<sup>13</sup>. Ce retour n'est pas uniquement émergences fantomatiques, mais dialogues, interactions, inventions, réponses. Ainsi s'impose une idée d'anachronisme (« figure du retour du temps par excellence ») et de projection, subtilement perçues par Godard, qui voit dans « le *Nosferatu* de Murnau de 1921, (...) »

---

<sup>9</sup> *Idem* p.93. Voir également KHOURY, Elias, « Où est Beyrouth », in *Le Liban Second*, Babel, Paris, 1996, p.19, cité par DOUMIT Carine, *Enfer des villes ou villes de cinéma, La ville dans le cinéma de Elia Suleiman et Ghassan Salhab*, Mémoire de Master recherche en cinéma dirigé par Katia Haddad et soutenu à l'Institut d'Etudes Scéniques, Audiovisuelles et Cinématographiques, Université Saint-Joseph, Beyrouth, juin 2007, p.21 : « Assistant à une projection du dernier film de Theo Angelopoulos, *Le Regard d'Ulysse*, je me croyais en voyage avec le réalisateur grec, dans cette région des Balkans qui m'est inconnue, quand soudain la caméra se fixa devant un lieu familier: c'était Beyrouth. Je vis la caméra se promener dans les rues de Beyrouth détruite, je vis des lieux que je connaissais, comme je reconnais leur suintante odeur de mort. Puis je découvris avec la caméra que ce n'était pas Beyrouth. La Beyrouth du film, c'était Sarajevo... ».

<sup>10</sup> DE BAECQUE Antoine, *L'histoire-caméra*, Éditions Gallimard, Paris, 2008, pp.19-20.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>12</sup> HABIB André, « Le temps des ruines : histoire et mémoire de l'année zéro, de Rossellini à Godard », *op.cit.* p.97.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.92.

## Introduction

les ruines de Berlin de 1944 »<sup>14</sup>. Nos questionnements sont portés par cette inflexion du temps, d'autant qu'ils sont animés par le mouvement créatif qui caractérise le cinéma au Liban, depuis l'émergence de ce que l'on nomme « le nouveau cinéma libanais » en 1975, jusqu'aux pratiques artistiques contemporaines qui s'inscrivent dans l'après-guerre, de 1990 à nos jours.

## Guerre et images

Si la guerre a toujours entretenu un rapport privilégié avec la création artistique, ce rapport, à partir de la guerre de 14-18<sup>15</sup>, a été intensifié et rendu plus complexe à l'âge du cinématographe, avec l'introduction de moyens modernes d'enregistrement, d'archivage et de représentation ; notre perception présente des conflits contemporains ou passés – et par là même notre vision de l'Histoire - est partiellement forgée par la prise et la diffusion des images. « Ce sont des images de guerre, et pour reprendre le mot de Jean-Luc Godard, ce sont juste des images, non pas des images justes, et encore moins la guerre elle-même », remarque Hélène Puisseux à propos des « figures de la guerre »<sup>16</sup>, en insistant sur la façon dont l'invention de la photographie a bouleversé notre perception de l'espace et du temps, ainsi que les modes de représentations de la guerre. Hélène Puisseux insiste sur :

« sa valeur profonde, la capacité qu'elle a de creuser la temporalité pour celui qui la regarde, de la basculer vers son seul temps passé. Il me semble qu'elle est l'unique technique de reproduction à assurer cette valeur singulière et originale, avec une efficacité implacable qui lui vient de sa fixité et donc de son rapport inaltérable au sujet choisi »<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.96.

<sup>15</sup> « Cette guerre, dans sa modernité radicale, sa violence extrême, a constitué une matière spécifiquement cinématographique », note Laurent Véray dans son introduction à *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay Cinéma, 2008, p.7. ; voir également, du même auteur, *Les images d'archives face à l'Histoire*, Futuroscope, Scérén-CNDP-CRDP, 2011.

<sup>16</sup> PUISEUX Hélène, *les figures de la guerre : représentations et sensibilités 1839-1996*, Paris, Gallimard, 1997, p. 10.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 163.

## Introduction

Encore l'insistance marquée sur la vocation à « fixer » le réel et à créer avec ce réel un « rapport inaltérable » est-elle contestable, dès l'origine. On ne tarda pas sans doute à saisir la portée d'une telle invention dont le progrès technique allait s'accoupler avec celui de l'élément central de toute guerre, l'arme. Vers 1874, note Paul Virilio, « Jules Etienne Marey met au point son fusil chrono photographique qui permet de viser et de photographier un objet se déplaçant dans l'espace »<sup>18</sup>. Le philosophe analyse cette modernisation en insistant moins sur la capacité à saisir et fixer une image, que sur la singulière et puissante dynamique de l'espace et du temps qui se joue là et sur la victoire « des modernes belligérants » dont la course à l'appropriation des champs de perception dépasse l'importance des victoires « matérielles » :

« C'est dans la mesure où les modernes belligérants étaient décidés à envahir la totalité de ces champs que s'imposa l'idée que le véritable film de guerre ne devait pas forcément montrer la guerre ou une quelconque bataille, puisqu'à partir du moment où le cinéma était apte à créer la surprise (technologique, psychologique...) il entrait de facto dans la catégorie des armes »<sup>19</sup>.

1895 marque donc, avec la naissance du cinéma, celle de l'accélération prodigieuse du regard, dans la saisie et dans la diffusion des images. La course technologique est basée sur le couple caméra/arme, qui puise tout son sens dans le rapport qu'entretiennent, dans le contexte de la guerre, perception et mort. « Pour l'homme de guerre, la fonction de l'arme, c'est la fonction de l'œil »<sup>20</sup>. Dès lors, les rôles du soldat et du cinéaste se rapprochent, et la mise en spectacle de la guerre brouille les frontières entre guerre et cinéma, réalité et fiction. Pour Paul Virilio, « La guerre c'est du cinéma, et le cinéma c'est la guerre »<sup>21</sup>. C'est ainsi que lors de la Grande Guerre, les films d'actualités et les premières reconstitutions des événements suscitèrent des interrogations quant à la représentation véridique des conflits. Si au départ les images du film d'actualité étaient considérées comme « documents irréfutables », ou comme le « langage de la vérité »,

---

<sup>18</sup> VIRILIO Paul, *Guerre et cinéma I : logistique de la perception*, Paris, Cahiers du cinéma – L'Étoile, 1981, p. 15.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 26 : « Puisque dès l'origine, le champ de bataille est un champ de perception, l'engin de guerre est pour le polémarque un instrument de reproduction, comparable au pinceau du peintre. On sait d'ailleurs l'importance accordée à la reproduction picturale dans les sectes militaires orientales, où la main du guerrier passait facilement du maniement du pinceau à celui de l'arme blanche, comme plus tard, celle du pilote en déclenchant l'arme déclenchera automatiquement la prise de vue de la caméra jumelée ».

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 35.

## Introduction

on a rapidement compris que les contraintes inhérentes à ces prises de vues en direct imposent un cadrage et un point de vue éloignés du champ de l'action. Avec pour conséquence « l'incapacité à montrer réellement l'affrontement, (...) on chercha alors de nouveau du côté de la fiction pour combler les images manquantes »<sup>22</sup>.

Par ailleurs « la guerre fait apparaître brutalement que le contenu d'un film (réel ou fiction) n'est pas document pur, qu'il a une lecture, qu'on peut lui imposer un sens, qu'il fait jouer des affects orientables »<sup>23</sup>. Paul Virilio rejoint ici Hélène Puisseux : « 'La première victime d'une guerre, c'est toujours la vérité' écrivait hier Kipling, on pourrait dire : la première victime d'une guerre, c'est le concept de réalité »<sup>24</sup>. Au seuil de son ouvrage sur la Grande Guerre et le cinéma, Laurent Véray fait de la fiction mémorielle une part incontournable du film historique, et en particulier du film de guerre aussi documentaire soit-il en apparence :

« Un film historique n'est pas une tentative de reconstitution fidèle d'un événement réellement arrivé, mais une mise en scène fictionnelle ou documentaire, avec ses raccourcis, ses simplifications, à partir des représentations, symboliques ou authentiques, que la société s'en fait à un moment donné. (...) En définitive, la problématique (...) est la suivante : quel rapport de la Grande Guerre avec le temps le cinéma a-t-il imposé ? (...) L'idée d'ensemble est celle d'une série de représentations en perpétuel décalage avec la réalité de référence »<sup>25</sup>.

Le paradoxe des guerres modernes réside dans l'aveuglement qui naît de l'abondance même des images. Au fur et à mesure, la médiatisation des conflits est de plus en plus poussée jusqu'à atteindre « le raffinement barbare de la civilisation : la guerre dans un fauteuil »<sup>26</sup>. Si on se rebellait déjà à cette idée en 1897 en visualisant les premiers clichés des champs de bataille, cette remarque nous renvoie aux flots d'images de guerre que l'on perçoit quotidiennement dans les médias. Depuis les doutes face au

---

<sup>22</sup> VERAY Laurent, « La mise en spectacle de la guerre (1914 – 1918) », in *Cinémathèque*, n°16, 1999, pp. 121-123.

<sup>23</sup> PUISEUX Hélène, *les figures de la guerre : représentations et sensibilités 1839-1996*, op.cit., p. 183. Voir notamment « L'exemple allemand » p. 184 et suivantes sur les actualités de guerre et leur enrôlement dans la propagande.

<sup>24</sup> VIRILIO Paul, *Guerre et cinéma 1 : logistiquie de la perception*, op.cit., p. 44.

<sup>25</sup> VERAY Laurent, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, op. cit., pp.7-9.

<sup>26</sup> PUISEUX Hélène, *les figures de la guerre : représentations et sensibilités 1839-1996*, op.cit., p. 177, citant le rédacteur d'un billet très conservateur intitulé « Le Courrier de Paris », qui se rebelle déjà à cette idée le 13 mars 1897 dans *Illustration*.

## Introduction

« premier reportage filmé pendant une vraie bataille »<sup>27</sup>, jusqu'au scepticisme du « concept CNN » de la couverture télévisuelle en direct<sup>28</sup>, « le cinéma de guerre (...) permet, d'une certaine façon, d'éprouver les limites de la représentation »<sup>29</sup>. Dans le cas du cinéma libanais qui nous occupe, ces limites sont rendues encore plus inextricables et douloureuses par l'absence de consensus mémoriel, dans un contexte d'affrontement fratricide et d'éclatement du corps social qui est le premier résultat visible de la guerre civile.

## Guerre(s) civile(s) au Liban

Parler de la guerre civile au Liban (1975-1990), revient à soulever une problématique majeure: celle de la dénomination. Durant et après cette période, les termes qui ont été retenus sont variés, et souvent même contradictoires. Les différences résident dans l'échelle attribuée (événements, guerres, *rounds*), et dans la responsabilité (« la guerre des autres », « la guerre de tous contre tous »). La récurrence des affrontements a, dans certains cas, imposé la pluralité : guerres civiles. Toujours est-il qu'en soi, ces dénominations véhiculent des conceptions opposées, traduisant les tensions qui subsistent après la fin officielle des affrontements :

« Guerre civile ? Guerre étrangère ? La controverse a été incessante. Née presque avec la guerre, elle s'est prolongée dans la paix. Et pour cause. La plupart du temps, elle a été investie dans l'affrontement idéologique entre les belligérants, conformément à une

---

<sup>27</sup> VERAY Laurent, « La mise en spectacle de la guerre (1914 – 1918) », *op.cit.*, p. 120, à propos du reportage sur l'assaut d'un village de la Somme.

<sup>28</sup> Voir FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Collection Folio/Histoire, Gallimard, 1993, à propos de la couverture médiatique de la guerre du Golfe pp. 15-16 : « (...) Il y avait donc mésinformation, autant que désinformation. En outre, le dispositif de la télévision visait à mettre le présentateur en position de stratège, jouant avec et sur les interventions des divers correspondants de Riyad, Tel-Aviv, Amman... afin d'assurer simultanément et ubiquité de l'information dite 'en direct'. De sorte que ce jeu dramatisé d'une capitale à l'autre tenait lieu d'analyse de l'information, toujours rendue obsolète par une nouvelle information élevée au rang de d'événement parce que mise en scène ; « l'écran faisait écran » selon l'expression de Serge Daney, à toute intelligibilité de la situation. En outre, les reportages sur cette guerre ont montré la vanité du concept de 'l'Histoire en direct' : car, à la différence d'une compétition sportive, l'événement n'obéit à aucune règle de jeu sauf s'il est lui-même transformé en spectacle ».

<sup>29</sup> VERAY Laurent, « La mise en spectacle de la guerre (1914 – 1918) », *op.cit.*, p. 130.

## Introduction

logique sommaire : si la guerre est étrangère, alors la responsabilité est extérieure et les combattants libanais nécessairement des héros ou des traîtres ; si la guerre est civile, alors la responsabilité incombe à ceux qui ont assumé la direction du corps national avant la rupture, tandis que les interventions extérieures deviennent des paramètres exclusivement mécaniques »<sup>30</sup>.

Il faut également compter les expressions devenues courantes après la guerre : « Guerre des autres sur notre terre », ou encore « Guerre pour les autres ». Tout en contredisant la notion de guerre civile, ces dénominations semblent réduire au minimum l'implication des partis locaux, ainsi que la complexité des événements et de leurs séquelles qui déstabilisent l'après-guerre.

Cette difficulté à nommer la période de 1975-1990 ne fait que traduire une incapacité à cerner tous les aspects d'une guerre qui, en l'espace de 15 ans, aura revêtu des formes différentes, où alliances, enjeux et pratiques se sont redéfinis sans cesse. S'il est possible de délimiter des périodes clefs, séparées par des accalmies plus ou moins douteuses, il est moins évident de concevoir l'ensemble des années de conflits dans une image globale sans qu'elle ne soit aussitôt brouillée par les renversements de situations et les paramètres qui s'y sont greffés en cours de route.

De fait, si après le début de la guerre attribué à l'incident du 13 avril 1975<sup>31</sup> les affrontements ont opposé les milices chrétiennes aux forces musulmanes et de gauche, le soutien des palestiniens pour ces derniers à partir de 1976 marque une première charnière dans le déroulement des faits. Suivra l'intervention de l'armée syrienne à la demande des partis chrétiens pour équilibrer la situation après le démantèlement de l'armée libanaise. Les sommets du Caire et de Riad mettront fin à ce qui sera appelé la guerre de deux ans (1975-1976).

---

<sup>30</sup> KASSIR Samir, *La guerre du Liban, De la dissension nationale au conflit régional*, Paris : Karthala, 1994, p.491.

<sup>31</sup> En représailles à des tirs d'origine inconnue à Ain el Remmaneh durant l'inauguration d'une église en présence de Pierre Gemayel, fondateur du parti des Phalangistes (un parti politique chrétien qui s'oppose aux mouvements de gauche et de la résistance palestinienne), des membres du parti criblent de balles un bus transportant des palestiniens, dans la même région.



## **Introduction**

Les alliances étant loin d'être figées, et dans un retournement de situation après l'assassinat de Kamal Joumlatt, chef du parti socialiste progressiste, chrétiens et Syriens s'affrontent en 1978. Les fronts se multiplient ensuite avec le bombardement de Beyrouth Ouest par les israéliens et l'invasion du Liban sud jusqu'aux limites du fleuve Litani qui marquent l'implication directe d'Israël dans le conflit, et qui se maintiendra, par intermittences, jusqu'à l'invasion de Beyrouth en 1982. Mais à la multitude des belligérants, locaux et étrangers, s'ajoute un facteur essentiel : celui des discordes au sein d'un même camp. Ainsi, et à plusieurs reprises, les chrétiens s'affrontent entre eux (notamment en 1985 et 1989), et les chiites de même (notamment les milices du mouvement d'Amal et le Hezbollah).

Ce qui unit ces périodes qui peuvent apparaître comme des guerres distinctes et séparées, c'est essentiellement la violence qui les caractérise ainsi que leur cadre géographique, puisque les confrontations ont touché l'ensemble du territoire libanais. D'abord localisés dans la banlieue nord est de Beyrouth, les heurts ne tardent pas à gagner le cœur de la capitale : des combats ont lieu dans les vieux souks, ou encore dans la zone dite « des grands hôtels ». La ville est dès 1976 coupée en deux : Beyrouth Ouest à majorité musulmane et Beyrouth Est à majorité chrétienne. La localisation des affrontements se fait tour à tour à Beyrouth, au Sud, à Zahlé, dans le Nord et au Mont-Liban, engageant ainsi l'ensemble du pays.

Dans ces violences, les civils sont les premières victimes : par la généralisation des enlèvements et des exécutions sommaires, les batailles de rues, les voitures piégées, et les massacres perpétrés par les divers partis en guerre. Si une unification des événements est possible sous cet angle, les alternances entre batailles et cessez-le-feu, ainsi que les retournements d'alliances et de situations citées plus haut, remettent en question cette unité et renforcent l'ambiguïté du sujet.

Comme consécration ultime de cette confusion, le Parlement libanais vote en 1991 une loi d'amnistie sur les crimes de guerre commis entre 1975 et 1990. Ce faisant

## Introduction

il donne le coup d'envoi d'un « incertain après-guerre »<sup>32</sup>, où les tensions refoulées refont surface ponctuellement, et déséquilibrent le *statu quo*. Ces résurgences prennent des formes différentes : attentats à la voiture piégée et assassinats (à partir de 2005), batailles de rues (inter communautaires) et de camps (opposant notamment des extrémistes aux forces de l'armée libanaise). La notion même de regard rétrospectif sur la guerre en est compromise.

Dans le cas du Liban, filmer la guerre ne se limite pas en effet à en faire une chronique événementielle. D'abord parce qu'il s'agit d'une situation inextricable et d'une guerre civile marquée par une extrême confusion. Ensuite parce que la guerre n'est pas ici limitable aux actions guerrières et que, vécue par les Libanais, elle prend des formes diverses et s'inscrit dans cette temporalité tout à fait singulière que nous proposons de nommer la temporalité des « images d'après ».

## Temps et images d'après

La guerre civile s'achève en 1990 avec deux formules significatives de l'état de l'après-guerre au Liban : « Clore les dossiers » et « Ni vainqueur, ni vaincu »<sup>33</sup>. Tirer un bilan de ces quinze années de guerre en quelques lignes se révèle une tâche complexe et problématique, comme le souligne Amanda Abi Khalil :

« Les horreurs perpétrées pendant quinze ans sont monstrueuses, exécrables, écœurantes, établir un bilan des pertes de notre guerre en trois lignes, c'est se mettre du côté de ceux qui appliquent le réductionnisme pour manipuler notre mémoire. L'artiste libanaise Nada Sehnaoui (...) a dans une série de peintures intitulées *Lebanese War Statistics* reproduit à profusion la phrase parue dans le quotidien français *Le Monde* en 1990, réduisant la guerre du Liban à : 150.000 morts, 200.000 blessés, 17.000 disparus, 3641 voitures piégées... »<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> KASSIR Samir, *La guerre du Liban, De la dissension nationale au conflit régional*, op.cit., p.251.

<sup>33</sup> ABI KHALIL Amanda, *Le Liban d'après-guerre: le chantier artistique pour la mémoire*, Mémoire de Master 1 Médiation Culturelle, Option Mise en œuvre de projets culturels, Université De La Sorbonne Nouvelle Paris III, avril 2007, p. 12.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.12. Voir: <http://www.nadasehnaoui.com/paintings3.html>

## Introduction

Une paix fragile s'instaure alors, accompagnée par un élan de reconstruction qui fait table rase du passé, avec une projection vers un avenir de paix rêvée, fantasmée, fabulée. Les chefs de milices sont par ailleurs réhabilités et intègrent des postes clés au sein de l'Etat, mais les clivages restent présents sous le *statu quo* politique et la mainmise syrienne sur le pays<sup>35</sup>. Comme l'exprime pertinemment Olivier Rohe dans son roman *Défaut d'origine*, cités par Amanda Abi Khalil :

« C'est très exactement du jour au lendemain que nos plus illustres seigneurs de la guerre sont sortis blanchis de leurs crimes innombrables, (...) pour ainsi dire pénards et sans être embêtés le moins du monde et sans passer par la case prison ils ont troqué leurs anciens treillis maculés de sang contre le costard respectable du ministre très exactement du jour au lendemain. Lundi ils étaient partis les mains pleines de sang chaud et mardi ils sont revenus fagotés comme des ministres, (...) le criminel de guerre et le ministre s'entendent tellement bien que rien ne nous permet de les distinguer »<sup>36</sup>.

Car pour mettre un terme à la guerre, une loi d'amnistie générale a été décrétée dans le but de permettre une réconciliation nationale et l'instauration d'une paix civile. Amnistie/amnésie, les deux termes ont une « proximité plus que phonétique, voire sémantique », comme le souligne Paul Ricoeur dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*<sup>37</sup>. Le défaut de l'amnistie ou de « l'amnésie commandée », censée réaffirmer une unité nationale imaginaire, « n'est-il pas d'effacer de la mémoire officielle les exemples de crime susceptibles de protéger l'avenir des erreurs du passé et [...] de condamner les mémoires concurrentes à une vie souterraine malsaine »<sup>38</sup> ? Au plan architectural et urbain, le centre-ville de Beyrouth, véritable centre névralgique de la ville, théâtre des affrontements les plus violents, symbole de la séparation de Beyrouth en deux zones est et ouest par la fameuse ligne de démarcation, est en 1990 un labyrinthe de ruines. La société de promotion immobilière privée Solidere met en place un plan de reconstruction et de restauration avec un slogan explicite et symbolique : « Beirut, ancient city of the future » (Beyrouth, l'antique cité du futur). L'espace-temps de la guerre civile semble totalement occulté dans le paysage officiel et médiatique de cette

---

<sup>35</sup> L'entrée des troupes syriennes au Liban a lieu en octobre 1976, à la fin de la guerre des deux ans. Elles ne quitteront le pays que le 26 avril 2005, mettant fin à une trentaine d'années d'occupation.

<sup>36</sup> ROHE Olivier, *Défaut d'origine*, Paris, Allia, 2003, p. 27, cité par ABI KHALIL Amanda, *Le Liban d'après-guerre: Le chantier artistique pour la mémoire*, op.cit., pp.14-15.

<sup>37</sup> RICEUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 586.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 588.

## Introduction

période, une amnésie que les artistes Joana Hadjithomas et Khalil Joreige conceptualisent dans leurs travaux artistiques sous la figure de la latence, d'un refoulé prêt à resurgir :

« La latence évoque le sentiment ressenti souvent dans Beyrouth, face à l'amnésie dominante depuis la fin de la guerre (...). À cette latence de la mémoire, coïncide un rapport ambigu aux images telles qu'elles sont proposées le plus souvent depuis la fin de la guerre, un rapport qui oscille entre deux registres temporels : le passé nostalgique et mythifié de Beyrouth, la période d'avant-guerre avec notamment ses images, ses cartes postales sublimes et le futur tel qu'il se constitue dans un fantasme supposément collectif qui nous remet dans le 'droit chemin du progrès et de la modernité' avec son imaginaire et son iconographie telles ces grandes affiches vantant les nombreux projets immobiliers.

L'image semble voguer entre un 'ça a été' et un 'ce sera'. (...)

Le passé proche de la guerre devient cette figure latente tapie dans l'ombre de la ville prête à resurgir, cette mémoire trop vite étouffée, les ruines couchées sous le béton moderniste, sous le rêve capitaliste d'un pays efficace et performant »<sup>39</sup>.

Une autre dimension temporelle s'ajoute à la destruction des ruines de guerre du centre-ville : on découvre des vestiges archéologiques, et sur cette superposition de mémoires et de temps, on reconstruit aveuglément. Dina Al-Kassim dénonce la destruction de ce patrimoine archéologique, en employant à son propos le terme de « mémoricide » :

« La destruction du patrimoine archéologique de Beyrouth, qu'un auteur a qualifiée de 'mémoricide', fait se dresser les morts invisibles et méconnus dans un appel général pour la reconnaissance de l'inanimé. (...) Nettoyer pour faire place au nouveau ne relève nullement d'une pratique évidente ou transparente ; le processus exerce une violence occulte sur le corps méconnu de la mémoire souterraine. Dans ce cas, la promesse d'une histoire unifiée pour servir de contrepoids au progrès urbain cesse d'exister »<sup>40</sup>.

C'est dans ce contexte que s'imposent de nouveaux questionnements et de nouvelles pratiques et exigences artistiques, notamment dans la sphère des arts visuels et de l'architecture urbaine, aux lendemains du conflit : que faire de cette guerre qu'on invite

---

<sup>39</sup> HADJITHOMAS Joana et JOREIGE Khalil, « Latence », texte publié en anglais sous le titre « Latency », in *Homeworks*, traduit du français par Tony Chakar, Beyrouth, Ashkal Alwan, 2002, p. 40 (document non publié, sans lieu, sans date).

<sup>40</sup> AL-KASSIM Dina, « Crise de l'invisible : découvrir l'esthétique de l'hystérie dans la politique de l'art et l'archéologie de la nouvelle Beyrouth », in *Parachute*, n° 108, octobre 2002, p. 150, 159.

## Introduction

à oublier ? Comment la mettre en récit<sup>41</sup> ? Que faire après le choc de l'événement ? Autant d'interrogations autour de la représentation culturelle et artistique qui forment désormais le cœur et l'objet même des créations artistiques d'après-guerre. Ces préoccupations se rejoignent autour d'un point centrifuge : une problématique liée à l'amnésie générale forcée qui domine l'espace politique, social, culturel et urbain. Un « faisceau de dénonciations »<sup>42</sup> apparaît, porté par des « intellectuels » qui émergent « dans le débat public (...) comme catégorie d'individus engagés pour dénoncer la classe politique libanaise »<sup>43</sup>. Les critiques sont principalement adressées :

« au projet Solidere de reconstruction du centre-ville qui, selon la synthèse proposée par l'historien Samir Kassir, porte atteinte à trois registres de mémoire : 'la mémoire architecturale' liée au patrimoine architectural du Beyrouth ottoman et français ; 'la mémoire sociale' véhiculant un imaginaire cosmopolite de la ville ainsi qu'un imaginaire national en gestation transcendant les imaginaires communautaires ; 'la mémoire de la rupture', c'est-à-dire la mémoire de la guerre »<sup>44</sup>.

Le paysage culturel et artistique beyrouthin de l'après-guerre reflète ainsi un ensemble de « préoccupations - voire d'obsessions »<sup>45</sup> centrées sur la dialectique de la mémoire et de l'oubli. Nous retrouvons cette articulation dans la majorité des productions artistiques contemporaines libanaises, interrogeant un présent en proie aux souvenirs

---

<sup>41</sup> Resnais pose les mêmes questions après la guerre d'Algérie, dans *Muriel*, en 1963. Voir CAYROL Jean et RESNAIS Alain, *Muriel*, scénario et dialogues Jean Cayrol, réalisation Alain Resnais, Paris, Seuil, 1963, p. 110 : « Muriel, déclare le protagoniste, un jeune homme revenu traumatisé de l'Algérie, ça ne se raconte pas » ; Et ça ne se filme pas : sur les photos que prend le jeune homme, « les êtres, les paysages se présentent 'voilés' comme une plaque de photo; il a pourtant tout fait pour les saisir en plein dans le vif, (...) mais il ne sait pas les 'cadrer', il n'arrive pas à les prendre dans un bon éclairage; c'est toujours au crépuscule, dans l'approche de la nuit qu'il songe à en fixer les traits. (...) Rien n'est simple à son approche... (pour lui) le monde n'a plus figure humaine » in CAYROL Jean, "De la mort à la vie", *Nuit et brouillard*, Paris, Fayard, 1997, p. 93.

<sup>42</sup> CHABROL Arnaud, « La fabrique artistique de la mémoire: effet de génération et entreprises artistiques dans le Liban contemporain », in MERMIER Franck et VARIN Christophe (dir.), *Mémoires de guerres au Liban (1975-1990)*, Arles, Sindbad/Actes Sud/Ifpo, 2010, p. 492.

<sup>43</sup> FAVIER Agnès, *Logiques de l'engagement et modes de contestation au Liban. Genèse et éclatement d'une génération de militants intellectuels (1958-1975)*, thèse de doctorat en science politique, Aix-Marseille III, Université Paul-Cézanne, 2004, p. 574, citée par CHABROL Arnaud, « La fabrique artistique de la mémoire: effet de génération et entreprises artistiques dans le Liban contemporain », *op.cit.*, p. 492.

<sup>44</sup> KASSIR Samir, 2003, *Histoire de Beyrouth*, Paris, Fayard, 2003, p. 634-635, cité par CHABROL Arnaud, « La fabrique artistique de la mémoire: effet de génération et entreprises artistiques dans le Liban contemporain », *op.cit.*, p. 493.

<sup>45</sup> WRIGHT Stephen, « Tel un espion dans l'époque qui naît: la situation de l'artiste à Beyrouth aujourd'hui » in *Parachute*, *op.cit.*, pp. 15-16.

## Introduction

traumatiques de la guerre civile, avec une prolifération des pratiques documentaires qui, au lieu de documenter la réalité sociopolitique du pays<sup>46</sup>, se dirigent davantage vers un regard critique qui sonde la réalité et s'intéresse aux histoires alternatives. Avec une spécificité à souligner : le rapport au réel n'opère plus de distinction convenue et commode entre réalité et fiction, puisque réalité et fiction relèveraient ici, comme le souligne Stephen Wright, d'un « même régime de sens ». Au point qu'on peut soutenir l'hypothèse « qu'à Beyrouth, comme l'a dit Jacques Rancière dans un tout autre contexte, 'le réel doit être fictionné pour être pensé' <sup>47</sup> ». Le rapport naïf – selon le modèle néoréaliste – au réel a fait son temps ; le rapport nouveau qui s'expérimente au quotidien et que travaille et explore l'artiste est l'espace même d'une pensée contemporaine du réel en création, où le recours assez répandu aux stratégies documentaires serait relié à un discours artistique alternatif, comme l'affirme Monique Bellan :

« Le discours artistique lié à la réalité – contrairement à l'analyse journalistique – est jugé important pour deux raisons. D'une part, l'artiste a une autre façon d'observer et de rendre compte de la réalité ; d'autre part, la réception de l'art se fait dans un cadre différent : les galeries, les musées et les espaces artistiques offrent une autre 'temporalité' pour la réflexion que les journaux et la télévision, qui privilégient l'immédiateté. Les stratégies documentaires (...) figurent donc parmi les caractéristiques les plus importantes de l'art contemporain »<sup>48</sup>.

## Quels espaces pour la création après le désastre?

Quelles sont ces stratégies ? Quelle(s) « autre(s) » temporalité créent-elles ? Dans quel périmètre créatif opèrent-elles ? L'essor de la vidéo, la prolifération des chaînes de télévision locales ainsi que l'émergence de plusieurs écoles de cinéma

---

<sup>46</sup> « 'Disciplined Spontaneity': A Conversation on Video Production in Beirut », in *Parachute*, *op.cit.*, p. 80.

<sup>47</sup> RANCIERE Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 61, cité par WRIGHT Stephen, « Tel un espion dans l'époque qui naît: la situation de l'artiste à Beyrouth aujourd'hui », *op.cit.*, p. 29.

<sup>48</sup> BELLAN Monique, « Des représentations de l'histoire et de la mémoire dans l'art contemporain au Liban », in PUIG Nicolas et MERMIER Franck (dir.), *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient*, Beyrouth, Ifpo, 2007, pp. 223-224.

## Introduction

préparent un terrain propice à un bouleversement esthétique de large amplitude dans le domaine des images. Laboratoire de la création contemporaine, Beyrouth devient rapidement un lieu fécond d'initiatives culturelles et artistiques diversifiées, avec l'apparition de nombreuses infrastructures de production et d'exposition. Dans ce contexte qu'on qualifierait volontiers d'avant-gardiste, une nouvelle génération d'artistes, intellectuels, écrivains, théoriciens, historiens ou architectes se rejoignent autour de préoccupations similaires liées à une réflexion qui problématise ce présent d'après-guerre, autant sur le plan politique, social, urbain, historique, philosophique qu'artistique. Ces structures diversifiées permettent ainsi l'émergence et le développement de nouvelles pratiques artistiques au Liban, ou pratiques dites alternatives par le statut de ces structures qui se veulent indépendantes et à l'opposition de la culture et des idéologies dominantes, en admettant la possibilité de se positionner à l'extérieur de celles-ci :

« Hal Foster parle dans ce contexte de politiques 'transgressives' et de politiques 'résistantes'. Selon lui, l'avant-garde moderne suivait une politique 'transgressive' et se pensait capable de franchir la frontière de la réalité sociale pour la juger depuis une position surplombante. Avec l'apparition de la culture postmoderne dans les années 1970, cette métacritique serait devenue impossible suite à la prise de conscience de ce que l'action culturelle est toujours ancrée dans son contexte et ne peut, pour cette raison, se placer en dehors des données culturelles dominantes. Il en résulte que la politique de l'art postmoderne, si celui-ci veut être oppositionnel, doit être une politique de résistance à l'intérieur même de la culture dominante. Le problème principal qui se pose alors est de savoir comment l'art peut éviter de reproduire les valeurs des idéologies dominantes »<sup>49</sup>.

Il s'agirait donc principalement pour ces structures d'offrir, à la faveur des désordres de l'après-guerre, dans un contexte très particulier et toujours favorable aux avant-gardes, la possibilité aux « pratiques artistiques et culturelles » d'exister « hors des contraintes du marché »<sup>50</sup>, et de permettre un discours critique qui « implique l'existence d'individus qui agissent politiquement, en tant que citoyens, autrement dit qui créent

---

<sup>49</sup> KERSHAW Baz, *The Radical in Performance*, Londres, New York, 2000, pp. 72-73, cité par BELLAN Monique, « Des représentations de l'histoire et de la mémoire dans l'art contemporain au Liban », *op.cit.*, p. 226.

<sup>50</sup> TOHME Christine et SALTI Rasha, « Ashkal Alwan, ou la réappropriation d'une réalité », in *Territoire Méditerranée*, Genève, Labor et Fides, 2005, p. 51.

## Introduction

entre eux des relations qui ne soient ni familiales, ni tribales, ni confessionnelles »<sup>51</sup>. Se réapproprier l'espace public devient dans ce cadre l'une des principales missions pour une structure comme Ashkal Alwan, l'Association Libanaise pour les Arts Plastiques<sup>52</sup>, cofondée en 1994 par la commissaire d'exposition Christine Tohmé, comme elle le souligne :

« Il n'y a pas d'espace public au Liban, il n'y a que des espaces confessionnels. On est et l'on reste avant tout membre de sa communauté. Tout dans cette ville est lié à la religion ; il n'y a pas de sphère laïque. (...) »

L'Association Ashkal Alwan a été créée en 1994 et a organisé son premier projet artistique l'année suivante au Jardin Sanayeh, à une époque où Beyrouth Est et Beyrouth Ouest étaient encore psychiquement séparés. L'association est née dans le sillage de la guerre civile d'un besoin terrible – non seulement d'un besoin artistique, mais en réponse à un enfermement qu'on sentait à tous les niveaux. Le manque de mobilité était pour nous un enjeu énorme : comment créer un espace physique pour soi-même dans une ville où toute une batterie de facteurs prédisposent à penser : 'je suis à ma place ici' ou 'je dois déménager' ou 'il faut que je quitte le pays' ? (...) il s'agissait de réunir des gens qui ont « un troisième œil » rivé sur les jours qui passent, un œil non pas pour voir mais pour analyser, pour atteindre un haut niveau d'introspection réflexive vis-à-vis d'eux-mêmes, de leur travail, leur ville, la région, le monde arabe. (...) Ces projets ne sont pas tant des expositions que des points de repères, nous permettant d'affirmer notre espace dans la ville »<sup>53</sup>.

« L'espace public muselé pendant quinze années de conflit »<sup>54</sup> se renouvelle ainsi, et voit apparaître une nouvelle génération d'artistes nés dans les années soixante, dont le caractère générationnel serait plus relié au « faisceau de pratiques communes mises en œuvre au cours de leur émergence dans la sphère publique que dans l'expérience concrète de la guerre civile dont ils ont tous un vécu particulier »<sup>55</sup>. Ces artistes partagent par ailleurs une « réticence », un « refus du collectif, de la catégorie 'génération de guerre' notamment »<sup>56</sup>. Ainsi, « ni manifeste, ni revue, ni coup d'éclat ne viennent incarner son existence »<sup>57</sup>. Par ailleurs, « ceux appartenant à cette génération

---

<sup>51</sup> BELLAN Monique, « Des représentations de l'histoire et de la mémoire dans l'art contemporain au Liban », *op.cit.*, pp. 226-227.

<sup>52</sup> Voir site de l'Association Libanaise pour les Arts Plastiques : [www.ashkalalwan.org](http://www.ashkalalwan.org).

<sup>53</sup> TOHME Christine, citée par WRIGHT Stephen, « Tel un espion dans l'époque qui naît: la situation de l'artiste à Beyrouth aujourd'hui », *op.cit.*, pp. 19-21.

<sup>54</sup> CHABROL Arnaud, « La fabrique artistique de la mémoire: effet de génération et entreprises artistiques dans le Liban contemporain », *op.cit.*, p. 492.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> *Ibid.*, pp. 498-499.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 497.



## Introduction

se démarquent (...) de leurs pères par un refus de la nostalgie du Beyrouth des années 1960, (...) une forme de scepticisme à l'égard de toute forme d'engagement partisan »<sup>58</sup>. C'est dans ce contexte que l'artiste à Beyrouth, bien que « nécessairement et même viscéralement impliqué dans la réalité socio-politique de sa ville et de sa région », se situerait sous le « régime de *l'implication dérobée* :

Attentif aux possibles qui s'ouvrent, mais rétifs aux programmes politiques existants, ayant fait le tour des illusions perdues comme des grandes espérances, l'artiste beyrouthin s'efforce de conjurer tout ce qui est susceptible d'affaiblir sa prise sur la grammaire de la vie urbaine et de provoquer sa mise en exil symbolique de la cité »<sup>59</sup>.

Ainsi, tout en endossant la position d'« observateurs critiques », les artistes beyrouthins aspirent à des valeurs individualistes, à un devenir citoyen ou sujet politique, tout en réfutant tout « engagement militant qui allait de soi pour une génération précédente »<sup>60</sup>. L'idéalisme qui motivait les intellectuels au début de la guerre n'est plus possible à l'issue d'une guerre civile qui a généré un déclin des idéologies<sup>61</sup>.

« Contrairement à une partie d'entre eux avant la guerre, les artistes d'aujourd'hui ne s'identifient ni à des partis politiques, ni à des courants idéologiques ou religieux. Ils tentent de refléter d'une manière critique la guerre et les raisons encore présentes qui ont mené à ce conflit. L'auto-perception des artistes a évolué de l'image de 'révolutionnaires engagés' à celle d'« observateurs critiques » cherchant à agir en tant qu'individus libres de toute appartenance confessionnelle ou sociale »<sup>62</sup>.

Le geste créatif dans l'après-guerre prend son essor suivant cette configuration, avec une propension à l'utilisation de divers supports médiatiques, marquant une recherche et une expérimentation liées à chaque médium, à ses régimes de temporalités, et aux

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 496.

<sup>59</sup> WRIGHT Stephen, « Tel un espion dans l'époque qui naît: la situation de l'artiste à Beyrouth aujourd'hui », *op.cit.*, p.13.

<sup>60</sup> *Ibidem.*

<sup>61</sup> Voir WRIGHT Stephen, *Ibid.*, pp. 17-18 : « La guerre s'est achevée, ou plutôt s'est finalement épuisée – asphyxiée par sa propre absurdité – en 1990 avec les accords de Ta'if. (...) Elias Khoury, engagé comme combattant dans la cause palestinienne, reconnaît qu'un certain idéalisme jouait un rôle dans le déclenchement des conflits. 'Nous avons fait la guerre de plein gré. Des gens de gauche comme moi-même croyaient qu'une coalition entre Libanais et Palestiniens donnerait au monde arabe quelque chose de neuf. Nous cherchions à construire un nouveau régime démocratique et laïc dans une partie du monde où un tel régime n'avait jamais existé. Cela n'a pas marché' ».

<sup>62</sup> BELLAN Monique, « Des représentations de l'histoire et de la mémoire dans l'art contemporain au Liban », *op.cit.*, pp. 225-226.

## Introduction

modes de narration possibles. La multiplication des médiums, supports, techniques, dispositifs, formes, participe à la recherche d'une esthétique et d'une syntaxe susceptibles de représenter l'histoire ou les histoires de la guerre du Liban, mais aussi la temporalité spécifique de l'après-guerre.

## Images d'après dans le cinéma au Liban, fractures esthétique et spatio-temporelle

Suivant ces considérations, le choix de notre corpus porte sur des œuvres cinématographiques, vidéographiques, des installations photographiques et vidéo, des performances avec projections, selon l'hypothèse que l'ensemble de ces formes et dispositifs, *c'est du cinéma*. En s'appuyant sur l'ouvrage du critique américain Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, qui date de 1970, Philippe Dubois avance que « cette vision inattendue (...) transformait ainsi le champ du 'cinéma', en l'ouvrant à tout un monde qu'il hantait et qui le hantait, en le connectant à son environnement, tant artistique, culturel que technique et politique : les arts (et 'l'esprit') des années 70, spécialement la performance, l'installation, la vidéo, l'art conceptuel, événementiel, corporel, le spectacle vivant, les médias, la télévision (...) l'ordinateur et la cybernétique ». Aujourd'hui, cette vision « a acquis droit de cité et a pris pleinement toute sa force, décuplée par l'évolution des pratiques, des techniques, des formes, et par la crise des modèles uniques et monocentrés, crispés sur leur supposée 'identité' ou 'spécificité' historique ». C'est cela l'*extended* ou l'*expanded cinema*, le cinéma *élargi* ou *étendu*, « un *imaginaire de l'image* qui nous sert de base pour penser notre rapport à tous les types d'images contemporaines »<sup>63</sup>.

L'*Expanded Cinema* acquiert ainsi une dimension particulière dans les pratiques artistiques contemporaines au Liban, interrogeant les *passages* entre les images, d'un

---

<sup>63</sup> DUBOIS Philippe, « Présentation », in *Extended Cinema, Le cinéma gagne du terrain*, DUBOIS Philippe, MONVOISIN Frédéric, BISERNA Elena (dir), Italie, Campanotto Editore, juin 2010, pp. 13-14.

## Introduction

médium à un autre, ce que Raymond Bellour nomme *l'entre-images*<sup>64</sup>. Passages qui impliquent également la question de la disparition, qui

« touche en effet de manière singulière celle des médias, du passage d'un médium à un autre, des relations ou lacunes entre eux, pour autant que la production ou la reproduction de matériel ou de discours relevant de ce qui disparaît et de sa persistance, ou mémoire, soit entreprise par différents types de médias (oralité, écriture, image...) ou différents types de discours médiatiques (documentaires, fictions, poésie, mythe...). (...) Ces jeux et ces tensions entre présence et absence, disparition et réapparition, se déroulant par la multiplicité et la variance actuelle des médias, font que l'idée ou le sentiment d'une substance ou même d'une existence certaine et compacte ou homogène deviennent particulièrement problématiques, et ce d'autant plus que ce qui disparaît le plus ou le plus crucialement, est, justement, l'entité matérielle par rapport à laquelle les signes médiatiques acquièrent le statut de 'représentations' »<sup>65</sup>.

Ici placée par Raymond Bellour dans le champ très actuel des intermédialités, dans un éclairage plus esthétique qu'historique, la mise en tension des signes médiatiques manifeste également une mise en tension de la temporalité, et révèle une dimension particulière lorsqu'il est question des zones d'ombres de l'histoire ; en effet dans les contextes de guerre et d'après-guerre, la mémoire, et singulièrement « la mémoire des vaincus », est aussi « une histoire de la disparition »<sup>66</sup>. Traiter de la disparition, c'est se confronter à une « suspension ou interruption plutôt que clôture ou accomplissement [où] manque la certitude de la fin qui aurait permis d'identifier et articuler une finalité »<sup>67</sup>. Traumatisme et disparition semblent ainsi remettre en question « les récits, les expériences, les structures de perception et modèles de représentation »<sup>68</sup>. Dans ce sens, les œuvres libanaises qui constituent notre corpus, représentent cette tentative de figuration, ou d'expression d'une expérience traumatique qui engage une pensée théorique de l'absence, de la disparition. Par extension, on peut faire l'hypothèse que ces figures, ces formes et ce langage cinématographique traduisent un geste et une posture poétiques dont la modernité ou postmodernité a pour source et pour effet de permettre de penser, et de faire penser, les événements traumatiques et de les historiciser. Ils

---

<sup>64</sup> BELLOUR Raymond, *L'Entre-Images, Photo. Cinéma. Vidéo*, Paris, Collection Les Essais, Editions de la Différence, 2002, p. 14.

<sup>65</sup> VARSOS George et WAGNER Valeria, *Disparaître à présent, Introduction*, in *Disparaître*, n°10 de la revue *Intermédialités*, Montréal, automne 2007, p. 13.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 13.

## Introduction

seraient également, en tant que dispositifs, au fondement d'un nouveau rapport au monde qui passe par l'art.

Dans ce sens, les œuvres que nous nous proposons d'étudier dans cette thèse n'appartiennent pas au cinéma traditionnel qui relate et recrée, qui « reconstitue » des événements du passé pour aboutir à un « savoir historique », en plaçant le passé à une distance du présent, mais des œuvres qui déploient des stratégies esthétiques et narratives spécifiques faisant coexister le passé dans le présent, ou les superposant, les stratifiant. De manière provisoirement schématique, on peut faire l'hypothèse que la première catégorie place « la notion du savoir historique » - que Roland Barthes désigne comme celle du « discours »<sup>69</sup> historique, teinté d'idéologie, dans les champs du visible et du représentable, alors que la seconde manipule des éléments, objets, et images évanescents du passé qui appartiennent à l'univers de l'invisible<sup>70</sup>. Il s'agira d'étudier des stratégies de représentation qui procèdent par agencement de traces, éprouvant le réel et sa représentation, manipulant le fictif voire le fantastique, faisant violence au langage filmique et aux médiums manipulés, pour aboutir à la représentation d'espace-temps permettant l'apparition de formes ou de présences fantomales. Cet agencement de traces qui interroge le représentable dans une archéologie du présent, expérimente ainsi les régimes de temporalité et d'historicité dans une tentative de penser l'événement traumatique, de se situer dans la triple temporalité de l'histoire, dans cette brèche temporelle qui pose les difficultés de la transmission et de l'héritage.

Le choix de notre corpus se porte ainsi sur des œuvres qui appartiennent à deux périodes historiques : celle du « nouveau cinéma libanais » (1975-1990) et des pratiques artistiques contemporaines d'après-guerre (de 1990 à nos jours). Si le corpus des films de la guerre civile est uniquement formé d'œuvres cinématographiques, la période d'après-guerre marquée par une expansion des pratiques artistiques multidisciplinaires oriente notre sélection sur des œuvres portées par une hybridation des médiums, formes et supports. Si cette distinction est établie suivant des considérations historiques

---

<sup>69</sup> BARTHES Roland, « Le discours de l'histoire » [1967], in *Œuvres complètes*, tome II, Seuil, Paris, 1994, p. 417-427.

<sup>70</sup> Voir SKOLLER Jeffrey, *Shadows, Specters, Shards, Making History in Avant-Garde Film*, USA, University of Minnesota Press, 2005, p. XIV-XV.

## Introduction

relatives aux usages des médiums, notre perspective d'étude s'orientant sur « le cinéma élargi » englobera des pratiques artistiques diversifiées. Par ailleurs, nos objectifs ne s'envisageant pas dans une perspective chronologique, il nous a cependant semblé nécessaire d'interroger dans un premier temps l'espace-temps de la guerre civile, entre documentaire et fiction, et les mutations du regard imposées par un réel fracassé, pour ensuite étudier des œuvres artistiques d'après-guerre, envisagées suivant les portées historiques et esthétiques tirées. Cette périodisation est néanmoins éprouvée par la temporalité spécifique des images d'après, qui suivant la perspective de notre problématique appellent à des recoupements. D'autre part, l'enjeu de notre thèse n'ayant pas pour objectif de retracer le parcours de ce cinéma, le corpus ne répond pas à un souci d'exhaustivité.

Notre étude se déploie ainsi sur quatre axes, centrés sur une fracture esthétique et spatio-temporelle qui appelle à une redéfinition du langage artistique et filmique. Le premier place nos questionnements au centre du foyer sismique de la guerre civile. A travers un parcours transversal s'appuyant sur des films réalisés par Maroun Bagdadi, Jocelyne Saab et Borhane Alaouié, nous analyserons les nouveaux modes de narration et de représentation que la guerre introduit. Notre première hypothèse soutient que ces réalisateurs du « nouveau cinéma libanais » s'orientent dans un premier temps vers un cinéma qui se veut témoin de l'Histoire : documenter le présent est une urgence pour ces cinéastes pris dans le tourbillon de l'événement dont le choc impose dans un premier temps la nécessité de comprendre, et de tenter de faire comprendre. « Le film devient alors, comme le dit Marc Ferro, un agent de l'Histoire pour autant qu'il contribue à une prise de conscience », et joue un « rôle actif en contrepoint de l'Histoire officielle »<sup>71</sup>. Fictions et documentaires font office d'archives historiques, ils sont des documents auxquels on peut se référer après l'événement<sup>72</sup>. Cependant, face au choc de l'événement, ces objectifs qui s'orientent vers un cinéma engagé politiquement et

---

<sup>71</sup> FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, op.cit., p. 13.

<sup>72</sup> Voir, KHATIB Lina, « Documentary, History and Reality: Reflections on Jean Chamoun's *Tal Al-Zaatar* », in *Truth or Dare: Art and Documentary*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007, p. 49 : « He [Jean Chamoun] often stresses the importance of cinema as a historical 'archive', a document to be referred to after the event ».

## Introduction

socialement vont rapidement subir une double impulsion. Tout en documentant et en témoignant des événements historiques qu'ils subissent, ces cinéastes adoptent une posture distanciée, entre la double nécessité de *s'impliquer* et de *s'écarter*.

Les idéaux qui ont animé les premières années de guerre cédant la place au début des années quatre-vingts à un conflit de plus en plus violent et absurde, une fracture se fraie et se manifeste encore plus radicalement dans une seconde étape, par un déphasage entre l'homme et le monde. Ces deux hypothèses permettront de dégager dans cette première partie les mises en scènes à l'œuvre entre documentaire et fiction, par une tentative de figurer la guerre comme rupture, et un questionnement de la possibilité de *filmer*, de *dire*, de *voir*. La dénonciation de la guerre comme spectacle dans la filmographie de Maroun Bagdadi, engageant la problématique de la visibilité de la guerre et de la mort, entrouvre les questionnements de l'hypermédiatisation qui s'imposent dans l'immédiat après-guerre, et qui appellent à repenser la figuration d'une réalité morcelée et multiple.

Notre seconde partie sera ainsi centrée sur les dispositifs cartographiques qui prennent acte d'une perte des repères spatio-temporels. La fragmentation de l'espace géographique, discursif et filmique, permet dans un premier temps de repenser les images dans le contexte d'une après-guerre amnésique, marquée par un discours consensuel qui recouvre le conflit au Liban Sud toujours occupé par Israël, séparant le pays entre *ici et ailleurs*. La fabrication d'une image ne semble possible qu'en secouant toutes ses composantes, une dynamique qui constitue trois œuvres animées par une autoréflexivité : les films-essais *Tout va bien à la frontière* (1998) d'Akram Zaatari, *Up to the South (Jusqu'au Sud)* (1993) de Jayce Salloum et Walid Raad, et la performance *Entrez Monsieur, nous vous attendons dehors* (1998) de Rabih Mroué. Le démontage et le remontage des images participent à une syntaxe qui renvoie subtilement au film de Jean-Luc Godard *Ici et ailleurs* (1974), soulignant la fictionnalité inhérente aux discours filmiques, le décalage entre l'objet et sa représentation, la possibilité du voir se situant dans un espace interstitiel, entre les images. Cet éclatement des points de vue s'oriente vers la déconstruction et la reconstruction de l'image de la ville de Beyrouth dans *This*

## Introduction

*is not Beirut (Ceci n'est pas Beyrouth)* (1993) de Jayce Salloum, et l'installation *Beyrouth, fictions urbaines* (1998) de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, qui incorporent par un même mouvement le geste de représentation et son impossibilité. Car pour parvenir à créer une image de Beyrouth après la déflagration, devant les ruines, il faudrait y intégrer sa multiplicité.

Ces espaces déconnectés perceptibles dans ces images d'après-guerre appellent une temporalité spécifique, qui les relie aux non-lieux des films de la guerre civile. Les personnages de *Petites guerres* (1982) de Maroun Bagdadi, *Beyrouth la rencontre* (1982) de Borhane Alaouié et *Une vie suspendue* (1985) de Jocelyne Saab errent dans des espaces qui se situent hors de l'Histoire, dans un raccord impossible au monde, espaces inhabitables que parcourent les personnages de *Terra incognita* (2002) de Ghassan Salhab. Cette cartographie traumatique de la ville de Beyrouth dessine un espace filmique et géographique précaires, parsemés d'« espaces suspendus » ou de « ruines en attente » que l'on décèle dans le film de Salhab, mais aussi dans *Je veux voir* de Jaona Hadjithomas et Khalil Joreige, la série de photographies *Beirut Bereft, Architecture of the Forsaken and Map of the Derelict (Beyrouth endeuillée, Architectures abandonnées et cartographies du délabrement* (2009) de Ziad Antar, et les sculptures à échelle réduite de Marwan Rechmawi. Des espaces hors du mouvement du temps et de l'histoire, territoires de l'après qui appellent, de la confrontation du texte à l'image, à la métamorphose du regard dans les installations photographiques de Paola Yacoub et Michel Lasserre. Ces stratifications géographiques et temporelles mènent vers une image archéologique, qui laisse percevoir les traces du passé.

Le troisième axe de notre recherche se concentre sur le processus historiographique et filmique. L'absence d'une histoire commune au Liban rendant problématique l'accès à la mémoire, sa conception géographique et cartographique suivant le modèle de l'Atlas permet une approche kaléidoscopique du passé. Si la disparition comme paradigme semble imprégner la possibilité de tout récit, les œuvres de Lamia Joreige explorent les modes de narrations possibles, engageant des histoires multiples dans ses installations et ses essais vidéo, contestant la possibilité de parvenir à

## Introduction

une vérité historique ; alors que les travaux plastiques de Khalil Joreige et Joana Hadjithomas tentent, par une esthétique de la latence, de révéler des « morceaux d'histoire ». Cette approche morcelée de l'histoire de la guerre du Liban se manifeste dans la trilogie autobiographique et mélancolique de Mohamed Soueid, le montage kaléidoscopique de la mémoire permettant de créer, par une dialectique du deuil et de la création, des fictions de mémoire.

Dans un deuxième temps, nous nous penchons sur les figures de l'archive marquées dans leurs temporalités par l'expérience de la guerre. Notre approche aborde conjointement les travaux artistiques d'Akram Zaatari et de Walid Raad, qui manifestent un processus archéologique et psychanalytique, entre l'« archive fossile » et l'« archive symptôme ». Si leur pratique de la recherche et de la collecte se distingue par l'authenticité des documents explorés par Zaatari, et les documents fictifs de la fondation imaginaire de l'Atlas Group de Raad, leurs spécificités seraient reliées à une approche distincte de l'expérience historique. Une historicité en crise découle de notre analyse du document *Missing Lebanese Wars (Guerres Libanaises Manquantes)* de l'Atlas Group, et de la figure de l'archive dans les installations et essais vidéos de Lamia Joreige *Objets de guerre, Replay et Replay (bis)*, engageant une temporalité spectrale.

De la fracture esthétique et spatio-temporelle qui se manifeste dans les images d'après découle ainsi une historicité en crise, marquée par la hantise. Les formes cinématographiques et plastiques se trouvent éprouvées par le réel, par un passé traumatique, qui appelle à l'apparition de formes fantastiques auxquelles sera consacrée cette quatrième et dernière partie. Les ruines d'après-guerre possèderaient une temporalité labyrinthique. Il ne serait possible de les filmer qu'en trouvant une alternative au documentaire et à la fiction, un territoire filmique qui permettrait aux fantômes d'apparaître. Les métaphores fantomales omniprésentes dans les créations artistiques d'après-guerre traversent la filmographie de Ghassan Salhab, de l'évocation du la figure du revenant dans *Beyrouth fantôme* (1998) au devenir vampire du *Dernier homme* (2006), manifestant par un même geste mélancolique autant la spectralité du



## **Introduction**

cinéma que celle de ses personnages amnésiques. Les films de Salhab font bouger ces corps marqués par la guerre, qui se dédoublent d'un film à l'autre, et qui à défaut de pouvoir se raccorder au réel, aux autres, à eux-mêmes, regardent la caméra. L'emprise du négatif se révèle par des symptômes individuels et collectifs, et le vampirisme se dévoile comme la métaphore d'une temporalité qui ne peut que s'envisager par le retour de la catastrophe.

Images d'après : l'espace-temps de la guerre dans le cinéma au Liban

**Liban 1975-1990 : entrer dans l'espace-temps de la guerre, entre documentaire et fiction : le réel fracassé**

## **PREMIÈRE PARTIE**

### **LIBAN 1975-1990 : ENTRER DANS L'ESPACE- TEMPS DE LA GUERRE, ENTRE DOCUMENTAIRE ET FICTION : LE RÉEL FRACASSÉ**

## **I. LIBAN 1975-1990 : ENTRER DANS L'ESPACE-TEMPS DE LA GUERRE, ENTRE DOCUMENTAIRE ET FICTION : LE RÉEL FRACASSÉ**

« Il est terriblement difficile d'exposer clairement ce à quoi l'on est directement, vitalement, exposé. (...) Ce qu'on ne peut dire ou démontrer, il faut le montrer »<sup>73</sup>. Ce commentaire de Georges Didi-Huberman sur les réflexions théoriques et esthétiques de Bertolt Brecht qui accompagnent la création de ses œuvres *Journal de travail* et *L'ABC de la guerre*, décèle la problématique inhérente à toute confrontation avec la guerre, « sujet par excellence de toute activité d'art »<sup>74</sup>. Il s'agit principalement d'un « travail de pensée », d'une « prise de position » qui se situe « dans deux espaces et deux temporalités à la fois », un mouvement qui exige de « s'impliquer » et de « s'écarter », une approche ni « *trop-près* » ni « *trop-loin* », un « contact brisé »<sup>75</sup>. Un mouvement de la pensée qui mènera Brecht vers une approche polymorphe des « désordres du monde », une déconstruction suivie d'une reconstruction ou d'un remontage des matières visuelles et historiques qui génèrent une articulation et une posture poétiques.

Ce mouvement de distanciation critique semble être au cœur du cinéma et des pratiques artistiques contemporaines au Liban. Dès les prémises de la guerre civile, la problématique de la représentation de la guerre, du rapport au réel, s'impose à un groupe de jeunes réalisateurs qui instaurent « le nouveau cinéma libanais ». À travers le documentaire et la fiction, ces réalisateurs créent dans un premier temps un cinéma qui se veut témoin de l'Histoire. Mais cette impulsion se situant dans une volonté

---

<sup>73</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris : Minuit, 2009, p.25.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>75</sup> *Ibid.*, pp. 11-13.

**Liban 1975-1990 : entrer dans l'espace-temps de la guerre, entre documentaire et fiction : le réel fracassé**

d'engagement politique et social se voit insufflée d'un double mouvement. La nécessité qui l'a vu naître oriente son regard vers un réel insaisissable : tenter d'appréhender ce réel revient à y inclure sa dérobade.

Pour saisir la portée de ces questionnements, il convient de revenir aux conditions de naissance de ce que l'on a appelé au début des années soixante-dix le « nouveau cinéma libanais ». Il existait certes auparavant une production cinématographique au Liban, mais rares sont les films qui ont réellement tenté de refléter les réalités sociales et politiques du pays. Ce n'est pas un hasard si la date de naissance du « nouveau cinéma arabe » et celle du « nouveau cinéma libanais » sont respectivement 1967, l'année de la guerre des six jours et de la grande défaite du monde arabe, et 1975, date du déclenchement de la guerre civile libanaise. La défaite de 1967, est :

« non seulement militaire, mais également psychologique, ébranlant en profondeur les valeurs sur lesquelles reposaient les nations arabes (...). Un bouleversement tel que des intellectuels arabes l'ont nommé la 'bienheureuse défaite', tant elle avait permis de secouer les pesanteurs politiques et favorisé un bouillonnement d'idées nouvelles. Le cinéma arabe fait partie de cette brève *Nahda* (Renaissance) (...) »<sup>76</sup>.

C'est ainsi à partir des années soixante que plusieurs États arabes ont vu naître leur propre cinéma, les indépendances politiques des pays du Maghreb ayant favorisé cette éclosion, imposant dorénavant un cinéma réaliste plus ou moins politisé en opposition au vieux cinéma égyptien qui dominait le monde arabe.

« L'Égypte est le seul pays arabe qui a participé à l'aventure du cinéma depuis les origines : mais il ne fallut pas moins d'un demi-siècle pour préparer la venue d'un cinéma qui ne soit plus conçu comme le support différent de spectacles traditionnels (théâtre, chant ou danse). La quasi-totalité de la production n'était ni l'expression d'un auteur, ni celle d'une réalité »<sup>77</sup>.

Le cinéma palestinien voit le jour durant la même période, à la fin des années soixante. Suite à la défaite de juin 1967, les Palestiniens organisent leur lutte armée et politique. Le cinéma a alors un rôle : « l'établissement d'une mémoire audiovisuelle de

---

<sup>76</sup> BOUGHEDIR Férid, « Malédiction des cinémas arabes », in *Cinémaction* n° 43, « Les cinémas arabes », Paris, Ed. Cerf, Institut du Monde Arabe, 1987, p. 11.

<sup>77</sup> CLUNY Claude-Michel, « Origines et différences », in *Cinémaction* n° 43, *op.cit.*, p. 20.

**Liban 1975-1990 : entrer dans l'espace-temps de la guerre, entre documentaire et fiction : le réel fracassé**

l'évolution et de la légitimation du mouvement palestinien »<sup>78</sup>, une mission qui passe essentiellement par les documentaires qui dominent la production. À l'échelle mondiale, ces phénomènes ne sont pas isolés, la fin des années soixante étant marquée par la naissance d'un cinéma qui se veut politique car issu de « pays jusque-là 'culturellement' colonisés : Canada français, Suisse romande, Afrique francophone, Amérique latine, etc. (...) Ce qui est politique, c'est 'la prise de parole', l'apparition de cette production sur la scène internationale, le développement d'un 'discours opérationnel', l'affirmation d'une 'spécificité', d'une 'autonomie culturelle' (...) »<sup>79</sup>. Cette spécificité va s'incarner dans des thèmes précis lors des débuts du nouveau cinéma arabe : la « Nation arabe », le « Socialisme arabe », la « Question palestinienne », avant d'évoluer vers celui de l'identité arabe qui est à redéfinir après la remise en question des idéologies nationalistes<sup>80</sup>. Quant au cinéma libanais :

« pour la première fois de son histoire, il n'est plus l'héritier des 'causes arabes'. La défaite de 1967 et la guerre civile lui ont donné naissance et ont transformé son statut. Des films comme *Beyrouth la rencontre* (1982) de Borhane Alaouié, *Adolescente, sucre d'amour* (1985) de Jocelyne Saab<sup>81</sup>, les films nationaux de Bagdadî sont tous des films centrés sur l'existence de l'être libanais »<sup>82</sup>.

Toutefois, dans l'histoire du cinéma libanais, quelques tentatives isolées se sont orientées avant les années soixante-dix vers la recherche d'une image nationale. Brahim Al Arisse relève principalement trois titres qui se démarquent dans un paysage cinématographique libanais qui a du mal à se frayer une place face à l'hégémonie et à la concurrence du cinéma égyptien. Il s'agit de *Bayyaate el ward* (« La vendeuse de fleurs », 1943), *Kawkab Amirat as Sahara* (« Kawkab, princesse du désert », 1946) d'Ali Al Arisse, mais aussi de *Ila Aïn* (« Vers l'inconnu », 1958) de George Nasr, premier

---

<sup>78</sup> DELAGE Christian, « Le monde arabe », in *Révoltes, Révolutions, Cinéma*, FERRO Marc (dir.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 190.

<sup>79</sup> ZIMMER Christian, *Cinéma et politique*, Paris, Ed. Seghers, 1974, p. 199.

<sup>80</sup> BOUGHEDIR Férid, « Malédiction des cinémas arabes », *op.cit.*, voir à propos de l'évolution thématique du nouveau cinéma arabe, pp. 14-15.

<sup>81</sup> Le film de Jocelyne Saab a également un autre titre, *Une vie suspendue*.

<sup>82</sup> KHAYATI Khémaïs, *Cinéma Arabes – Topographie d'une image éclatée*, Paris, L'harmattan, 1996, p. 107.

**Liban 1975-1990 : entrer dans l'espace-temps de la guerre, entre documentaire et fiction : le réel fracassé**

film libanais présenté à Cannes, qui aborde le thème de l'exil, et se démarque ainsi par une première tentative sérieuse d'évoquer un sujet social libanais<sup>83</sup>.

C'est au début des années soixante-dix qu'un groupe de jeunes cinéastes manifeste la nécessité de créer un nouveau cinéma arabe lors du Festival du cinéma alternatif à Damas en 1972. Au Liban, une nouvelle génération de cinéastes et d'intellectuels, parmi lesquels Maroun Bagdadi, Jocelyne Saab et Borhane Alaouié, après avoir suivi leurs études en Europe durant les années soixante, recherchent des moyens de créer un nouveau cinéma libanais. Lors du Festival du Cinéma Francophone tenu à Beit Merry en 1972, ils distribuent un tract qui insiste sur la nécessité d'un cinéma engagé socialement, politiquement et artistiquement dans la réalité libanaise et arabe<sup>84</sup>. Ils participent également à la création d'un « club de cinéma arabe » à Beyrouth, alors que la tradition du ciné-club était jusqu'alors dédiée exclusivement aux films étrangers.

Deux longs métrages de fiction se préparent alors, amorçant un renouvellement cinématographique qui va s'imposer durant les deux décennies suivantes : *Kafr Kassem* de Borhane Allaouié et *Beyrouth Oh Beyrouth* de Maroun Bagdadi. Les deux films sortent en 1975, à la veille du déclenchement de la guerre civile. Le premier, qui a pour sujet la question palestinienne, relate le massacre du village palestinien de Kafr Kassem, et s'inscrit dans la vision d'une histoire commune entre les deux peuples, et dans une lutte plus large pour un nouveau cinéma arabe. Le premier long métrage de Maroun Bagdadi va dans le même sens en exposant la réalité sociale du pays, en abordant ouvertement le confessionnalisme, et en reliant le Liban au monde arabe. Il est indéniable que les bouleversements politiques et historiques régionaux en ce début des années soixante-dix, préparent à un bouleversement artistique et cinématographique. Le

---

<sup>83</sup> AL ARISSE Brahim, *Al houlm al moualak*, (*Le rêve suspendu – Le cinéma de Maroun Bagdadi*), Beyrouth, Ed. Dar Al Nahar, 1994, p. 32.

<sup>84</sup> Voir AL ARISSE Brahim, "An attempt at reading the history of cinema in Lebanon: from cinema to society and vice versa", ("The war generation and its very cruel cinema"), in ALASOUGLY Alia, *Critical film writing from the Arab world – Volume 1*, Quebec, Ed. World Heritage Press, 1996, p. 32.

**Liban 1975-1990 : entrer dans l'espace-temps de la guerre, entre documentaire et fiction : le réel fracassé**

renouveau est ancré dans un engagement politique et social qui ouvre la voie à une vague de films dont le sujet principal sera la guerre civile libanaise.

**Nouveau Cinéma Libanais, un cinéma de rupture ?**

« De ces paysages écorchés, de ces visages anonymes, de ces mains levées au ciel, de ces cris sourds d'enfants déshydratés, il nous reste des images, plus exactement des documents photographiques qui font le tour du monde à travers les satellites qui les déposent dans les écrans de télévision, écrans qui se suivent et se confondent. Devant ce flux d'images (...), le cinéaste arabe doit se dire : 'Nous ne ferons jamais un film de pur cinéma comme *Le Grand sommeil* de Hawks ou comme *Le Goût du saké* d'Ozu'. Justement, parce que l'intellectuel arabe est de plus en plus voué à témoigner, à dénoncer, à dépendre de cet environnement encombré de drames et de confusion, qu'il est temps de prendre l'initiative de s'attacher à sauver l'individu arabe, celui qui n'a pas de place ni dans l'histoire, ni dans la culture (...) »<sup>85</sup>.

C'est en ces termes que Tahar Ben Jelloun décrit le rôle du cinéaste arabe en 1987. Beyrouth est alors le théâtre d'une guerre sans issue qui se poursuit depuis douze ans et qui symbolise la tragédie arabe. Un tel appel à un cinéma engagé politiquement et socialement comme devoir se fonde sur le constat de l'impossibilité et de l'inadéquation totale avec « le film pur », sans ampleur politique.

La quête d'un cinéma nouveau s'est préparée deux décennies plus tôt dans un contexte propice au changement dans le monde culturel arabe aux lendemains de la défaite de 1967. Sur le plan mondial, cette période est marquée par la guerre du Vietnam, les révoltes estudiantines de 1968, et la naissance d'une gauche nouvelle qui se démarque des Etats socialistes. C'est la période phare du cinéma militant :

« Les années 1968-1971 resteront peut-être, dans l'histoire de la théorie cinématographique, comme celles où les rapports (...) du cinéma, de l'idéologie et de la politique auront été le plus systématiquement interrogés. C'est en France, après mai 1968 et la secousse provoquée, chez beaucoup de cinéastes ou de critiques dépolitisés, par les Etats Généraux du Cinéma (...), que cette interrogation et les recherches sur la possibilité d'un cinéma militant vont devenir les plus intenses »<sup>86</sup>.

---

<sup>85</sup> BEN JELLOUN Tahar « Quelle culture naîtra de ces ruines ? », in *CinémAction* n° 43, *op.cit.* p. 8.

<sup>86</sup> NOGUEZ Dominique, *Le cinéma, autrement*, Paris, U.G.E., 1977, p. 46.

**Liban 1975-1990 : entrer dans l'espace-temps de la guerre, entre documentaire et fiction : le réel fracassé**

Ce phénomène international coïncide avec une « révolution économique et technique : le cinéma commence à échapper aux trusts, aux grandes compagnies, c'est-à-dire à l'argent (...) »<sup>87</sup>. Cette période est caractérisée par :

« la recherche à peu près universelle d'une identité, d'une autonomie, sur le plan ethnique ou national, apparitions d'écoles nouvelles, originales, soustraites à l'emprise des grandes nations productrices, aussi bien dans certains pays d'Europe (...) que dans les pays du tiers monde où le cinéma national était jusque-là inconnu. (...) C'est l'apparition, sous presque toutes les latitudes, simultanément, de ce que l'on appelle le 'jeune cinéma'. (...) Il s'agit d'un cinéma de *rupture*, qui entend filmer *autre chose* et le *filmer autrement*. Qui entend aussi bouleverser les structures de l'univers filmique, se créer un public neuf, soustraire, dans chaque pays, le spectateur à l'aliénation due au règne des modèles culturellement imposés par l'étranger »<sup>88</sup>.

Au Liban, alors que les revendications nationales dominaient les années précédentes, les inquiétudes de la nouvelle génération des jeunes issus des classes moyennes se concentrent désormais sur les revendications sociales. Un groupe de jeunes cinéastes en rupture avec le cinéma libanais antérieur se démarque, conscients du besoin d'un changement radical dans le champ artistique et cinématographique. Ils joignent conscience politique, sociale, culturelle et artistique<sup>89</sup>, et ont un point commun : ils passent tous au cinéma après un certain activisme politique proche de la gauche qu'ils allient à la création artistique. Alors que plusieurs d'entre eux préparent leurs premières réalisations, leurs objectifs sont les suivants : inscrire leur pratique dans une relation claire entre le Liban, le monde arabe et ses causes ; exprimer les réalités sociales et politiques du Liban ; intégrer le travail de l'équipe technique dans une pratique plus large à signification politique et sociale<sup>90</sup>. Une dimension clairement revendiquée qui classe ces objectifs dans la lignée du cinéma « militant ». Il s'agit de se positionner clairement sur un sujet social, politique ou historique, de témoigner, dénoncer, participer à un changement radical. Une telle pratique du cinéma s'insurge directement contre le cinéma local commercial qualifié de « bourgeois », qui calque des modèles

---

<sup>87</sup> ZIMMER Christian, *Cinéma et politique, op.cit.*, p. 196.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

<sup>89</sup> AL ARISSE Brahim, *Al houlm al moualak, (Le rêve suspendu – Le cinéma de Maroun Bagdadi)*, *op.cit.*, pp. 34-35.

<sup>90</sup> AL ARISSE Brahim, *Critical film writing from the arab world*, « An attempt at reading the history of cinema in Lebanon : from cinema to society and vice versa », *op.cit.*, p. 32.



**Liban 1975-1990 : entrer dans l'espace-temps de la guerre, entre documentaire et fiction : le réel fracassé**

étrangers sans se soucier de créer un véritable cinéma national s'inscrivant dans la culture du pays, et dans sa relation naturelle avec le monde et la culture arabes. De manière générale, l'histoire du cinéma libanais était jusque là caractérisée par un manque d'identité culturelle, l'influence du cinéma étranger ayant été plus importante que celle de l'héritage culturel national (littérature, théâtre)<sup>91</sup>.

Depuis leur naissance, sous prétexte de divertissement, les différentes institutions du cinéma arabe ont ainsi opté pour un genre dénué de rapport avec la politique. Les idées généralement admises étaient que le cinéma était un art de loisir pur, voltigeant au-dessus des luttes et des conflits, des événements et des crises, un art fait pour oublier les problèmes quotidiens<sup>92</sup>. L'œuvre cinématographique devient alors un instrument de révolte dont le but est d'instaurer un nouveau genre auquel n'est pas habitué le spectateur arabe.

Avec son premier film de fiction *Beyrouth, oh Beyrouth* (1975), Maroun Bagdadi matérialise ces objectifs et donne pour la première fois une identité forte à ses personnages, traduisant ainsi les préoccupations et les réalités sociales du pays, et les transformations sociopolitiques vécues à Beyrouth entre 1968 et 1970. Ce film ne traite donc pas directement de la guerre libanaise mais expose les prémises d'un conflit qui éclate à sa sortie.

---

<sup>91</sup> Voir SOUEID Mohamed, *Al cinéma al mouajala* (Le cinéma ajourné, les films de la guerre civile libanaise) Beyrouth, Institut des Recherches arabes, 1986, p. 14 : « Ce qui n'est pas le cas du théâtre, qui de par son profit de l'héritage mondial libre, a pu tirer son identité libanaise des textes étrangers de Brecht, Becket, Gogol et d'autres, ainsi que de nombreux textes locaux, et parfois arabes. C'est ainsi que le théâtre a réussi à être un théâtre libanais, alors que le public avait besoin de mots et de jeux visuels pour exprimer une situation continuelle, quotidienne d'une souffrance aux visages humain, politique et social. C'était un théâtre libanais, peut-être parce qu'il a suivi les préoccupations quotidiennes durant une période de transformations et de contradictions sur la place libanaise et arabe (...). » (Notre traduction)

<sup>92</sup> Voir « Relation spectateur / film dans le cinéma arabe », *Cahiers du cinéma*, janvier 1975, p. 72. Texte du « Collectif de réalisation et de diffusion » du film *Kafr Kassem* réalisé par Borhane ALAOUIE en 1975, qui établit une relation claire entre cinéma et politique, et souhaite pousser le spectateur arabe vers ce genre de film car « il n'est pas là pour se droguer, pour s'oublier, il est là pour voir juste, pour s'approcher de la vérité, pour l'assumer ».

## **I.1. La question de la fiction critique : *Beyrouth Oh Beyrouth* (Maroun Bagdadi, 1975)**

La quête d'une image nationale implique pour les réalisateurs du « nouveau cinéma libanais » d'orienter leur caméra vers un réel en ébullition, qui impose de prendre position, et met à l'épreuve l'acuité de leur regard. Rendre une image de la réalité revient à la questionner, la violence et la guerre interrogeant toute relation entre objectivité et subjectivité, réalité et imaginaire, l'homme et le monde. Cinéma documentaire et cinéma de fiction cohabitent, participant à la quête d'un langage cinématographique dépassant toute délimitation des genres. Le cinéma documentaire comme « empreinte « directe » de la réalité »<sup>93</sup> est-il possible dans un pays en guerre ? Le cinéma de fiction comme construction imaginaire avec une structuration dramatique ou romanesque rend-il les soubresauts de l'Histoire ? Si les frontières entre documentaire et fiction sont depuis longtemps ébranlées par les théoriciens du cinéma, les œuvres documentaires et fictionnelles des réalisateurs du « nouveau cinéma libanais » manifestent une sensibilité qui défie les codes des genres, secouées par le réel qui implique une *prise de position*.

Dans la lignée des préoccupations politiques et sociales de Maroun Bagdadi, *Beyrouth Oh Beyrouth* est le premier film libanais dont les personnages ont une identité politique, sociale et religieuse qui se perçoit à travers leurs noms et leurs comportements. Le film relate des événements qui ont eu lieu à Beyrouth durant une période précise, celle où la région arabe et plus spécifiquement le Liban ont connu des événements politiques majeurs : du lendemain de la défaite de juin 1967 jusqu'à la mort de Nasser. Bagdadi suit l'évolution que reflète la situation politique locale et arabe à travers ces personnages qui représentent certains aspects des multiples facettes de

---

<sup>93</sup> NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran – Essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck Université, 2e éd., Bruxelles, 2002, p.13.

**Liban 1975-1990 : entrer dans l'espace-temps de la guerre, entre documentaire et fiction : le réel fracassé**

Beyrouth durant une période précise. Il s'agit d'une parenthèse très dense où des questions politiques majeures sont posées : celle de la lutte entre l'isolationnisme libanais et le nationalisme arabe, celle de l'impact de l'évolution sociale et politique sur les jeunes et les différentes classes sociales d'origine rurale ou urbaine. Durant cette période, des partis commencent à se former autour des deux tendances rivales : les chrétiens en faveur de l'isolationnisme et d'un projet national, les musulmans et les partis de gauche en faveur d'un soutien aux Palestiniens et à un projet panarabe.

Dans le film de Bagdadi, au café où se réunissent Kamal, un avocat sunnite, et ses camarades nassériens, ces tendances se font sentir à des tables différentes. Hala, une étudiante appartenant à la bourgeoisie chrétienne, participe aux réunions estudiantines, tandis que Kamal rejoint les manifestations, qui sont quotidiennes à l'époque. La scission concerne principalement la question palestinienne sur fond d'une crise sociale et politique que Bagdadi nous dépeint en soulignant les injustices entre les classes et les religions. Ainsi Safouane, originaire du Sud, a quitté son village et rejoint la capitale pour subvenir aux besoins de sa famille. Avec un groupe de chiites qui sont dans la même situation que lui, il travaille dans un conservatoire religieux (chrétien), subit les brimades des jeunes élèves et fait face à des confrontations avec les prêtres de l'établissement. Bagdadi nous montre ici la pauvreté et l'exode d'une partie de la population de confession chiite qui fuit le sud et afflue petit à petit vers la banlieue de Beyrouth, un exode rural qui entraîne la surpopulation de la côte libanaise. Il y a également des émigrés de la montagne, maronites, druzes, qui se regroupent dans les mêmes quartiers et maintiennent les structures de clans. Autant de bouleversements qui opèrent à la fois sur le plan démographique et social, tandis que les inégalités se creusent à l'intérieur même des communautés<sup>94</sup>.

Dans ce film choral, plusieurs histoires s'entretissent, qui se veulent le reflet de situations et d'événements réels, jalonnant ainsi le récit proliférant du film dont Bagdadi explique les particularités narratives :

---

<sup>94</sup> CLOAREC Vincent et LAURENS Henry, *Le Moyen-Orient au 20<sup>e</sup> siècle*, Armand Colin, Paris, 2000, p. 149.

**Liban 1975-1990 : entrer dans l'espace-temps de la guerre, entre documentaire et fiction : le réel fracassé**

« Le contenu de ce film nous impose des nouveautés formelles, (...) briser la narration à laquelle nous ont habitués les films traditionnels. J'ai ainsi construit ce film sur différentes histoires qui se rejoignent autour d'une ligne conductrice dramatique. Et ce qui secoue cette ligne, ce sont les événements réels qui se sont déroulés durant cette période : le raid sur l'aéroport de Beyrouth, (...) [la manifestation du] 23 avril 1969, (...) le septembre noir et la mort de Nasser »<sup>95</sup>.

La « ligne conductrice dramatique » mentionnée par Bagdadi dessine la linéarité du film face aux destins éclatés des personnages, qui préfigurent le chaos de la guerre civile. Tout en documentant le réel par le biais d'un récit qui s'ancre dans la réalité, il s'agit, pour *s'impliquer*, de questionner la position à adopter face à l'événement, en brisant cette même linéarité, pour *s'écarter*. Cette position de distanciation critique semble s'imposer au réalisateur. Il y a d'un côté la nécessité de témoigner de l'Histoire en utilisant une « forme dramatique qui déroule les événements linéairement ». La période est brève (1968 – 1970), mais chargée, puisqu'elle présente par inserts documentaires le raid israélien sur l'aéroport de Beyrouth le 28 décembre 1968, la manifestation des mouvements nationalistes de gauche le 23 avril 1969 violemment réprimée par les forces de sécurité libanaises, le septembre noir, la mort de Nasser ; ces mêmes événements réels « secouent cette ligne » et imposent, selon une formule de distanciation brechtienne, « un montage épique qui révèle la discontinuité à l'œuvre dans tout événement »<sup>96</sup>. Même si la dimension romanesque du film la contredit, la référence au théâtre épique de Bertolt Brecht semble pertinente de par sa valeur dialectique, « un montage de la complexité [qui] se nomme (...) 'distanciation', le traitement du réel demandant « à l'observateur (...) de multiplier ses points de vue »<sup>97</sup>. « *Prendre position* équivaut, dans l'heuristique brechtienne de l'exposition historique, à *prendre connaissance*, (...) à créer un *montage d'historicité immanente* dont les éléments, puisés dans le réel, induisent par leur mise en forme un effet de connaissance nouveau qui ne se trouve ni dans l'intemporelle fiction, ni dans la factualité

---

<sup>95</sup> BAGDADI Maroun, « Beyrouth, Oh Beyrouth de Maroun Bagdadi, quatre personnages qui cherchent une issue en pleines luttes », entretien réalisé par NASRI Samir durant le tournage du film, *La liberté* (quotidien libanais), 26 mai 1975, (Notre traduction).

<sup>96</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Œil de l'histoire - Tome 1 : Quand les images prennent position*, *op.cit.*, p. 60.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p.60.

**Liban 1975-1990 : entrer dans l'espace-temps de la guerre, entre documentaire et fiction : le réel fracassé**

chronologique des faits de la réalité »<sup>98</sup>. Un mouvement semble ici se dessiner, plaçant *Beyrouth, Oh Beyrouth*, l'un des premiers films du « nouveau cinéma libanais », au carrefour d'une forme qui oscille entre fiction et réalité, entre épos et romanesque, dont l'articulation poétique s'imposera graduellement, ou par à-coups, suivant les soubresauts de l'histoire.

Les séquences de *Beyrouth, Oh Beyrouth* se succèdent ainsi, sans liens de causalités directes, par juxtapositions sèches, le montage parallèle suivant les destins des protagonistes perdus dans les soubresauts des événements qui les entourent. Même le personnage de Hala, la jeune bourgeoise qui semble créer un lien entre les personnages principaux du film, préoccupée par les événements qui secouent le pays, et reprochant à son ami Emile de ne pas se sentir concerné, n'arrive pas à se frayer une place, et incarne ainsi la « discontinuité », la fracture à l'œuvre. Une telle discontinuité entre les personnages et le réel, dans la narration et la forme, est à l'image d'une gestation, introduite de force dans le cinéma.

Le montage domine, inaugurant un processus de déconstruction suivie d'un remontage, qui se manifestera plus radicalement dans les pratiques artistiques contemporaines d'après-guerre au Liban, mais qui est amorcée ici. « Traiter les éléments du réel (...) [revient à] créer des discontinuités (...), à interrompre l'action »<sup>99</sup>. La visée critique implique une forme de montage dont Georges Didi-Huberman a bien résumé la formule : « C'est cela, le montage : on ne montre qu'à démembrer (...), on ne monte qu'à montrer les béances qui agitent chaque sujet en face de tous les autres »<sup>100</sup>.

Avec *Beyrouth, Oh Beyrouth*, Maroun Bagdadi expose les tensions et les bouleversements d'avant-guerre, afin de restituer le climat de l'époque et de décrire les maux de la société, traduisant son inquiétude face à la tournure que prennent les événements. Les destins suspendus des personnages à la fin du film trouveront douloureusement une suite avec l'éclatement de la guerre. Bagdadi tente ainsi à travers

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p.64.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p.61.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p.86.

**Liban 1975-1990 : entrer dans l'espace-temps de la guerre, entre documentaire et fiction : le réel fracassé**

ce film non seulement de comprendre la petite bourgeoisie libanaise dont il est issu, mais de décrire les futurs adversaires de la guerre, du moins à ses débuts. On perçoit la sympathie envers les idées du Mouvement National Libanais<sup>101</sup> qui va produire la plupart des documentaires qu'il s'apprête à réaliser. Est-il un cinéaste engagé ? Oui, mais avec une distanciation critique, rendue possible par le montage, « choc des hétérogénéités », qui lui permet « d'aiguiser son regard »<sup>102</sup>. Le montage serait, suivant Georges Didi-Huberman, « dans le domaine esthétique comme celui des sciences humaines (...), une méthode de connaissance et une procédure formelle nées de la guerre, prenant acte du 'désordre du monde'. Il signerait notre perception du temps depuis les premiers conflits du XXe siècle : il serait devenu la *méthode moderne* par excellence »<sup>103</sup>.

La structure narrative de *Beyrouth, Oh Beyrouth* et la désillusion de ses multiples personnages font écho au long métrage du réalisateur algérien Farouk Beloufa, *Nahla*, sorti en 1979, l'ébullition du Liban représentant alors le grand désarroi arabe. Alors que la césure ressentie dans le film de Bagdadi vient d'un témoin de l'intérieur, le regard distancié de Beloufa sur le début de la guerre civile au Liban est singularisé de par son statut de témoin étranger<sup>104</sup>, incarné dans le film par le personnage de Larbi, le journaliste algérien, qui subit, comme les autres personnages du film, les événements politiques de janvier à avril 1975. Tout comme dans le film de Bagdadi, ces événements constituent dans *Nahla* l'unique linéarité du film face à l'éclatement du récit, ainsi que le formule Viola Shafik :

---

<sup>101</sup> Le Mouvement National Libanais fut fondé par Kamal Joumblat en 1969. Il regroupe plusieurs partis et organisations de gauche qui soutiennent un projet panarabe et pro-palestinien, principalement le Parti socialiste progressiste (PSP), l'Organisation de l'action communiste au Liban (OACL), le Parti communiste libanais (PCL), le Parti social nationaliste syrien (PSNS), le parti Baas, les Mourabitoun, et le mouvement chiite Amal.

<sup>102</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Œil de l'histoire - Tome 1 : Quand les images prennent position*, *op.cit.*, p. 66 : « Distancier n'est pas se contenter de mettre au loin : on perd de vue à force de s'éloigner, quand distancier suppose au contraire, d'aiguiser son regard ».

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>104</sup> Sur le personnage du témoin étranger chez Bagdadi voir Ghada Sayegh, « *Marat : un film sur la guerre au Liban* » in SCHIFANO Laurence et POIRSON Martial (dir.), *Filmer le XVIIIème siècle*, Paris, éd. Desjonquères, pp. 218-228.

**Liban 1975-1990 : entrer dans l'espace-temps de la guerre, entre documentaire et fiction : le réel fracassé**

« Dans le film, les événements politiques forment l'unique linéarité dans la narration. Ils s'étendent de la mission de Kissinger au Moyen Orient, la formation d'organisations palestiniennes au Liban, les discordes entre les différents fronts libanais qui ont mené au massacre dans un camp palestinien le 13 avril 1975<sup>105</sup>, jusqu'à l'escalade des luttes armées dans les rues. L'histoire évolue en spirale pour atteindre un climax par le biais de plusieurs scènes d'observation et de scènes dramatiques, qui (...) ne cessent de démultiplier les perspectives et les niveaux d'action.

L'introduction des moyens narratifs de la littérature moderne au cinéma d'auteur, y compris les formes épiques, (...) combinées avec des ruptures dans la linéarité spatio-temporelle, fractionnent la structure dramatique conventionnelle. L'éclatement d'une perspective narrative claire permet une représentation plutôt subjective, à couches multiples, et décentralisée »<sup>106</sup>.

Le bouleversement et le point de césure de la structure narrative, le caractère fragmentaire du montage, les interruptions spatiales et temporelles, sont dus à la rupture entre le personnage et le réel. L'état se resserre ici sur ces personnages qui subissent des événements de plus en plus violents, s'étalant sur une période historique plus courte et concentrée que celle de *Beyrouth, Oh Beyrouth*, pour aboutir au drame du 13 avril 1975, date officielle du début de la guerre civile. Cette rupture est subtilement représentée dans le film par le biais du personnage principal, Nahla, une chanteuse qui perd sa voix en plein concert. On peut sans mal, dans cette situation fictionnelle, voir un écho au soudain mutisme de la protagoniste du *Persona* de Bergman, et y lire de même la condition malheureuse de l'artiste moderne face à l'insupportable : l'impossibilité de chanter les sentiments renvoie métaphoriquement pour le cinéaste, à l'impossibilité d'écrire, de dire, de filmer. « Comment écrire ce que l'on subit, comment construire un *logos* – ou se faire une catégorie d'espèce, une idée, un *eidōs* – avec son propre *pathos* du moment »<sup>107</sup>?

---

<sup>105</sup> Il s'agit plus précisément de l'attaque d'un bus transportant des palestiniens par les Phalangistes.

<sup>106</sup> SHAFIK Viola, *Arab Cinema: History and Cultural Identity*, The American University in Cairo Press, 1998, pp.100-101: "In the film, political events form the narration's only linearity. They range from Kissinger's mission in the Middle East, the formation of Palestinian organizations in Lebanon, the disagreements between the different Lebanese fronts leading up to the massacre in a Palestinian camp on April 13, 1975<sup>106</sup>, and the escalation to the point of armed struggle in the streets. The plot spirals to a climax via numerous observational and dramatic scenes, which hang like small shoots and continuously multiply perspectives and levels of action. The introduction to the cinéma d'auteur of the narrative means of modern literature, including epic narrative forms, and the transfer of techniques like the stream of consciousness, combined with ruptures in temporal and spatial linearity, break up the conventional dramatic tension building. The shattering of a clear narrative perspective allows a rather subjective, multi-layered, 'decentralized' representation". (notre traduction)

<sup>107</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Œil de l'histoire - Tome 1 : Quand les images prennent position*, op.cit., p.25.

**Liban 1975-1990 : entrer dans l'espace-temps de la guerre, entre documentaire et fiction : le réel fracassé**

En faisant de cette interruption, de ce *contact brisé* la dynamique du récit, de la forme, du montage, la discontinuité narrative et dramatique mène les personnages et les spectateurs vers un sentiment d' « inquiétante étrangeté », la distanciation, « dialectique du démontage et du remontage<sup>108</sup> (...), faisant apparaître toute chose comme étrange, comme étrangère (...), l'étranger comme l'étrangeté [ayant] pour effet de jeter un doute sur une réalité familiarisée »<sup>109</sup>. Que ce soit la chanteuse qui ne parvient plus à chanter, ou les autres personnages du film, principalement le mari de Maha qui sombre dans une dépression hallucinatoire et paranoïaque, que ce soit l'inquiétude des regards, démentant le semblant d'insouciance que l'on perçoit dans les nombreuses scènes de fêtes nocturnes, tout renvoie à un principe négatif autour duquel gravitent les individus. Cette brèche emporte tour à tour dans un sentiment d'exil de soi, ou dans l'apathie, mais également, la folie. Apathiques sont les parents de Hala et Emile dans *Beyrouth, Oh Beyrouth*, impuissants face à cet héritage difficile à léguer, le contexte historique qui mènera à la guerre civile. La figuration devient allégorique : à l'image du pays, la sœur d'Emile subit des crises de convulsion. Kamal rend visite à plusieurs reprises à un vieil homme dans un asile psychiatrique, et lui confie : « ce n'est pas toi qui es fou, mais tous les autres ». Pourtant, si on en croit les propos d'un psychiatre de Beyrouth rapportés par Jean Hannooyer, « la vie de fou que menaient les Beyrouthins les protégeait de la folie. Peu de cas se traitaient dès lors en clinique, tant la ville offrait d'exutoires à la démence. 'Fous de Beyrouth'. Les plus fous d'entre nous lui doivent la vie »<sup>110</sup>.

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p.70.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p.72.

<sup>110</sup> HANNOYER Jean, "De porte à porte", in TABET Jade (dir.), *Beyrouth, La brûlure des rêves*, collection Monde HS n°127, Autrement, Paris, 2001, p.154.



## **I.2. La question du documentaire : le retour du/au subjectif - *Le Liban dans la tourmente* (Jocelyne Saab, 1975)**

Les événements de 1975 imposent un tournant dans la carrière de Jocelyne Saab, journaliste et grand reporter de guerre. Désormais elle ne filme plus la guerre des autres mais celle de son pays, et éprouve le besoin de comprendre et d'analyser. Dans le premier documentaire qu'elle réalise sur la guerre du Liban, *Le Liban dans la tourmente* (1975), le réel semble encore se situer sous le régime de la signification, et le documentaire dans une restitution objective de la réalité. Diffusés principalement sur des chaînes françaises et européennes, les documentaires de Jocelyne Saab défient cependant « l'objectivisme » du mass-média télévisuel dont le discours joue l'absence trompeuse de point de vue (*it's nobody's point of view !*), comme l'affirme François Niney :

« Dans ses relations au et du réel (actualités, reportages, magazines), le mass-média télévisuel, tout comme les actualités filmées qui l'ont précédé, exclut la voix-je d'un auteur (...) s'incarnant à travers les images. La voix d'auteur, (...) est autant récit intersubjectif à travers les images que récit des images, alors que la voix désincarnée du speaker semble toujours commenter 'objectivement' des images qui se déroulent 'objectivement' en dehors d'elle »<sup>111</sup>.

Diffusé le 11 février 1983 dans l'émission « Le choc de l'information », *Beyrouth, ma ville* (1982) de Jocelyne Saab est présenté comme un « document subjectif », le présentateur s'excusant presque de cette subjectivité et demandant au spectateur de l'accepter :

« L'objectivité, c'est notre souci, notre recherche, notre éthique, à nous journalistes, que ce soit au journal quotidien ou dans les magazines. L'objectivité c'est de choisir entre des milliers d'images. (...) Il y a six ans, nous avons fait dans ce magazine (...) une sorte de tour du monde des journaux télévisés (...). Et ce qui nous avait beaucoup

---

<sup>111</sup> NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran – Essai sur le principe de réalité documentaire*, op.cit., p.112.

**Liban 1975-1990 : entrer dans l'espace-temps de la guerre, entre documentaire et fiction : le réel fracassé**

frappé, c'est que la plupart de ces journaux étaient conçus de la même manière. Les journalistes disaient à peu près la même chose. (...) Et le problème pour nous c'est de savoir comment nous pouvons vous proposer une information différente, une information qui va plus loin, qui apporte autre chose. C'est ce que nous essayons de faire ce soir avec une émission qui s'appelle 'Le choc de l'information'. Le choc, ça veut dire que nous vous proposons deux documents, dans lesquels est restituée l'émotion avec laquelle ils ont été tournés. Prenons un risque ! Ça suppose une dose de subjectivité de la part de ceux qui les ont tournés. Ça suppose également de votre part une acceptation de cette subjectivité »<sup>112</sup>.

Car les documentaires de Jocelyne Saab sont porteurs d'un regard, d'une réflexion et d'un langage cinématographique conscients du glissement et de « l'inversion de l'objectif et du subjectif », que François Niney analyse en ces termes:

« Croire qu'il y a les faits en soi indépendamment des opinions, interprétations, motivations, c'est-à-dire de l'action ; traiter l'image comme une évidence analogue à un fait ; faire croire qu'on peut re-présenter le réel tel quel, sur le fait (ce qui est une contradiction dans les termes), que le direct, l'immédiat, c'est visiblement la vérité : tout cela relève de l'objectivisme, c'est-à-dire du crédo rationaliste des industries de l'actualité (...). Chercher à reconstruire 'objectivement' une certaine réalité par le film, cela implique au contraire de renoncer aux routines, aux clichés, de se mettre en quête des angles d'attaque, de multiplier les aspects (subjectifs) non pour les juxtaposer façon panel d'opinions, mais pour en tenter un montage (objectif) le plus compréhensif et le plus significatif possible »<sup>113</sup>.

Avec *Le Liban dans la tourmente*, Jocelyne Saab réalise un documentaire qui travaille à retracer scrupuleusement les origines du conflit libanais. Elle parcourt l'ensemble du pays et interroge tous les responsables des partis politiques, avec une question principale : pourquoi êtes-vous armés ? Assez semblable à celle de *Beyrouth, Oh Beyrouth* de Maroun Bagdadi, l'analyse se concentre sur les inégalités sociales et confessionnelles. Avec la distance de la dérision, la réalisatrice dresse un bilan politique quelques mois après le déclenchement de la guerre, en reflétant les motivations et les idéologies des différents partis, mais elle saisit d'emblée l'impact dramatique et humain de l'escalade de la violence. Si *Le Liban dans la tourmente* tente de « reconstruire 'objectivement' une certaine réalité par le film », avec la présence d'un commentaire en

---

<sup>112</sup> Retranscription d'un extrait de la présentation de l'émission « Le choc de l'information » par le journaliste André Campana, diffusée le 11 février 1983 sur Antenne 2, à 20h.

<sup>113</sup> NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran – Essai sur le principe de réalité documentaire*, op.cit, pp.16-17.

**Liban 1975-1990 : entrer dans l'espace-temps de la guerre, entre documentaire et fiction : le réel fracassé**

voix off, la présence de l'auteure est marquée par la confrontation et la multiplication des points de vue, que ce soit par les images ou la diversité des témoignages. Ce film se situe au croisement d'un cinéma qui se veut témoin de l'Histoire (extérieur dans une certaine mesure), tout en étant perméable et pris dans la catastrophe qui perdure ; de même au plan temporel, le positionnement vise à devancer et dépasser l'événement, marquant une discontinuité temporelle et historique. Celle-ci ne tardera pas à imposer, comme le suggère François Niney à propos du cinéma d'après-guerre en France, dont la théorie s'applique pertinemment suivant notre hypothèse aux documentaires de Saab, un « retournement des images documentaires au conditionnel », et un « détournement poétique de la voix off (Marker, Resnais, Franju (...)) : l'image n'est plus pleine du fait accompli, elle creuse, inquiète, un réel inquiétant ; l'image devient lacunaire, le commentaire personnel, et l'écart entre l'une et l'autre ouvre l'espace du doute et d'un espoir conditionnel... »<sup>114</sup>. Cette nécessité de rechercher de nouvelles formes de représentation est semble-t-il au cœur d'un cinéma qui tente, malgré tout, en période de guerre, de représenter une réalité, un présent qui lui échappe.

**Instants zéro : *Beyrouth, jamais plus* (Jocelyne Saab, 1976)**

Quelques mois après *Le Liban dans la tourmente*, Jocelyne Saab réalise *Beyrouth, jamais plus* (1976), un film qui marque une rupture, une fracture à l'œuvre. Bien qu'au générique il soit mentionné que ce film est un « reportage », nous nous permettrons de lui attribuer la dénomination de « documentaire ». Plus qu'il ne cible l'immédiateté, l'information, et une prétendue objectivité, le film explore un langage et une mise en scène cinématographiques qui éprouvent le réel. Jocelyne Saab n'interroge plus de responsables politiques, elle ne recherche plus d'explications ou d'analyses, mais témoigne, par le biais d'un commentaire écrit par la poétesse et artiste libanaise Ethel Adnan, du choc ressenti face à la disparition de Beyrouth. Contrairement au commentaire posé et analytique du *Liban dans la tourmente*, la voix off prend ici la mesure de la stupéfaction face à un réel apocalyptique. Pour échapper aux discours

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, p.9.

**Liban 1975-1990 : entrer dans l'espace-temps de la guerre, entre documentaire et fiction : le réel fracassé**

rationnels qui ne peuvent correspondre à l'expérience vécue, représentée et relatée, « il ne suffit pas de changer le contenu du commentaire (...), mais mettre en question la représentation du monde, changer et la nature du discours (d'où ça parle, de quelle autorité ?), et le rapport voix/images, et la relation du film au spectateur (que toute propagande traite en otage ou complice de 'sa' vérité) »<sup>115</sup>.

*Beyrouth, jamais plus* retourne ainsi les images documentaires descriptives et informatives du *Liban dans la tourmente* au profit d'images d'apocalypses, inquiétantes, tremblantes, prenant la mesure des violences passées et à venir, tandis que la voix off insuffle un écart poétique, incorporant la fracture historique. « Beyrouth n'existe plus ! » - constat amer face aux images du centre-ville, dont les ruelles il y a un an encore grouillaient de monde, avec ses nombreux souks, commerces, bars, devenus en l'espace de quelques mois, un amas de ruines, une ville fantôme. « L'insolite a détruit l'ordre des choses », que ce soit ces objets dispersés dans la ville, « les magasins ayant craché dans la rue leur ancienne marchandise », ou les membres désarticulés des mannequins, parfois même des membres humains ou des cadavres que personne ne s'aventure à récupérer, « toutes les lois ayant disparu ». « La guerre impose à une ville des rythmes nouveaux, et des situations pour le moins inattendues. Les combattants lisent Tintin (...) ». Affalés sur leurs chaises, tournant sur eux-mêmes, ils se reposent des combats de la veille, dans l'attente de la prochaine bataille. « On a tout démoli, les êtres et les choses. (...) Mais rien ne disparaît tout à fait. Les enseignes nous regardent comme une tentation dont le pouvoir n'a pas encore disparu. Ils sont les jalons du souvenir », traces d'un passé, objets de la disparition. Saab insiste sur l'avant et l'après, « la plus terrible des catastrophes du siècle » ayant transformé ces objets, en vestiges du passé. Les ruines du café du Hajj Daoud, l'un des plus vieux cafés de Beyrouth, que fréquentent Hala et Kamal dans *Beyrouth, Oh Beyrouth* (1975) de Maroun Bagdadi, trônent ici dans le documentaire de Jocelyne Saab, entre deux vagues, au bord de mer. Malgré « les matins sans souvenirs », les objets, les détails - une machine à écrire détruite, un disque vinyle qui traîne, des mannequins désarticulés - forment les traces d'une vie et d'une ville à jamais modifiées. Ils sont récupérés par les enfants, dont le

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p.93.

**Liban 1975-1990 : entrer dans l'espace-temps de la guerre, entre documentaire et fiction : le réel fracassé**

terrain de jeu est désormais ces champs de ruines où ils pillent et recyclent ces objets insolites, le pillage étant « un instinct de vie, une foi en l'avenir ». Saab explore ainsi, suite à la rupture temporelle causée par la catastrophe, les liens possibles entre le passé et l'avenir, les traces de la disparition de Beyrouth pouvant paradoxalement former ce lien. « Les gestes de la vie normale sont lents à mourir ». A l'image de ces femmes dans les camps palestiniens qui confectionnent leur propre pain, « c'est par de telles images qu'une population est rassurée, que ses liens avec le passé sont quelque peu maintenues »<sup>116</sup>.



**Figure 1- *Beyrouth, jamais plus* (1976)**

Mais ces instants de répit entre les alertes et les éclats d'obus sont éphémères, instants zéros, entre l'avant et l'après, voués à se répéter, nous rappelant douloureusement que le pire est à venir. Les errements des enfants pillards dans les ruines de Beyrouth, résonnent avec ceux des enfants d'*Allemagne année zéro* (1948) de Roberto Rossellini. Enfants soldats, dont l'un témoigne de la douleur d'une société vouée à une guerre fratricide, leurs trajets, débordent de ces ruelles, de ces « lieux de mémoire hantés »<sup>117</sup>, « inquiétant l'avenir »<sup>118</sup>, à l'image de celui du jeune Edmund, errant dans les ruines de Berlin. Les ruines étant, « au sens le plus strict, un montage de blocs de temps hétérogènes. Elles sont un présent passé, un passé présent, et recèlent aussi un futur antérieur. Les ruines, en d'autres mots, mobilisent et conjuguent les

<sup>116</sup> Extraits du commentaire de *Beyrouth, jamais plus* (1976), de Jocelyne Saab, écrit par Ethel Adnan.

<sup>117</sup> HABIB André, « Le temps des ruines : histoire et mémoire de l'année zéro, de Rossellini à Godard », *op.cit.*, p.93.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p.92

**Liban 1975-1990 : entrer dans l'espace-temps de la guerre, entre documentaire et fiction : le réel fracassé**

temps, et elles nous permettent d'entrapercevoir certains battements de l'histoire »<sup>119</sup>. Les ruines de Beyrouth filmées par Jocelyne Saab en 1976, apparaissent pour nous aujourd'hui, comme « le lieu d'une fracture ou d'une remise à zéro des cadrans de l'histoire »<sup>120</sup>, permettant un retour anachronique sur les ruines de Berlin de l'année zéro, en 1945, aux lendemains de la seconde guerre mondiale, et une « projection historique »<sup>121</sup> sur les ruines de Beyrouth, vouées à une destruction et une métamorphose infinies<sup>122</sup>, qui hanteront de nombreuses œuvres de guerre et d'après-guerre, « une série d'autres images (filmiques, photographiques, télévisuelles), qui l'informent en retour »<sup>123</sup>.

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, p.97

<sup>120</sup> *Ibid.*, p.92. L'année zéro qui représente la temporalité d'après la catastrophe dans *Allemagne année zéro* (1948) de Roberto Rossellini, ou *Allemagne neuf zéro* (1990) de Jean-Luc Godard, pourrait être considérée dans *Beyrouth jamais plus* (1976) de Jocelyne Saab, comme un instant ou des instants zéros. Les fractures du temps historique provoquées par les combats génèreraient des instants zéros à répétition, rompant toute linéarité temporelle dans l'espace-temps de la catastrophe.

<sup>121</sup> *Ibid.*, pp.95-97. Voir l'analyse d'André Habib sur « la projection historique de Godard, ce que l'on appelle communément l'anachronisme. (...) Godard nous dit essentiellement qu'une image cinématographique projette toujours plus qu'une image de son propre présent : elle se projette toujours dans l'avenir à partir du passé. Cette projection et le montage de temps qu'elle permet de construire sont ce par quoi le cinéma nous permet de voir l'histoire, en redéployant le 'souvenir d'un avenir' (...) ».

<sup>122</sup> La guerre civile libanaise qui débute en 1975 se poursuit jusqu'en 1990-1991. A la destruction de Beyrouth durant plus de quinze ans, ville sept fois détruite et sept fois reconstruite suite aux cataclysmes qui se sont abattues sur elle tout au long de son histoire (tremblements de terre, raz-de-marée, tsunami...), se verra à la fin de la guerre défigurée par la destruction des ruines et la reconstruction du centre-ville (aspect qui sera traité plus loin dans notre étude).

<sup>123</sup> HABIB André, « Le temps des ruines : histoire et mémoire de l'année zéro, de Rossellini à Godard », *op.cit.*, p.99.

### I.3. Le sens en question

« Moi, l'homme de gauche, appuyant la révolution palestinienne, j'aurai pu être tué à Beyrouth, par des gens qui partageaient les mêmes idéaux philosophiques et politiques que moi, parce que j'étais chrétien. Voilà ce qu'exprime *Petites guerres*, l'incohérence... »<sup>124</sup>.

Contrairement à *Beyrouth, Oh Beyrouth* (1975) où il tentait encore de trouver une explication rationnelle à la crise, avec *Petites guerres* (1982), Maroun Bagdadi ne souhaite plus aborder les causes de la guerre. Les années d'engagement et les idéaux du début de la guerre ont cédé la place à ce que l'on a appelé la crise de la gauche dans les années quatre-vingt, une gauche évidée d'après Maroun Bagdadi suite à deux événements majeurs : l'assassinat de Kamal Joumlatt en 1977<sup>125</sup>, et le départ de la résistance palestinienne du Liban en 1982<sup>126</sup>. Une guerre qui va rapidement devenir gratuite, absurde, confessionnelle, et se transformer en une guerre des autres sur le territoire libanais, complexifiant les conflits internes. *Petites guerres* de Maroun Bagdadi reflète ainsi une situation d'hallucination générale, dans laquelle le combattant a oublié pourquoi il tient un fusil, et où l'on meurt sans savoir pourquoi. La guerre a découvert la structure de la société libanaise : désormais c'est la confession qui détermine le camp auquel on appartient, à la tête duquel un « Lord » entouré de ses

---

<sup>124</sup> BAGDADI Maroun, « Le Liban vu par le réalisateur », entretien pour la revue *Télérama* n°1726, du 12 au 18 février 1983, propos recueillis par Pierre Murat.

<sup>125</sup> Kamal Joumlatt a fondé le « Mouvement national libanais » en 1969, mouvement qui rassemble des partis de gauche et se range auprès de la Résistance palestinienne au Liban. Il prône « des réformes radicales : instauration d'un régime laïque, réformes de l'Etat, maintien du caractère arabe du pays. En 1976, il s'oppose vigoureusement à l'intervention syrienne auprès des forces chrétiennes mais le MNL et l'OLP sont défaits à l'automne 1976. (...) C'est certainement sur ordre de Damas qu'il est assassiné le 16 mars 1977 » : voir CLOAREC Vincent et LAURENS Henry, *Le Moyen-Orient au 20<sup>e</sup> siècle, op.cit.*, p. 225. Cette défaite de la gauche marque la fin de ce que l'on appelle « la guerre de deux ans » et inflige une énorme déception aux espoirs de réforme. Maroun Bagdadi réalise en 1977 un portrait du leader politique assassiné, *Salut à Kamal Joumlatt*, un documentaire auquel il insuffle un regard mélancolique, autant sur la disparition de l'homme, que sur celle des espoirs politiques et révolutionnaires qu'il a pu susciter.

<sup>126</sup> « Maroun Baghdadi, « Le cinéma m'a appris la vie », article et entretien parus dans le quotidien *Al Nahar*, 18 décembre 1993.

**Liban 1975-1990 : entrer dans l'espace-temps de la guerre, entre documentaire et fiction : le réel fracassé**

vassaux, où la loi du talion règne. « L'écorce moderne occidentale ayant éclaté, réapparaissent les vieilles structures féodales »<sup>127</sup>.

La guerre se transformant ainsi en une guerre de milices, de confessions et de clans, le temps du constat, avec la nécessité de comprendre et d'analyser les événements, cède la place à l'expression du désarroi devant l'absence de sens. Le réel n'est plus compréhensible, ni explicable. La fracture esthétique se fait plus béante. La guerre est désormais un « passé-présent traumatique » qui impose un « nouveau régime d'images [introduit] *de force* dans le cinéma »<sup>128</sup>, comparable selon notre hypothèse au « nouveau type d'image » que le néo-réalisme italien invente à la fin et aux lendemains de la seconde guerre mondiale. Pour Gilles Deleuze, le néo-réalisme introduit la démarcation entre l'image-mouvement et l'image-temps. C'est la crise de l'image-action, la rupture du schème sensori-moteur :

« Le cinéma d'action expose des situations sensori-motrices : il y a des personnages qui sont dans une certaine situation, et qui agissent, au besoin très violemment, d'après ce qu'ils en perçoivent. Les actions s'enchaînent avec des perceptions, les perceptions se prolongent en action. Maintenant supposons qu'un personnage se trouve dans une situation, quotidienne ou extraordinaire, qui déborde toute réaction possible ou le laisse sans réaction. C'est trop fort ou trop douloureux, trop beau. Le lien sensori-moteur est brisé. Il n'est plus dans une situation sensori-motrice, mais dans une situation optique et sonore pure. C'est un autre type d'image. (...) C'est cela, je crois, la grande invention du néo-réalisme : on ne croit plus tellement aux possibilités d'agir sur des situations, ou de réagir à des situations, et pourtant on n'est pas du tout passif, on saisit ou on révèle quelque chose d'intolérable, d'insupportable, même dans la vie la plus quotidienne. C'est un cinéma de Voyant »<sup>129</sup>.

La perte de sens imposerait ainsi aux réalisateurs du nouveau cinéma libanais de nouveaux modes de narration et de représentation. C'est la rupture « moderne » du récit narratif classique, « l'art du déphasage entre gestes et paroles, le fractionnement du sujet redevenu étranger au monde »<sup>130</sup>, principales caractéristiques du cinéma moderne. Certes le cinéma libanais n'a pas engendré un cinéma réaliste avec lequel une rupture

---

<sup>127</sup> BAGDADI Maroun cité par TRANCHANT Marie-Noëlle, « Une génération perdue », *Le Figaro* du 7 février 1983.

<sup>128</sup> HABIB André, « Survivance du Voyage en Italie », in *Intermédialités*, n°5, printemps 2005, p.62.

<sup>129</sup> DELEUZE Gilles, *Pourparlers (1972-1990)*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990, p.74.

<sup>130</sup> HABIB André, « Survivance du Voyage en Italie », *op.cit.* p.62.



**Liban 1975-1990 : entrer dans l'espace-temps de la guerre, entre documentaire et fiction : le réel fracassé**

s'imposerait, mais la crise est d'autant plus marquée puisqu'elle émane, de par sa naissance. Dès lors, les personnages ne peuvent qu'incarner un déphasage entre l'homme et le monde, incapables de réagir face à « une réalité dispersive et lacunaire »<sup>131</sup>, errant dans des espaces vides, déconnectés, et dont les trajectoires ne peuvent s'entrecroiser, condamnés à errer dans un espace-temps labyrinthique. Ils ne peuvent intégrer une fiction romanesque, ou s'inscrire dans un récit qui s'avère impossible. Les cinéastes du nouveau cinéma libanais se retrouvent ainsi dans l'impossibilité de construire, que ce soit « par des moyens documentaires ou fictionnels, (...) un cheminement linéaire, vectorisé, qui mène vers une destination, réelle ou imaginaire »<sup>132</sup>. Cette impossibilité du récit est reliée selon Jean-Michel Frodon à un état « tombé dans le documentaire », tel que le formule Jean-Luc Godard dans *Notre Musique* (2003), à propos de la situation des Palestiniens depuis 1948. Godard montre ainsi deux images, qui forment le champ et le contre-champ, « une photographie qui représente l'arrivée de nouveaux immigrants juifs en Israël en 1948, et une autre photographie, qui représente des Palestiniens jetés à la mer à la même date, avec ce commentaire en voix *off* : 'Les Israéliens entraient dans la fiction. Les Palestiniens tombaient dans le documentaire' ». Il s'agirait pour Jean-Michel Frodon, « moins de 'fiction' que de *récit* », puisque les Palestiniens sont devenus « les jouets des événements, (...) ballotés par des rapports de force qu'ils ne maîtrisent ni réellement ni imaginairement »<sup>133</sup>. Une situation comparable selon lui à celle du cinéma libanais, qui jusqu'à aujourd'hui est toujours en quête d'une narration et d'une forme capables d'épouser cet état intermédiaire, mettant en scène la quête d'un récit possible, ainsi que « l'impossible inscription dans un espace et une durée »<sup>134</sup>.

---

<sup>131</sup> DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 - L'image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1983, p.285.

<sup>132</sup> FRODON Jean-Michel, "Les guerres du Moyen-Orient et le cinéma: le récit impossible", in *Les mises en scène de la guerre au XXe siècle, théâtre et cinéma*, LESCOT David et VERAY Laurent (dir), Nouveau Monde éditions, Paris, 2011, p.367.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 368.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 374.

#### **I.4. Penser et figurer la guerre comme rupture : Jocelyne Saab, Borhane Alaouié. La question du langage**

« Non seulement la guerre détruit les immeubles et tue les gens, mais elle détruit le langage lui-même, un des éléments majeurs qui assure la cohésion au sein de cette communauté. Dans l'espace de la catastrophe, le langage est défait, et les mots s'éloignent de plus en plus de ce qu'ils sont sensé désigner. En 1985, Jocelyne Saab a réalisé un film intitulé *Une Vie suspendue*, trois ans après l'invasion israélienne du Liban, et pendant les guerres civiles. Une des scènes de ce film a pour décor la cité sportive de Beyrouth complètement détruite (...); deux jeunes filles marchent parmi les ruines, et l'une d'elles veut parler d'un homme (...) dont elle est amoureuse. Mais comment trouver le langage pour parler d'amour entre ces ruines? Elle ne le peut pas parce que ce langage s'est retiré. Alors après avoir tourné autour du sujet, elle commence à emprunter un autre langage, celui de l'amour exprimé dans les films populaires égyptiens, fragments ou demi-phrases devenus extrêmement populaires au fil des années : 'dis bonjour aux aubergines', ou 'l'honneur d'une fille est comme une allumette, elle ne s'allume qu'une fois' »<sup>135</sup>.

*Une vie suspendue* (1985) suit ainsi les déambulations d'une adolescente qui s'éprend d'un artiste quadragénaire en pleine guerre civile. Ainsi, dès qu'elle parle d'amour, Samar s'exprime la plupart du temps comme les personnages des films égyptiens dont l'abreuve la télévision, comme pour marquer sa part de rêve dans un monde qui l'en a privé. Alors que l'interprète français de Karim, Jacques Weber, a appris phonétiquement ses dialogues en arabe, paroles qu'il prononce sans en connaître la signification, tout comme le Japonais dans *Hiroshima, mon amour* d'Alain Resnais

---

<sup>135</sup> CHAKAR Tony, « The Eighth Day, God Created The World In Seven Days. This Is The Eighth Day », Liverpool Biennial, décembre 2010, (document non publié, sans lieu) : « Not only does it destroy buildings and kills people, war destroys language itself, thus destroying one of the main elements that insure the cohesiveness of this collective. In the space of catastrophe, language is undone, and words become more and more distant from what they're meant to designate. In 1985 Jocelyne Saab directed a movie called *A Suspended Life*, three years after the 1982 Israeli invasion of Lebanon and amidst on-going civil wars. One of the scenes in the film is set against the backdrop of the utterly destroyed Beirut's Sport City, the pride of 1950s International Style architecture; two young girls are walking among the ruins, and one of them wants to talk about the man, a 30-something artist, she is madly in love with. But how will she find the language to talk about love in these ruins? She cannot because that language has withdrawn. So after circling around the subject, she starts borrowing another language, the language of love as it is spoken in popular Egyptian movies, fragments and semi-sentences that have become extremely popular over the years: 'Say hello to the aubergines' or 'The honour of a girl is like a matchstick, it can only be lit once' ». (notre traduction)

**Liban 1975-1990 : entrer dans l'espace-temps de la guerre, entre documentaire et fiction : le réel fracassé**

(1959), qui ne parlait pas un mot de français. Destruction de la langue, réinvention des mots, des lettres, formes, couleurs, que l'on retrouve dans la description que fait Samar des calligraphies arabes que dessine Karim, et qu'elle n'arrive pas à déchiffrer : « Je ne sais pas ce qu'il dessine, des formes incompréhensibles, qui brillent comme de l'or. C'est ce qu'on voit quand on ferme les yeux après avoir fixé le soleil : des étoiles de toutes les couleurs, rouge, jaune, vert, et des papillons de feu » ! Elle y voit également, comme elle le raconte plus tard à Karim, le quartier de Nabaa (quartier populaire de la banlieue de Beyrouth), lorsqu'elle l'a quitté après les bombardements, avec ses « routes noires comme de l'encre, la fumée des cheminées comme des fantômes qui noircissaient le ciel, des sabres sanglants ». Calligraphies qu'elle n'arrive pas à déchiffrer, lettres qu'elle n'arrive pas à écrire. Après tout, « peut-être qu'il vaut mieux ne pas savoir lire ou écrire », comme l'affirme Karim. Ainsi, lorsque Samar écrit son nom à l'envers, Karim tente en vain de lui apprendre à écrire dans le bon sens. Elle n'y parvient qu'en écrivant « le Sud » en arabe, de droite à gauche. Perte de sens, de repères, formes incompréhensibles qui manifestent la destruction, mais aussi l'amour. Karim dessine ainsi pour Samar le soleil et la terre, à l'aide d'un compas et d'une équerre. Réinvention du langage de l'amour, de la vie, par des personnages voyants et visionnaires, conscients du décalage entre les mots et leurs significations, et du temps qui s'embraye. « Je sais que la lune va cesser d'être belle, parce que je ne vais plus te voir. Il est des choses que l'on sait mais qu'on ne peut pas dire », affirme Samar. Karim sera abattu par un franc-tireur peu après. Fable d' « *une vie suspendue* », d'une « adolescente, sucre d'amour »<sup>136</sup>, d'une fille et d'une ville qui n'a pas d'âge. Ainsi, du haut du phare de Beyrouth, Samar affirme : « J'ai 4 000 ans. J'ai 5 000 ans. Je suis la ville. Je suis Beyrouth, une éponge dans la main, et dans l'autre une craie. D'une main j'écris des histoires d'enfants, je construis des avenues, des palais, et de l'autre main, j'efface les enfants, les avenues, et les palais »<sup>137</sup>, table rase.

---

<sup>136</sup> Le film de Jocelyne SAAB a deux titres, *Une vie suspendue* et *L'adolescente, sucre d'amour* (voir générique début).

<sup>137</sup> Extraits du film *Une vie suspendue* (1985), de Jocelyne SAAB (notre traduction, sous-titres légèrement différents).

**Liban 1975-1990 : entrer dans l'espace-temps de la guerre, entre documentaire et fiction : le réel fracassé**

Avec *Beyrouth, la rencontre* (1982), Borhane Alaouié nous livre l'histoire d'une rencontre avortée, entre Zeina qui vit à l'Est, et Haïdar à l'Ouest. Ils conviennent de se confier leurs sentiments par cassettes interposées, des mots qui n'arriveront jamais à destination. Conscient de leur effritement, de leur écroulement, de la destruction de la langue, Haïdar débute son message :

« Tu crois que nous pouvons encore parler comme avant ? (...) Le dictionnaire a changé. Celui qui employait un mot il y a trois ans, lui donnerait un autre sens aujourd'hui. Certains mots signifient désormais 'ruines et 60 000 morts...' Qui aurait cru cela ? Au moins, j'ai bien des raisons de voir qu'entre toi et moi, je ne veux pas dire qu'il y a 60 000 morts, mais entre toi et moi, ou entre deux êtres qui se cherchent à Beyrouth, il y a un quart de million de voitures, 2 000 montagnes d'ordures, un million de mots écrits sur les murs, des balles, des corps, des voix... Quand je te parle, la parole passe à travers tous ces êtres et ces choses, et je me demande ce que tu comprends... Aujourd'hui, je suis allé à ta rencontre en chair et en os. Je suis passé à travers des choses et des êtres sans parvenir à toi. Comme deux balles lancées l'une vers l'autre, mais que les pierres, la terre et le vent, emportent l'une à gauche, l'autre à droite »<sup>138</sup>.

Il s'agit d'une « rupture ontologique entre soi, le langage, et le monde, (...) d'un ébranlement du langage et du récit »<sup>139</sup>, d'une impossibilité de s'inscrire dans une continuité temporelle de transmission et d'héritage, reliée à une crise de l'expérience pensable et communicable qui définit la condition du régime moderne d'historicité. « Une chose est claire écrivait Walter Benjamin en 1933 dans son texte *Expérience et pauvreté*, le cours de l'expérience a chuté, et ce dans une génération qui fit en 1914-1918 l'une des expériences les plus effroyables de l'histoire universelle. (...) N'a-t-on pas alors constaté que les gens revenaient muets du champ de bataille ? Non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable »<sup>140</sup>. Comment alors se mouvoir dans ce que Hannah Arendt nomme une « brèche entre le passé et l'avenir »<sup>141</sup>, se situer dans la triple temporalité de l'histoire dès lors que cette crise de l'expérience nous place dans un temps endeuillé qui « fait différer le présent d'avec lui-même »<sup>142</sup>.

---

<sup>138</sup> Extrait du film *Beyrouth, la rencontre* (1982) de Borhane ALAOUIE (sous-titres légèrement différents).

<sup>139</sup> HABIB André, « Survivance du Voyage en Italie », *op.cit.*, p.75.

<sup>140</sup> BENJAMIN Walter, « Expérience et pauvreté », in *Œuvres, Tome II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 365.

<sup>141</sup> Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, p.11.

<sup>142</sup> HAMEL Jean-François, *Revenances de l'Histoire, Répétition, Narrativité, Modernité*, Minuit, Paris 2006, p.22: « Si depuis le déclin des Lumières la modernité se réfléchit à partir d'une rupture de la

Images d'après : l'espace-temps de la guerre dans le cinéma au Liban

**Liban 1975-1990 : entrer dans l'espace-temps de la guerre, entre documentaire et fiction : le réel fracassé**

Dès lors, comment l'artiste ou le cinéaste peut-il représenter et mettre en image cette impossibilité du dire, cet irreprésentable ? Face à l'hypermédiatisation de la guerre du Liban et à ce surplus du visible, quelle image est encore possible pour représenter l'impossibilité du voir ?

---

tradition, la mémoire historique devra se rappeler le passé, mais surtout se souvenir de ce qui depuis le passé fait se différer le présent d'avec lui-même ».

## **I.5. Penser et dénoncer la guerre comme spectacle : Maroun Bagdadi**

### **Fonction de l'arme / fonction de l'œil**

Face à un réel insaisissable, filmer la guerre en temps de guerre imposerait aux cinéastes une position distanciée et critique, la pratique d'un cinéma porteur d'un regard et d'un langage cinématographique à réinterroger sans cesse, tout comme le rapport faiseur d'images/images/spectateur. La guerre du Liban (1975-1990) étant hyper médiatisée, la quête d'un regard cinématographique passe par une critique de la mise en spectacle de la guerre, ainsi que la nécessité de trouver une alternative au réalisme absolu ou aux reconstitutions spectaculaires. Il revient ainsi aux cinéastes de questionner sans relâche l'image de la guerre et sa médiatisation, manipulant une dialectique du visible et de l'invisible, conscients de la défaillance du regard. L'acte de prendre une image devrait ainsi s'effectuer avec une exigence qui reviendrait à penser une image « selon l'émancipation [intellectuelle du spectateur, telle que la formule Jacques Rancière], une image, selon Georges Didi-Huberman, travaillant à nous sortir – nous spectateurs – de cette alternative entre le 'c'est tout vu' et le 'il n'y a rien à voir' »<sup>143</sup>. Donc *Images malgré tout*<sup>144</sup>, malgré ce qu'elles échouent à montrer.

Mais quelle(s) image(s) ? Alors que Jocelyne Saab, Borhane Alaouié et Maroun Bagdadi semblent intégrer cette remise en question à travers leurs parcours distincts, mais selon une exigence de la quête d'une pensée de l'image qui les rapproche, l'articulation de la problématique de la visibilité de la mort et de la guerre semble particulièrement perceptible à travers les films de Bagdadi. Ainsi, filmer la guerre du Liban reviendrait à inventer son image, « sans modèle », en particulier contre tout modèle de l'image télévisuelle.

---

<sup>143</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *Remontages du temps subi, L'œil de l'histoire, 2*, Paris, Minuit, 2010, p. 128.

<sup>144</sup> Voir DIDI-HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003, 272p.

**Liban 1975-1990 : entrer dans l'espace-temps de la guerre, entre documentaire et fiction : le réel fracassé**

« Son image de la guerre et du Liban, Bagdadi a dû la construire entièrement, sans modèle. Car si le petit écran nous a habitué à parler du Liban avec de grands mots, le grand écran n'a aucune expérience des 'petites guerres'. La seule image que nous ayons du Liban est télévisée : soit le scoop vorace soit l'image routinière que l'on ne regarde plus. Tout ce qui est gagné par la 'couverture' des médias est perdu pour le rêve et pour la fiction d'une image – de cinéma »<sup>145</sup>.

Serge Daney met ainsi en opposition la représentation médiatique de la guerre qui peut dériver vers le spectaculaire ou vers la banalisation, avec son traitement cinématographique. Dans ce sens, Maroun Bagdadi met en scène ces *Petites guerres* (1982) où l'on s'affronte pour le spectacle, et où le spectacle de la guerre attire les objectifs du monde entier. Les journalistes reporters occidentaux sont ainsi dans ce film à l'affût de ce qu'ils s'attendent à voir, le sang, la mort, les massacres. Ils ne s'intéressent pas à l'individu libanais, à son vécu, ses petites guerres. Bagdadi s'inscrit dans la démarche opposée et le revendique, en critiquant la vision des médias occidentaux qu'il qualifie de « touristique et mensongère »<sup>146</sup>. Une vision que partage Georges Corm, économiste et sociologue libanais :

« Jusqu'à la nausée, les images de violence et de massacres se sont étalées sur tous les médias du monde, et la souffrance des Libanais a fait l'objet de tous les voyeurismes, y compris celui du talentueux 'faussaire' qu'un metteur en scène allemand de renom nous a fourni »<sup>147</sup>.

*Le Faussaire* de Volker Schlöndorff (1981) est un film que l'on a beaucoup comparé avec *Petites guerres*. Deux reporters allemands sont envoyés à Beyrouth à la recherche de scoops sur cette guerre : l'idéaliste Georg Laschen qui se pose des questions, et Hoffmann le cynique qui ne pense qu'à obtenir son scoop.

« La guerre du Liban est un décor. Très impressionnant, toujours 'beau', même si l'on n'y comprend rien, *surtout* si l'on n'y comprend rien. L'esthétisme n'est pas loin de l'emporter. Car cette guerre est civile et moderne : elle se rejoue instantanément pour les caméras, fussent-elles schlöndorffiennes, c'est une guerre 'immédiatement médiatisée', une guerre-polaroïd. Entre ceux qui mettent en scène la mort des autres et

<sup>145</sup> DANEY Serge, « Petites guerres au Liban », *Libération*, 11 février 1983.

<sup>146</sup> MAROUN Bagdadi, entretien pour la revue *Al cinema al arabia 84 (Le cinéma arabe 84)*, 1984, (Notre traduction).

<sup>147</sup> CORM Georges, *Géopolitique du conflit libanais*, Beyrouth : Coédition La Découverte – FMA, 1987, p. 25.

**Liban 1975-1990 : entrer dans l'espace-temps de la guerre, entre documentaire et fiction : le réel fracassé**

ceux qui vendent aux journalistes les photos de ces morts, il y a une *chaîne* continue d'images, un butin de guerre qui finit quelque part dans une agence de presse »<sup>148</sup>.

Serge Daney ne pardonne pas à Schlöndorff l'esthétisme de son film et partage ainsi une opinion répandue opposée à la beauté des images de guerre. Tout en soulignant quelques exagérations, Susan Sontag parle d'une campagne contre l'« inauthenticité du beau », qui « détourne l'attention de la réalité du sujet pour la porter sur le support lui-même, compromettant ainsi le statut de document de l'image. La photographie émet un double message. 'Arrêtez ça !' somme-t-elle. Mais elle proclame aussi : 'Quel spectacle' ! »<sup>149</sup>.

Le spectacle de la guerre se rejoue ainsi pour les caméras dans les deux films. Dans *Petites guerres*, on assiste à une véritable mise en scène lorsqu'un journaliste anglais qui vient de filmer un *sniper* se plaint de ne pas avoir de plans de civils qui tentent de franchir la ligne de démarcation. Nabil propose alors « héroïquement » de faire un aller retour sous l'acclamation de tous. Puis le journaliste demande à des combattants de raconter la dernière bataille. L'un d'entre eux tente d'expliquer la cause pour laquelle il se bat, ses motivations politiques : « Savent-ils que notre combat est démocratique ? » Il est vite coupé par Nabil qui affirme en se moquant de lui que ce qui intéresse ces journalistes, c'est « l'action ». Plus tard, lorsque l'amie de Soraya organise une fête pour son départ, la discussion se prolonge entre les amis de la jeune femme et les journalistes anglais, qui se plaignent de ne rien comprendre à cette guerre : « Qui se bat contre qui ? La gauche contre la droite ? Les musulmans contre les chrétiens ? Les Palestiniens contre les Libanais ? C'est une guerre folle ». Une jeune Libanaise leur demande ce qu'ils veulent couvrir. « Les combats, les *snipers*, les enlèvements... ». Un jeune homme s'étonne alors de leurs objectifs : « Pourquoi les médias s'intéressent seulement aux batailles et pas aux gens »<sup>150</sup>?

---

<sup>148</sup> DANEY Serge, *Ciné journal*, 1981-1986, Editions Cahiers du Cinéma, 1986, p. 43.

<sup>149</sup> SONTAG Susan, *Devant la douleur des autres*, Christian Bourgois éditeur, France, 2003, pp. 84-85.

<sup>150</sup> Extraits du film *Petites guerres* (1982) de Maroun BAGDADI.



**Liban 1975-1990 : entrer dans l'espace-temps de la guerre, entre documentaire et fiction : le réel fracassé**

Une mise en question de la médiatisation de la guerre que *Le Faussaire* semble à la fois dénoncer et incarner, comme le souligne Serge Daney. Dans ce sens, Schlöndorff met en scène la « mise en spectacle de la guerre » dans laquelle il tombe, une mise en abîme qui exerce les effets dénoncés :

« Dans un hôtel de Beyrouth, un Français 'amoureux de l'Orient' (Jean Carmet) sort d'un attaché-case les photos d'un carnage récent et les met aux enchères. Des enfants mènent Georg et Hoffmann vers un corps carbonisé. Tout a un devenir-image, une seconde mort, payante celle-là. Que faire de ces images se demande Laschen ? Que faire de cette chaîne où nous figurons nécessairement, à tel ou tel maillon, comme cadavre, comme photographe, comme maquettiste, comme lecteur ? Que faire de notre âme ?

(...) Il y a des trafiquants d'images comme il y a des trafiquants d'armes. Un cinéaste se situe quelque part dans cette chaîne. Le sait-il ? Avec *Le Faussaire*, Schlöndorff vient de l'apprendre.

(...) Il tombe dans le piège de la pub-Dubonnet, disant l'horreur du spectacle à l'aide du spectacle de l'horreur. Il ne sait pas inventer une distance, il ne sait rien faire de ce spectacle.

(...) Le geste vide et grandiloquent avec lequel Schlöndorff nous prend à témoin des horreurs de la guerre et de la pornographie des médias finit par faire partie de cette pornographie même »<sup>151</sup>.

Cela ne semble pas être le cas de Bagdadi qui réussit à éviter une surenchère esthétique de la guerre en interrogeant l'image et le spectacle de la guerre. Le paroxysme de cette mise en spectacle couplée à une sorte de complicité de crime est représentée dans une scène où les journalistes anglais demandent à Soraya, devenue leur interprète après le départ de son amie, de traduire les paroles d'un milicien qui détient un otage, et qui affirme vouloir le tuer devant la caméra si on ne relâche pas son frère enlevé dans le camp adverse. Soraya horrifiée refuse de traduire, part en courant, sous les cris du journaliste qui ne comprend pas son attitude. Des situations que l'on retrouvera plus tard dans d'autres films de guerre, notamment ceux traitant de la guerre en ex-Yougoslavie, comme *Territoire Comanche* (1997) de Gerardo Herrero :

« Les *snipers*, eux, avaient compris qu'ils pouvaient amplifier la terreur de leurs crimes en les réalisant à portée de vue des caméras. L'unique séquence digne d'intérêt dans *Territoire comanche* (qui n'est que l'expression atterrante du système racoleur de la télé qu'il prétend dénoncer) illustre les dérives de l'information spectacle. On y voit une

---

<sup>151</sup> DANEY Serge, *Ciné journal*, 1981-1986, *op.cit.*, p. 43.

**Liban 1975-1990 : entrer dans l'espace-temps de la guerre, entre documentaire et fiction : le réel fracassé**

équipe de la télévision espagnole interroger un *sniper* à son poste, comme s'il s'agissait d'une curiosité locale. Soudain, le viseur de la caméra se confond avec la ligne de mire du fusil : le coup part et la caméra enregistre en direct la mort d'un homme. À ce niveau, le voyeurisme des journalistes et des téléspectateurs devient une forme de complicité de crime »<sup>152</sup>.



Figure 2- *Petites guerres* (1982)

Le primat du spectaculaire peut ainsi pousser les photographes ou les reporters de guerre à confondre le viseur de leur caméra et le point de mire du fusil. Ce sont des « voyeurs de proximité », au même titre que les téléspectateurs qui sont des « voyeurs de la guerre »<sup>153</sup>. La fonction de l'arme se confond avec la fonction de l'œil. Mais l'opérateur n'est que le dernier maillon d'une chaîne, « il sait ce que l'on attend de lui. Il a un pré-cadre. Tout est prévu »<sup>154</sup>. Une réalité de la médiatisation des conflits qui fausse l'information de l'image et remet en question les schémas préétablis.

<sup>152</sup> VERAY Laurent, « La tragédie bosniaque sous les feux croisés des caméras », *Positif* n°443, janvier 1998, p. 24.

<sup>153</sup> GERVEREAU Laurent (dir.), « Représenter la guerre » in *Voir, ne pas voir la guerre : histoire des représentations photographiques de la guerre (cat. exp.)*, Paris, Somogy, BDIC, 2001, p. 22.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 23. Voir également p. 168 l'entretien avec Robert Ménard, Directeur de « Reporters sans Frontières » : « (...) L'autre problème est le reportage précommandé. Quand une rédaction envoie un photographe sur le terrain, elle ne veut pas qu'il lui dise des choses. Timisoara est exemplaire à cet égard : les images avec leur faux commentaire confirmaient trop bien ce qu'on attendait. Les journalistes sur le terrain ont d'ailleurs réécrit leur papier. Au Rwanda aussi le contre-sens fut total. Comme l'image prime, nous avons vu l'exode des bourreaux Hutus, alors que les victimes Tutsis étaient invisibles. »

**Liban 1975-1990 : entrer dans l'espace-temps de la guerre, entre documentaire et fiction : le réel fracassé**

Un exemple encore plus compromettant est celui d'une photographie spectaculaire et célèbre de l'exécution d'un suspect Viêt-Cong dans les rues de Saïgon, que Susan Sontag interroge et démonte dans son ouvrage sur la signification des images de guerre et de souffrance. Une photographie impressionnante saisissant la mort dans son surgissement :

« Il s'agit pourtant d'une mise en scène, orchestrée par le général Loan, qui avait conduit le prisonnier, mains ligotées dans le dos, jusqu'aux reporters massés dans la rue ; Loan n'aurait pas mené à bien cette exécution sommaire s'il n'y avait eu des journalistes pour y assister. (...) Quant au spectateur – (...) – qu'en dire, sinon qu'il est impossible de contempler longtemps ces visages sans pouvoir percer le mystère, l'indécence d'une telle complicité »<sup>155</sup>?

Ainsi, « pourquoi, en quoi et comment la *production des images* participe-t-elle si souvent à la *destruction des êtres humains* »<sup>156</sup> ? Question centrale qui anime nombre d'œuvres du cinéaste Harun Farocki, interrogeant ce couplage arme/caméra pour mieux « armer les yeux », « refendre la représentation de l'histoire – y pratiquer une brèche, y ouvrir un espace pour de nouvelles possibilités ou visibilité »<sup>157</sup>, et « pourfendre la violence du monde »<sup>158</sup>. À ce titre, *Images du monde et inscription de la guerre* (1988) et *En sursis* (2007) révèlent méticuleusement comment l'image est le lieu du paradoxe de visibilité et d'abstraction, et comment « conserver et détruire peuvent se combiner »<sup>159</sup>; alors que *Images de prison* et sa version en installation *J'ai cru voir des condamnés* (2000) dévoilent jusqu'à quelle mesure, comme le souligne Georges Didi-Huberman :

« les dispositifs de surveillance, loin de prévenir la destruction des êtres humains, lui donnent le plus souvent une nouvelle façon, plus spectaculaire encore, d'exister. (...) Il suffit, pour s'en convaincre, de revoir dans *Gefängnisbilder (Images de prisons)* ce moment glaçant où, la caméra ayant repéré une rixe dans la cour de la prison, le fusil qui lui est *couplé* – tel est, en effet, le dispositif complet : surveiller *et* détruire – abat sans sommation l'un des deux prisonniers »<sup>160</sup>.

<sup>155</sup> SONTAG Susan, *Devant la douleur des autres*, op.cit., pp. 67-68.

<sup>156</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *Remontages du temps subi, L'œil de l'histoire, 2*, op.cit., p. 84.

<sup>157</sup> *Ibid.*, pp. 133-134.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p.140.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p.88.

**Liban 1975-1990 : entrer dans l'espace-temps de la guerre, entre documentaire et fiction : le réel fracassé**

Ainsi, le caméraman qui capte avec son objectif la mort d'un homme serait comme un « chasseur qui abat sa proie », au même titre que celui qui tire. Il suffit de voir dans *Level Five* (1996) de Chris Marker, la séquence des femmes de Saipei que la caméra filme, à l'instant où elles se jettent dans le vide :

« C'est en revoyant ces images, en arrêtant leur flux, que l'on peut lire cet instant fatidique où l'une des femmes, croisant le regard de la caméra et se sachant filmée, sent qu'elle doit sauter, qu'elle n'a plus le choix. Le caméraman, en somme, 'l'abat, comme un chasseur'. Laura, la protagoniste de *Level Five*, associe à cette image, par surimpression, celle d'un autre film, celui de Nicole Védres, *1900* (1948), où une image d'archive montre un 'homme-oiseau', sur le point de tenter une expérience périlleuse en sautant du haut de la Tour Eiffel. Dans les deux cas, c'est à l'instant où le regard des protagonistes rencontre celui de la caméra que Marker fige l'image, qu'un pacte contraint avec la mort est définitivement conclu. (...) Et le cinéma est allé le plus loin dans son interrogation de la mort, lorsqu'il a compris que c'était là que la mort se déroulait »<sup>161</sup>.

Le rapport intrinsèque qu'entretient l'image photographique avec le spectacle et la mort a ainsi été souligné par de nombreux théoriciens. André Bazin perçoit dans l'embaumement la genèse des arts plastiques<sup>162</sup>, alors que Roland Barthes nomme « celui ou cela qui est photographié, (...) la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d' 'eidôlon' émis par l'objet, (...) le Spectrum de la Photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au 'spectacle' et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort »<sup>163</sup> ; Régis Debray oppose quant à lui « la décomposition de la mort » à « la recomposition par l'image »<sup>164</sup>.

Un tel rapport est clairement présent et amplifié dans le contexte de *Petites guerres*, où Maroun Bagdadi transpose et développe le rôle de Nabil Ismaïl, le photographe de guerre de son documentaire *Balbutiements et nostalgie* (1980). Dans cette fiction, Nabil (qui interprète son propre rôle) ne se pose plus les mêmes questions

---

<sup>161</sup> HABIB André, « Le visage retourné ou retour sur le visage : remarques sur une figure de médiation dans quelques œuvres de Chris Marker », in *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, Habib André et Paci Viva (dir.), Paris, L'Harmattan, 2008, pp.68-69.

<sup>162</sup> BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, les éditions du cerf, 2000, p. 9.

<sup>163</sup> BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 22.

<sup>164</sup> DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image*, Paris, Folio, 1994, p. 38 : « ...comme le nourrisson rassemble pour la première fois ses membres en regardant une glace, nous opposons à la décomposition de la mort la recomposition par l'image. »

**Liban 1975-1990 : entrer dans l'espace-temps de la guerre, entre documentaire et fiction : le réel fracassé**

déontologiques que dans le documentaire *Balbutiements et nostalgie* (1980) et joue avec la mort pour mieux la cadrer, à tel point qu'il passe de l'autre côté de l'objectif, met en scène sa propre mort, et reproduit à l'infini sa photo de futur martyr. Ceux qu'il prend en photo sont voués à la mort, comme si en temps de guerre, les seuls portraits que l'on voyait étaient ceux des martyrs. Un rapport inaliénable que Soraya, seul personnage lucide du film, semble percevoir. Quand elle lui rend visite dans sa chambre noire, Nabil lui montre les photos de « frime » des combattants. Quand elle lui demande si toutes ces personnes sont des martyrs, il lui répond avec un ton sarcastique : « Si toutes ces personnes étaient mortes, la guerre serait terminée. » Choquée, elle lui rétorque : « Mais voyons, tu crois qu'il n'y a pas assez de morts comme ça ? » Quand il lui montre sa photo, elle la déchire instantanément. Refus d'être représentée, refus de l'image, refus de la mort, chemin opposé de celui de Nabil qui fera tout pour confondre l'objectif de sa caméra avec la ligne de mire, pour sa propre mort.



**Figure 3- *Petites guerres* (1982)**

### **Montrer, ne pas montrer**

Si Bagdadi interroge la médiatisation du conflit libanais tout en la représentant, il met en scène un personnage récurrent dans ses films qui participe à cette médiatisation et à la représentation de la guerre : le photographe. Depuis l'invention de la photographie, ce mode de représentation a accompagné tous les conflits du siècle qui a suivi, celui qui a connu « les guerres les plus meurtrières depuis l'histoire de

**Liban 1975-1990 : entrer dans l'espace-temps de la guerre, entre documentaire et fiction : le réel fracassé**

l'humanité »<sup>165</sup>, et nous a permis d'avoir une connaissance plus précise des événements et de la réalité des combats<sup>166</sup>. Un métier qui a évolué avec le développement des moyens techniques et de diffusion, et a acquis une place importante dans la médiatisation des conflits. Le photographe risque sa vie au même titre que les combattants avec lesquels il part en mission (guerre du Viêt-Nam), dans un « danger de voisinage tel que les guérillas et les guerres civiles en comportent », ou dans « les lieux de guerre, avec les civils (...) »<sup>167</sup>. Ses photos montrent aussi bien la périphérie de la guerre que ses batailles, ses horreurs, la souffrance des civils, et participent aussi bien à une dénonciation qu'à une fascination de la guerre. Il cadre les événements avec un « regard construit », et très vite se pose des questions déontologiques, sur ce qu'il faut ou sur ce qu'il ne faut pas montrer.

« Faut-il avoir des images pour tout ? Des sévices sur des corps, au risque du voyeurisme ? L'image en elle-même n'a-t-elle pas des limites qui tiennent à ses spécificités ? (...) Les témoignages ou la reconstitution problématique du passé, c'est-à-dire les mots, ne sont-ils pas seuls appropriés dans certains cas »<sup>168</sup> ?

Dans le documentaire *Balbutiements et nostalgie* (1980), Nabil se pose des questions dans ce sens : sur la guerre, la mort qu'il voit et qu'il impressionne tous les jours sur la pellicule, sur son véritable rôle, impuissant face à la mort des autres, la prenant en cliché pour en prendre possession, comme pour l'éloigner ; sur la fierté des combattants face à leurs actions, confondant héroïsme et barbarie dans un égarement des repères fondamentaux de l'humain ; sur le marché de l'horreur, le voyeurisme qu'il exerce malgré lui, et qui le pousse à faire un choix face à la vision de l'indicible : la mort d'un enfant. Il choisit d'imprimer l'image avec ses yeux plutôt que sur une pellicule, ne voulant pas la reproduire et l'inscrire dans le cycle de la médiatisation, et dans le même rang, la banaliser. Il choisit l'« écran noir », classant ainsi lui-même le montrable et

---

<sup>165</sup> DREYFUS-ARMAND Geneviève, « Avant-propos », in Gervereau Laurent (dir.), *Voir, ne pas voir la guerre: histoire des représentations photographiques de la guerre*, op.cit., p. 8.

<sup>166</sup> Une réalité discutable, car « l'image photographique (...) ne peut pas être le simple reflet transparent de ce qui s'est produit. Elle est toujours l'image choisie par quelqu'un ; photographe, c'est cadrer, et cadrer, c'est exclure. Qui plus est, le truquage des images est bien antérieur à l'ère de la photographie digitale et des manipulations du Photoshop : une photographie est, depuis toujours, susceptible de fournir une représentation erronée » : SONTAG Susan, *Devant la douleur des autres*, op.cit., p. 54.

<sup>167</sup> GERVEREAU Laurent, « Représenter la guerre », op.cit., pp. 19-20.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 20.

**Liban 1975-1990 : entrer dans l'espace-temps de la guerre, entre documentaire et fiction : le réel fracassé**

l'inmontrable. Un acte comparable à celui de l'artiste chilien Alfredo Jaar, qui a fait le choix, lors d'une exposition à New York en 1995, de représenter à sa manière le génocide Rwandais : en montrant des boîtes noires closes contenant des photos, accompagnées de leurs légendes. Voir, ne pas voir, montrer, ne pas montrer, comment reproduire à l'infini le spectacle de l'horreur ou l'exposer dans un cadre artistique<sup>169</sup> ?

Pour d'autres photographes, le devoir de témoigner prime devant le spectacle de l'horreur, et le médium de l'appareil au moment du cliché apparaît comme une protection :

« Philip Jones-Griffiths décrit ainsi son métier: 'Notre travail consiste à tout consigner pour l'histoire [...] Nous ne pouvons pas nous permettre de nous laisser entraîner par nos sentiments; il faut nous endurcir et faire notre boulot, prendre des photos'. (...) Pour Margaret Bourke-White, la nécessité de fixer les traces des horreurs perpétrées dans les camps de concentration nazis l'emportait également sur la répugnance que suscitait le sujet : 'J'avais la profonde conviction qu'une atrocité comme celle-ci demandait à être enregistrée. Donc je me suis forcée à dresser la carte du lieu avec des négatifs'. L'appareil photo lui apparut d'ailleurs comme un moyen de se protéger, le temps de faire son travail : 'L'usage de l'appareil photographique était presque un soulagement, écrit-elle. Il intercalait une mince barrière entre moi et l'horreur'. Pour Tim Page également : 'L'appareil devenait un filtre contre la folie et l'horreur, un moyen d'en faire le portrait. Parfois il pouvait se transformer en armure [...] mais la seule chose qu'il n'arrivait pas à arrêter, c'était la puanteur de la mort' »<sup>170</sup>.

Nous retrouvons le personnage du photographe dans *Hors la vie* (1991) avec Patrick Perrault (Hyppolite Girardot), journaliste français détenu en otage au Liban à qui l'on confisque la vue dans tous les sens du terme : on lui enlève son appareil-photo qui est une espèce de protection, son regard étant médiatisé par cet appareil ; ses yeux sont bandés à chaque fois que ses ravisseurs entrent dans la pièce où il se trouve ; on enlève le miroir dans lequel il pouvait se voir. Les miliciens prennent ensuite sa place en organisant un tournage, le filmant dans son désespoir. Filmant il devient filmé, happé

---

<sup>169</sup> « Dès le premier conflit mondial, la guerre photographiée est un sujet d'exposition. (...) Cela pose bien-sûr des problèmes déontologiques : montrer la guerre valorise-t-il le temps de la guerre ? La photographie de guerre est-elle belliciste ? À l'inverse, l'horreur a-t-elle une fonction d'information ou ne finit-elle pas par constituer un prétexte esthétique ? Peut-on restituer dans tous les cas le continuum prismatique de la guerre ? L'exposition en est-elle le meilleur vecteur ? » : « Exposer » in *Voir, ne pas voir la guerre: histoire des représentations photographiques de la guerre, op.cit.*, p. 351.

<sup>170</sup> CHEROUX Clément, « Mythologie du photographe de guerre », in GERVEREAU Laurent (dir.), *Voir, ne pas voir la guerre : histoire des représentations photographiques de la guerre, op.cit.*, p. 309.

dans le spectacle de la guerre qu'il pensait dominer. La mort des autres peut soudain devenir la sienne.

Dans la première scène du film, il prend en photo une libération d'otages, des scènes de combat, des morts. Il brûle la pellicule et la jette lorsqu'un milicien l'oblige à le prendre en photo, triomphant à côté d'un cadavre qu'il a probablement tué. Sur le gros plan de la pellicule brûlée se superpose en fin de générique et en surimpression le nom de réalisateur : Maroun Bagdadi. Une sorte de mise en abîme : à travers le personnage du photographe, Bagdadi cinéaste reconstitue et filme le spectacle de la guerre qui ne doit pas être filmé dans la réalité. Une interprétation qui trouve rapidement une cohérence puisque dans tout le reste du film, on ne voit pas la guerre, elle reste hors champ. On la sent, en l'entend, comme le photographe que l'on prive de la vue. Une sorte de punition d'avoir vu ce qu'il ne fallait pas voir, et d'avoir montré ce qu'il ne fallait pas montrer ? À sa libération, les premières personnes qui le verront sont les journalistes qui l'attendent dans le hall de l'hôtel. Mitraillé par les photographes, il fait désormais partie du spectacle de la guerre.

En figurant le rôle du journaliste à l'affût d'un scoop spectaculaire correspondant à l'image que se fait l'Occidental du conflit libanais, Maroun Bagdadi pointe du doigt la figuration de la guerre et sa diffusion dans les médias. Il analyse ainsi dans ses films le rôle du faiseur d'images, du photographe sous tous les rapports, de ce médium qui participe au même titre que lui à la représentation de ce conflit incompréhensible et incohérent. Bagdadi cherche ainsi à saisir et à construire une image de la guerre qui ne correspond pas aux exigences de l'audimat, ni à l'effet spectaculaire tant réclamé par les rédactions internationales.

Filmer la guerre en temps de guerre imposerait ainsi aux cinéastes de la période de la guerre civile des questionnements et des bouleversements narratifs et esthétiques, redéfinissant constamment leur rapport au réel qui leur échappe. Des films qui semblent aujourd'hui pour nous des objets d'histoire, formant une dialectique de choc avec le présent, images qui surgissent du passé, traces et ruines de l'Histoire.



Images d'après : l'espace-temps de la guerre dans le cinéma au Liban

**Liban 1975-1990 : entrer dans l'espace-temps de la guerre, entre documentaire et fiction : le réel fracassé**

La prise de position distanciée de ces artistes, qui implique un « contact brisé », manifeste une perte de sens, un retournement des images, une étrangeté à soi et au monde, un ébranlement du récit, un effritement du langage, un « nouveau type d'images ». Une fracture esthétique qui tend, après la guerre, à se métamorphoser, à subir une déflagration, un réel en fragmentation.

Images d'après : l'espace-temps de la guerre dans le cinéma au Liban

**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

## **DEUXIÈME PARTIE**

### **DEVANT LES RUINES : CARTOGRAPHIER, PHOTOGRAPHER, FILMER DANS LE CONTEXTE D'UNE APRÈS-GUERRE AMNÉSIQUE**

## **II. DEVANT LES RUINES : CARTOGRAPHER, PHOTOGRAPHER, FILMER DANS LE CONTEXTE D'UNE APRÈS-GUERRE AMNÉSIQUE**

La fin de la guerre civile impose aux artistes une nouvelle dynamique, un rapport problématique à la réalité et à sa représentation, une temporalité en suspens, un pays hanté par les traces d'un passé récent, marqué par des blessures non cicatrisées. Les interrogations qui en découlent touchent à l'historicité, aux représentations temporelles de ces expériences traumatisantes. Ou comment rendre compte de l'histoire d'un pays à l'historiographie multiple et refoulée ? Les questionnements narratifs et esthétiques se redéfinissent. Le récit, documentaire ou fictif, s'embraye, se fragmente, l'image se démultiplie. Des œuvres qui nous « disent », comme l'exprime Akram Zaatari :

« 'Nous avons vécu une guerre dont nous ne pouvons raconter l'histoire sur le mode d'une narration classique, ou que nous ne pouvons étudier selon les conventions de la recherche historique'. (...) il existe des travaux, fictions ou documentaires, qui traitent de la représentation de la guerre, et d'autres qui s'intéressent aux structures de la narration et à l'écriture de l'histoire, prenant ainsi la guerre comme base de travail en s'appuyant sur la recherche et la production de documents. La guerre est en effet une des rares situations où la logique commune s'effondre, et où la notion de preuve inhérente au document d'archive ainsi que le discours historique doivent être remis en question »<sup>171</sup>.

Certes un certain nombre de cinéastes réalisent après la guerre des fictions qui se penchent vers le passé récent du pays, portées par un récit et une mise en scène qui

---

<sup>171</sup> ZAATARI Akram, « Entretien avec Akram Zaatari » par GHANINEJAD Laura et GRAVAYAT Jérémy, in *Dérives*, n°2, Association Net4images, 2010, pp. 32-33.

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

tendent de transposer des épisodes douloureux de la guerre civile<sup>172</sup>. Mais ces films, suivant notre hypothèse, placent le passé dans une fixité éloignée, sans parvenir à transmettre le sentiment de deuil impossible qui habite un présent d'après-guerre perméable au passé. Selon Walter Benjamin, tout rapport au passé est comme un réveil, une reviviscence de visions à effectuer à partir du présent, dans un va et vient organique avec le passé.

« L'historicisme compose l'image 'éternelle' du passé, le matérialisme historique dépeint l'expérience unique de la rencontre avec ce passé. Il laisse d'autres se dépenser dans le bordel de l'historicisme avec la putain 'Il était une fois'. Il reste maître de ses forces : assez viril pour faire éclater le continuum de l'histoire »<sup>173</sup>.

Les artistes de l'après-guerre que l'on se propose d'étudier s'intéressent ainsi en premier lieu au présent de l'après-guerre, comme surface d'immanence, permettant l'anamnèse. Il ne s'agira pas pour nous d'établir une cartographie séparant les œuvres qui manifestent ou non cette perméabilité du passé au présent, mais d'explorer la contamination du récit et de la forme, par un passé inquiétant, un réel omniprésent, une temporalité stratifiée. Pour ce faire, il nous semble particulièrement pertinent d'aborder dans un premier temps des œuvres réalisées dans les années quatre-vingt-dix qui questionnent la représentation d'une réalité fragmentée et multiple, interrogent et déconstruisent les représentations médiatiques, à travers une réflexion sur la possibilité même de représenter. Elles incorporent ainsi dans leur processus de création des questionnements liés à la représentation, en passant par la chaîne de production, de construction, de montage ou de manipulation des images ainsi que leur réception. Dans ce sens, elles introduisent la notion de fiction omniprésente dans les discours et les images, tout en exerçant une déconstruction et une dissection des structures narratives et des codes de représentations, plus spécifiquement du cinéma documentaire.

---

<sup>172</sup> De *West Beirut* (1998) de Ziad Doueiry, jusqu'à *Et maintenant on va où ?* (2011) de Nadine Labaki, deux films qui ont bénéficiés d'un notable succès auprès du public libanais et international, le cinéma libanais a proposé un nombre non négligeable de films de fiction qui abordent la guerre civile. Voir à ce propos KHATIB Lina, *Lebanese Cinema, Imagining the civil war and beyond*, London, I.B. Tauris, 2008.

<sup>173</sup> BENJAMIN Walter, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p.441.

**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

Notre seconde partie s'articulera ainsi autour des questionnements liés à la fragmentation de l'espace géographique, discursif, et filmique, et au geste créatif des artistes confrontés à la destruction/reconstruction, à l'explosion des repères spatio-temporels, et à la confusion mémorielle. L'hétérogénéité des ruines appelle à une impulsion cartographique, car filmer, photographier, parcourir cet espace traumatique revient à remettre en question l'intégralité de ses composantes.

## II.1. Fragmentation de l'espace géographique, discursif et filmique

### Ici *ET* ailleurs

« ...et on a pris ce titre, *Ici et Ailleurs* en insistant sur le mot *Et* : le vrai titre du film c'est *Et*, ce n'est ni Ici ni Ailleurs, c'est *Et*, c'est Ici *Et* Ailleurs : c'est-à-dire un certain mouvement »<sup>174</sup>.

Alors que le début de l'après-guerre au Liban est particulièrement marqué par la problématique de la reconstruction du centre-ville de Beyrouth, le Sud du pays est toujours occupé par Israël<sup>175</sup>. Le Liban est alors séparé en deux zones, la zone non occupée, et la zone occupée, avec une illusion entretenue autour d'une unité nationale face à l'ennemi israélien, comme le souligne Akram Zaatari :

« Au début des années 90, j'étais plutôt réticent à l'idée de travailler sur la guerre civile. Je faisais partie d'un mouvement marginal qui s'intéressait plus au quotidien de l'après-guerre. (...) Dans la seconde moitié des années 90, nombre d'entre nous, notamment Rabi Mroué et moi-même, étions enclins à critiquer de quelle façon 'nous', citoyens de ce pays, avons géré ou réagi à l'occupation israélienne du sud Liban. Nous commençons à critiquer le discours de la résistance libanaise et la création de la résistance islamique. Je m'intéressais à la manière dont l'Etat avait créé un semblant de consensus sur des questions essentielles, et par là même une unité nationale factice face à la menace de l'ennemi. Rien de tout cela n'était lié directement aux guerres civiles libanaises. Cette distinction essentielle doit être faite parce que ce qui me préoccupe est la manière dont l'Etat a utilisé les différentes guerres pour propager une unité nationale qui ne repose sur rien »<sup>176</sup>.

---

<sup>174</sup> GODARD Jean-Luc, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Albatros, 1980, p.303, cité par HABIB André, « De quelques manières de penser *entre ICI ET AILLEURS* », in *Hors Champ*, février 2011, disponible sur: [http://www.collectionscanada.gc.ca/eppp-archive/100/201/300/hors\\_champ/2005/05-03/article.php3?id\\_article=35](http://www.collectionscanada.gc.ca/eppp-archive/100/201/300/hors_champ/2005/05-03/article.php3?id_article=35), (consulté le 21 février 2013).

<sup>175</sup> Le Liban-Sud a été occupé par Israël de 1978 à 2000. Cette « zone tampon » frontalière qui couvre 10 % du pays a été coupée du reste du pays durant plus de vingt ans. Durant l'occupation, elle a régulièrement subi bombardements, invasions, incursions et exactions multiples de la part de l'armée israélienne, ainsi que de son armée supplétive, l'Armée du Liban Sud.

<sup>176</sup> ZAATARI Akram, « Entretien avec Akram Zaatari », *op.cit.*, p. 29.

**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

Dans ce contexte, trois œuvres retiennent notre attention dans le rapport qu'elles entretiennent avec la question de la représentation. « Comment fabriquer sa propre image »<sup>177</sup> ? : question centrale qui semble les animer, leur procurant une posture autoréflexive qui interroge constamment les éléments qui les constituent, démontage et (re)montage d'images, de sons, de textes, d'idées sans cesse réinterrogés. Une syntaxe qui renvoie à un film phare dont la filiation est plus ou moins revendiquée par ces artistes: *Ici et ailleurs* (1974) de Jean-Luc Godard, coréalisé avec Anne-Marie Miéville. Ce film marque la rupture du cinéaste avec le cinéma militant et constate l'impossibilité de « faire corps avec des mots et des images qui auraient à charge d'exprimer une vérité du politique, la politique comme vérité »<sup>178</sup>. C'est ce mouvement qui semble animer les documentaires ou films-essais *Up To The South (Jusqu'au Sud)* (1993) de Jayce Salloum et Walid Raad, *Tout va bien à la frontière* (1998) d'Akram Zaatari, ainsi que la performance *Entrez Monsieur, nous vous attendons dehors* (1998) de Rabih Mroué, co-écrite avec Tony Chakar. Il s'agirait, principalement, de s'interroger sur la représentation médiatique du Liban, et plus spécifiquement sur les questions liées à l'occupation israélienne du Liban-Sud (*Up To The South* et *Tout va bien à la frontière*), ainsi qu'à la question palestinienne (*Entrez Monsieur, nous vous attendons dehors*), tout en marquant une rupture avec tout discours militant, consensuel et non critique, qui semble dominer le paysage médiatique du pays, séparant le Liban en deux zones, la zone non occupée, *ici*, et la zone occupée, *ailleurs*. Dans son texte qui porte sur le film de Zaatari, *Tout va bien à la frontière*, Rasha Salti évoque ce consensus et souligne l'occultation de toute représentation du Liban-Sud :

« La logique populaire de ce consensus considérait la guerre civile et l'occupation du sud comme deux conflits séparés; le premier devait se conclure car le pays exigeait d'être reconstruit et réhabilité, et la 'guerre' ne pouvait pas entraîner l'ensemble du pays dans une confrontation avec Israël. Du moment que la question de l'occupation du sud était marginalisée jusqu'à l'occultation, ce consensus a généré et s'est cristallisé dans l'indifférence. Dans la sphère publique, (...) le sud occupé est devenu un espace géographique lointain aux caractéristiques physiques brouillées, la démographie réduite au silence, et l'histoire à une abstraction. En d'autres termes, c'est devenu un 'ailleurs'.

---

<sup>177</sup> BELLOUR Raymond, *L'Entre-Images, Photo. Cinéma. Vidéo, op.cit.*, p. 146.

<sup>178</sup> *Ibid*, p. 143.

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

Sans les rapports récurrents des opérations commando du Hezbollah aux informations, la zone occupée aurait totalement échappé à la conscience »<sup>179</sup>.

La réflexion porte ainsi sur la possibilité de représenter une réalité socio-politique dans un espace médiatique dominé par un discours univoque, conventionnel, ainsi que des figures stéréotypées. Ces interrogations sont spécifiquement orientées dans *Up to the South* sur la représentation de la zone occupée, au Liban, et en Occident, explorant « la relation entre *nous* et *eux*, se plaçant entre l'Est et l'Ouest »<sup>180</sup>. La désinformation circulerait à travers le prisme d'une prétendue objectivité du discours, reliée à une histoire occidentale des « pratiques documentaires, ethnographiques et anthropologiques » :

« *Taleen a Junuub* » (*Jusqu'au Sud*) est officiellement un documentaire sur le Sud du Liban, explorant la situation actuelle, les problèmes à l'origine de cette situation, et leur représentation à la fois en Occident et au Liban. Au sein de ce contexte, nous [Salloum et Raad] essayons d'aborder deux problématiques. L'une étant les termes (et les positions) inhérents aux discours liés aux questions du terrorisme, du colonialisme, de l'occupation, de la résistance, la collaboration, (...) le territoire, etc. ; la seconde concerne l'histoire et la structure du genre documentaire, spécifiquement celui qui aborde la représentation par l'Occident de cultures différentes, les pratiques ethnographique et anthropologiques, et les problèmes/intérêts engagés dans le rapport sujet filmé/sujet filmant. *Jusqu'au Sud* défie les formats du documentaire traditionnel en plaçant la représentation elle-même comme une pratique politisée »<sup>181</sup>.

---

<sup>179</sup> SALTI Rasha, « The Unbearable Weightless of Indifference », in Akram Zaatar, *Earth of Endless Secrets*, Portikus, Galerie Sfeir-Semler, Beirut Art Center, Beyrouth, décembre 2009, p. 14: «The popular logic of this consensus argued that the civil war and the occupation of the south were two separate conflicts; the former should be concluded because the country needed to be rebuilt and rehabilitated, and the « war » could not drag the rest of the country into a confrontation with Israel. As long as the question of the occupied south was marginalized to near obscurity, this consensus generated and capitalized in indifference. In the public sphere, (...) the occupied south became a faraway geography whose physical attributes were blurred, demography silenced, and history abstracted. In other words, it became an “elsewhere”. Were it not for recurring reports of Hezbollah’s commando operations on news bulletins, the occupied zone might have lapsed entirely from awareness ». (notre traduction)

<sup>180</sup> ALLAN Michael, « Le lieu Liban : portraits et sites dans l'art vidéo de Jayce Salloum », in *Parachute*, op.cit., p. 170.

<sup>181</sup> SALLOUM Jayce, « Up to the South [Taleen a Junuub] », in <http://www.111101.net/>, disponible sur : [http://www.111101.net/Artworks/index.php?Jayce\\_Salloum/index.php?uptothesouth/uptothesouth.php](http://www.111101.net/Artworks/index.php?Jayce_Salloum/index.php?uptothesouth/uptothesouth.php) (consulté le 12 avril 2013) : « *Taleen a Junuub (Up to the South)* is ostensibly a documentary on the south of Lebanon exploring current conditions, the issues behind the conditions and their representation both in the West and in Lebanon itself. Within this we are trying to tackle two other concerns. One being the terms (and positions) inherent in the discourse surrounding the issues, i.e. terrorism, colonialism, occupation, resistance, collaboration, (...) the land, etc., and the other being the history and structure of the documentary genre specifically in regards to the representation of other cultures by the West in documentary, ethnography and anthropological practice and the problems/agenda involved from the



**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

La réalité serait donc « filtrée », et l'objectivité revendiquée par une représentation journalistique ne pourrait qu'aboutir à une « réalité falsifiée ». La position de ces artistes semble ainsi se rapprocher de celle de l'« artiste moderne », évoquée par Georges Didi-Huberman dans ses observations relatives aux œuvres de Bertolt Brecht, *Journal de travail* et *L'ABC de la guerre*, conscient dans sa position d'exilé de la nécessité d'« assumer (...) un rapport plus direct avec l'actualité historique et politique ». Mais « les journaux (...) ne cessent de 'publier', c'est-à-dire de 'fournir' ou de 'fourguer' (...) leur marchandise défigurée, mal pensée : il ne faudra donc plus cesser de 'liquider' (...) ce système ». Citant Joseph Roth, Georges Didi-Huberman souligne ainsi : « (...) Il n'y a d'autre objectivité qu'une objectivité artistique. Elle seule peut représenter un état de choses de façon conforme à la vérité »<sup>182</sup>. Ainsi, suivant un « 'désordre organisé', (...) les artistes doivent travailler, désormais, à 'savoir ce qu'est un document' en multipliant les procédures de confrontation, de comparaison, de montage documentaire »<sup>183</sup>. Une « déconstruction poétique » de « la notion même d'information » qui suivrait une filiation dadaïste, proposant radicalement « de découper tout cela en mille morceaux, comme y invite le célèbre texte de Tristan Tzara *Pour faire un poème dadaïste* (...) »<sup>184</sup> :

‘Prenez un journal.  
Prenez les ciseaux.  
Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.  
Découpez l'article.  
Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.  
Agitez doucement.  
Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.  
Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac.  
Le poème vous ressemblera.  
Et voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire' »<sup>185</sup> !

---

perspective of the subjects viewed and the practitioners practicing. *Up to the South* challenges traditional documentary formats by positing representation itself as a politicized practice". (notre traduction)

<sup>182</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire 1*, op.cit., p. 17-19.

<sup>183</sup> *Ibid*, pp. 89-90.

<sup>184</sup> *Ibid*, p. 17.

<sup>185</sup> TZARA Tristan, « Pour faire un poème dadaïste » (1920), *Œuvres complètes, I. 1912-1924*, H. Béhar, Paris, Flammarion, 1975, p. 382, cité par DIDI-HUBERMAN Georges, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire 1*, op.cit., p. 17.

**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

Démonter et remonter images d'actualité, images d'archive, images tournées, sons, textes, slogans, mots, secouer les représentations familières, consensuelles, stéréotypées, pour aboutir à une image autre, une image interstitielle. La *dispersion* devient *poésie*, pour autant qu'elle appelle à un langage :

« qui remet en cause sa cohérence héritée ; il est comme arraché à lui-même ; tout est rompu, brisé, sans rapport ; on ne passe plus d'une phrase à l'autre, d'une image à l'autre. Mais, une fois détruites les liaisons intérieures et extérieures, se lèvent, comme à nouveau, dans chaque mot tous les mots, et non pas les mots, mais leur présence qui les efface, leur absence qui les appelle – et non pas les mots, mais l'espace qu'apparaissant, disparaissant, ils désignent comme l'espace mouvant de leur apparition et de leur disparition »<sup>186</sup>.

Un espace à penser, entre *ici* ET *ailleurs*, *zone non-occupée* ET *zone occupée* (Zaatari), *l'Est* ET *l'Ouest* (Salloum et Raad), *la Palestine* ET *nous* (Mroué), *vous, tu, il...* « Un espace compris *entre* deux réalités : espace de parole, de silence, d'action, de mouvement, d'analyse, de savoir, de savoir voir »<sup>187</sup>. La performance de Rabih Mroué, *Entrez Monsieur, nous vous attendons dehors*, dont le titre s'appuie sur le récit de Jean Genet *Quatre heures à Chatila*, évoque le massacre des camps palestiniens de Sabra et Chatila en 1982. Trois acteurs qui tournent le dos au public et dont le visage filmé est visible sur trois écrans nous somment de rester sur place et de nous contenter des images qu'ils nous proposent. « Restez où vous êtes, et nous amènerons la Palestine à vous ! » La performance interroge les regards, celui du témoin, de l'acteur, du spectateur, dans une manipulation et une confrontation des regards en perpétuel mouvement. Il s'agit de « sortir de la 'chaîne des images et des sons ininterrompus' pour saisir ce qui se joue en elle et entre les parties qui la composent... (...) Mais « c'est aussi comprendre le rôle que nous jouons dans la chaîne de ces images... et que sommes appelés à jouer ». Car « prendre la parole, c'est prendre la parole à quelqu'un, à partir d'un ailleurs, distinct d'un ici qui la reçoit. C'est dire que quelqu'un a déjà pris la parole. Qu'il nous l'a cédée, ou que nous l'avons prise »<sup>188</sup>.

---

<sup>186</sup> BLANCHOT Maurice, « L'effet d'étrangeté » (1957-1960), *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 528, cité par DIDI-HUBERMAN Georges, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire 1*, *op.cit.*, p. 77.

<sup>187</sup> HABIB André, « De quelques manières de penser *entre* ICI ET AILLEURS », *op.cit.*

<sup>188</sup> *Ibidem*.

## **Espace interstitiel**

Le documentaire *Tout va bien à la frontière* d'Akram Zaatari, ainsi que la performance *Entrez Monsieur, nous vous attendons dehors*, ont été conçus et réalisés dans le cadre d'événements qui se sont déroulés au Théâtre de Beyrouth, respectivement en 1997 et en 1998. Cet espace qui a ouvert ses portes dans les années soixante, a connu une longévité mouvementée par les multiples secousses qu'a connu la capitale. Berceau de ce que l'on a appelé « l'âge d'or du théâtre libanais » durant la période d'avant-guerre, il a maintenu une activité limitée durant les quinze années de guerre civile, et a rouvert ses portes en 1992 grâce à l'association « Founoun », créée par Elias Houry et Hoda Sinno. Cette association peut être considérée comme la première initiative culturelle d'après-guerre au Liban, créant un lien avec les précurseurs du théâtre libanais, permettant également à une jeune génération d'artistes et d'intellectuels de forger leurs premières expériences artistiques et culturelles, rompant avec la génération précédente<sup>189</sup>. C'est ce double mouvement qui semble animer la programmation du théâtre durant six années consécutives, entre continuation et rupture, devenant l'un des principaux espaces de réflexion, de création, de débat, avec une ouverture vers des formes artistiques diverses, variées, innovantes et expérimentales, combinant formes artistiques traditionnelles, avec « un glissement général des pratiques vers l'art contemporain ; du théâtre à la performance, du cinéma à la vidéo, des arts plastiques aux installations »<sup>190</sup>. Le théâtre de Beyrouth accueillera aussi bien des artistes internationaux, arabes et locaux, devenant ainsi un espace d'ébullition artistique et intellectuelle, ancré dans l'espace de la ville de Beyrouth : un espace de création, de parole, de réflexion critique, dans un contexte politique et économique dominé par un discours univoque. C'est dans ce contexte que sont organisées deux manifestations importantes qui résonnent fortement dans le débat public, et secouent la classe politique pro-syrienne qui domine le pays durant les années quatre-vingt-dix : la semaine consacrée au « Shrit » (la zone occupée) qui s'est déroulée en février 1997, ainsi que l'événement « 50, Nakba et

---

<sup>189</sup> Voir HAJJ ALI Hanane, *Théâtre Beyrouth* (en langue arabe), Beyrouth, Amers Editions, 2010.

<sup>190</sup> CHABROL Arnaud, « La fabrique artistique de la mémoire: effet de génération et entreprises artistiques dans le Liban contemporain », *op.cit.*, p. 487.

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

Résistance »<sup>191</sup>. L'association s'est vue reprocher d'avoir occulté l'importance de la résistance islamique en privilégiant le témoignage de résistants communistes. Elias Khoury a même reçu des menaces de mort suite à son projet d'inviter des intellectuels israéliens de gauche pour participer au débat, alors que les mécènes n'ont pas apprécié l'organisation d'un événement sur les palestiniens, coupant ainsi toute aide financière et marquant la fin de l'association « Founoun »<sup>192</sup>. Le film de Akram Zaatari *Tout va bien à la frontière* et la performance de Rabih Mroué *Entrez Monsieur, nous vous attendons dehors*, sont ainsi créés dans ce contexte de rupture : rupture avec le discours idéologique dominant binaire, qui place les concepts de patriotisme et de résistance au-dessus de toute notion critique ; rupture avec les prédécesseurs, la génération d'avant-guerre qui porte un regard nostalgique sur le passé ; rupture avec les formes artistiques traditionnelles ; rupture enfin, plus spécifiquement pour Rabih Mroué, avec le cadre commémoratif de l'événement dans lequel se place son œuvre, opérant une remise en question des discours conventionnels et militants qui recouvrent communément ce genre de manifestations, malgré l'ouverture perceptible vers un espace propice au discours critique<sup>193</sup>. Ces deux œuvres subversives, se placent ainsi, de par leur genèse, dans un espace interstitiel.

Quant à la filiation avec le film de Jean-Luc Godard, elle semble s'inscrire, de prime abord, dans l'espace qui sépare le tournage du film inachevé *Jusqu'à la victoire*, et l'élaboration complexe qui aboutira quatre ans plus tard à *Ici et ailleurs*. En 1970, Jean-Luc Godard tourne un film sur la lutte palestinienne, une commande du Comité Central de l'Organisation de Libération de la Palestine (l'OLP). Dans un Manifeste inédit paru uniquement dans le bulletin de Fatah<sup>194</sup>, il expose « les rapports d'images » qu'il souhaitait créer alors, dans l'objectif de :

---

<sup>191</sup> « 50, Nakba and Resistance », événement avec une programmation artistique et culturelle diversifiée qui s'est étalée sur trois mois en 1998, et qui commémore le 50<sup>ème</sup> anniversaire de la *Nakba* (le drame de dépossession des palestiniens) et de la résistance.

<sup>192</sup> HAJJ ALI Hanane, *Théâtre Beyrouth*, op.cit., p. 125.

<sup>193</sup> *Ibid*, p. 120.

<sup>194</sup> HANNEBELLE Guy et KHAYATI Khemaïs (dir.), *La Palestine et le cinéma*, Paris, E. 100, 1977, p.205.

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

« 'Faire de la propagande pour la cause palestinienne, (...) avec des images et des sons' dans un combat contre l'impérialisme. (...) Tourner politiquement un film. Le montrer politiquement. Le diffuser politiquement. (...) Savoir quelle image mettre avant, et quelle image après, pour que l'ensemble prenne un sens. Un sens politique, révolutionnaire, c'est-à-dire qui aide la révolution palestinienne qui aide la révolution mondiale ». Il s'agirait donc d' « établir des rapports politiques entre une image et un son, au lieu de faire des images soi-disant 'réelles' mais qui ne veulent rien dire, qui ne disent rien parce qu'elles n'ont rien à dire, rien à dire qu'on ne sache déjà. (...) Chaque image et chaque son, chaque combinaison d'images et de sons sont des moments de rapports de forces, et notre tâche consiste à orienter ces forces contre celles de notre ennemi commun : l'impérialisme (...) »<sup>195</sup>.

Le rapport d'images serait alors à établir suivant cette « ligne politique », comme le démontre l'exemple que propose Godard :

« Nous sommes sur la ligne du Fath. Alors nous rangeons ces trois images dans l'ordre suivant : 1) fedai en opération ; 2) milicienne au travail ; 3) enfants s'entraînant. Cela signifie : 1) lutte armée ; 2) travail politique ; 3) guerre populaire prolongée. La troisième image est finalement le résultat des deux autres. C'est : la lutte armée + le travail politique = guerre populaire prolongée contre Israël »<sup>196</sup>.

Les événements qui succèdent au tournage de *Jusqu'à la victoire* métamorphosent ce rapport d'images. Il n'est effectivement plus possible de crier « Vive la révolution ! » sans y intégrer la désillusion qui a suivi le massacre du Septembre Noir en 1971, lors duquel une grande partie des combattants filmés par Godard avaient trouvé la mort<sup>197</sup>. Entre-temps, c'est également la rupture avec le groupe Dziga Vertov qui marque un nouveau rapport au cinéma militant. Car :

« ce qui s'est passé entre 1970 et 1974, (...), c'est ce qu'on appellerait, en psychanalyse, le 'temps pour comprendre'. Temps pour comprendre que le monde n'est pas tout blanc et tout noir, tout fasciste et révolutionnaire; qu'il n'y a pas d'un côté les bons pauvres et de l'autre les mauvais riches (...). Plutôt que de diviser, bêtement, en deux, le monde, il fallait d'abord se demander 'comment ça va' ? »<sup>198</sup>.

Ce « temps pour comprendre (...) comment ça va » est précisément ce qui intéresse Akram Zaatari lorsqu'il conçoit son film *Tout va bien à la frontière*, s'inspirant des

---

<sup>195</sup> GODARD Jean-Luc, Manifeste, « Fatah », juillet 1970, cité par HANNEBELLE Guy et KHAYATI Khemaïs (dir.), *La Palestine et le cinéma*, op.cit., pp. 206-208.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>197</sup> Voir SALTI Rasha, « The Unbearable Weightless of Indifference », op.cit., p. 13.

<sup>198</sup> HABIB André, « De quelques manières de penser *entre ICI ET AILLEURS* », op.cit.

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre annésique**

réflexions élaborées dans *Ici et ailleurs*, mais optant pour le titre *Tout va bien à la frontière*. Zaatari prend ainsi directement pour référence le titre *Tout va bien* (1972), l'un des derniers films réalisé par Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin, peu avant la dissolution du groupe Dziga Vertov, et qui est encore bien ancré dans le « cinéma-vérité », révolutionnaire et anti-impérialiste<sup>199</sup>. Zaatari place ainsi ses questionnements dans cet interstice, celui qui sépare le tournage de *Jusqu'à la victoire* et *Ici et ailleurs*, et donne ainsi une plus large amplitude à ce mouvement, pour mieux mesurer la rupture et le redéploiement vers une forme et un contenu plus complexe et critique. Car ce qui l'intéresse est spécifiquement, dans cet « entre-film », c'est que l' « on y retrouve, d'une part, des ambitions de révolutionnaires, un fond marxiste-maoïste, une sympathie pour cette révolution impossible et ses méthodes, et, d'autre part, une volonté de décomposer l'image, de se demander *comment* et non plus *pourquoi*, bref d'interroger directement les images qui ont été tournées et qui composent, désormais le film »<sup>200</sup>. Un film donc « à la fois critique et sympathisant de la cause palestinienne » :

« J'avais déjà vu beaucoup de films sur la lutte palestinienne au Liban, mais c'était la première fois que je voyais un film à la fois critique et sympathisant de la cause palestinienne. Comment *Jusqu'à la victoire* est devenu *Ici et Ailleurs* est précisément ce qui m'intéressait. (...) Godard proposait ainsi une grille de lecture d'une cause que je soutenais et qui m'avait aussi laissée de profondes cicatrices. Il m'a permis de jeter un nouveau regard sur les chansons militantes qui me touchaient enfant, que je chantais et que j'aimais, sans jamais avoir cru à leurs paroles. Je pense que Godard a défait par là même les structures narratives de la résistance palestinienne et les a analysées de manière brillante. C'est pourquoi ce film, d'une certaine manière, annonçait la fin du cinéma militant, de l'expérience de Dziga Vertov, et le début d'une approche plus horizontale des discours politiques dans le monde, en rapprochant différents phénomènes afin d'en saisir la portée générale, tout en nous faisant prendre conscience du rôle joué par les médias dans la mobilisation de chacun »<sup>201</sup>.

---

<sup>199</sup> Voir SALT I Rasha, « The Unbearable Weightless of Indifference », *op.cit.*, p. 12 : « Bien que le titre du film fasse explicitement écho à *Tout va bien* (1972) de Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin, *Tout va bien à la frontière* a été conçu comme un hommage au film que Godard a tourné lors de son association avec Gorin, mais qui n'est devenu un film que quelques années plus tard, *Ici et ailleurs* - réalisé avec Anne-Marie Mieville. *Tout va bien à la frontière* de Zaatari est ouvertement et délibérément lié à *Ici et ailleurs*, cependant Zaatari a choisi de faire référence à l'autre film de Godard, *Tout va bien*, justement parce qu'il avait l'intention de rendre un hommage aux questionnements profonds qui l'ont poussé à mettre un terme à son expérience avec le groupe Dziga Vertov et Gorin, et à produire un cinéma politique, d'une toute autre nature ». (notre traduction)

<sup>200</sup> HABIB André, « De quelques manières de penser *entre ICI ET AILLEURS* », *op.cit.*

<sup>201</sup> ZAATARI Akram, in *Dérives*, n°2, *op.cit.*, p. 16.

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

Nous retrouvons cette articulation dans la performance de Rabih Mroué, *Entrez Monsieur, nous vous attendons dehors*, qu'il élabore à partir de cet espace interstitiel, frontière qui forme le pivot de l'œuvre, qui tout en représentant le drame palestinien, déconstruit l'histoire de sa représentation. Opérant par ailleurs un « glissement du théâtre à la performance », Mroué remet en question sa propre pratique théâtrale, avec une œuvre que Hanane Hajj Ali qualifie même de « manifeste de rupture radicale avec les pratiques théâtrales précédentes »<sup>202</sup>, héritières des formes artistiques traditionnelles, mais aussi d'une pensée nostalgique des luttes révolutionnaires qui forgèrent le théâtre politique libanais des années soixante. Un « certain mouvement », qui marque ainsi l'espace *entre* la Palestine et nous, *entre* les images, *entre* les corps présents sur scène, *entre* les écrans et les spectateurs, les plaçant ainsi à distance, ébranlant les fantasmes et les mythes d'une appréhension de la réalité, et d'un soutien sans défection aux slogans et aux idéologies dominantes. Il s'agit principalement d'une réflexion sur le « statut des images », ainsi que sur leur « processus de production »<sup>203</sup>, comme le souligne Rabih Mroué :

« Je souhaitais exprimer que la Palestine que vous commémorez n'existe que dans les images, les médias, notre mémoire, notre imagination et non la réalité. J'ai donc fait le choix d'utiliser des photographies et des images vidéo, car je connaissais les méthodes de montage possibles qui permettent de manipuler les mêmes images et les mêmes discours pour aboutir à des significations totalement différentes, et imposer ainsi ses idées politiques en manipulant l'émotion du spectateur. Mon intention était de provoquer le public et de le pousser à une réflexion critique. La formule 'Restez où vous êtes, la Palestine ne sera pas libérée !', provoque ainsi un public qui ne cesse de répéter les mêmes slogans militants assis sur son siège, alors que le peuple palestinien paye tous les jours le prix de la perpétuation d'une même politique »<sup>204</sup>.

Apprendre à voir et à entendre, et concevoir que « nous sommes peu à peu remplacés par des chaînes ininterrompues d'images, esclaves les unes des autres, chacune à sa place, comme chacun de nous à sa place dans la chaîne des événements, sur lesquels nous avons perdu tout pouvoir »<sup>205</sup>. Et pour cela, défaire ces chaînes, réfléchir à l'ordre, ou au désordre des images et des sons, défaire les regards pour apprendre à voir, à

---

<sup>202</sup> HAJJ ALI Hanane, *Théâtre Beyrouth*, *op.cit.*, p. 120. (notre traduction)

<sup>203</sup> HABIB André, « De quelques manières de penser *entre* ICI ET AILLEURS », *op.cit.*

<sup>204</sup> MROUE Rabih, cité par HAJJ ALI Hanane, *Théâtre Beyrouth*, *op.cit.*, p. 120. (notre traduction)

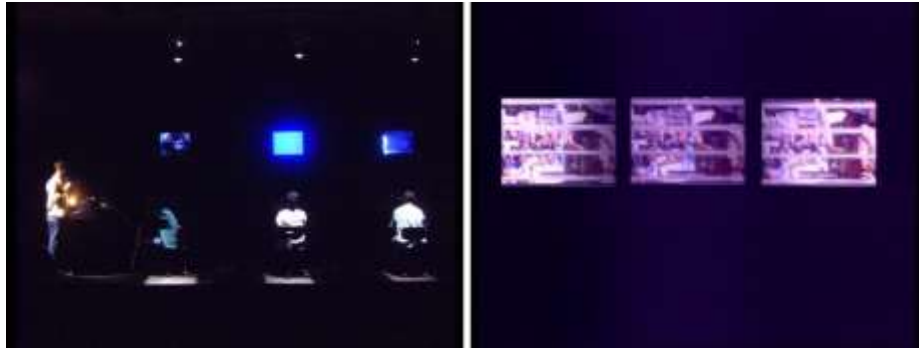
<sup>205</sup> Extrait du film *Ici et ailleurs* (1974) de Jean-Luc Godard.

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

appréhender l'écart entre l'objet et sa représentation. Cette réflexion prend ainsi corps dans *Entrez Monsieur, nous vous attendons dehors*, avec le dispositif proposé. Ainsi, sur la scène du théâtre de Beyrouth, dont la profondeur est obstruée par un mur noir qui la réduit à une bande de 1X10 mètres, trois écrans de télévision sont disposés face au public, sous lesquels sont placés trois magnétoscopes. Trois acteurs s'installent face aux trois écrans, face à trois caméras, tournant le dos au public, disposant chacun d'une pile de cassettes VHS. Un quatrième acteur prend place sur le côté gauche, de profil, et manipule le son. Un écran blanc se trouve sur le côté droit de la scène, et sur lequel seront projetés des diapositives. Les visages des trois acteurs sont visibles sur les trois écrans, durant un long silence de trois minutes, brisé par le quatrième acteur qui annonce : « L'idée de cette performance est très simple : restez où vous êtes et nous amènerons la Palestine à vous ! » L'un des acteurs fait glisser une cassette VHS dans son magnétophone, et l'écran diffuse des images de la Nakba, jusqu'à ce que les images se distordent, pour laisser place à une mire de barres. Les trois écrans diffusent par la suite en même temps les séquences d'images suivantes, que les trois acteurs annoncent brièvement, avec un léger décalage : « Beyrouth des années soixante » ; « La manifestation qui a suivi l'opération israélienne à Beyrouth en 1973 » ; « La fouille » (images d'un soldat qui fouille un palestinien) ; « Jamal Abdel Nasser, le leader de l'unité arabe » ; « La politique des os brisés » (images de soldats israéliens qui brisent les os de jeunes palestiniens) ; « La révolution palestinienne » (...); « Le jardin Sanayeh, 1982 » (images de réfugiés palestiniens au jardin Sanayeh durant l'invasion israélienne de 1982), « Le jardin Sioufi, 1998 » (images des quatre acteurs qui piqueniquent au jardin Sioufi en 1998) ; (...) « Les massacres de Sabra et Chatila » (...). Puis les mêmes séquences s'alternent, suivant un ordre différent, un défilement de plus en plus rapide, des commentaires décalés, annonçant par exemple « les massacres de Sabra et Chatila » sur d'autres images, celles de « Beyrouth des années soixante » ou autres. Le défilement des images et des commentaires s'accélère ainsi jusqu'à ne plus devenir compréhensibles. « La télévision va trop vite. Je refuse de comprendre », affirme l'acteur numéro quatre.



**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**



**Figure 4- *Entrez monsieur, nous vous attendons dehors* (1998)**

La performance se place ainsi, de prime abord, dans une réflexion liée aux flots d'images télévisées, soulignant l'impossibilité de voir et d'entendre. « Chaque fois l'image d'après chasse celle d'avant, et prend sa place, tout en en gardant bien sûr plus ou moins le souvenir. Et c'est possible parce que le film bouge (...), et que les images ne viennent pas s'enregistrer ensemble, mais séparément, l'une après l'autre, sur leur support (...) »<sup>206</sup>. Il s'agit ainsi de créer, dans « cette chaîne ininterrompue » d'images et de sons, « sur lesquels nous avons perdu tout pouvoir », un interstice, un espace pour une pensée critique, seule possibilité de transmettre et d'appréhender l'expérience liée à la Nakba, et à Sabra et Chatila. Saisir que « l'image d'après vient chasser la précédente », revient à saisir cette chaîne d'images et de sons, dans l'ordre et le désordre, chaque élément distinct prenant corps par le biais d'un acteur. Ainsi, dans *Ici et ailleurs*, cinq acteurs épinglent sur un mur des images, annoncées par un titre : « La volonté du peuple » ; « La lutte armée » ; « Le travail politique » ; « La guerre prolongée » ; « Jusqu'à la victoire ». Dans *Entrez Monsieur, nous vous attendons dehors*, quatre acteurs nous proposent des images et des sons, pour nous permettre de voir ce qui se joue entre eux, c'est-à-dire « l'image vraie de leur relation, leur vraie image »<sup>207</sup>.

« (...) La question n'est plus celle de l'association ou de l'attraction des images. Ce qui compte, c'est au contraire l'*interstice* entre images, entre deux images : un espacement qui fait que chaque image s'arrache au vide et retombe. (...) C'est la méthode du ENTRE, 'entre deux images', qui conjure tout cinéma de l'Un. C'est la méthode du ET,

<sup>206</sup> *Ibidem*.

<sup>207</sup> HABIB André, « De quelques manières de penser *entre ICI ET AILLEURS* », *op.cit*.

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

'ceci et puis cela', qui conjure tout cinéma de l'Être = est. Entre deux actions, entre deux affections, entre deux perceptions, entre deux images visuelles, entre deux images sonores, entre le sonore et le visuel : faire voir l'indiscernable, c'est-à-dire la frontière (...) »<sup>208</sup>.

Et c'est sur cette frontière, cet espacement entre les images, entre les corps des acteurs sur scènes, entre les acteurs et les spectateurs, que s'opère cette possibilité du voir, par un éclatement et un retournement des points de vue, intégrant ainsi, l'image de l'autre, « cet ailleurs de notre ici », car « il est probable qu'on fabrique sa propre image avec celle de l'autre, ami ou ennemi (...) »<sup>209</sup>. Il s'agit ainsi de secouer toute pensée conformiste et manichéenne, centrée sur une conception binaire du patriotisme et de la résistance, séparant le « héros » du « traître », et n'offrant aucun espace pour une réflexion critique. « Trop facile et trop simple de diviser en deux le monde (...), de dire que les riches ont tort et que les pauvres ont raison »<sup>210</sup>. La performance s'achève sur ces slogans militants détournés, qui apparaissent l'un à la suite de l'autre sur l'écran blanc, avec une mise en exergue de leurs contradictions :

« Celui qui traite avec Israël est un traître (...)  
Celui qui ne rêve pas de l'Unité arabe est un traître  
Celui qui ne soutient pas la résistance Islamique est un traître  
Celui qui est contre le Procédé de Reconstruction est un traître  
Celui qui ne tue pas un juif est un traître  
Celui qui regarde la télévision israélienne est un traître  
Celui qui ne soutient pas l'équipe nationale de football est un traître  
Celui qui ne tue pas un palestinien est un traître  
Celui qui ne soutient pas la résistance palestinienne est un traître  
Celui qui met des jeans est un traître (...) »<sup>211</sup>.

---

<sup>208</sup> DELEUZE Gilles, *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris: Minuit, 1985, p. 234.

<sup>209</sup> Extrait du film *Ici et ailleurs* (1974) de Jean-Luc Godard.

<sup>210</sup> *Ibidem*.

<sup>211</sup> Extrait de la performance *Entrez Monsieur, nous vous attendons dehors* de Rabih Mroué : "He who treats with Israel is a traitor (...)/He who does not dream of Arab unity is a traitor/He who does not support the Islamic resistance is a traitor/He who is against the Reconstruction Process is a traitor/He who does not kill a Jew is a traitor (...)/He who watches the Israeli TV station is a traitor/He who does not support the national football team is a traitor/He who does not kill a Palestinian is a traitor/He who does not support the Palestinian resistance is a traitor/He who wears jeans is a traitor (...)". (notre traduction)

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

*Up to the South* (1993) de Jayce Salloum et Walid Raad explore également l'espace interstitiel du champ lexical associé à la représentation du Liban Sud. Pour tenter de localiser le sujet et d'élaborer un espace discursif problématique, le procédé consiste ainsi à nommer des termes clés liés au contexte socio-politique de la zone occupée, tout en interrogeant ces dénominations dans leurs significations glissantes. Observer et révéler l'expérience liée à la guerre, à l'occupation et à la résistance au Liban Sud revient à défaire toute narration dominante, et à permettre l'émergence d'une représentation interstitielle défiant les réifications. L'entretien qui ponctue le début et la fin du film le place ainsi dans cette dynamique, refusant d'emblée toute dénomination stéréotypée, ébranlant de ce fait toute l'histoire de la représentation du monde arabe par le monde occidentale :

« Si je voulais refuser catégoriquement je n'aurais pas fait cet interview. Et si je ne fais pas cet interview je ne peux pas exprimer mon refus. Vous me mettez dans une situation inconfortable, parce que même mon refus pourrait être utilisé à votre avantage. Excusez-moi mais votre question est arrogante, et cette arrogance est symptomatique de la relation historique entre le monde occidental et le monde arabe. Votre question est en fait une accusation, et vous me demandez de vous prouver ma bonne conduite. Je rejette cette position. Votre question me relègue à être une terroriste ou une héroïne. Pourquoi simplifiez-vous ces questions »<sup>212</sup> ?

Salloum et Raad procèdent ainsi par une exploration des espaces discursifs, entre sujet filmé/sujet filmant/spectateur, entre la source d'émission et de réception. Le point nodal du film consiste de prime abord à réinterroger constamment la position des artistes, conscients de leur regard d'expatriés : « Nous avons été placé ou nous nous sommes placés quelque part entre des membres de la famille, des visiteurs, des touristes, des guides touristiques et des orientalistes réticents... sans jamais occuper une seule de ces positions assez longtemps, fluctuant sans cesse entre l'acte de représentation, la déconstruction de cet acte, ainsi que de son objet »<sup>213</sup>. Il s'agit de secouer les

---

<sup>212</sup> Extrait du film *Up to the South* de Jayce Salloum et Walid Raad. (notre traduction)

<sup>213</sup> HANKWITZ Molly, (2002) « Occupied Territories: Mapping the Transgressions of Cultural Terrain (Jayce Salloum Interview) », in *Framework: The Journal of Cinema and Media*: Vol. 43: Iss. 2, Article 6, disponible sur : <http://digitalcommons.wayne.edu/framework/vol43/iss2/6> (consulté le 2 mai 2013), p. 99 : « We were placed or placed ourselves somewhere between being family members, visitors, tourists, resident tour guides and unwilling orientalists... never occupying any one position for too long, fluctuating peripatetically between the act of re-producing and the deconstruction of such an act and its object . . . ». (notre traduction)

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

représentations figées et stéréotypées qui désignent le Liban comme une « métaphore », que ce soit pour ses « habitants » ou ses « visiteurs », se réifiant dans une représentation médiatique saturée d'images et de récits qui ne permettent aucunement d'appréhender ce territoire.

« En allant au Liban, nous étions familiers avec les 'territoires' problématiques (conceptuellement et physiquement) dans lesquels nous travaillons et ceux que nous essayons d'éviter. Le Liban a été utilisé comme une métaphore, comme un 'site' au service du réel et de l'imaginaire aussi bien de ses habitants que des divers 'visiteurs' tout au long de son histoire. (...) A l' 'Ouest', nous avons fini par comprendre si peu malgré la quantité massive d' 'informations' que nous recevions à propos du Liban, de la guerre, et notamment de la situation au Sud du pays, dont la seule évocation du nom rappelle à l'esprit toutes sortes d'images. Quelles bases réelles ces images avaient-elles, où ces réalités étaient-elles situées au Liban? De qui parlions nous vraiment, *nous* ou *eux*, ou une autre construction entre les deux »<sup>214</sup> ?

La réflexion engagée dans *Up to the South* (1993) opère dans ce sens comme un champ d'expérimentation sur la représentation du Liban Sud, en s'incorporant dans un plus vaste projet relié à l'histoire des représentations du Moyen-Orient. L'espace interstitiel se situe autant dans le film, que dans la pensée qui l'englobe, situant le Liban comme un territoire à interroger, à partir des frontières glissantes d'une construction du savoir reliant le réel à toute médiation visant à le représenter. Ce projet poursuit ainsi des questionnements entamés dans le documentaire expérimental *Introduction to the End of an Argument/Speaking for Oneself...Speaking for Others...(Introduction à la fin d'un argument/Parler pour soi-même...Parler pour les autres)* (1990), coréalisé par Jayce Salloum et le cinéaste palestinien Elia Suleiman. Le film est composé d'un montage complexe d'images hybrides représentant le Moyen-Orient, images issues des journaux télévisés occidentaux et des fictions hollywoodiennes. La syntaxe vise à poser un regard critique et à problématiser les représentations médiatiques péjoratives et stéréotypées

---

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 98 : "Going into Lebanon we were familiar with the problematic 'territories' (conceptually and physically) we were working within and those we were trying to avoid. Lebanon has been used as a metaphor, as a 'site' serving the real and imaginary both for the inhabitants as well as the various 'visitors' throughout its history. (...) In the 'West' we came to understand so very little in spite of the massive amounts of 'information' we received regarding Lebanon, the war and especially the situation in the south of the country that for one to even mention the name all sorts of images came to mind. What basis in which realities did these images have, where in Lebanon were these realities situated? Who were we really talking about, us or them, or some other construction in-between". (notre traduction)

**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

des arabes et du Moyen-Orient en Occident<sup>215</sup>. Cette fragmentation du sens remet ainsi en question les narrations officielles offrant ces images véhiculées comme la réalité elle-même, déplaçant en permanence les points de vue, et plaçant l'espace de rupture et de distance comme le pivot de cette articulation. Pour Jayce Salloum, cette expérimentation discursive est primaire à toute tentative de représentation de la région :

« Avant que l'on puisse produire de nouvelles représentations du/à partir du Moyen Orient, nous devons nous confronter aux représentations qui existaient, des images dominantes et stéréotypées auxquelles nous étions opposés. Nous avons dû nous frayer un espace saisissant/déconstruisant l'imagerie et l'idéologie, les décolonisant et les recontextualisant pour produire une rupture, une faille pour que d'autres voix et d'autres projets puissent émerger ou exister »<sup>216</sup>.

La quête de points de vue multiples est, on le voit, au centre du projet de Jayce Salloum et de Walid Raad lorsqu'ils débarquent à Beyrouth en 1992. Durant un an, ils tournent plus de 150 heures d'entretiens et d'images sous des formats divers, réunissent plus de 50 heures d'images d'archives, documents, objets, coupures de presse..., prennent des photographies de la ville, et mettent en place un atelier offrant la possibilité à de jeunes artistes de réaliser des vidéos<sup>217</sup>. Un projet vaste qui consiste à multiplier images et sources, non pas pour représenter le Liban, mais pour interroger la possibilité de le représenter. Il en résultera deux films dont les réflexions se recourent : *Up to the South* (1993) et *This is Not Beirut (There was and there was not)* (1994) ; une installation :

---

<sup>215</sup> Voir WESTMORELAND R. Mark, « Post-Orientalist Aesthetics: Experimental Film and Video in Lebanon », in *Invisible Culture, An Electronic Journal for Visual Culture*, Issue no.13: After Post-Colonialism?, disponible sur : [http://www.rochester.edu/in\\_visible\\_culture/Issue\\_13\\_/westmoreland/index.html](http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_13_/westmoreland/index.html) (consulté le 5 mai 2013) p. 41.

<sup>216</sup> SALLOUM Jayce, in HANKWITZ Molly, « Occupied Territories: Mapping the Transgressions of Cultural Terrain (Jayce Salloum Interview) », *op.cit.*, p.91 : « Before one could make any more representations of / from the Middle East, we had to confront the representations that existed previously forming the dominant images and stereotypes that we were up against. We had to carve out a space, arresting/ deconstructing the imagery and ideology, decolonizing and recontextualizing it to provide a rupture, a rift for other voices and projects to emerge or exist ». (notre traduction)

<sup>217</sup> Sur le contexte du projet, voir : BUDNEY Jen, « history of the present / map of the world », in *Jayce Salloum: history of the present*, BUDNEY Jen (dir.), Mendel Art Gallery, Canada, 2009, p. 22, note de bas de page n°24.

**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

*Kan ya ma Kan/There was and there was not* (1995) et une série de photographies, (sites +) *demarcations* (1992-94)<sup>218</sup>.

Si *This is Not Beirut (Ceci n'est pas Beyrouth)* est centré sur la représentation de Beyrouth à travers les médias occidentaux, le film est ponctué de dialogues entre les deux collaborateurs, questionnant autant leur position en tant que libanais expatriés, la représentation possible de Beyrouth par ses habitants, que l'ensemble du projet. Comment leur regard peut-il s'incorporer avec celui des jeunes artistes à qui ils ont fourni des caméras ? Qu'est-ce qu'être Libanais ? Comment se définit une nation ? Est-ce en rapport avec le lieu où l'on vit ? Comment leur propre regard pourrait-il être pertinent alors qu'ils se sentent « venir d'une autre planète » ? En quoi leur démarche pour réaliser un film sur le Liban ou sur le Sud peut-elle être légitime ? *This is Not Beirut* désigne ainsi la fabrication d'*Up to the South*, plaçant toute approche du sujet ou du lieu comme douteuse et sceptique. Le titre du film manifeste par ailleurs non pas une localisation, mais un accès en périphérie. Vers la fin de *This is Not Beirut*, l'entretien en voix off avec la même jeune femme qui ouvre et clôture *Up to the South* annonce ainsi cette suspicion affichée sur le projet lui-même :

*La jeune femme* : 'Ils [Salloum et Raad] feront le portrait qu'ils veulent, selon la vision de l'Occident, et de toute façon, il ne faut pas craindre de parler, de leur dire ce que nous pensons vraiment. Ils prendront la question du terrorisme selon leur conception, et selon la façon dont les autres la comprendront. Ce que nous dirons sur la résistance, sur les libanais qui ont combattu, ou sur ceux qui sont restés chez eux, importera peu. L'occidental tirera les conclusions qu'il voudra de ce film, fait suivant l'optique des personnes qui l'ont réalisé'.

*Walid Raad*: 'Tu veux dire que quoi qu'il arrive nous échouerons'<sup>219</sup>?

---

<sup>218</sup> Voir SALLOUM Jayce, « *sans titre/untitled*, the video installation as an active archive », disponible sur : <http://www.16beavergroup.org/jayce/> (consulté le 6 mai 2013).

<sup>219</sup> Extrait du film *This is not Beirut* de Jayce Salloum. (notre traduction)

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

Raad et Salloum placent ainsi d'emblée toute image ou discours sur le Liban Sud dans un espace interstitiel, non pas dans le *quoi*, que contiennent-ils, mais dans le *comment*, comment les montrer, tout en les démontant. « Tout le monde peut parler du Sud, mais comment » ?, affirme l'une des premières personnes interviewées dans *Up to the South*. « Il est difficile de comprendre la situation politique, la mentalité et les motivations des personnes... Avant d'accuser quelqu'un de terroriste ou de combattant de la liberté, ce qui est important c'est de comprendre le contexte... », souligne un observateur occidental. Pour ce faire, le film comprend une multitude de témoignages, de subjectivités, qui portent sur l'occupation, la résistance, la détention, la torture, la collaboration, et qui fluctuent sur l'espace qui les sépare. Pour souligner ces subjectivités tout en évitant toute hiérarchie des discours, les personnes interviewées ne sont pas identifiées par leur nom ou leur profession, alors que l'on reconnaît certains politiciens ou intellectuels<sup>220</sup>. Les paroles énoncées sont celles des habitants du Sud, résistants, collaborateurs, ex-détenus du centre de détention de Khiam<sup>221</sup>, ex-combattants qui ont déposés les armes, personnes de la zone occupée, ou de la zone non-occupée... L'abondance des entretiens manifeste une tentative de s'approcher du sujet désigné, le Sud, tout en soulignant, par un même mouvement, l'écart qui persiste d'une appréhension possible. Témoigner, transmettre, et traduire l'expérience reliée au traumatisme, à la guerre, la torture..., n'est possible qu'en soulignant l'impossibilité d'y accéder, qu'en se situant dans cet espace interstitiel.

---

<sup>220</sup> Seuls quelques anciens détenus du centre de détention de Khiam déclinent leur identité vers la fin du film, avec la date de leur arrestation, la durée de leur détention, et la date de leur libération.

<sup>221</sup> Le centre de détention de Khiam était un centre installé par l'armée israélienne en 1985, et dirigé par son armée supplétive, l'Armée du Liban Sud. Plusieurs milliers de personnes furent détenues dans ce centre sans aucun jugement, où la torture était couramment pratiquée. Il fut libéré en mai 2000, suite au retrait de l'armée israélienne et de l'ALS du Liban Sud après plus de 30 années d'occupation. Le centre de Khiam est mentionné à plusieurs reprises dans le film par les anciens détenus qui évoquent dans les détails les tortures physiques et psychologiques infligées. L'un d'entre eux le décrit par ailleurs comme le symbole de la souffrance et de l'Histoire du pays depuis sa construction sous le mandat français, ayant accueilli tour à tour forces occupantes et groupes de résistance. Sa dénomination diverge par ailleurs selon l'identité des témoins : les collaborateurs nomment ce lieu « une simple prison », alors que pour une majeure partie de la population, mentionner le nom de Khiam ne peut faire référence au village où il se situe, mais signifie terreur et effroi.

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

« *Jusqu'au Sud* exploite la notion de recueillir une expérience, puis d'en rendre compte. Walid Raad et moi-même avons dû mettre en place une méthode pour présenter ces histoires tout en composant une œuvre qui critiquerait le genre documentaire et son histoire dans la représentation des autres cultures. (...) Les méthodes que nous avons mises en place ressemblaient plus à des plans de tournage, recherchant un schéma de sujets représentatifs, puis les interviewant et enregistrant les moments entre les entretiens. Nous nous sommes concentrés sur un groupe de personnes que nous avons essayé de localiser et dont nous nous sommes rapprochés. J'ai repris des techniques de travaux précédents et les ai développées, comme par exemple en mettant en valeur l'idée de la 'dénomination', et comment les termes de 'Terrorisme/Terroristes' sont utilisés pour effacer les racines historiques et les conditions actuelles du conflit, et les positions de pouvoir concernées. Dans... *Jusqu'au Sud*, les expériences enregistrées transgressent l'obligation de 'nommer', l'histoire racontée/rapportée et révélée renferme une subjectivité particulière dont on est à la fois proche, mais constamment tenu à distance »<sup>222</sup>.

Aborder la zone occupée n'est dans ce sens possible qu'avec un retournement des regards, dont l'articulation se situe au centre des significations multiples des mêmes dénominations évoquant le Sud. Les entretiens sont ainsi majoritairement orientés vers une lecture du spectateur occidental, mais aussi du spectateur libanais, selon sa position concernant l'occupation israélienne. Interpelant le regard occidental, l'une des personnes interviewée affirme ainsi : « S'ils considèrent notre quotidien comme du terrorisme, nous considérerons leur histoire comme du terrorisme. Et s'ils considèrent nos héros qui résistent aujourd'hui comme des terroristes, nous considérerons leurs symboles dont ils sont fiers comme des terroristes ». Evoquant l'image véhiculée par les médias occidentaux sur le monde arabe, et plus précisément sur le Sud Liban, l'un des témoins affirme ainsi : « Avec tous les crimes qui ont lieu au Canada, aux Etats-Unis ou en Europe, est-ce qu'on pointe nos caméras vers vous en vous demandant : 'pourquoi êtes-vous des terroristes ?' » Il s'agit de tenter de situer et de définir le Sud, à partir

---

<sup>222</sup> SALLOUM Jayce, in HANKWITZ Molly, « Occupied Territories: Mapping the Transgressions of Cultural Terrain (Jayce Salloum Interview) », *op.cit.*, pp. 92-93 : "Up to the South works with the notion of accounting and re-counting experience. We (Walid Ra'ad and myself) had to devise a method to present these stories while still constructing a piece that would critique the documentary genre and its history of representing other cultures. (...) The methods we devised for this were more of a shooting plan, figuring out a schematic of representative subjects then interviewing them and recording the moments in-between. (...) We focused on a group of people that we tried to locate and get close to. I carried some techniques over from previous works and developed them further, for example, highlighting the idea of 'naming', and how terms like 'terrorism/terrorist' are used to efface the historical roots and current conditions of conflict, and the positions of power concerned. In . . . Up to the South the experiences recorded transgress the imposition of 'naming', the story told/accounted for and revealed, contains a particular subject hood that one is at once close to but always kept distant from." (notre traduction)



**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

d'une position mouvante, interstitielle. Le lieu est par ailleurs désigné, pointé du doigt géographiquement, dépendamment de cette position. « De ce côté de la vallée, c'est la zone libre, de l'autre côté, c'est la zone occupée », affirme un casque bleu. La zone occupée est ainsi tracée sur une carte par un témoin, qui dénonce le peu de crédit accordé à la résolution 425 du Conseil de sécurité des Nations unies qui date du 19 mars 1978, et qui stipule le retrait israélien du Liban Sud, alors que l'on s'insurge pour l'application de toutes les autres résolutions.



**Figure 5- *Up to the south* (1993)**

D'autre part, la subjectivité des témoignages dépend, « du côté » où l'on se situe. « Etre à l'intérieur, c'est comme vivre dans une prison », comme l'affirme une jeune fille. « Nous ne sommes pas libre de nos déplacements ». « Etre à l'extérieur, c'est considérer que la guerre est terminée », affirme un autre. « Dès qu'on s'éloigne un peu, on n'entend plus les bombardements ». Le lieu de provenance des attaques, des collines avoisinantes, est également désigné par un homme qui affirme ne pas pouvoir sortir de chez lieu et cueillir le thym sans se faire tirer dessus. Mais cette désignation du lieu est interrompue par le même mouvement qui l'énonce. Ainsi lorsqu'une image instable découvre les collines avoisinantes, Walid Raad demande si cette montagne est occupée par Israël et l'Armée du Liban Sud. Au moment où entend la réponse « oui », l'image est coupée par un cadre noir.

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

La représentation est de ce fait mise en crise, pour mieux se demander « pourquoi un événement, un objet ou une frontière sont rendus possibles »<sup>223</sup>. Il s'agit d'interroger le processus de production des images, de souligner la manipulation, le trafiquage, la part de fictionnalité présents dans la fabrication des images, le montage, démontage, remontage, interruptions, de montrer que l'on montre. « Critiquer l'illusion, mettre en crise la représentation, cela commence par mettre en avant la modestie du geste même qui consiste à montrer : *distancier, c'est montrer (...)*. C'est juste faire apparaître l'image en renseignant le spectateur que ce qu'il voit n'est qu'un aspect lacunaire et non pas la chose entière, la chose même que l'image représente »<sup>224</sup>.

**Trafiage / Fictionnalité/ Distanciation/ *La représentation de...la représentation***

La multiplication des témoignages dans *Up to the South* ne sollicite pas une compréhension ou une appréhension du sujet, mais permet d'accéder par leur disjonction et leur désarticulation, à une pensée critique. Le film de Salloum et Raad, résiste ainsi « à ce qui est facilement intelligible et signale(nt) les limites inhérentes au désir d'une représentation soi-disant équilibrée. 'Je ne donne pas dans ce jeu primaire de démonstration de la PBS (télévision d'Etat)' », affirme Salloum. « Je ne crois pas qu'on peut 'comprendre', ou que le 'sujet' peut être 'connu', dans la mesure où le spectateur occidental comprend *l'autre culture* »<sup>225</sup>. Toutes les séquences du film sont ainsi constamment coupées par des cadres noirs, que ce soit d'une séquence à l'autre, d'une image à l'autre, ou dans la séquence même. Sur le travelling tremblant et discontinu d'une ruelle indiscernable, à l'image surexposée, deux entretiens en voix off sont ainsi montés, les phrases étant coupées les unes par les autres, formant des discussions parallèles et des idées sans cesse mises en suspens. Une jeune femme relate

---

<sup>223</sup> ALLAN Michael, « Le lieu Liban : portraits et sites dans l'art vidéo de Jayce Salloum », in *Parachute*, n°108, *op.cit.*, p.169.

<sup>224</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire 1*, *op.cit.*, p. 67.

<sup>225</sup> ALLAN Michael, « Le lieu Liban : portraits et sites dans l'art vidéo de Jayce Salloum », in *Parachute*, n°108, *op.cit.*, p.169.

**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

ainsi en arabe l'occupation, ce que représente le Sud pour elle : « Pourquoi le Sud est coupé du reste du Liban ? ». Son discours est ainsi entrecoupé par celui d'un homme qui s'exprime en anglais, et qui revient sur des aspects politiques et historiques. Mais ces réflexions interrompues renvoient au même point, comme l'atteste la dernière expression de cette séquence : « Notre point de départ doit être... » Les auteurs mettent ainsi en évidence la manipulation technique, le montage, blocs d'images et de sons séparés, nous rapprochant sans cesse des expériences relatées pour mieux nous en écarter par ce même mouvement, brisant la possibilité d'une conception cohérente et unie de l'espace discursif et territorial.

« Dans une tentative de rendre manifeste la manipulation technique et le dispositif du 'documentaire', nous avons (...) rendu évidents les actes de médiation. En mettant en avant le découpage, le montage, les éliminations et les obsessions du processus de construction, les segments visuels et sonores sont présentés et reçus l'un après l'autre. Des blocs de base sont liés conceptuellement par-dessus des espaces morcelés ; des gestes sont coupés, leur poids les faisant s'écrouler dans une spirale de témoignages qui se succèdent, découpent, ou amputent l' 'approche' du 'documentaire', (...) la manipulation qui est le sous-produit inévitable de cette histoire d'impérialisme culturel et scientifique. Il s'agit (...) d'un 'documentaire réticent' »<sup>226</sup>.

La mise en avant du médium et de la fabrication des images revient à souligner une dialectique de la proximité et de la distance qui problématise l'acte de représentation. Cette exploration sera poursuivie par Jayce Salloum dans son installation *tout et rien* (« everything and nothing », 2001), qui comprend entre autre un entretien avec Souha Bechara, une ex-membre du Front de la résistance nationale libanaise, qui a passé dix ans dans le centre de détention de Kham dont six en cellule d'isolement, après avoir tenté d'assassiner le général Antoine Lahad en 1988, chef de l'Armée du Liban Sud. Filmée dans son étroite chambre universitaire à Paris quelques mois après sa libération, le dialogue instauré entre Salloum et Bechara démystifie son statut de martyre vivante

---

<sup>226</sup> SALLOUM Jayce, in HANKWITZ Molly, « Occupied Territories: Mapping the Transgressions of Cultural Terrain (Jayce Salloum Interview) », *op.cit.*, p. 93 : "In an attempt to make evident the machinery, the apparatus of 'documentary', we also made the acts of mediation obvious. Forefronting the cutting, the editing, the elimination and obsessions of the construction process, visual and audio segments are presented and received one after another. Basic blocks are linked conceptually over broken spaces, gestures are cut off, their weight collapsing them forward into a spiral of consecutive accounts that slice up, or sever the 'approach' of 'documentary', the encroachment, the manipulation that is the inevitable by-product of this history of scientific and cultural imperialism. This is a mediating 'language' of transposed experience, a 'reluctant documentary' ». (notre traduction)

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

véhiculé par les médias, déconstruit les récits réifiés sur la résistance, et transforme « son sujet, de la figure figée à un espace dédié au problème de la médiation, de la représentation et de la traduction »<sup>227</sup>. En brisant tout récit linéaire par tout un processus d'interruption du discours, relié aux « problèmes techniques », aux « malentendus linguistiques » et aux « contraintes de temps »<sup>228</sup>, Salloum souligne les difficultés inhérentes au témoignage, à la traduction de l'expérience liée à la résistance, qui ne peut qu'être lacunaire, et manquer son objet. « Tu ne comprends pas ce que je dis ? » lui demande Bechara en français, alors qu'elle répond aux questions en arabe, langue que ne comprend pas Salloum qui est anglophone. « Je filme durant le temps qu'on a, je comprendrai après » lui répond-il. Les questions posées par Salloum se concentrent ainsi sur des problématiques liées au témoignage, à la distance, à l'espace et au temps, au sentiment d'appartenance à un lieu.

*Jayce Salloum* : C'est quoi la distance ? (...) Qu'est-ce que tu as laissé à Khiam ?

*Souha Bechara* : Tout et rien. (...)

*J.S.* : Comment faisais-tu passer le temps à Khiam ? (...) Qu'est-ce qu'une journée normale pour toi aujourd'hui ? (...) Ici [dans la chambre universitaire parisienne qu'elle occupe depuis deux mois] c'est chez toi ?

*S.B.* : Ce n'est pas facile de définir un chez soi. Est-ce là où l'on vit ? Où on est né ? Où on a grandi ? En tant que libanais, nous avons déménagés tellement de fois. La guerre nous a appris à faire de chaque maison un chez soi, (...) à nous forcer d'oublier la maison qu'on a quitté, et qui n'existe plus.

*J.S.* : Si je fais un film (...) sur le temps qu'on a passé ensemble, sur ce que nous avons filmé, quel titre je pourrais utiliser ?

*S.B.* : (...) Sans titre. On ne peut pas trouver de titre. Alors ça suffit un point d'interrogation avec un point d'exclamation...<sup>229</sup>

---

<sup>227</sup> ALLAN Michael, « Le lieu Liban : portraits et sites dans l'art vidéo de Jayce Salloum », in *Parachute*, n°108, *op.cit.*, p. 166.

<sup>228</sup> *Ibidem.*

<sup>229</sup> Extrait de *everything and nothing* (2001) de Jayce Salloum.

**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**



**Figure 6- *Everything and nothing* (2001)**

Souha Bechara conclut elle-même subtilement cet entretien sur ces signes de ponctuation, ouvrant à un éclatement des champs de significations. Qui est Souha Bechara ? Qu'est-ce que la résistance ? Qu'est-ce que le lieu Liban ? Par cette « rupture critique », Salloum fracasse « les hypothèses qui entrent en jeu dans l'identification facile du Liban comme un lieu éloigné, à connaître et à représenter en conséquence »<sup>230</sup>. Tenter de définir la résistance revient à interroger ses spécificités, depuis l'expérience d'un peuple occupé, jusqu'au projet lui-même qui s'insère dans une perspective de résistance face aux perceptions orientalistes véhiculées par l'occident.

« Dans le travail que j'ai produit, il n'y a pas que la 'résistance' qui est représentée - par exemple, la résistance contre l'occupation du Sud Liban par l'armée israélienne, la résistance contre la persévérance des fausses représentations, et la résistance contre l'utilisation du Liban comme un produit/sujet et un 'laboratoire' pour l'Occident (dans l'expérimentation de technologies de guerre nouvelles et interdites, la 'couverture' des écrivains, journalistes, voyageurs et 'experts', et comme une étude de cas sociaux et culturels)-, mais la 'résistance' est également (re)produite structurellement, formellement et idéologiquement dans les pièces elles-mêmes, quoique dans une fonction très différente. D'une façon ou d'une autre, ces productions sont un type de résistance, une part d'un mouvement beaucoup plus grand, tout en étant limitée dans ses moyens (...) »<sup>231</sup>.

<sup>230</sup> ALLAN Michael, « Le lieu Liban : portraits et sites dans l'art vidéo de Jayce Salloum », in *Parachute*, n°108, *op.cit.*, p. 167.

<sup>231</sup> SALLOUM Jayce, in HANKWITZ Molly, « Occupied Territories: Mapping the Transgressions of Cultural Terrain (Jayce Salloum Interview) », *op.cit.*, pp. 87-88 : "In the work I've produced there is not only 'resistance' being represented—for instance, the resistance to the occupation of South Lebanon by the Israeli Army, the resistance to the continuity of misrepresentation, and resistance to the use of Lebanon as a product/subject and 'laboratory' for the West (in the testing of new & banned warfare technology, the 'coverage' by writers, journalists, travelers and 'experts', and as a case study for

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

*Up to the South* se place ainsi dans cette perspective, explorant le champ sémantique de la résistance, et installant les histoires relatées dans une constellation reliée au lieu à désigner, le Sud. « Ça veut dire quoi résistance ? Ça veut dire jeter des bombes ? (...) Bien sûr, utiliser des armes ça fait partie de la résistance, mais c'est l'aspect mineur (...) C'est là la mentalité des peuples qui résistent, ils résistent dans leur identité, dans leur image. (...) Et sans cette forme de résistance, il n'y a pas de résistance »<sup>232</sup>.

Les spécificités de la résistance et de sa représentation sont au centre de *Tout va bien à la frontière* (1997) de Akram Zaatari, qui explore, dissèque et déconstruit les structures narratives et les codes de représentations liés aux expériences de guerre et d'occupation. Basé sur les récits d'ex-détenus du centre de détention de Khiam et des prisons israéliennes, le film interroge le processus de production et le statut des images, dans un contexte médiatique international qui « normalise et déshumanise l'expérience » de la guerre, la spectacularisation de l'événement vidant sa réception de toute notion critique, et entraînant un sentiment d'« indifférence », de « non appartenance au monde » :

« La souffrance d'une partie de l'humanité peut en même temps être normalisée et déshumanisée, et l'expérience vécue de l'injustice, de la violence et du traumatisme collectif – reléguée au rang de spectacle - n'avise plus la conscience de faire partie du monde (...). Dans cette période où les caméras et des satellites permettent la transmission en direct de la réalité autour du monde, paradoxalement, le monde est devenu plat. Il en va de même de notre capacité à imaginer notre être dans le monde. Au-delà d'un hommage direct rendu au chef-d'œuvre de Jean-Pierre Gorin et Jean-Luc Godard, le titre *Tout va bien à la frontière* est aussi une dépêche télégraphique sur la façon dont nous aimerions appréhender le monde aujourd'hui: les conflits sont loin de là où nous sommes, où aussi, heureusement, '*tout va bien*' »<sup>233</sup>.

---

social/cultural studies)—but 'resistance' is also being (re)produced structurally, formally, and ideologically in the pieces themselves albeit in a much different capacity. One way or another these productions are a type of resistance, a part of a greater movement, and though limited in its means it still plays a role". (notre traduction)

<sup>232</sup> Extrait du film *Up to the South* (1993) de Jayce Salloum et Walid Raad.

<sup>233</sup> SALT I Rasha, « The Unbearable Weightless of Indifference », *op.cit.*, p. 15: "The suffering of a section of humanity can be at once normalized and dehumanized, and lived experience of injustice, violence and collective trauma – recast as mere spectacle – no longer informs consciousness of being in the world. (...) In an age when cameras and satellites broadcasts enable the live transmission of reality across the world, paradoxically, the world has become flat. And so has our ability to imagine our being in the world. Beyond attributing an overt homage to Jean-Pierre Gorin and Jean-Luc Godard's masterwork, the title *All is well on the Border* is also the telegraphic dispatch of how we wish to apprehend the world today: Conflicts are far from where we are, where also, thankfully, 'all is well' ". (notre traduction)

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

Ainsi les images de souffrance « viennent confirmer le fait que c'est le genre de choses qui arrivent là-bas, (...) car l'autre, même lorsqu'il n'est pas un ennemi, est toujours perçu comme quelqu'un à voir, et non comme quelqu'un qui (à notre exemple), voit aussi »<sup>234</sup>. La représentation de la zone occupée dans le paysage médiatique libanais intègre cette configuration, l'unique image perçue de cet *ailleurs* durant les années quatre-vingt-dix étant sous le contrôle exclusif des médias du Hezbollah. Le vécu, les questionnements, la souffrance des habitants du Sud sont ainsi occultés au profit des représentations héroïques et spectaculaires des opérations de résistance du parti.

« L'expérience vécue dans la zone occupée a été progressivement réduite au silence (...). Dès le début de la période de l'après-guerre (1991), l'accès aux territoires occupés du sud était interdit aux médias locaux, arabes et étrangers. Les seules représentations de l'occupation et de l'expérience vécue des personnes étaient celles transmises par le Hezbollah. (...) En d'autres termes, en plus de sa mainmise totale sur les actes de résistance, le Hezbollah a également revendiqué un contrôle discursif total sur la représentation et la diffusion de la souffrance et de l'héroïsme »<sup>235</sup>.

Akram Zaatar va saisir et confronter dans son film plusieurs régimes d'images et d'énonciation du discours pour interroger et secouer les schémas narratifs et codifiés dominants, qui transforment et réifient l'expérience de la guerre, de l'occupation et de la résistance en une « idéologie hégémonique ». Le dispositif du film interroge ainsi le processus de documentation et de représentation de ces expériences, et les modes de récits qui explorent les notions de patriotisme, d'héroïsme, de résistance et de souffrance.

---

<sup>234</sup> SONTAG Susan, *Devant la douleur des autres*, *op.cit.*, pp. 79-81 : « Plus l'endroit est éloigné ou exotique, plus il nous est loisible de regarder les morts et les mourants en face. (...) En général, c'est d'Asie ou d'Afrique que proviennent les corps grièvement blessés des photographies de magazines. Cette pratique journalistique est l'héritage d'une tradition vieille de plusieurs siècles : celle de présenter des êtres humains exotiques – c'est-à-dire colonisés. (...) L'exhibition photographique des cruautés infligées aux autochtones basanés des pays exotiques perpétue cette offre, aveugle aux considérations qui interdisent l'étalage de la violence faite à nos propres victimes (...) ».

<sup>235</sup> SALTI Rasha, « The Unbearable Weightless of Indifference », *op.cit.*, p. 16: "Lived experience in the occupied zone became gradually silenced – no space was allotted for its expression in popular culture or the public sphere. (...) From the beginning of the postwar era (1991), the southern occupied territory was closed to local, Arab, and foreign media from the Lebanese end. The only representations of the occupation and lived experience of people were those transmitted by Hezbollah. (...) In other words, in addition to their total hand over all acts of resistance, Hezbollah also claimed total discursive control over representation and diffusion of suffering and heroism". (notre traduction)

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

« Il [*Tout va bien à la frontière*] examine et élucide le processus par lequel l'expérience vécue de la guerre, de l'occupation, du déplacement et de la détention est témoignée, enregistrée, et représentée. Le film pose des questions fondamentales sur la relation entre la documentation de l'expérience vécue du conflit et du traumatisme et sa reconfiguration – ou réification – en une idéologie (notamment une idéologie hégémonique ou dominante), la manière dont les récits d'héroïsme et de souffrance sont construits (...) »<sup>236</sup>.

Le centre du dispositif de *Tout va bien à la frontière* se situe au sein d'un quartier de la banlieue sud de Beyrouth, *Hay el Sollom*, où se sont installés des déplacés de la zone occupée. La perception du Sud opère ainsi de l'extérieur, à partir d'un *ici*, qui interroge l'espace interstitiel de la représentation, entre *ici* et *ailleurs*. Le film s'ouvre et se clôture sur le plan d'un objectif de caméra vidéo, l'opérateur expliquant son fonctionnement, le zoom in et le zoom out permettant de se rapprocher et de s'éloigner du référent, d'obtenir une image nette ou floue, d'assombrir ou d'éclaircir l'image. La distanciation, la manipulation et le trafiquage encadrent ainsi l'ensemble du film, accentuant la remise en question du réel et de sa représentation, ainsi que la fictionnalisation inhérente à l'acte de représentation. Si le film se place de prime abord dans une restitution de la réalité par le biais des témoignages des déplacés de *Hay el Sollom*, et des anciens détenus des centres de détention israéliens, la formulation du discours, la fabrication des images, et l'opération de montage qui les disjointe et les ajointe, opèrent un glissement sur les frontières poreuses du réel et de la fiction.

---

<sup>236</sup> *Ibid*, p. 15: "It examines and elucidates the process by which lived experience of war, occupation, displacement, and detention is witnessed, recorded, and represented. It asks fundamental questions about the relationship between the documentation of lived experience of conflict and trauma and its reconfiguration – or reification – in ideology (particularly a hegemonic or prevailing ideology), how narratives of heroism and suffering are constructed (...)" . (notre traduction)



**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**



**Figure 7- *Tout va bien à la frontière* (1998)**

*Tout va bien à la frontière* opère dans ce sens une « dys-position » et une « recomposition »<sup>237</sup> de l'imagerie liée au Sud, par un montage et une manipulation visibles de ces matériaux. « Façon d'exposer la vérité en désorganisant, donc en compliquant tout en impliquant – et non en expliquant – les choses »<sup>238</sup>. Les entretiens des ex-détenus et les séquences du quartier de *Hay el Sollom* sont ainsi entrecoupés par des images d'archives montrant l'armée israélienne ou l'ALS, les arrestations, des reportages de la télévision du Hezbollah *Al Manar*, des reconstitutions par ordinateurs des opérations du parti, et des poèmes de jeunes élèves du quartier de *Hay el Sollom*. La manipulation opère à plusieurs niveaux, depuis le montage lui-même, qui confronte ces régimes d'images hétéroclites, en révélant leur écart par une « iconologie des intervalles »<sup>239</sup>, jusqu'aux séquences elles-mêmes dont le traficage est manifeste (granulation visible des séquences d'archives, ralentis, arrêt sur image ou avance rapide de la bande vidéo). Toute opération visant à représenter le réel passe ainsi par une manipulation, qui révèle une articulation constante avec la fiction.

---

<sup>237</sup> Voir DIDI-HUBERMAN Georges, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire 1*, op.cit.

<sup>238</sup> *Ibid*, p. 94.

<sup>239</sup> *Ibid*, p.78 : « Mais tout se brise pour que puisse justement apparaître l'espace entre les choses, leur fond commun, la relation inaperçue qui les ajointe malgré tout, cette relation fut-elle de distance, d'inversion, de cruauté, de non-sens. Il y a sans doute, dans l'*Arbeitsjournal*, quelque chose de cette 'iconologie des intervalles' que Warburg appela longtemps de ces vœux ».

**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**



**Figure 8- *Tout va bien à la frontière* (1998)**

Le film débute par une formule qui apparaît à l'écran : « To dream=to imagine something nice » (Rêver = c'est imaginer quelque chose de beau). Zaatari place ainsi l'ensemble du film dans une contingence constante avec le rêve et l'imagination, reliant le réel visé et sa représentation, à une narration, une subjectivité et une fictionnalité indissociés. Cette formule sera reprise sur le tableau d'une école, inscrite à la craie blanche, entrecoupant les séquences d'enfants récitant des poèmes sur le village qu'ils ont quitté, tentant de le « rêver » et de l'« imaginer », alors qu'ils ne l'ont jamais vu ou qu'ils en gardent un vague souvenir. Ces poèmes placent ainsi le lieu rêvé et imaginé dans une narration composée de « superlatifs », accentuant la part de fictionnalité dans le discours, et soulignant la « distance entre deux réalités », celle de la banlieue que ces enfants habitent désormais, *ici*, et celle de leur village occupé, *ailleurs*.

« Il [un jeune élève] parle avec des expressions superlatives et des stéréotypes abstraits, des formules issues du langage patriotique basique ainsi que du discours politique du Hezbollah. En d'autres termes, son présumé témoignage non fictionnel de son village est imaginé, et son interprétation fictionnelle est une répétition d'idéologie. (...) La séquence, qui n'est pas mise en scène, est un enregistrement documentaire du quotidien d'une salle de classe où étudient les enfants d'habitants déplacés de la zone occupée. En tant que tel, c'est un témoignage du 'réel', mais dans les faits, c'est une preuve documentaire du 'non réel', ou des mesures de distances entre deux réalités. La séquence fait également écho à celles des salles de classe des camps de réfugiés dans *Ici et ailleurs* »<sup>240</sup>.

---

<sup>240</sup> SALT I Rasha, « The Unbearable Weightless of Indifference », *op.cit.*, p. 18: "He [a young student] speaks in formulaic superlatives and abstract stereotypes, pieced from basic standards of patriotic lore, as well as Hezbollah's political discourse. In other words, his purportedly nonfictional account of his hometown is imagined, and his fictional rendering is a rehearsal of ideology. (...) The sequence is an

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

Ces poèmes récités nous renvoient, comme le souligne Rasha Salti, aux textes politiques répétés dans le film de Godard par une jeune femme dans une école, et au poème de Mahmoud Darwiche scandé par une petite fille dans les ruines de la ville de Karamé : « je résisterai ». La répétition de ces textes et poèmes dans les films de Godard et de Zaatari souligne une « acquisition du langage » par « le discours idéologique »<sup>241</sup>, qui forme ainsi les contours de l'expression et de l'imagination<sup>242</sup>. Ils révèlent également la part de fictionnalité et de théâtralité dans le discours, dans sa répétition, mais aussi dans les gestes qui l'accompagnent. Dans *Tout va bien à la frontière*, un enfant récite ainsi des slogans de soutien à la résistance islamique avec une intonation et des gestes grandiloquents, semblables à ceux de la petite fille du film de Godard, qui est comparée à une actrice, dans un décor de théâtre. *Ici et ailleurs*, et *Tout va bien à la frontière*, en entremêlant le réel et la fiction, « démasquent le pouvoir de l'idéologie de produire de la fiction »<sup>243</sup>.



**Figure 9- *Tout va bien à la frontière* (1998)**

---

unstaged documentary recording of a quotidian classroom where children of displaced inhabitants of the occupied zone study. As such, it is a recording of the “real”, but in effect it is documentary evidence of the “unreal”, or of the measures of distance between two realities. It also echoes the refugee camps classroom sequences of *Here and Elsewhere*”’. (notre traduction)

<sup>241</sup> *Ibid*, p. 17.

<sup>242</sup> *Ibid*, p.18: « Sa propre capacité [du jeune garçon] à imaginer en dehors des limites de l'idéologie est suspendue ; l'espace où il est censé apprendre à façonner sa propre expression – le poème - est éliminé ». (notre traduction)

<sup>243</sup> *Ibid*, p.17: « *Here and Elsewhere* is made of nonfiction and fiction to unmask the power of ideology to produce fiction”’. (notre traduction)

**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**



**Figure 10- Ici et ailleurs (1976)**

Trois récits qui portent sur l'occupation et la détention forment le pivot et l'articulation du film. Alors que le premier témoignage semble réel et cohérent, malgré un certain détachement dans le ton face à la violence des faits relatés, le dispositif des trois interviews montre assez grossièrement certains effets techniques propres au tournage de ce genre d'entretien en studio. Le premier témoin n'est pas éclairé, apparaissant en contre-jour, comme pour masquer son identité, et les trois entretiens ont un arrière-plan en « chroma key » ou en incrustation couleur, technique qui permet d'insérer sur un fond de couleur unie l'image souhaitée. Alors que le second témoin nous déstabilise davantage, puisqu'il semble vraiment réciter un texte, un plan dévoile dans le troisième entretien un prompteur, ce qui confirme le doute sur l'authenticité des témoignages. Lorsque nous percevons dans une scène suivante Akram Zaatari faire répéter le même texte à l'un des témoins, nous comprenons qu'il s'agit d'« acteurs » qui récitent des témoignages réels recueillis par Zaatari auprès d'anciens détenus. Ce dispositif qui interpelle par sa radicalité, marque ainsi l'ensemble du film, étendant le doute mais aussi la perception critique sur l'ensemble des régimes d'images perçus et des récits énoncés. La fiction devient ainsi inhérente à l'acte de représentation, même dans le procédé le plus répandu et censé être le plus fiable ou authentique dans le cinéma documentaire, qui consiste à recueillir des témoignages. D'autant plus que la nature des récits énoncés et des faits relatés sur la violence de l'occupation, la souffrance, la détention, nous interpellent par une sorte d'incrédulité qui nous saisit lorsque nous sommes confrontés à ce type d'expérience : « est-ce possible ? » Face aux

**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

images spectaculaires et uniformes perçues dans les médias, ces récits réels teintés de fiction, révèlent par ailleurs des faits qui touchent à l'extraordinaire, au mythe<sup>244</sup>. Les témoignages relatent ainsi la seule évasion réussie du centre de détention de Khiam, celle de Mohammad Assaf. La précision des préparatifs de cette évasion ainsi que l'imaginaire évoqué qui a permis d'élaborer son plan, le film *La Grande Evasion* (1963) de John Sturges, placent ainsi davantage ces récits dans une fictionnalité et un héroïsme qui, malgré ou grâce à leur véracité, dépassent l'imagerie figée des médias. Il s'agit également d'une critique du cinéma documentaire qui aurait la prétention de « représenter le réel tel quel »<sup>245</sup>, soulignant encore une fois, la manipulation, la distanciation, et l'insistance sur la présence du médium entre l'objet et sa représentation, « en montrant que l'on montre » :

« (...) distancier serait montrer en montrant que l'on montre et en dissociant par là – pour mieux en démontrer la nature complexe et dialectique – ce que l'on montre. (...) Dans la distanciation, c'est la simplicité et l'unicité des choses qui deviennent lointaines, tandis que leur complexité et leur nature dissociée passent au premier plan. (...) Parce que tout cela finit par *désarticuler notre perception* habituelle des rapports entre les choses ou les situations »<sup>246</sup>.



**Figure 11- *Tout va bien à la frontière* (1998)**

<sup>244</sup> Voir l'analyse de Rasha SALTJ, « The Unbearable Weightless of Indifference », *op.cit.*, p.19, qui évoque le mythe inhérent à l'expérience de la captivité, à l'histoire de l'évasion de Mohammad Assaf, et à leur intégration dans la mémoire collective de la communauté des déplacés du Sud : « Les expériences non consignées d'arrestations et de détentions, les souffrances non reconnues endurées en prison, et la marginalisation d'individus et de leur expérience ont nourri des récits collectifs informels, partagés au sein de la communauté, de la famille, des voisins, des camarades du village. Ils constituent une mémoire collective, une traditions ou un mythe partagés, un tissu de connections fictionnelles qui rassemble les domaines du social, du politique et du culturel, de personnes qui ont été déplacées de leurs maisons ». (notre traduction)

<sup>245</sup> NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran – Essai sur le principe de réalité documentaire*, *op.cit.*, pp.16-17.

<sup>246</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire 1*, *op.cit.*, p. 68.

## Décalage entre l'objet et sa représentation/Difficulté d'appréhender l'expérience

La dislocation de l'acte de représentation vise également à marquer la distance et le décalage de l'événement, entre *ici* et *ailleurs*, et à souligner la difficulté d'appréhender cette expérience traumatisante, comme le souligne Akram Zaatari, cité par Rasha Salti :

« Dans *Tout va bien à la frontière*, le bruit d'un obus tiré à partir d'un tank militaire est intentionnellement entendu quelques secondes avant que nous en voyions l'image. J'ai voulu inclure cette scène comme une indication de la distance complète à la zone occupée (...). J'ai voulu accentuer la présence de cette distance, parce que le spectateur n'est ni à l'intérieur de l'événement ni dans la zone occupée. C'était une indication du fait que tout ce que nous voyons de la zone occupée est exposé à des interférences à cause de la distance qui sépare la zone occupée du reste du Liban. J'ai voulu traduire cette distance cinématographiquement, en ayant recours à deux dispositifs clairs; d'abord en incluant les témoignages de détention dans les prisons comme un scénario soufflé à des acteurs, un commentaire sur la transmission télévisée de ces témoignages; ensuite en altérant l'usage et la rediffusion d'images d'archives pour en entraver la perception visuelle (...) »<sup>247</sup>.

Ce décalage qui intègre l'ensemble de l'espace discursif et représentationnel, place ainsi le spectateur à distance des images de guerre, rappelant l'incapacité de l'image à saisir et représenter une telle expérience. « Une photographie a deux dimensions, l'écran du téléviseur aussi, ni l'un ni l'autre ne peuvent être parcourus. (...) La photographie ne saisit pas les mouches ni l'odeur blanche et épaisse de la mort. Elle ne dit pas non plus les sauts qu'il faut faire quand on va d'un cadavre à l'autre »<sup>248</sup>. La référence au récit de Jean Genet, *Quatre heures à Chatila*, est en filigrane de la performance de Rabih

---

<sup>247</sup> ZAATARI Akram, cité par SALT I Rasha, « The Unbearable Weightless of Indifference », *op.cit.*, p. 19: « In All is well on the border, the sound of a shell fired from a military tank is deliberately heard a few seconds after we see its image. I wanted to include that scene as an indication to the distance integral to the occupied zone (...). I wanted to accentuate the presence of this distance, because the viewer is neither inside the event nor inside the occupied zone. This was an indication that all we see on the occupied zone is exposed to interference because of the distance that separates the occupied zone from the rest of Lebanon. I wanted to translate that distance cinematographically using two clear devices; firstly by featuring the testimonials of prison detention as a script prompted to actors, a commentary on the televised transmission of these testimonials; secondly by tampering with the use and replay of archival footage to impede their visual perception (...). » (notre traduction)

<sup>248</sup> Jean Genet, *Quatre heures à Chatila*, p. ? GENET Jean, « Quatre heures à Chatila », In *Revue d'Etudes palestiniennes*, n°. 6 (1983), p. 3-19

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

Mroué, *Entrez monsieur, nous vous attendons dehors*, dont le titre, ainsi que quelques extraits sont tirés du récit. Ainsi, lorsque les trois écrans nous montrent respectivement des images de Sabra et Chatila, de l'Holocauste, et du génocide arménien, les acteurs affirment, l'un après l'autre :

- Acteur 4 : Sabra et Chatila !
- Acteur 1 : Pas d'odeur !
- Acteur 4 : L'Holocauste !
- Acteur 2 : Pas d'odeur !
- Acteur 4 : Les arméniens !
- Acteur 3 : Pas d'odeur <sup>249</sup>!

Les images suivantes sont celles d'un homme que l'on voit sur les trois écrans, et sur celui du milieu, il pose des questions aux acteurs, le son étant légèrement décalé de l'image :

- L'homme : Vous voulez m'aider à tourner sa tête ?
- Les trois acteurs : Non.
- L'homme : L'a-t-on tiré à travers les rues avec cette corde ?
- Les trois acteurs : Je ne sais pas, monsieur.
- L'homme : Qui l'a lié ?
- Les trois acteurs : Je ne sais pas, monsieur.
- L'homme : Les gens du commandant Haddad ?
- Les trois acteurs : Je ne sais pas.
- L'homme : Les Israéliens ?
- Les trois acteurs : Je ne sais pas.

---

<sup>249</sup> Extrait de la performance *Entrez Monsieur, nous vous attendons dehors* (1998), de Rabih Mroué. La référence au récit de Genet et à l'impossibilité de l'image de saisir l'odeur de la mort est également mentionnée dans les phrases suivantes récitées par l'un des acteurs avec un ton neutre : « Une photographie a deux dimensions. Une photographie ne peut être pénétrée par un être humain. Une photographie ne saisit pas les odeurs. Une photographie ne dit pas les sauts qu'il faut faire quand on va d'un cadavre à l'autre. Une photographie nous empêche de voir. Une photographie nous empêche d'entendre. Restez où vous êtes, la Palestine vous excite et vous ne la voyez pas ».

**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

- L'homme : Vous le connaissiez ?
- Les trois acteurs : Oui.
- L'homme : Vous l'avez vu mourir ?
- Les trois acteurs : Les trois acteurs : Oui.
- L'homme : Qui l'a tué ?
- Les trois acteurs : Je ne sais pas.

Les mots, les images, les sons, tout récit et toute représentation échouent à montrer. Il n'est possible d'appréhender l'expérience d'une guerre, d'un massacre ou d'un génocide, qu'en soulignant le décalage, l'espace interstitiel. Ainsi, dans son ouvrage qui interroge et démonte la signification des images de guerre et de souffrance, Susan Sontag parvient à la conclusion suivante :

« Qu'auraient-ils [les morts] à nous dire ? 'Nous' - ce 'nous' qui englobe quiconque n'a jamais vécu une telle expérience – ne comprenons pas. Nous ne saisissons pas la chose. Nous ne pouvons pas nous représenter ce que c'était. Nous ne pouvons pas nous imaginer à quel point la guerre est horrible, terrifiante – ni à quel point elle peut devenir normale. Nous ne pouvons ni comprendre, ni imaginer. C'est ce que chaque soldat, chaque journaliste, chaque travailleur humanitaire, chaque observateur indépendant ayant connu le feu de la guerre et eu la chance d'échapper à la mort qui frappait les autres, tout près, éprouve, obstinément. Et ils ont raison ».<sup>250</sup>

Toute la performance de Mroué manifeste ce décalage entre l'objet et sa représentation. Ainsi, tout en montrant l'image d'un fedayin les acteurs affirment « Ceci n'est pas un fedayin ! » ; même chose avec l'image d'un palestinien, puis d'un homme. « Ceci n'est pas une pipe » disait la légende du célèbre tableau de René Magritte, « La Trahison des images » (1929). La séquence d'une femme en pleurs est l'exemple le plus intéressant interrogeant le réel et sa représentation. Elle apparaît une première fois sur l'un des écrans, accompagnée d'une musique dramatique. Rabih explique par la suite littéralement, en démontant cette même séquence, comment la manipulation et le traficage opèrent. Alors que nous pensions lors de sa première apparition que cette femme était réellement en pleur, le metteur en scène démontre qu'il s'agit d'une actrice, la séquence étant mise en scène dans l'objectif de représenter « le soutien à la cause

---

<sup>250</sup> SONTAG Susan, *Devant la douleur des autres*, op.cit., p .134.



**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

palestinienne ». Un « leurre » mis en avant et qui rappelle une séquence d'*Ici et ailleurs* de Jean-Luc Godard, montrant une femme enceinte qui offre son enfant à la résistance, avec un commentaire qui affirme en même temps « cette femme n'est pas enceinte ! ». Des acteurs jouent un rôle dans le film de Godard, celui d'Akram Zaatari, ainsi que dans la performance de Rabih Mroué. *La représentation ...de la représentation* semble s'imposer comme « la *prise de position* par excellence, (...) la distanciation » comme « opération de *connaissance* qui vise, par les moyens de l'art, une possibilité de regard critique sur l'histoire »<sup>251</sup>.



**Figure 12- Entrez monsieur, nous vous attendons dehors (1998)**

---

<sup>251</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire 1*, op.cit., pp. 66, 69.

## **II.1. a- Ceci n'est pas Beyrouth**

### **Ecrire, lire, représenter Beyrouth ?**

Comment écrire sur Beyrouth, lire Beyrouth, représenter Beyrouth ? En incorporant l'impossibilité d'y parvenir. Le documentaire essai *This is Not Beirut/There was and there was not* de Jayce Salloum (1994, réalisé en collaboration avec Walid Raad), de par son titre et son contenu, expérimente ainsi les représentations possibles de la ville, tout en les contestant, par un même mouvement. Il s'agit de « déconstruire et reconstruire l'image du Moyen-Orient »<sup>252</sup>, et plus spécifiquement celles du Liban et de Beyrouth, poursuivant ainsi, par une même dynamique, les questionnements entamés dans *Up to the South*. Serait-il possible de passer un mois dans ce pays, de parvenir à l'appréhender et de transmettre ce savoir par une approche anthropologique, alors que ses habitants ne saisissent pas ce qui s'y déroule ? Tel est la question que pose le film, formulée à l'image par Walid Raad. Il s'agit tout autant d'interroger la capacité de l'image à saisir le réel, de poser les difficultés liées à la médiation, que d'explorer l'image possible de Beyrouth, aux lendemains de la guerre civile, après plus d'une quinzaine d'années de surmédiation internationale. Comme le souligne le texte de présentation de l'installation (*Kan ya ma Kan*)/ *There was and there was not* (1995-2000), dont la réflexion est connexe, et qui porte un titre dérivé du sous-titre de la vidéo :

« Le Liban a été utilisé comme métaphore, comme 'site' au service du réel et de l'imaginaire de plusieurs 'visiteurs' au cours de l'histoire. Il est devenu un adjectif pour dire notre nostalgie du passé et nos craintes pour l'avenir. Nous en sommes venus à comprendre si peu, malgré la masse d'informations que nous recevons au sujet du Liban qu'à la seule mention de son nom, par exemple, toutes sortes d'images nous viennent à l'esprit »<sup>253</sup>.

---

<sup>252</sup> ALLAN Michael, « Le lieu Liban : portraits et sites dans l'art vidéo de Jayce Salloum », *op.cit.*, p. 169.

<sup>253</sup> SALLOUM Jayce, texte de présentation de l'installation (*Kan ya ma Kan*)/ *There was and there was not* (1995-2000), disponible sur : [http://www.optica.ca/decades/expo\\_affiche.php?id\\_expo=568](http://www.optica.ca/decades/expo_affiche.php?id_expo=568) (consulté le 3 mars 2013).

**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

Tout comme le documentaire expérimental *Introduction to the End of an Argument/Speaking for Oneself...Speaking for Others...* (1990), dont la syntaxe visait à déconstruire l'imagerie du Moyen-Orient par l'Occident, avant toute représentation possible, le début de la vidéo *This is not Beirut* consiste à déverser « l'image la plus reconnaissable du Liban, (...) la plus familière »<sup>254</sup>, pour mieux la déconstruire. Pour ce faire, Salloum s'interroge sur les approches possibles du sujet et du lieu, en soulignant dans un premier temps une approche géographique, similaire à *Up to the South*. Le premier obstacle qui entre ainsi en jeu à l'amorce du projet et de la vidéo, consiste à « trouver » le lieu désigné. Nous passons ainsi par le mouvement de la caméra de l'image d'une ruelle canadienne à travers une fenêtre, à celle d'un globe terrestre, puis à une série de cartes du Moyen-Orient diffusées par des journaux télévisés occidentaux, sur lesquels il s'agit de trouver les coordonnées d'un lieu géographique, le Liban. Salloum se place encore une fois dans cet espacement entre l'Est et l'Ouest, et déroule une longue séquence d'une dizaine de minutes qui marque le début du film, dans laquelle se succèdent des images d'archives composites liées à l'histoire du Liban et de sa représentation par l'Occident.

Un plan découvrant des plats libanais accompagné par une musique orientale ouvre ainsi la voie à une séquence silencieuse d'images d'archives en noir et blanc qui représentent le Liban au début du siècle dernier. S'ensuit une succession de cartes postales touristiques du Liban d'avant-guerre, soulignées par un commentaire qui relate l'accès au lieu, ainsi qu'une série d'idées reçues sur l'attrait de cette ville, ses plages, son casino, son effervescence de destruction/construction perpétuelle. Un célèbre plan aérien du Beyrouth d'avant-guerre, qui fonctionne comme une carte postale, précède un autre plan aérien de la ville en feu. Se côtoient par la suite des images d'actualité de la période de la guerre civile, montage saccadé d'images et de sons extraits de reportages télévisés, de films de fictions, qui opèrent comme autant de questionnements sur la dénomination du lieu, et son surplus de visibilité :

---

<sup>254</sup> ALLAN Michael, « Le lieu Liban : portraits et sites dans l'art vidéo de Jayce Salloum », *op.cit.*, p.166.

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

- Le Liban serait encore aujourd'hui le pays de l'encens et du miel.
- C'est le Liban, ce n'est pas Disneyland!
- C'est Beyrouth, pas besoin de raisons pour tuer qui que ce soit, tu ne tues pas qui tu veux, tu tues qui tu peux!
- Ce qui était le Paris du Moyen Orient est aujourd'hui ce qui se rapproche le plus de l'enfer sur terre.
- Dans un endroit où les enlèvements sont une tradition qui remonte au temps des croisades, un autre a eu lieu hier.
- Voici donc un bref aperçu de l'orientalisme en Orient....
- Parce que *Libaniser* un territoire en est venu à vouloir dire le détruire de l'intérieur.

La séquence suivante révèle les pages d'un livre, la caméra se rapprochant et s'éloignant des lignes, et les plans étant sans cesse coupés par un cadre noir, rendant la lecture impossible, ne permettant que de percevoir des mots comme « Liban », « Beyrouth » ou « Moyen-Orient », détachés du paragraphe, du texte, du livre. Les dernières bribes de phrases que l'on perçoit sont « to write of Beirut » (écrire sur Beyrouth), suivies de « to read Beirut » (lire Beyrouth). Cette séquence opère ainsi comme l'ensemble du film, dont « les activités de lecture et d'écriture surviennent au premier plan, comme défi à la vision »<sup>255</sup> :

« En autant que le passage écrit ne peut être facilement compris comme à travers ses fragments épars, Beyrouth apparaît elle aussi comme un composite de fragments épars, comme un objet du discours qui est examiné, animé et déconstruit par le processus de sa représentation vidéographique. En fin de compte, Beyrouth s'inscrit partout comme texte, comme image, comme carte postale et comme histoire ; et pourtant Beyrouth n'est jamais représentée de manière à être connue, lue, ou simplement comprise »<sup>256</sup>.

---

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 172.

Images d'après : l'espace-temps de la guerre dans le cinéma au Liban

**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

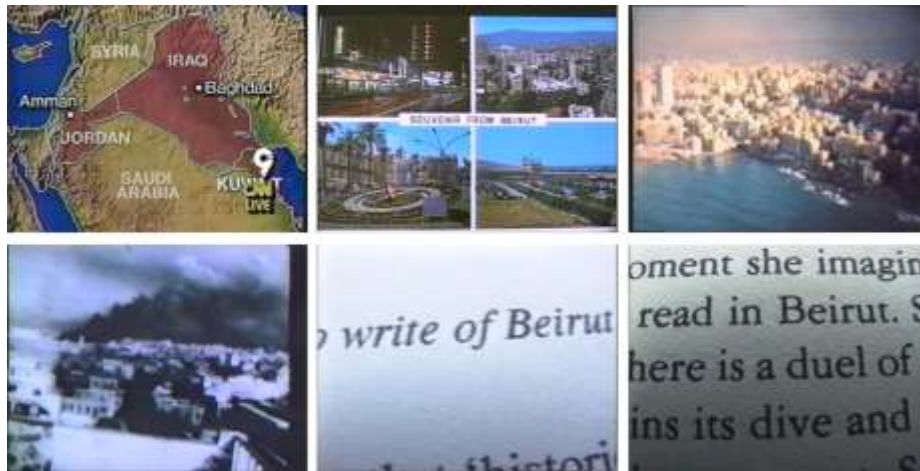


Figure 13- *This is not Beirut* (1994)

## Cartographie mouvante de l'histoire libanaise

La scène suivante, précédée par le titre « ...notes... », consiste en une conversation entre Jayce Salloum et Walid Raad sur l'histoire du Liban. Raad griffonne ainsi sur un papier un schéma censé représenter les différentes factions ou groupes communautaires suivant les alliances ou les oppositions, leur rapport à la résistance contre Israël, questionnant également la possibilité d'appartenance à un groupe précis ou à une nation. Cette « cartographie de l'histoire libanaise [qui] se produit sur un morceau de papier »<sup>257</sup>, et qui se noircit de ratures et de jonctions incompréhensibles, illustre le schéma indéchiffrable d'une quelconque représentation intelligible et lisible de ladite histoire. « *This is not Beirut* nous presse plutôt d'examiner comment lire Beyrouth [et son histoire] en cours d'écriture, dans l'interaction entre l'aveuglement et la visibilité »<sup>258</sup>.

L'accumulation de matériaux et de documents divers suite à une douzaine d'années de recherche sont transposés par Salloum dans l'installation (*Kan ya ma Kan*)/ *There was and there was not* (1995-2000), et disposés dans « un atelier de travail »<sup>259</sup>

<sup>257</sup> *Ibid*, p.174.

<sup>258</sup> *Ibidem*.

<sup>259</sup> SALLOUM Jayce, in HANKWITZ Molly, « Occupied Territories: Mapping the Transgressions of Cultural Terrain (Jayce Salloum Interview) », *op.cit.*, p. 96.

**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

qui porte sur l'histoire du Liban. Se côtoient et s'emboîtent ainsi des archives multiples, des arrangements d'objets, des photographies, des vidéos en boucle, des textes, des documents, des cartes géographiques, du matériel d'archives, pour remettre en question nos concepts d'histoire et de méthodologie de recherche. Le spectateur fait partie du processus, puisqu'il doit procéder à des choix de lecture et de construction du regard, comme le souligne les propos de Jayce Salloum :

« La pièce, dans son ensemble, remet en question nos notions d'histoire et de méthodologie de recherche, et leurs rôles dans la construction et l'effacement d'histoires et de couches impliquées dans la médiation, la description/représentation, la définition et la perception d'une autre culture.

L'installation [est conçue] selon une approche de recherche/lecture, une archive active, ou comme un CD Rom interactif où le spectateur peut se promener parmi un éventail de fichiers physiques d'un nombre de données qui semble infini, et être responsable de sa propre compréhension au sein des paramètres et des champs personnels que j'ai mis en place. L'installation est interactive et activée, et le public devient tout à fait participatif ; tous les textes attachés peuvent être retirés des murs pour être lus de près, et les objets sont destinés à être examinés, tenus, et remplacés. Par cela, le spectateur/participant développe une relation intime aux éléments qui rendent visibles les 'failles' dans la représentation et la perception (...) »<sup>260</sup>.

Le visiteur/spectateur de l'installation (*Kan ya ma Kan*)/ *There was and there was not*, tout comme celui de la vidéo *This is not Beirut*, est ainsi confronté à un montage dialectique, une multitude de subjectivités, des images qui ne peuvent se lire qu'en cours de déchiffrement, et qui ne renvoient jamais à une image totalisante. Ces deux œuvres n'appellent pas dans ce sens à une compréhension ou à une construction du savoir, autant qu'à leur problématisation. L'accès à l'histoire du Liban et à une appréhension de la ville de Beyrouth ne serait ainsi possible que par un éclatement des points de vue et du regard, qui se situe, encore une fois, entre les images, dans un espace interstitiel. La figure de l'archive est ici interrogée, déclinée, mise à l'épreuve, dans un

---

<sup>260</sup> *Ibidem.*: "The piece as a whole calls into question our notions of history & research methodology and their roles in the construction and effacement of histories and the layers involved in the mediation, depiction/representation, definition and perception of another culture. The installation [is modeled] on an approach to research/reading, an active archive, or a walk-in CD-ROM where viewers can wander through an array of diverse physical files of seemingly infinite amounts of material and be responsible for their own comprehension within the parameters and idiosyncratic fields I've set up. The installation is interactive and activated as the audience becomes fully participatory, all the bound texts can be removed off the walls for perusing and the objects are meant to be sifted through, handled and replaced. Through this the viewer/participant develops an intimate relationship to materials which makes visible the 'gaps' in representation and perception (...)" (notre traduction)

**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

vaste champ où les dislocations et les recouplements expriment le « désir de reconfigurer la mémoire en renonçant à fixer les souvenirs – les images du passé – dans un récit ordonné ou, pire, définitif »<sup>261</sup>.



**Figure 14- *Kan ya ma kan (There was and there was not) (1995-2000)***

L'espace de rupture relance ainsi indéfiniment toute image ou idée perçues. Tout comme *Up to the South*, la vidéo *This is not Beirut* s'expose comme autant de blocs épars, sans cesse entrecoupés à l'image par des cadres noirs, au son par l'interruption de toute énonciation. Tenter de révéler une image du Liban et de Beyrouth, dans l'immédiat après-guerre, revient à cumuler et déconstruire un surplus de représentations, pour mieux armer notre regard. La « dialectique du démontage et du remontage, de la décomposition et de la recomposition »<sup>262</sup>, permettent l'accès à une connaissance, née de l'espacement même des images, « dans une perception des différences que rend possible le montage »<sup>263</sup>. Mais la connaissance se distingue de la compréhension, cette syntaxe visant ainsi à marquer la distance qui nous sépare du sujet à appréhender. Ce travail de montage se positionne ainsi comme critique à l'égard de l'uniformité des représentations médiatiques qui se réclament d'une objectivité journalistique, permettant d'accéder aux faits réels, à une compréhension du territoire.

---

<sup>261</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *Atlas ou le gai savoir inquiet, L'œil de l'histoire, 3*, Minuit, Paris, 2011, p. 21.

<sup>262</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Œil de l'histoire - Tome 1 : Quand les images prennent position, op. cit.*, p. 70.

<sup>263</sup> *Ibid*, p. 69.

## **Glissement des dénominations et des titres**

La problématique de la dénomination et la démultiplication des significations encadrent l'ensemble de la vidéo de Salloum, à commencer par le titre. *This is not Beirut* figure ainsi au début du film, séparé de son sous-titre *Kan ya ma kan* qui apparaît à la 22<sup>ème</sup> minute, puis 3 minutes plus tard par sa traduction anglaise *There was and there was not*. Cette expression qui est l'équivalent de la formule « il était une fois », et qui introduit les contes arabes, opère comme une démythification des récits orientaux mais aussi occidentaux reliés au Moyen-Orient, et relativise toute représentation et récits énoncés. L'interruption se produit ainsi autant dans la structure du film, que dans la formulation de toute idée ou de toute représentation. Il serait par ailleurs utile de rappeler ici la rupture énoncée par Walter Benjamin face à l'historicisme incarné par la formule « il était une fois », qui fixe selon lui le passé à distance du présent, alors que « le matérialisme historique dépeint l'expérience unique de la rencontre avec ce passé »<sup>264</sup>. Salloum intègre ainsi dans sa réflexion cette remise en question des récits mythiques et figés, soulignant l'appréhension d'un présent perméable au passé.

Par ailleurs, les deux sous-titres dans leur version arabe et anglaise, encadrent une séquence qui pose la question du titre possible du film, interrogeant l'objet de la représentation. Un interlocuteur de Jayce Salloum et de Walid Raad les questionne ainsi à ce propos, et s'étonne de leur proposition de titre : « La représentation...de la représentation ? ». Il se demande par ailleurs pourquoi il n'existe pas de traduction du mot « représentation » en arabe, et propose d'inventer un mot. Les problématiques liées à la représentation, à la traduction et à la médiation se superposent et s'emboîtent ainsi, formant une circularité qui réenclenche les mêmes questionnements. L'image de cette même séquence est par ailleurs saccadée, suivant les protagonistes qui montent l'escalier d'un immeuble délabré. Arrivés au toit qui semble surplomber la place des martyrs, l'image est immédiatement coupée par un cadre noir, lorsqu'on entend en voix off un étonnement face à cette vue « fantastique » !

---

<sup>264</sup> BENJAMIN Walter, « Sur le concept d'histoire », *op.cit.*, p. 441.



**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

Aucune lecture intelligible ne transparaît de ce montage de séquences et de plans qui laissent les questions en suspens et brouillent le regard par des plans discontinus et bougés de la ville, souvent tournés à travers la vitre d'une voiture. Tout comme *Up to the South, This is not Beirut* ne serait pas un film sur Beyrouth, mais sur le projet lui-même, une image à réinterroger sans cesse, comme l'un des derniers plans du film, une répétition d'un même travelling sur les ruines du centre-ville.

## II.1. b- Beyrouth n'existe pas

Comment appréhender Beyrouth après le désastre, après le déferlement d'images médiatiques uniformes qui ne rendent pas compte de l'expérience liée à la guerre, au réel ? Comment représenter une ville en ruines, dont les repères spatio-temporels sont rompus ? Par un éclatement du regard, une explosion des sens de lecture, une fragmentation de l'objet du regard, de son image. L'un des premiers projets des cinéastes et artistes plasticiens Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, *Beyrouth : Fictions urbaines*, une installation photographique présentée en 1997 à l'Institut du Monde Arabe à Paris, est dans ce sens « une tentative de reproduire l'installation gigantesque et quotidienne qu'est Beyrouth »<sup>265</sup>. A travers ce projet qui est le résultat de huit années de photographies dans le centre-ville de Beyrouth, de 1989 à 1997, les artistes explorent ce qu'ils nomment une « archéologie du regard » autour de la ruine, de la trace, et de la mémoire. « Comment capturer Beyrouth ? Comment la représenter ? » En y intégrant la « multiplicité de la ville », et la « multitude de regards »<sup>266</sup>. Constituée de plus de 180 photographies, l'exposition est présentée sous forme de parcours photographique, composé d'un prologue, de 5 actes et d'un épilogue, qui « prend la forme d'une enquête autour du corps de la ville, recherchant à travers des indices et des traces, le corps de la victime pour écrire le crime »<sup>267</sup>. Il s'agit d'un appel à la mémoire, aux indices, au(x) regard(s) posés sur la ville, en quête de sens. Le spectateur est ainsi invité tout en suivant ce parcours à chercher son propre regard à travers des images fragmentées de la ville, la distance et le rapport à l'objet étant constamment problématisés. Le regard est sollicité suivant « un long mouvement de resserrement de l'angle de la focale, (...) des plans larges pour aboutir au détail pris en macro »<sup>268</sup>. L'exposition reflète ainsi l'impuissance de l'image à saisir le réel, plaçant ce parcours dans un récit scénarisé, la

---

<sup>265</sup> HADJITHOMAS Joana et JOREIGE Khalil, *Bon je vais te montrer mon travail*, texte publié en arabe, in *Al Adab*, Janvier-Février 2001, Beyrouth, Liban (version française non publiée, sans lieu, sans date).

<sup>266</sup> HADJITHOMAS Joana et JOREIGE Khalil, *Beyrouth: Fictions urbaines*, (publication de cartes postales) Mind the gap, Beyrouth, 1994.

<sup>267</sup> HADJITHOMAS Joana et JOREIGE Khalil, *Bon je vais te montrer mon travail*, *op.cit.*

<sup>268</sup> *Ibidem.*

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

fiction faisant irruption aux coins et recoins. La principale réflexion soulevée dans cette exposition entremêle par ailleurs la représentation de la ruine du corps de la ville avec la ruine du corps humain. « Mais comme le territoire, notre corps est difficile à définir, il devient une fiction fragmentaire qui n'est jamais réellement saisie »<sup>269</sup>.

Le prologue présente « un papier peint de cartes postales qui recouvre tous les murs de la salle d'accueil, (...) devant lesquelles est tendu un tulle (...). C'est une vitrine qui garde le spectateur à distance, (...) derrière laquelle on joue à exposer Beyrouth, on montre une partie des choses, ce qui est supposé être 'l'authentique Beyrouth' »<sup>270</sup>. Hadjithomas et Joreige font ainsi appel aux images mythiques d'avant-guerre, une vue d'ensemble orientaliste placée en amorce de la déflagration de la représentation. Leur approche est comparable à celle de Jayce Salloum, qui débute sa vidéo *This is not Beirut* par une exploration de la représentation possible de la ville, en bombardant le spectateur d'images de cartes postales d'avant-guerre, avant de déconstruire toute approche mythique et nostalgique. « Qu'y a-t-il derrière l'image fardée de Beyrouth ? Comment retourner la carte postale ? Comment déshabiller le mythe de la nostalgie ? » Ces questionnements formulés par Hadjithomas et Joreige, qui intègrent une série de fragments de textes accolés à des photographies sous forme de cartes postales détachables, publiés dans le cadre du projet, entament ce retournement des images.

La démultiplication et la fragmentation opèrent, graduellement, d'abord par le premier acte qui dévoile des photographies prises dans le Dôme, un cinéma-théâtre en ruine situé au centre-ville de Beyrouth, images de détails qui placent et déplacent constamment le regard du spectateur. Ce lieu de la représentation devient après la guerre un « paysage lunaire », « lieu du crime »<sup>271</sup> dont il s'agit de déceler les indices, topographiant et énumérant tous ses angles. Les photographies de ce lieu ont par ailleurs été prises dans le noir total, les images révélées le découvrant, après-coup. « Entrée à la dérobée, escalator, escalier central, galerie marchande, hall du théâtre... », participent comme autant de lieux et d'indices à la reconstitution du crime, qui se fait par les

---

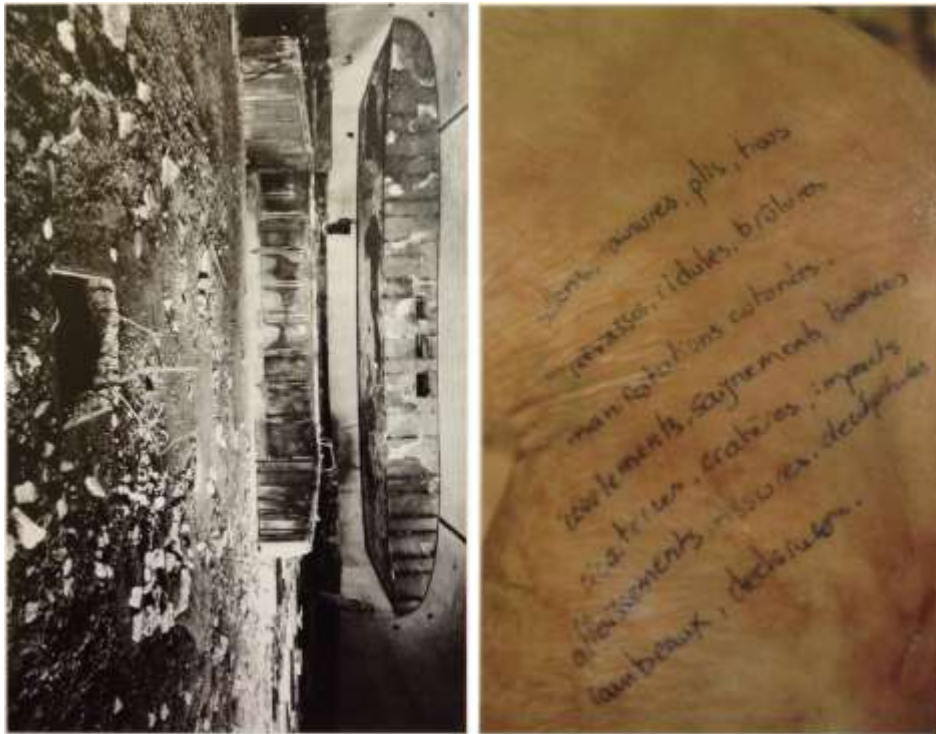
<sup>269</sup> *Ibidem.*

<sup>270</sup> *Ibidem.*

<sup>271</sup> HADJITHOMAS Joana et JOREIGE Khalil, *Beyrouth: Fictions urbaines, op.cit.*

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

artistes, mais surtout par les visiteurs qui sont appelés tout au long de l'exposition à intervenir, « tourner, toucher, soulever, dépecer », bousculant ainsi « le rapport à l'image »<sup>272</sup>. C'est ainsi que dans le deuxième acte qui représente des images de blessures humaines posées sur des images de bâtiments éventrés, le visiteur est obligé de soulever la « peau humaine » pour voir la surface des destructions urbaines, la cicatrice de la peau greffée à celle de la ville. « Soulever, dépecer la première image pour accéder à la seconde. Les bâtiments révèlent les traces directes de la guerre, les cicatrices racontent la blessure et la photographie retient cette lumière »<sup>273</sup>. La plaie de la ville est la même que celle des hommes, les traces et les cicatrices comme palimpsestes qui renvoient au crime subi, mais aussi infligé. Comme le soulignent les artistes, « l'implication du visiteur (...) problématise le rapport sujet/objet, (...) et évoque le fait que durant cette guerre, il n'y a pas de civil, pas d'innocence »<sup>274</sup>.



**Figure 15- Beyrouth: Fictions urbaines (1997)**

<sup>272</sup> HADJITHOMAS Joana et JOREIGE Khalil, *Bon je vais te montrer mon travail, op.cit.*

<sup>273</sup> HADJITHOMAS Joana et JOREIGE Khalil, texte relatif à l'exposition *Beyrouth: Fictions urbaines*, (document non publié, sans lieu, sans date)

<sup>274</sup> HADJITHOMAS Joana et JOREIGE Khalil, *Bon je vais te montrer mon travail, op.cit.*

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

Le dispositif du troisième acte interroge l'orientation du regard en bouleversant « l'espace dans son sens topographique classique »<sup>275</sup>. Les photographies de la catégorie « absurdité », représentent ainsi des images de bâtiments en ruine, dont le cadrage révèle « certains détails comme un robinet impossible à atteindre, des balcons emmêlés, un arbre au milieu du salon d'un appartement, un escalier à la verticale »<sup>276</sup>. Matières et objets se retrouvent défaits de leurs sens, contexte, fonction<sup>277</sup>, et repères spatiaux. En effet, « posées sur des plaques formant les facettes d'un cube rotatif, le visiteur doit lui-même tourner le cube pour trouver le sens de lecture de l'image : haut, bas, vertical, horizontal »<sup>278</sup>. Le retournement et le détournement du sens spatial, visuel, et intelligible, opèrent jusqu'à l'abstraction de l'image, avec des plans qui se resserrent au fur et à mesure, les détails ne renvoyant plus au référent mais se révélant comme des « embrayeurs de fiction »<sup>279</sup>. Le cinquième acte dévoile ainsi des images perceptibles dans « une sorte de caméra obscura »<sup>280</sup> à travers une loupe, un « bestiaire photographique »<sup>281</sup> formé de réverbères déchiquetés, qui ressemblent à un dauphin, un iguane, ou un lapin.



**Figure 16- *Beyrouth : Fictions urbaines* (1997)**

---

<sup>275</sup> *Ibidem.*

<sup>276</sup> *Ibidem.*

<sup>277</sup> *Ibidem* : « L'acte photographique s'éloigne complètement du réalisme, du 'reportage'. Il est ici proche de la bombe, il détourne l'objet de son contexte, de sa fonction, il en détruit le sens premier ».

<sup>278</sup> *Ibidem.*

<sup>279</sup> *Ibidem.*

<sup>280</sup> *Ibidem.*

<sup>281</sup> HADJITHOMAS Joana et JOREIGE Khalil, texte relatif à l'exposition *Beyrouth: Fictions urbaines*, *op.cit.*

**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

Ce cheminement aboutit à l'épilogue intitulé « Le Cercle de Confusion », qui invite le spectateur à retirer l'un des 3000 fragments d'une photographie aérienne de Beyrouth, collés sur un miroir de 4 mètre sur 3, révélant la réflexion de sa propre image dans le miroir, et par là même, l'impossibilité de représenter Beyrouth que par cette confrontation des regards, déflagration d'un espace multiple qui nous renvoie à notre propre image. « Beyrouth n'existe pas » est une inscription qui apparaît au dos de chaque fragment. « Beyrouth n'en finit pas d'exister, Beyrouth nous fait exister »<sup>282</sup>.



**Figure 17- *Beyrouth : Fictions urbaines-Le Cercle de Confusion* (1997)**

---

<sup>282</sup> HADJITHOMAS Joana et JOREIGE Khalil, *Bon je vais te montrer mon travail, op.cit.*

## **II.2. Espaces déconnectés, courses, errements, non-lieux**

La césure spatio-temporelle et la fragmentation de Beyrouth dans l'après-guerre, nous renvoient, par une articulation anachronique, à l'espace d'enferment qu'a pu être le Liban durant la guerre civile. Que ce soit de 1975 à 1990, durant la période de la guerre civile, ou lors de l'état de siège de Beyrouth par l'armée israélienne en 1982, mais aussi durant l'offensive israélienne de 33 jours en juillet 2006, le Liban dessine un espace d'enfermement constitué par un ensemble discontinu d'espaces clos, se situant hors d'un continuum spatio-temporel, hors de l'Histoire. Cet ensemble d'espaces déconnectés semble former la structure même des longs métrages de fiction *Petites guerres* (1982) de Maroun Bagdadi, *Beyrouth, la rencontre* (1982) de Borhane Alaouié, et *Une vie suspendue* (1985) de Jocelyne Saab, mais aussi des films figurant l'après-guerre, tel *Terra incognita* (2002) de Ghassan Salhab, enraciné dans cet état intermédiaire et suspendu contaminant tout récit ou forme possibles.

Le film de Saab est ainsi ponctué d'images de la ligne de démarcation, ruelles coupées et parsemées de dunes de sable, de barrages, immeubles détruits, paysages défigurés, ensemble d'espaces disjoints et déconnectés. L'histoire de *Beyrouth la rencontre* est principalement celle de deux personnages qui ne parviennent pas à se déplacer dans une ville « fragmentée, atomisée »<sup>283</sup>. Renvoyés à leur espace clos, ils se résignent à une tentative de rencontre des voix, s'envoyant des mots par cassettes interposées. La topographie de *Petites guerres* est ainsi formée d'espaces labyrinthiques, au sein desquels les personnages se poursuivent indéfiniment dans les ruelles en ruines. De façon plus générale, les personnages de ces films ont des trajectoires divergentes, courant les uns derrière les autres, ou errant dans des espaces déconnectés et labyrinthiques, sans parvenir à se croiser. Leurs récits sont distanciés et éclatés, à l'image d'une ville et d'une réalité fragmentées, d'un temps suspendu. La guerre s'y

---

<sup>283</sup> AUDE Françoise, « Petites guerres- humiliés et offensés », *Positif*, juin 1983, n°268, p.63.

**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

joue hors champ, n'est visible que dans les traces qu'elle a laissées dans la ville, ou à l'intérieur des personnages, par le vide qu'elle insère en eux.

*Petites guerres* (1982) retrace ainsi les trajectoires de plusieurs personnages, une génération perdue qui vit la guerre au quotidien sans vouloir quitter le pays. Soraya est une jeune étudiante amoureuse de Talal, fils d'un chef de clan qui vient d'être enlevé. Elle croise le chemin de Nabil, photographe de guerre qui fige la mort quotidiennement, s'invente une vie et des actions héroïques sur un front imaginaire, imbriquées dans un trafic de drogue. Il tombe amoureux de Soraya et tente de l'épater avec ses exploits imaginaires. Lorsqu'il égare la marchandise, la mort qu'il poursuivait avec son appareil photo va le poursuivre à son tour. Il va la devancer en tapissant les murs de sa photo de martyr, comme une mise en scène de sa propre mort. Seulement comme le souligne Serge Daney, « il n'a oublié qu'une chose : une cause »<sup>284</sup>. Soraya est enceinte de Talal. Elle tente en vain de le ramener à elle, alors que lui ne pense qu'à une chose, retrouver son père. Pour récupérer son amour que la guerre lui a enlevé, elle va demander l'aide de Nabil et commanditer un enlèvement, pour pouvoir procéder à un échange et récupérer le père de Talal. Seulement celui-ci ne croit plus que son père est vivant. Désormais à la tête du clan et d'une milice, il bombarde le camp adverse pour marquer le coup, gagner des territoires. Une course poursuite vers la mort où les motivations sont chimériques pour tous les protagonistes. Leur destin s'est uni à la guerre malgré eux. Une histoire qui se conclut par une effusion de sang, où la mort l'emporte. L'échange des otages tourne au carnage, Soraya perd son bébé, Talal poursuit Nabil dans le labyrinthe des décombres où ils s'entretuent. « Courses vaines » :

« Par deux fois Tala d'abord puis Soraya s'enfoncent dans l'étendue d'un champ labouré (...). Talal crie son impuissance. Soraya pleure son amour. La terre ne répond pas. Le sol est muet. Intellectuels en marge de l'action ou en quête d'une action qui ait un semblant de sens, ils ne trouvent que l'écho de leur voix renvoyée par les rochers. Que le silence de la matière. Que le vide »<sup>285</sup>.

---

<sup>284</sup> DANEY Serge, « Petites guerres au Liban », *Libération*, 11 février 1983.

<sup>285</sup> AUDE Françoise, « Petites guerres - Humiliés et offensés », *op.cit.*, p. 64.



**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

Les courses mènent ainsi les personnages vers un non-lieu, vers un devenir anonyme : « l'un est Talal, l'autre est Nabil, mais ils sont comme devenus anonymes, bourreau et victime, justicier et coupable, puissant et pauvre type, vivant et mort en sursis, frères enfin en la guerre civile. Avalés par le chaos »<sup>286</sup>. Leurs déplacements sont statiques, que ce soit par le mouvement (*Petites guerres*), ou l'immobilisme (*Beyrouth la rencontre*). Le film de Bagdadi multiplie ainsi les courses, « les effets visuels, les déplacements de la caméra, les anecdotes emboîtées, le jeu du va-et-vient des personnages entre le front, la maison, l'hôpital, l'arrière-pays »<sup>287</sup>, alors que *Beyrouth la rencontre* nous livre l'histoire d'une rencontre qui s'avère impossible, entre Zeina et Haïdar, séparés par une ville morcelée. Par deux fois dans le film, l'un arrivera trop tôt ou trop tard au rendez-vous. Ni les corps, ni les regards, ni les voix n'arriveront à se croiser dans la ville de Beyrouth, ensemble d'espaces clos qui marquent la séparation ou la désintégration de tous les éléments de la ville : atomisation de la ville, de la pierre, des corps, des voix, des mots et de leur signification.

Déplacements statiques également reflétés par le thème de l'exil, perceptible dans les films de Bagdadi et d'Alaouié, récurrent également dans le cinéma libanais d'après-guerre. Partir ou rester ? Éternel questionnement des personnages dépassés par les événements, présents par leur absence ou absents par leur présence, comme une histoire d'amour impossible avec la ville de Beyrouth<sup>288</sup>. Et c'est bien de cela qu'il s'agit dans le documentaire *Balbutiements et nostalgie* (1980) de Bagdadi, autant pour le cinéaste, pour la poétesse et narratrice Nadia Tueini, que pour les jeunes qui témoignent de leur désir de fuir ce pays et sa folie meurtrière, cinq ans après le déclenchement de la guerre civile qui a coûté la vie à plus de 70 000 personnes, causé le déplacement de milliers de familles, détruit de nombreux villages. Mais sitôt partis, leur

---

<sup>286</sup> *Ibid*, p. 65.

<sup>287</sup> *Ibid*, p. 64.

<sup>288</sup> Dès *Beyrouth, oh Beyrouth* (1975), Bagdadi mentionne son souhait de réaliser un film sur son histoire d'amour avec sa ville, entre fascination et répulsion, voir: BAGDADI Maroun, « Maroun Bagdadi's *Beirut, ya Beirut* », Monday Morning : « Au début, c'était quelque chose de très subjectif, ma liaison avec une ville que je commençais à aimer dès que je m'en éloignais. (...) Après un certain temps, j'en suis venu à penser à Beyrouth comme on penserait à une femme à laquelle on serait infidèle, et pendant trois ans, il y avait une sorte de 'jeu' entre Beyrouth et moi, une sorte de séduction réciproque. Lorsque je suis rentré au Liban, mes sentiments s'étaient cristallisés en une décision de faire un film sur ma liaison avec la ville ». (notre traduction)

**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

hantise est de rentrer, comme une impossibilité de s'adapter à un autre espace-temps. Alors ils sortent tous les soirs « pour oublier les années perdues, l'angoisse du lendemain, fuir, courir après la vie... ».

Le film esquisse ainsi la cartographie d'un pays en ruine, et nous livre le destin d'une génération perdue, des jeunes qui ressemblent étrangement aux personnages des fictions suivantes de Bagdadi, et qui se posent des questions similaires. L'image arpente les rues et les ruines de Beyrouth, la montagne druze, la région de la Bekaa. Une évolution géographique à travers une image qui défie l'entrave à la liberté du mouvement dans un pays dont les régions se cloisonnent de plus en plus. La caméra portée de Bagdadi suit la poétesse dans les ruines, filme les rues de Beyrouth et de la montagne par des travellings en voiture, qui glissent sur ces paysages sans pouvoir les fixer. Il s'agit de « faire parler l'image et imaginer par les mots »<sup>289</sup> :

« Beyrouth est devenue ruines. Et les ruines avec le temps deviennent belles. Mais moi je ne m'habituerai pas (...). Beyrouth est ma ville et quelqu'un l'a détruite. A chaque fois que je me dis cela, je sens que je suis capable de tuer. (...) Quand je suis arrivée à l'aéroport, je me suis sentie comme une étrangère. Que va-t-il nous arriver ? On va continuer à porter nos maisons sur nos épaules et à fuir de ville en ville comme des oiseaux devenus fous (...). Les maisons sont vides (...). Et on me dit que personne n'est responsable (...). Un pays, une nation s'éteint (...). Beyrouth est à tout le monde. C'est elle qui nous prend, que personne n'essaye de la prendre (...). Le Liban est fou. C'est peut-être sa folie qui l'a explosé, et c'est elle qui le sauvera (...) »<sup>290</sup>.

A travers la subjectivité du « je » de Nadia Tueini, il s'agit également du « je » de Maroun Bagdadi, mais aussi de celui de l'individu libanais, incapable de se frayer une place dans une société dominée par les partis politiques, les milices, les confessions, les clans. Le libanais semble ainsi toujours en quête d'un ailleurs, « dedans » ou « dehors », tels les cinéastes eux-mêmes, vivant entre les capitales européennes et Beyrouth :

---

<sup>289</sup> NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran – Essai sur le principe de réalité documentaire*, op.cit., p.96.

<sup>290</sup> Extrait du commentaire du film *Balbutiements et nostalgie* (1980) de Maroun Bagdadi, écrit par Nadia TUEINI. (notre traduction)

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

« Être 'dedans', c'est être au contact de sa société et souffrir de ne pas pouvoir parler ; être 'dehors', c'est parfois mieux voir de loin, parfois idéaliser sa société, mais c'est tout autant souffrir de ne pas être dedans »<sup>291</sup>.

Il y a également ceux qui ne partent pas, mais sont déplacés, au gré des combats et des accalmies, « (...) ceux qui sont nés pour être étrangers et en exil, où qu'ils soient, même s'ils ne quittent pas le sol natal »<sup>292</sup>. Avec *Une vie suspendue* (1985), Jocelyne Saab s'interroge sur la représentation de cette étrangeté à soi, cette absence de sens, ce décalage entre l'homme et le monde. Le réel ne pouvant plus être appréhendé, transmissible et représentable par le biais d'un film réaliste, s'impose alors un passage à la fiction, un constat de « la mort de son regard de documentariste »<sup>293</sup>. *Une vie suspendue* marque ainsi un temps suspendu, la mort de l'adolescence, de la possibilité d'avenir, de s'extraire de l'espace-temps de la catastrophe. A plusieurs fois dans le film, cet arrêt du temps est abordé : la montre que vole Samar à Karim ne fonctionne pas ; assis dans la pénombre, le père de Samar chuchote à son voisin : « Le temps s'est arrêté. La nuit c'est le jour, et le jour c'est la nuit. Le temps est mort »<sup>294</sup>. Ainsi tout le film est une parabole de cette « vie suspendue », lieux que traversent les personnages, sans pouvoir les habiter. Samar, une adolescente qui a grandi parmi les combattants, vit ainsi avec son frère et ses parents dans une vieille maison squattée avec d'autres familles, après avoir fui le Sud Liban dont ils sont originaires. Déplacés, exilés sur leur propre terre, tel semble être le destin de nombreux Libanais, vivant dans des lieux de transit, sans les habiter. Des lieux désertés par d'autres, donc, déjà en ruines, comme l'expriment les propos de Jalal Toufic :

---

<sup>291</sup> BOUGHEDIR Férid, « Malédiction des cinémas arabes », *op.cit.*, p. 13.

<sup>292</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, Éditions Sinbad, 1986, p. 53, cité par AL-KASSIM Dima, « Découvrir l'esthétique de l'hystérie dans la politique de l'art et l'archéologie de la nouvelle Beyrouth », *Parachute*, n° 108, octobre 2002, p. 147.

<sup>293</sup> SAAB Jocelyne, dans une interview avec l'auteure, juillet 2009.

<sup>294</sup> Extrait du film *Une vie suspendue* (1985) de Jocelyne SAAB, (notre traduction). Le sous-titrage de ce passage diffère : Le père : « Il n'y a plus d'heure, le temps est à l'envers. Le temps est mort ». Le voisin : « Le temps a toujours raison ».

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

« Ma mère, ma sœur, mon frère et moi-même avons déserté l'appartement familial durant l'invasion israélienne du Liban en 1982. Cela a-t-il fait de l'appartement une ruine ? Oui, mais non pas parce qu'il a été sévèrement endommagé et incendié durant les derniers jours de l'offensive : même après avoir été restauré, c'est resté une ruine. (...) Peut-être que le refus de la famille Boustros de vendre leur maison (*Beirut, the Last Home Movie*, de Jennifer Fox) était-il moins dû à leur tenace nostalgie de ne jamais s'en séparer qu'à leur appréhension que s'ils l'avaient vendue elle aurait été, sous l'intensité des bombardements, plus facilement abandonnée par ceux qui l'auraient achetée, déclenchant et parachevant ainsi son devenir ruine. Allons-nous un jour apprendre à vivre dans un lieu sans y demeurer, afin que le fait de le désertier ne le transforme en ruine ? (...) Ruines : lieux hantés par les vivants qui les habitent »<sup>295</sup>.

## **Non-Lieux**

Samar vit ainsi dans cette grande demeure dont l'utilisation des diverses pièces ne permet pas de distinguer salle de séjour, chambre à coucher, cour intérieure ou extérieure. Elle dort avec sa famille à même le sol, sur des matelas, chaque jour dans une pièce différente, entourée de marchandises ayant servi autrefois une boutique qui n'existe plus. Elle s'éprend de Karim, artiste peintre qui vit dans une grande maison à l'architecture typiquement libanaise, avec ses arcades en façade, un intérieur spacieux, et un haut plafond. Un lieu central dans le film, puisqu'on apprend dès la première scène que Samar a rêvé s'y être rendue trois fois, et qu'elle doit exaucer ce rêve car « faire mentir un songe porte malheur ». Elle y entre alors par effraction, et découvre un lieu qui semble abandonné, où s'accumulent vieux objets, meubles anciens, une vieille horloge à pendule qu'elle ouvre et tente d'arrêter, et un album contenant des cartes postales du Beyrouth d'avant-guerre, avec ses vieilles maisons aux toitures en tuiles au bord de mer. Vieilles maisons en voie de disparition, démolies par la guerre, comme celle de la cinéaste elle-même que l'on voit totalement détruite au début de son documentaire *Beyrouth, ma ville* (1982), qui a brûlé et qui laisse derrière elle 150 ans d'histoire. Lorsque Samar rend sa première visite à Karim, il lui apprend que cette maison n'est pas à lui, qu'il ne fait qu'y louer cet atelier. Nous comprenons alors qu'il vit dans un lieu abandonné par ses habitants, et que ces vieux objets et meubles qu'il

---

<sup>295</sup> TOUFIC Jalal, « Ruines », traduit de l'anglais par Ghassan SALHAB, in *We Can Make Rain But No One Came To Ask: documents from the Atlas Group Archive*, THÉRIAULT Michèle (dir.), Galerie Leonard et Bina Allen de l'Université Concordia, Canada, 2006, pp. 17-18.

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

utilise appartiennent à d'autres. Accumulation de non-lieux, d'espaces anonymes, de « ruines, lieux hantés par les vivants qui les habitent »<sup>296</sup>, sans la possibilité d'y demeurer. Car « si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu »<sup>297</sup>.



Figure 18- *Une vie suspendue* (1985)

L'hypothèse de Marc Augé porte ainsi sur les non-lieux produits par la surmodernité, « espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques », ne pouvant « intégrer les lieux anciens », et dont le lien avec le passé et l'avenir serait fissuré. « Un monde ainsi promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère (...) », un espace que l'homme ne peut s'approprier, condamné à un devenir anonyme. Tout autant que les non-lieux de la surmodernité, « points de transit (...), chaînes d'hôtel et les squats, les clubs de vacances, les camps de réfugiés, les bidonvilles promis à la casse ou à la pérennité pourrissante »<sup>298</sup>, les bâtiments endommagés par la guerre, mais également ces maisons désertées, mais intactes incarneraient selon notre hypothèse, « la trame déchirée du temps »<sup>299</sup>. Les uns comme les autres sont en effet des non-lieux en ce que l'homme ne peut les habiter, en ce qu'ils cristallisent l'impossibilité « d'être-au-monde » :

---

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>297</sup> AUGÉ Marc, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, France, 1992, p.100.

<sup>298</sup> *Ibidem.*

<sup>299</sup> HABIB André, *L'attrait des ruines*, Yellow Now, Liège, 2011, p. 45.

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

« [Dans la langue allemande] 'Je suis' signifie aussi 'j'habite', je séjourne dans un monde tel qu'il m'est familier. Être, comme verbe à l'infinitif du 'je suis', signifie 'habiter auprès de', 'être familier de cet habitat qui est habitude, qui est familiarité'. En somme, ces filiations dans la langue allemande entre 'je suis' et 'j'habite' font dire à Heidegger qu'être-au-monde signifie habiter.

Dans cette perspective, l'exil - non pas en tant qu'ouverture à la diversité du monde, mais en tant qu'errance imposée - est une calamité, car il exclut l'individu de sa maison et des petites choses quotidiennes qui régissent habituellement sa vie. L'exil chasse l'individu et le coupe d'un moi connu au profit d'un réel imposé au moi par les contingences, les aléas survenant sur le chemin. L'exil, en ce sens, est l'antithèse de la demeure. Il est aliénation [au sens d'être étranger à nous même] parce que rupture avec l'état d'harmonie que symbolise la maison »<sup>300</sup>.

Une absence au monde qui serait également une absence à soi, écart entre l'homme et le monde, avec des « personnages de ballade (...) peu concernés par ce qui leur arrive (...) »<sup>301</sup>. Samar déambule ainsi d'une rue à l'autre, d'un escalier en ruine à un autre, désœuvrée, rêvant d'amour, d'un ailleurs. Portant sur la tête une jarre d'eau, elle rend visite à Karim, ou à un ami franc-tireur, dans une salle de cinéma désertée et en ruine. Un être tout petit semble se mouvoir dans des espaces quelconques, vidés, déconnectés. Que dire de cette scène dans laquelle Samar parle avec son amie de son attirance pour Karim, dans le décor surréaliste du stade municipal de Beyrouth entièrement détruit ? Comment unir dans un même plan ces deux jeunes adolescentes qui parlent d'amour, et ce paysage de cataclysme nucléaire, éléments dont l'écart ontologique matérialise la fracture entre l'homme et le monde ? Un écart qui manifeste une absence de sens, un « déphasage entre gestes et paroles »<sup>302</sup>, action et réaction, une impossibilité de « réagir à des situations »<sup>303</sup>. Du haut de ses quinze ans, Samar semble ainsi comme ces « acteurs-médiums », capables de voir et de faire voir plus que d'agir (...) »<sup>304</sup>. À plusieurs reprises dans le film, elle défie du regard le franc-tireur d'en face, sans sourciller au moment où il tire. Lorsqu'un milicien du quartier s'amuse à tirer sur des oiseaux comme il aurait pu tirer sur un passant, Samar se retourne calmement, la jarre immobilisée sur la tête, puis continue son chemin comme si de rien n'était, alors que les

---

<sup>300</sup> MARTINEZ Annick, « Habiter : être-au-monde », texte présenté en 1999 au 3ième Colloque International Humaniste Phénoménologique à Montréal, intitulé : *Habitation et symbolisation*, disponible sur : [http://www.annickmartinez.com/pdfs/amae\\_textes\\_4.pdf](http://www.annickmartinez.com/pdfs/amae_textes_4.pdf), (consulté le 29 octobre 2012).

<sup>301</sup> DELEUZE Gilles, *L'image-temps. Cinéma 2, op.cit.*, p. 30.

<sup>302</sup> HABIB André, *Survivance du Voyage en Italie, op.cit.*, p. 62.

<sup>303</sup> DELEUZE Gilles, *Pourparlers (1972-1990), op.cit.*, p. 74.

<sup>304</sup> DELEUZE Gilles, *L'image-temps. Cinéma 2, op.cit.*, p. 31.

**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

enfants détalent en courant, et que Karim et son amie sursautent apeurés. Lorsque le jeune frère de Samar lui annonce que leurs parents ont été tués, une faible émotion se dégage de la jeune adolescente qui poursuit son chemin, comme elle le fait dans la dernière scène du film, quand Karim est abattu par un franc-tireur, après l'avoir défié du regard, encore une fois.



**Figure 19- Une vie suspendue (1985)**

## **Entre-deux**

Le Liban d'après-guerre de *Terra incognita* (2002), qui subit un état intermédiaire, la menace de la catastrophe passée et à venir livrant un espace géographique et filmique précaire, fragmenté, dont la texture repose sur la déliaison, « ensemble de blocs mal équarris », semble encore renvoyer à la césure du regard de *Voyage en Italie* et par extension aux trajets désorientés des personnages suspendus des films de Bagdadi, Alaouié et Saab. Un espace, comme celui de Rossellini, qui semble :

« (...) reposer tout entier sur la brèche, le décalage, la coupure entre soi et le monde, la non-coïncidence entre le personnage et son environnement, qui devient à la fois le sujet du film et lui fournit sa forme. Préférant au liant, la suture, l'écart, le déphasage, Rossellini concevra son film (...), en blocs mal équarris, de sorte qu'il apparaît lui-même un peu comme un site de fouilles archéologiques, aux monceaux éparpillés : on en devine les formes de vie en s'y promenant, en prenant le temps d'en faire le tour »<sup>305</sup>.

---

<sup>305</sup> HABIB André, *L'attrait des ruines, op.cit.*, p.39-40.

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

Malgré les nombreux déplacements des personnages de *Terra incognita*, ceux-ci semblent renvoyer au même point, condamnant les personnages à se frôler sans se voir. Ainsi Leïla interroge Soraya, qui semble la voir sans la voir : « pourquoi m'abandonnes-tu, Soraya ? » Celle-ci ne semble pas concernée par le retour au pays de son ancien petit ami Tarek, qui cherche à la voir, tentant de trouver une justification à son retour. Quand enfin il parvient à lui parler, il lui demande si elle l'a définitivement effacé de sa mémoire. Soraya lui répond en chantonnant des paroles teintées d'une mélancolie inéluctable : « On dit que l'amour tue le temps. On dit que le temps tue l'amour ». Ses nombreuses visites de sites archéologiques ne font que renforcer sa non-appartenance à ce monde, ce raccord impossible, qu'elle tente de combler en cumulant les visas pour un exil possible, sans se résoudre à partir, ni rester, condamnée à un entre-deux. La première scène qui rassemble les personnages du film aborde par ailleurs ce dilemme éternel de l'exil, relayé tout au long du film par ce mouvement immobile. Nous comprenons ainsi, en discernant les bribes d'une émission radio<sup>306</sup> que Soraya écoute chez elle, sans vraiment l'écouter, que les Libanais ont de tout temps choisi le chemin de l'exil, pour de multiples raisons, reliées aux guerres passées, ou à des causes économiques. Spectateurs de leur propre vie, d'un impossible croisement des regards, les personnages de *Terra incognita* s'adressent à la caméra, scandant des propos existentiels, ou entonnant une chansonnette mélancolique, brisant régulièrement le temps diégétique du film. Ils sont comme en exil d'eux-mêmes, dans une absence à soi, au monde.

---

<sup>306</sup> Le titre de l'émission en question, "hors sujet", souligne ironiquement la vanité de tout propos qui ne servirait qu'à contourner perpétuellement toute idée, jusqu'à perdre toute signification ou objectif possibles et atteignables.



## II. 3. Espaces de mémoire, le chronotope des ruines

*« Le temps s'y écroule. Lentement...Par pans entiers...L'espace aussi...Et ce ne sont que ruines. (...) Le béton s'y écoule. Sûrement...Par pans entiers...Le sang aussi...Et ce ne sont que vestiges. (...) Au cinéma comme en architecture, ils [les libanais] ont inventé un nouvel art, l'art de construire en ruines. (...) Rivages saccagés...Visages ravagés...Paysages défigurés...Construire, sans finir. Abandonner une maison à sa couleur ciment. Laisser les fenêtres sans huisserie. Les barres à bétons jaillir de piliers inachevés. Et ce n'est que rouille. Rouille au soleil. Maintenant comme avant. De l'histoire récente à l'histoire ancienne. Modernes temples antiques, déjà en ruines...Beyrouth, Troie, Carthage. (...) Beyrouth, construite en ruines, redéconstruite, déreconstruite, on ne sait plus ».*

Raphaël MILLET, *Cinéma de la Méditerranée, Cinéma de la mélancolie*

### Paradigme archéologique et cartographique

Le Liban est un pays parsemé de ruines, vestiges archéologiques aux temporalités hétérogènes, et décombres multiples issus des guerres incessantes qu'a connues le pays. Ainsi, les traces des nombreux conquérants et des civilisations qui se sont succédés, Assyriens, Perses, Grecs, Romains..., se mêlent aux destructions diverses qui datent de la guerre civile de 1975-1990, mais aussi de ce qu'on nomme la période de l'après-guerre, sans pour autant parvenir à la dénommer « période de paix », sans cesse secouée par des conflits récurrents, le plus dramatique et destructeur étant certainement l'offensive israélienne de 2006. Dans son ouvrage *L'attrait des ruines*, André Habib reprend une distinction établie par Chateaubriand « entre deux types de

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

ruines », « l'une, ouvrage du temps, l'autre, ouvrage des hommes »<sup>307</sup>. Georg Simmel analyse quant à lui, « la façon dont un ensemble architectural, en tombant en ruines, désœuvré l'œuvre humaine et entre en rapport direct avec l'œuvre de la nature (...). Or, cette dialectique serait d'office annulée devant les ruines d'un édifice secoué par un bombardement »<sup>308</sup>. Habib formule ainsi une métamorphose contemporaine de « notre imaginaire de la ruine », qui n'évoque plus aujourd'hui « rêveries mélancoliques » et « passage du temps », mais plutôt « les ravages de la guerre, la fulgurance, la destruction et le deuil. Les noms de Persépolis, Louksor, Carthage ou Rome ont été remplacés par ceux de Guernica, Dresde, Berlin, Hiroshima, Beyrouth, Sarajevo, Gaza, Bagdad ; le 'Grand Tour des plus belles ruines du monde' s'est transformé en 'une cartographie de la destruction' »<sup>309</sup>. Cependant, il y aurait lieu de s'interroger sur une distinction possible entre la temporalité des « ruines archéologiques », et des « ruines de la guerre », au prisme de la réalité libanaise. Ainsi, certains espaces ravagés par la guerre, comme le centre-ville de Beyrouth en 1992, seraient, selon Jalal Toufic, des sites archéologiques, aussi anciens que les ruines de Baalbek :

« C'est l'espace-temps labyrinthique de ses ruines, qui défait la datation et la spécificité du site. (...) Soudain on tombe sur un bas-relief d'une façade détruite, et c'est comme si l'on avait fait une découverte archéologique. Mais ce n'est pas vraiment *comme si* : ces objets sont réellement, même s'ils le sont peut-être temporairement, archéologiques. Le centre-ville ravagé par la guerre fait, temporairement du moins, partie des sites archéologiques du Liban – autant que l'est Baalbek, qui est, de par ses imposantes structures (des temples surtout), l'un des exemples les plus impressionnants de l'architecture de l'Empire Romain (...) »<sup>310</sup>.

Etablir une cartographie des ruines au Liban revient ainsi à appréhender cette hétérogénéité des vestiges, autant que ses stratifications temporelles. *Terra incognita* (2002) de Ghassan Salhab est à ce titre une œuvre qui « aimerait inventer une topologie, tracer une carte, de cette terre inconnue »<sup>311</sup>. Beyrouth est emblématique, « ville sept

---

<sup>307</sup> HABIB André, *L'attrait des ruines*, *op.cit.*, p.46

<sup>308</sup> *Ibidem*.

<sup>309</sup> *Idem*, p. 45.

<sup>310</sup> TOUFIC Jalal, "Ruines", *op.cit.*, pp. 19-20.

<sup>311</sup> FERRARI Jean-Christophe, « Ghassan Salhab, Plénitude des ruines », in *Positif*, février 2011, n°600, p. 51.

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

fois détruite, sept fois reconstruite, ville chantier, ville mutante »<sup>312</sup>, à l'image des personnages du film, car le corps de la ville se greffe ici au corps de ses habitants. Anatomie du corps, anatomie de la ville : dès le générique du film, le titre *Terra incognita* apparaît en surimpression sur la fiche d'état civil du réalisateur lui-même. Il s'agit bien d'un « autoportrait en forme de ville »<sup>313</sup>, mais qui murmure : « si je ne sais pas ce qui constitue mon pays en nation alors je suis à moi-même une terre inconnue »<sup>314</sup>.

Cette fusion et ce greffage se manifestent par une multitude de « figures visuelles, scanners, planches anatomiques, numérisations »<sup>315</sup>, qui apparaissent souvent en surimpression avec les personnages. Le corps de la ville se mêle, encore une fois, au corps humain, tel que l'ont représenté, par une texture similaire, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige dans leur projet *Beyrouth, fictions urbaines* (1997). Mais si les images de cette exposition « s'attardent en apparence plus à l'objet, au reste architecturale, à la ruine qu'à l'humain, (...) capturer la ruine c'est rechercher ceux qui l'habitent, ceux qui la hantent »<sup>316</sup>.



Figure 20- *Terra incognita* (2002)

<sup>312</sup> Extrait du synopsis de *Terra incognita* (2002) de Ghassan Salhab, disponible sur le site internet de l'artiste : [www.ghassansalhab.com](http://www.ghassansalhab.com).

<sup>313</sup> AZOURY Philippe, "Beyrouth reprend corps", *Libération*, 12 février 2003.

<sup>314</sup> FERRARI Jean-Christophe, « Ghassan Salhab, Plénitude des ruines », *op.cit.*, p. 51.

<sup>315</sup> *Ibidem*.

<sup>316</sup> HADJITHOMAS Joana et JOREIGE Khalil, *Bon je vais te montrer mon travail*, *op.cit.*

## **Invocations/Devant le monde d'après**

En 1982, l'artiste plasticienne Sophie Ristelhueber avait débuté son travail sur les ruines à Beyrouth en y photographiant la ruine avec sa « texture », sa « peau », sans y intégrer d'humains. « Ce qui me fascinait, affirme-t-elle, c'est que je savais qu'à chaque trou correspondait un impact de balle, mais en même temps je voyais ça comme des maladies de peau. J'avais encore tout un vocabulaire médical en tête »<sup>317</sup>. Sophie Ristelhueber s'intéressait ainsi à la ruine comme trace, et portait son « intérêt sur l'activité humaine, sur la construction et la destruction, cette espèce de cycle incessant ». Sa démarche se poursuit en 2000. Elle raconte ainsi qu'alors qu'elle se trouvait en Irak durant la première guerre du Golfe,

« un archéologue a ouvert le site de Babylone pour moi (...). Me retrouver au milieu de toutes ces strates accumulées depuis des millénaires, était incroyable. J'étais au cœur même de la construction / destruction, face à un palimpseste, c'était un grand moment : comme un moment de réconciliation avec moi-même, comme si j'étais le point de jonction entre - 2000 et + 2000 »<sup>318</sup>.

Nous retrouvons cette métaphore du palimpseste dans une scène de *Terra incognita*. Soraya, personnage central du film, guide touristique, parcourt le pays, cartographiant par ses déplacements, par son corps, à pied, ou en voiture, cette stratigraphie des ruines. Accompagnée de touristes, elle se retrouve au cœur du site d'excavation du centre-ville de Beyrouth, chantier de déconstruction/reconstruction. Soraya évoque ainsi ce mille-feuille historique :

« Juste au-dessus de ce site il y a encore 25 ans [avant l'éclatement de la guerre civile], se trouvait d'un côté le souk de Nourîé, et de l'autre côté souk el dahab, notre marché de l'or et autres pierres précieuses. Ils espéraient trouver ici la fameuse école de droit romaine qui a été détruite en 551 après J-C, par une triple calamité qui s'est abattue sur la ville, un tremblement de terre, un incendie et un raz-de-marée. En fait ce qu'ils ont surtout déterré, ce sont plusieurs couches d'autres marchés ottomans, byzantins, romains... »<sup>319</sup>.

---

<sup>317</sup> RISTELHUEBER Sophie, entretien avec GRENIER Catherine, in *La guerre intérieure*, Les presses du réel, 2010, extrait du catalogue (pages 35 à 45) disponible sur : <http://www.lespressesdureel.com/extrait.php?id=1788&menu=#haut> (consulté le 23 juin 2013).

<sup>318</sup> *Ibidem*.

<sup>319</sup> *Ibidem*.

**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

Le plan qui suit cette scène découvre le site en contre-bas, un trou dans la ville. Soraya remonte de cette fosse, et entre par le bas du cadre. Le mouvement de son corps, chaque pas escaladant vers le haut, forme une jonction temporelle, traversant plusieurs couches historiques, avant de tourner le dos à la caméra, et faire face au chantier.



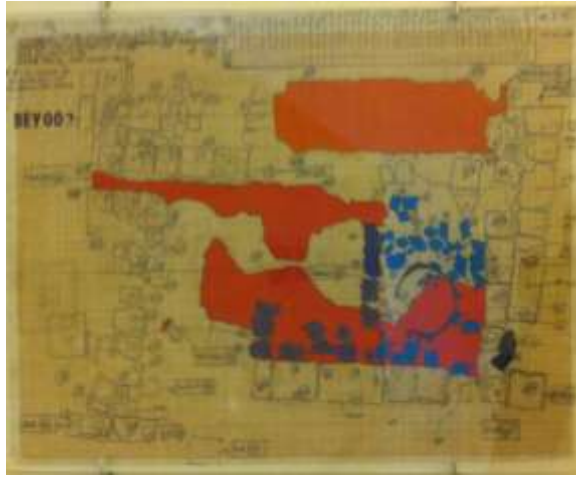
**Figure 21- *Terra incognita* (2002)**

L'artiste Paola Yacoub, architecte de formation, n'a construit durant sa carrière d'architecte qu'un pont métallique temporaire, qui surplombe les champs de fouille et d'excavation au centre-ville de Beyrouth en 1996. Elle est alors employée par l'Institut Français d'Archéologie du Proche-Orient, l'une des dix institutions chargées des travaux d'excavation dans le centre-ville de Beyrouth. Son travail consiste à dessiner des pierres pendant six ans. Aujourd'hui, suite à la reconstruction du centre-ville, à l'« enterrement » ou au déplacement des vestiges excavés, les dessins sont les seules traces qui subsistent de ce palimpseste :

« Il fut un temps où vous ne pouviez distinguer l'origine de la destruction. En croisant des ruines, rien sur terre ne pouvait vous dire si cela venait de la reconstruction ou de la guerre. C'était fou. La ville était ouverte. C'est de là que [mon intérêt pour] l'ambiguïté des images est venue, parce que vous ne pouviez pas savoir qui faisait quoi ou comment les choses étaient. J'ai acquis la mixité de la connaissance de la ville par la guerre et l'archéologie. Je connaissais la ville parce que j'y ai vécu durant la guerre, mais avec l'archéologie j'ai pu la connaître dans ses couches. Et pour moi, le simple fait de dessiner (...) des pierres était surprenant. (...) J'étais payée pour dessiner des pierres. Ça ne peut arriver qu'à Beyrouth. Et c'est intéressant parce que les dessins étaient un

**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

relevé. En un sens, ce sont les seuls documents qui restent. Les sites ont été supprimés »<sup>320</sup>.



**Figure 22- Paola Yacoub, Dessin, centre-ville de Beyrouth**

Ce mille-feuilles historique, cette surface archéologique, s'inscrivent dans la cartographie traumatique de *Terra incognita*, et contaminent la forme du film, son récit éclaté, stratifié, qui donnent corps à un monde inhabitable. Le raccordement et la disjonction forment un lien paradoxal entre l'homme et le monde, impossibilité d'être, et de ne pas être présent au monde. Ainsi, la temporalité et la spatialité de la ville de Beyrouth n'existent que dans l'attente physique de la catastrophe passée et à venir, qui peut survenir à tout instant de l'ensemble de l'espace géographique : la mer, le ciel, la terre, la montagne, les frontières multiples, l'intérieur, l'extérieur. Leïla, personnage le plus tourmenté, entre questions existentielles, mysticisme et athéisme, semble aspirée ou repoussée par ces éléments d'un monde morcelé. La montagne qu'elle évoque, dont la beauté verdoyante semble éveiller un lien rassurant, harmonieux au monde, est inquiétée par le bruit menaçant de l'aviation israélienne. Elle inspire alors un gouffre

---

<sup>320</sup> YACOUB Paola, in WILSON-GOLDIE Kaelen, « Traveling light, with heavy baggage », *The Daily Star*, Liban, 18 février 2011: « It was a time when you could not know where the destruction was from. Nothing on earth would tell you whether it was from the reconstruction or from the war when you came across a ruin. It was crazy. The city was open. This is where [my interest in] the ambiguity of images came from, because you could not tell who was doing what or how things where. I got the mixture of knowledge on the city from the war and from archeology. I knew the city because I lived here during the war but with archeology I got to know it in layers. And for me it was amazing to just draw (...) stones. (...) I was paid to draw stones. This can only happen in Beirut. And it's interesting because the drawings were a survey. In a way, they are the only documents. The sites have been removed ». (notre traduction)

**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

abyssal : « Je suis peut-être enfouie au sein des montagnes, solitaire, comme une veine de métal pur, perdue dans un abîme illimité, dans une nuit profonde et sans horizon. Tout vient à moi, m'enserme et se fait pierre. Je ne sais pas encore souffrir comme il faudrait »<sup>321</sup>. De dos à la caméra, habillée de noir, par une nuit noire, le pourtour de son corps diffus et absorbé par l'immensité de la mer à laquelle elle fait face, Leïla déclame ces paroles : « Je ne comprendrai jamais la mer. Elle peut nous engloutir, nous effacer. Mais non, c'est comme si nous n'existions pas. Comment la voir alors avec le regard des anciens, comme une étendue sans limite, comme une immensité obsédante, merveilleuse, énigmatique »<sup>322</sup> ? Car le lien entre l'homme et le monde, n'est plus, comme dans la culture antique, correspondance et harmonie, « cosmos » et « microcosme »<sup>323</sup>. Le ciel, sans cesse parcouru par les avions militaires israéliens qui brisent le mur du son, nous rappelle la menace quotidienne, qui se concrétise dans le Sud toujours bombardé par Israël. Ainsi, les yeux rivés vers le ciel, c'est la menace qui est épiée, et non la splendeur d'un ciel bleu turquoise parsemé de nuages apaisants. Il s'agit ainsi d'une « variation d'aspect » du ciel, reliée à l'« expérience de la guerre ». Paola Yacoub se concentre ainsi dans sa réflexion artistique et conceptuelle sur la perception des lieux, paysages, territoires, frontières, mais aussi sur les aspects de la nature et des astres, confrontés aux contextes sociopolitiques et à l'histoire :

« Même les aspects du ciel (...) passent par la guerre. Un dimanche matin ensoleillé à Borghos. Soudain, une détonation : un avion franchit le mur du son. On ne le perçoit guère, mais on sait qu'il est israélien, c'est la seule possibilité. L'aspect du ciel vacille et se cristallise autour de cette présence. Il est maintenant habité d'une sourde menace. (...) Lors de la détonation, nous voyons instantanément le ciel autrement, comme lieu de provenance d'une agression, comme siège d'une menace larvée »<sup>324</sup>.

Cette menace paraît également émaner des artères de la ville, physiques, géologiques, stratigraphiques. Les bondes de douches que l'on perçoit à plusieurs reprises dans *Terra*

---

<sup>321</sup> Extrait du film *Terra incognita* (2002) de Ghassan Salhab.

<sup>322</sup> *Ibidem*.

<sup>323</sup> Voir POMPEO FARACOVI Ornella « L'homme et le cosmos à la Renaissance », *Diogène* 3/2004 (n° 207), p. 64-71, disponible sur : [www.cairn.info/revue-diogene-2004-3-page-64.htm](http://www.cairn.info/revue-diogene-2004-3-page-64.htm) (Consulté le 8 mars 2013) : « (...) en grec 'monde' se dit 'cosmos', et l'homme, à son tour, 'microcosme', c'est-à-dire, 'petit monde' ».

<sup>324</sup> YACOUB Paola et LASSERRE Michel, « Le Sud Liban n'est plus le même », in *Beyrouth est une ville magnifique, Tableaux synoptiques*, Barcelone, Fondació Antoni Tàpies, 2003, p. 74-75.

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

*incognita*, semblent en mesure d'aspirer les personnages, ces êtres solubles, à tout moment, nous renvoyant vers un espace souterrain infernal. Durant la guerre civile, une menace a constamment été alimentée par maintes rumeurs sur l'existence de passages souterrains, qui auraient été utilisés par des miliciens et des combattants<sup>325</sup>. À ces artères souterraines se superposent celles de la ville, des ruelles dans lesquelles « il faut savoir se perdre ». Ainsi, lorsqu'une voiture s'arrête pour demander son chemin à Soraya et Leïla, cette dernière qui pourrait l'aider décide de le laisser se perdre. Tourner en rond, avancer, reculer, courir, chercher son chemin. A la recherche d'un site archéologique, Soraya et les touristes qui l'accompagnent n'en finissent plus de marcher, d'avancer, suivant un guide local, sans arriver à destination. Soraya leur avoue n'être jamais allée aussi loin, n'avoir jamais atteint ce point d'arrivée. Est-il possible d'aller plus loin ? Y arriver ne signifie-t-il pas revenir au point de départ ? Un des nombreux amants passagers de Soraya, éconduit, ne supportant pas le mépris de la jeune femme, décide de la suivre en voiture, « jusqu'au bout du monde ». Dans un mini-van, accompagnée de touristes, Soraya le mène et nous mène, sur un long chemin sinueux, longeant la route côtière qui va de Beyrouth aux frontières du Sud, territoire fraîchement libéré de l'occupation israélienne qui a duré plus de trente ans. Ainsi, au dernier barrage rencontré, un militaire annonce au jeune homme : « vous ne pouvez pas aller plus loin. (...) C'est une zone militaire ici, dernier point avant la frontière », infranchissable depuis plus de soixante ans. La vallée séparant les deux chaînes de montagnes, deux pays, manifeste une proximité géographique vertigineuse, et l'angoisse face à un ennemi si proche. Une menace qui émane également de l'intérieur fourmille dans la ville mutante de Beyrouth, qui s'auto-dévore.

---

<sup>325</sup> *Ibid*, p. 52: « Ainsi, dès le début de la guerre en 1975, des informations circulèrent sur des souterrains reliant les camps palestiniens de Sabra et Chatila à la mer. Ces réseaux auraient été creusés à l'époque du mandat, du temps de l'occupation française, et auraient servi à la fois de caches d'armes, d'abris, et de couloirs de circulation. Ils auraient rendus caduque toute velléité d'encercler les camps. De fait, ils alimentaient les spéculations sur la puissance des Palestiniens, sur leur capacité de nuisance et la solidité de leur enracinement. Cette architecture s'imposait par son usage politique. Elle fut évoquée comme prétexte par les milices chrétiennes qui envahirent les camps en 1982 pour perpétrer leurs massacres. Une des raisons avancées n'était-elle pas la présence de combattants cachés dans ces camps ? Et où pouvaient-ils se réfugier que dans des souterrains connus d'eux seuls ? Peu importe que de telles infrastructures aient existé ou non, leur circulation dans l'espace politique est réelle, leurs effets dans la guerre sont patents ».



## **Beyrouth**

« La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur d'un homme ». Cette expression de Baudelaire que Ghassan Salhab affectionne particulièrement, sied bien à la temporalité que le cinéaste injecte à la ville de Beyrouth. Rentré récemment, Tarek ne reconnaît plus la ville : « C'est étrange. C'est comme si je n'avais jamais quitté cette ville, et en même temps je ne reconnais plus grand chose ». Cartographier une ville en mutation permanente semble problématique, un territoire à redéfinir perpétuellement, une *terre inconnue*. Nadim qui est architecte, participe à la reconstruction qui prend la forme, entre autres, de chantiers de tours démesurées émergeant sur des couches de ruines superposées, et jouxtant les bâtiments endommagés durant la guerre. « La ville-ruine et la ville-chantier cohabitent à Beyrouth, la différence n'est qu'une question de direction : la ruine tombe alors que le chantier érige, et il érige sans complexe des tours encore plus hautes que les tours déjà très élevées qui ont survécu à la guerre mais qui n'ont pas été réhabilitées »<sup>326</sup>. Cet enchevêtrement architectural et temporel est particulièrement perceptible à travers un long panoramique de 180 degrés sur la ville de Beyrouth, à partir du toit d'un immeuble en chantier se situant en plein centre de la place des martyrs, l'un des rares symboles de la destruction de la ville durant la guerre civile, mais aussi centre de gravité des opérations de reconstruction. Cette vue impressionnante et vertigineuse, sur une ville multiforme et pluri-religieuse (les chants religieux chrétiens et les tintements de cloches d'église se mêlent aux chants du muézin), est ainsi tracée en demi-cercle, comme au compas d'un architecte.



**Figure 23- Terra incognita (2002)**

<sup>326</sup> PARFAIT Françoise, « Résistance des matériaux », in *Suspended spaces n°2 - Une expérience collective*, BLACKJACK éditions, 2012, p. 16.

**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

On perçoit ainsi Nadim sur le toit à la fin de ce panoramique, dos à la caméra, fixant la ville du regard. La cité virtuelle qu'il invente et manipule sur son ordinateur, isolé dans sa chambre, semble antagonique avec cet enchevêtrement de la matière et du temps. La ville est ainsi numérisée, digitalisée, pixélisée, une maquette inversée où les immeubles ont pris la place des rues, et les forêts celle des immeubles. Les formes géométriques, couleurs, cartes, absorbent Nadim dont le visage est reflété sur l'écran de son ordinateur, de sorte que l'image de cette cité virtuelle se confond avec la sienne. La carte de Beyrouth est fragmentée, découpée par quartiers que Nadim sélectionne, manipule, un à un. Mais ce puzzle infini ne peut former une unité intelligible ou même perceptible. « Tu ne forceras jamais ce qui n'existe pas à exister, tu le sais », lui dit Soraya. Ainsi, la ville de Beyrouth ne pourrait être perçue et appréhendée que par son hétérogénéité « spatio-temporelle » et « idéologique », comme le souligne Stéfanie Baumann :

« L'architecte, essayiste, artiste et promeneur assidu Tony Chakar décrit Beyrouth comme 'formée de fragments hautement contrastants – chaque fragment produit son propre sens [et] vit dans un temps propre, dans une temporalité radicalement différente de celle d'à côté'. La ville renvoie par tous ces détails à son propre passé : ce qui reste persiste, bien qu'il y ait des superpositions hétéroclites (matérielles et idéelles) renvoyant à des vécus divergents, formant ainsi un amalgame aussi bien spatio-temporel qu'idéologique, et qui ne se laisse saisir qu'en considérant la pluralité et multiplicité des éléments »<sup>327</sup>.

Pour Tony Chakar, la ville de Beyrouth ne peut se concevoir que comme une expérience physique, qui échappe au système de coordination de l'espace régie par la géographie traditionnelle :

« Dans un paysage, nous accédons toujours à un lieu par un autre; chaque emplacement est uniquement déterminé par sa relation au lieu d'à-côté dans le champ de visibilité. (...) Chaque lieu dans un tel espace est déterminé par sa position par rapport à l'ensemble, et finalement par sa relation au point zéro du système de coordonnées par lequel cet espace obtient son ordre. L'espace géographique est systématisé. (...) la compréhension de l'espace à partir d'une carte confond, contredit même, l'expérience du corps dans le temps et le lieu »<sup>328</sup>.

---

<sup>327</sup> BAUMANN Stéfanie, « Des peuples qui manquent, suite libanaise », in *Suspended spaces n°2 - Une expérience collective, op. cit.*, p. 30.

<sup>328</sup> CHAKAR Tony, « All That Is Solid Melts Into Air », in *Hamra street project*, Beyrouth, Ashkal Alwan, 2000 : « In a landscape we always get to one place from another place; each location is

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

La perception moderne de l'espace héritée de la Renaissance, fondée sur les règles de la perspective, la proportion et les hiérarchies mathématiques, qui déterminent les relations du corps à l'espace, aux éléments du monde<sup>329</sup>, ne tiendrait pas compte selon Tony Chakar de la perception « psychophysiologique » de l'espace. Chakar évoque ainsi le quartier populaire Rouwaysset, situé dans la banlieue nord de Beyrouth, formé de bâtiments et de constructions anarchiques, et dont l'occupation de l'espace serait en contradiction avec les valeurs de « mathématisation de l'espace » :

« (...) L'occupation de l'espace dans cette région est structurée autour de valeurs complètement différentes de celles requises par la mathématisation de l'espace (la séparation complète entre l'espace et les corps qui l'occupent). (...) Les notions de public et privé ont laissé la place à ce qui peut être appelé un 'espace commun', un espace où les limites du corps individuel sont toujours repoussées, et où le corps est en tout temps perméable à ce qui l'entoure. (...) La vision de l'espace est toujours psychophysiologique, et ne peut pas facilement se plier à la condition première de l'espace mathématique: l'œil unique, immobile »<sup>330</sup>.

Il ne serait ainsi pas possible d'appréhender et de cartographier la ville de Beyrouth suivant « le rapport visuel vertical (« the eye-in-infinity-looking-below ») utilisé dans les cartes régulières ». Pour dessiner une carte « dénuée de point de vue » (*The eyeless map*), Tony Chakar emploie la métaphore des toiles de Jackson Pollock, qui seraient

---

determined only by its relation to the neighboring place within the circle of visibility. (...) Every place in such a space is determined by its position with respect to the whole and ultimately by its relation to the null point of the coordinate system by which this space obtains its order. Geographical space is systemized. Completely mediated, one's understanding of space from a map confounds, indeed contradicts, the experience of the body in time and place ». (notre traduction)

<sup>329</sup> Voir CHAKAR Tony, « Living in an idea », in *Parachute*, *op.cit.*, p. 61: « Ce que les peintres de la Renaissance dessinaient sur leurs toiles, et ce que nous voyons aujourd'hui sur des photographies, ne sont pas que des personnes et des objets placés au hasard. Ils étaient posés l'un par rapport à l'autre, et ce rapport devait être mathématique. En d'autres termes, ce qu'ils peignaient n'était pas ce qu'ils voyaient, mais aussi la relation qu'ils supposaient exister entre les différents éléments dans la peinture et dans le monde. Et ainsi, un nouveau monde fut construit, et les gens y étaient, des gens avec des relations spécifiques à ce monde d'objets et d'humains (...) ». (notre traduction)

<sup>330</sup> *Ibidem*, p. 62-63: "(...) The occupation of space in this area is structured around values completely different from the ones required by mathematization of space (the complete separation of the space from the bodies occupying it). (...) The notions of public and private gave way to what might be called a 'shared space', a space where the limits of the individual body-as-skin are always postponed, and where the body is at all times permeable to its surroundings. (...) The vision of space is always psychophysiological, and cannot easily abide to the first condition of the mathematical space: the single stationary eye". (notre traduction)

**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

comme « des plans pour des cités imaginaires »<sup>331</sup>, les mouvements du corps du peintre ou du passant formant eux-mêmes cette cartographie, la seule capable d'épouser cette multiplicité fragmentaire et spatio-temporelle :

« Si l'on devait la [Beyrouth] regarder de l'extérieur, ces fragments rendraient la ville à laquelle ils appartiennent complètement incompréhensible, même chaotique, et j'ai commencé à croire (...) que l'unique manière de produire un sens et une signification, l'unique manière d'unir ces fragments, réside dans l'expérience directe, dans le mouvement de nos corps dans et hors de chaque fragment.

(...) Jackson Pollock n'était pas vraiment en train de peindre, il se mouvait dans et hors de la toile, en laissant la peinture s'égoutter ou se renverser de différentes façons. Les lignes sur la toile sont précisément celles que son déplacement a créées (...). En même temps, il ne pouvait que succomber au sentiment de peur qui émanait du fait qu'il était en fait une part de cette grande pile de lignes fragmentées et en décomposition qui gisait sous lui. Le passé et le futur devenaient encapsulés dans le moment présent »<sup>332</sup>.

Vivre à Beyrouth semble impliquer un état de suspension physique intimement lié à la ville, zone d' « espaces suspendus », « placés entre deux moments de l'histoire »<sup>333</sup>. Un ensemble d' « édifices (...) qui s'élèvent en ruines avant même de l'être », qui appellent « le retour d'un futur qui aurait échoué dans un présent sans dimension. Un retournement de l'Histoire qui, tel un anneau de Möbius semble progresser mais ramène toujours au même point »<sup>334</sup>.

---

<sup>331</sup> CHAKAR Tony, *The Eyeless Map*, Homeworks II : A forum on Cultural Practices, 2003, p. 31: "Jackson Pollock's paintings are really plans for imaginary cities". (notre traduction)

<sup>332</sup> CHAKAR Tony, *The Eyeless Map*, p. 34 : « If one were to look at it [Beirut] from outside, these fragments would make the city they belonged to completely unfathomable, even chaotic, and I started to believe (...), that the only way of producing sense and meaning, the only way that these fragments could be united, was through direct experience, through the movement of our bodies in and out of every fragment. (...) 'Jackson Pollock was not really painting, he was moving in and out of the canvas, letting the paint drip or splash in different ways. The lines on the canvas are precisely the lines that his motion created (...). At the same time, he couldn't help but succumb to the sense of dread that emanated from the fact that he was indeed a part of this big heap of decomposing and fragmented lines that lay beneath him. The past and the future became encapsulated in the present moment' ». (notre traduction)

<sup>333</sup> PARFAIT Françoise, « Résistance des matériaux », in *Suspended spaces n°2 - Une expérience collective, op. cit.*, p.14.

<sup>334</sup> *Ibid*, p.15.

## **Suspended spaces**<sup>335</sup>

« (...) La reconstruction et la guerre se chevauchent, alors qu'habituellement la première succède à la seconde »<sup>336</sup>. Cet emboîtement temporel et architectural qui semble dessiner le paysage urbain au Liban « a commencé pendant la guerre, bien avant l'arrêt officiel des hostilités en 1990 », comme le souligne Paola Yacoub : « Les opérations de démolition étaient systématiquement incrustées dans les interstices qui s'ouvraient entre les différents combats »<sup>337</sup>. C'est un chevauchement architectural qui pousse l'artiste Marwan Rechmawi à poser cette question troublante : « Alors la question qui persiste...est-ce que la guerre au Liban était un motif pour la reconstruction ou est-ce la reconstruction qui a précipité la guerre »<sup>338</sup>? Si cette articulation entre destruction et reconstruction s'est également poursuivie après la fin de la guerre civile en 1990, le pays subissant régulièrement des incidents sécuritaires et des conflits qui ponctuent sa dynamique architecturale<sup>339</sup>, l'offensive israélienne de juillet 2006 marque une redéfinition de cette cartographie de la ruine. Se superposent et se côtoient alors, de nouveau, suivant un nouvel agencement géographique, « (...) la ruine et le chantier, les édifices bombardés par les Israéliens en 2006, les vestiges de la guerre civile de 1975-1990, les décombres habités, les *squats* criblés d'impacts de balles désertés par les snipers (...) »<sup>340</sup>. Les artistes Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, qui interrogent la possibilité de faire image après la guerre, et tentent de construire ce qu'ils nomment « l'archéologie de leur regard » depuis le début des années quatre-vingt-dix,

---

<sup>335</sup> Titre emprunté au projet de recherche et de création *Suspended spaces*, et à la publication *Suspended spaces n°1 – Famagusta*, BLACKJACK éditions, 2012, et *Suspended spaces n°2 - Une expérience collective*, *op. cit.*

<sup>336</sup> YACOUB Paola et LASSERRE Michel, "La routine", in *Beyrouth est une ville magnifique, Tableaux synoptiques*, *op.cit.*, p.12.

<sup>337</sup> *Ibidem.*

<sup>338</sup> RECHMAWI Marwan, in *Tamass 1: Contemporary Arab Representations--Beirut/Lebanon*, DAVID Catherine (dir), publié dans le cadre du projet Contemporary Arab Representations--Beirut/Lebanon, qui s'est déroulé à la Fundació Antoni Tàpies, Barcelone, du 3 mai au 14 juillet 2002, p. 144 : 'So the question remains...was the war in Lebanon a cause for reconstruction or was it reconstruction that precipitated the war?' (notre traduction)

<sup>339</sup> YACOUB Paola et LASSERRE Michel, "La routine", *op.cit.*, p. 12: « (...) Les combats se sont prolongés par-delà le début officiel de la reconstruction du centre-ville inaugurée par Solidere, en 1994. La guerre civile a cessé officiellement en 1990, mais en principe seulement. Les conflits d'intérêt communautaires se sont prolongés en sourdine (...) ».

<sup>340</sup> HABIB André, *L'attrait des ruines*, *op.cit.*, p. 43.

**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

convoquent, dans *Je veux voir* (2008), le regard de Catherine Deneuve pour interroger, de nouveau, la possibilité du *voir*. Mais ce regard ne peut se greffer sur le monde qui l'entoure, dans ces « lieux habités et débordés par du temps, qui s'enfoncent dans les profondeurs des temps successifs »<sup>341</sup> :

« Le passé semble coexister constamment et nécessairement avec le présent, l'antique et le moderne, l'archaïque et le nouveau se relaient sans cesse dans le même espace, même si ce relais est rompu, brisé, qu'une brèche entre le présent et le passé empêche le raccord. (...) Les ruines y jouent un rôle central, dans la mesure où elles permettent de 'temporaliser' l'espace, et de spatialiser le temps »<sup>342</sup>.

« Cette coexistence, en même temps que cette déliaison entre le passé et le présent », perceptibles dans *Terra incognita* de Salhab, et *Je veux voir* de Hadjithomas et Joreige, semblent être un héritage du « regard néoréaliste », comme le souligne André Habib, un « regard 'stratigraphique' » qu'il situe « au cœur de *Voyage en Italie* » de Roberto Rossellini :

« (...) Cherchant à *voir* dans les ruines de Beyrouth et du Sud, (...) ce quelque chose du passé, immédiat et lointain, qui ne se laisse pas voir, et qui était sans doute déjà ce que – à une autre échelle historique – Kathryn tentait de saisir, au fil de ses promenades, dans Naples et autour de Pompéi. (...) Et en même temps, un même choc, une même 'greffe impossible' (...), empêche une suture rassurante entre le visage de Kathryn et les cadavres de Pompéi, (...) celui de Deneuve et le centre-ville sacrifié de Beyrouth : (...) non-coïncidence entre le visage de la vedette et le paysage, entre la star et la ruine (...) »<sup>343</sup>.

Cette perte de sens et cette déliaison se télescopent par ailleurs avec une césure perceptible une vingtaine d'années auparavant, en plein cœur de la guerre civile. A peine les réalisateurs du nouveau cinéma libanais avaient-ils soulevé la nécessité d'un cinéma réaliste, engagé politiquement et socialement, que la guerre en avait retourné les images, imposant son rythme, sa temporalité, son chaos. Les décombres d'hier et d'aujourd'hui, conjuguent ainsi une même suture impossible entre l'homme et le monde.

---

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>342</sup> *Ibid.*, pp. 40-41.

<sup>343</sup> *Ibid.*, pp. 41-43

**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

Les questions que pose Catherine Deneuve à Rabih Mroué qui l'accompagne dans cette communion impossible du regard témoignent d'une tentative de comprendre et de dater l'origine des décombres qu'elle perçoit : « Les immeubles, là, c'est de la dernière guerre ? », interroge-t-elle. La réponse de Rabih confirme cette perte de repère spatio-temporelle, ce raccord impossible : « non, ce sont des destructions de la guerre d'avant ». Dans ce paysage stratigraphique se dresse alors une tour, suspendue dans le temps, dont la datation semble impossible. Il s'agit de la tour « Murr », tour inachevée qui trône dans le film de Hadjithomas et Joreige, mais aussi dans de nombreux projets artistiques qui interrogent ces « espaces suspendus ». Entre la destruction et la reconstruction, s'érigent « des poches de résistance »<sup>344</sup>, des monuments non intentionnels, édifices délabrés, constructions inachevées, partiellement détruits par la guerre, ou abandonnés pour de raisons économiques, des « ruines en attente » :

« Certains édifices isolés dans le tissu urbain actuel sont entourés d'une aura de mystère, une présence singulière due au fait qu'ils font irruption du passé, telles des images d'archives, dans la ville contemporaine. Leur présence pourtant bien réelle questionne à plusieurs titres. Vestiges de la ville d'avant 1975, ils ont survécu à la guerre et à la reconstruction. Que nous disent-ils ? De quoi résulte leur présence ? Il semble qu'il flotte autour de leur état de ruine quelque chose de l'ordre de l'irrésolu »<sup>345</sup>.

L'artiste Ziad Antar documente ces bâtiments qui datent des années soixante jusqu'aux années quatre-vingt-dix, dans une série de photographies, *Beirut Bereft, Architecture of the Forsaken and Map of the Derelict (Beyrouth endeuillée, Architectures abandonnées et cartographies du délabrement)* (2009). Ces nombreux édifices ponctuent ainsi le paysage du pays, chaque quartier possédant un ou plusieurs bâtiments abandonnés. Leur histoire chargée de violence semble imprégnée en eux, le regard des habitants s'étant habitué à leur présence, à tel point qu'ils sont devenus invisibles. Durant la guerre, ces bâtiments furent utilisés comme bases de tirs, lieux de combats féroces, d'exécution, de torture, de captivité, côtoyant ainsi les lieux d'habitation. Dans son texte qui accompagne la série de photographies *Beirut Bereft*, Rasha Salti relate la frayeur que

---

<sup>344</sup> PARFAIT Françoise, « Résistance des matériaux », in *Suspended spaces n°2 - Une expérience collective, op. cit.*, p. 16.

<sup>345</sup> BRONES Sophie, « Ruines en attente », in MERMIER Franck et VARIN Christophe (dir.), *Mémoires de guerres au Liban (1975-1990)*, Arles, Sindbad/Actes Sud/Ifpo, 2010, p. 459.

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

ces bâtiments dégageaient : « Je me souviens très bien comment je détournais les yeux, intentionnellement, à chaque fois que je passais à côté d'eux, de peur que mon regard ne provoque la colère d'un jeune homme armé et libre d'exercer une violence insouciante. Ces carcasses étaient des idiomes dans le vocabulaire urbain de la guerre civile »<sup>346</sup>. Images précaires de bâtiments précaires<sup>347</sup>, les photographies de Ziad Antar sont prises furtivement, poser un trépied et attirer l'attention en cette période de troubles sécuritaires pouvant être problématique<sup>348</sup>. L'artiste ne recherche pas la qualité esthétique de ces images, certaines étant parsemées d'imperfections, mais à la présence de ces édifices, leur « être-là »<sup>349</sup>. En utilisant une pellicule périmée et un appareil-photo peu fiable, plus spécifiquement pour deux images en noir et blanc qui ponctuent l'ensemble de la série, se plaçant au début et à la fin de la publication, Antar souhaite capter une fragilité esthétique et temporelle, entrelaçant le référent et son support, et engageant une réflexion sur « une esthétique de l'expiration », « la consommation de l'image par le temps »<sup>350</sup>. Ces deux images, qui représentent l'Hôtel Saint-Georges pour l'une, et la tour Murr pour la seconde, encadrent ainsi toute la série, plaçant l'ensemble dans une perspective ruiniste, et dans une temporalité teintée d'anachronisme :

« Les images de la tour Murr et de l'Hôtel St Georges de Antar accomplissent quelque chose de semblable à une dislocation temporelle: ce sont des images prises dans le 'présent' et qui, dans leur précarité esthétique et les dangers qui entourent leur prise (elles étaient souvent prises à partir de voitures qui passent ou suivant des scénarios conçus à la hâte), parlent à un passé, et en même temps, dans leur anticipation de la

---

<sup>346</sup> SALT I Rasha, in SALT I Rasha et ANTAR Ziad, *Beirut Bereft, The Architecture of the Forsaken and Map of the Derelict*, Sharjah Beinnial 9, 2009, p. 53: « I remember all too well how I looked away, intently, whenever I came across them, for fear my gaze might elicit the ire of a young man with a gun license to the free exercise of heedless violence. These carcasses were idioms in the urban vocabulary of the civil war ». (notre traduction)

<sup>347</sup> DOWNEY Anthony, *An Aesthetics Of Expiration, Ziad Antar in Conversation with Anthony Downey*, 2 mai 2012, disponible sur: <http://www.ibraaz.org/interviews/14> (consulté le 24 mai 2013) : « Pour *Beirut Bereft*, 2009, il a pris comme sujet les immeubles abandonnés de Beyrouth, la précarité de sa pratique reflétant partiellement l'état précaire de ces bâtiments ». (notre traduction)

<sup>348</sup> *Ibidem*: « Je les ai certainement photographiées comme des sculptures, mais c'était durant une période où il était difficile de photographier avec à un trépied, pour des raisons de sécurité (...) ». (notre traduction)

<sup>349</sup> PARFAIT Françoise, « Résistance des matériaux », in *Suspended spaces n°2 - Une expérience collective, op. cit.*, p. 15.

<sup>350</sup> DOWNEY Anthony, *An Aesthetics Of Expiration, Ziad Antar in Conversation with Anthony Downey, op.cit.* : « En défiant les progrès technologiques de la photographie digitale, Antar évoque 'comment les images se font ronger', ou se retrouvent dans des contextes d'archivage, ou encore, sont consommées par le temps ». (notre traduction)



**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

consommation future de ces images, s'adressent aussi à une pulsion d'archivage qui un jour les 'organisera' - ou tentera de les organiser. Elles sont toutes deux précaires - aucune image ne peut exister après l'évènement du tournage, même pas durant l'évènement - et anachroniques en même temps: elles regardent à la fois un passé et un futur qui semblent indépendants du présent et en dehors de ses impératifs chronologiques »<sup>351</sup>.



**Figure 24- Beirut Bereft, Architecture of the forsaken and map of the derelict**

Documenter ces bâtiments revient ainsi à rendre compte d'un état hors du temps, monuments « extirpés du flux ordinaire de la vie », qui « résistent sourdement », questionnant l'Histoire: « ils nous intéressent par leur présence même, l'instance de leur structure à se maintenir debout, et à lutter passivement contre l'effacement en restant à la fois énigmatiques dans leur 'être-là' et en reposant sans cesse une question à l'Histoire »<sup>352</sup>. Ces édifices s'érigent ainsi comme des mémoriaux de la guerre civile, d'autant que certains d'entre eux, comme la tour Murr, se situent dans le quartier des grands hôtels, où se déroula l'une des batailles les plus féroces du début de la guerre civile.

---

<sup>351</sup> DOWNEY Anthony, *In The Event Of Fire, Precarious Images, the Aesthetics of Conflict, and the Future of an Anachronism*, 13 juillet 2012, disponible sur : <http://www.ibraaz.org/essays/30> (consulté le 25 mai 2013) : "Antar's images of the Murr Tower and the St. George Hotel perform something similar to this temporal discombobulation (sens?): they are images taken in the 'present' which, in their aesthetic precariousness and the hazards that attend their shooting (they were often shot from passing cars or in hastily conceived scenarios), speak to a past and yet, in their anticipation of the future consumption of these images, speak to an archival impulse that will one day 'order' – or attempt to give order – to them. They are both precarious – no image might exist after the event of shooting or indeed during the event – and anachronistic at the same time: they look to both a past and a future that seem independent of the present and outside of its chronological imperatives". (notre traduction)

<sup>352</sup> PARFAIT Françoise, « Résistance des matériaux », in *Suspended spaces n°2 - Une expérience collective, op. cit.*, p. 15.

**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

« [La tour Murr] fut rendue tristement célèbre lors des premiers moments de la guerre par la « bataille des grands hôtels ». Celle-ci avait opposé, en octobre 1975, les combattants palestiniens et leurs alliés libanais aux miliciens phalangistes qui, ayant perdu leurs positions à l'intérieur du quartier de Kantari, furent refoulés sur le front de mer où ils se retranchèrent dans les quatre principaux hôtels du secteur – le Saint-Georges, le Phoenicia, l'Holliday Inn et le Hilton -, ainsi qu'à Wadi Abou Jmil. Ce face à face se poursuivit pendant des mois et la tour resta durant toute la guerre un poste stratégique en raison de sa hauteur et de sa situation géographique qui dominait les quartiers contrôlés par l'alliance 'palestino-progressiste' »<sup>353</sup>.

Cette tour dont la construction avait été entamée en 1973, et interrompue dès le début du conflit en 1975, était supposée abriter des bureaux, un centre commercial et même un cinéma. Composée de 34 étages, sept étages en sous-sol et 510 fenêtres, son espace fut utilisé comme base de tirs pour sa hauteur et sa position stratégique, ainsi que lieu de détention dans ses sous-sols<sup>354</sup>. Alors que Ziad Antar photographie les bâtiments abandonnés comme des sculptures dans la ville, l'artiste Marwan Rechmawi reproduit ces édifices sous forme de sculptures à échelles réduites. Si dans son installation intitulée *Spectres* (2006), il réalise une réplique de l'immeuble Yacoubian où il a vécu plusieurs années, ensemble de blocs superposés les uns sur les autres, qui semblent tenir par un équilibre fragile menaçant de s'écrouler, sa réplique de la tour Murr, *A monument for the living (Un monument pour les vivants)* (2001), matérialise cette réflexion sur la persistance de ce bâtiment inachevé dans la ville, monument historique qui hante notre quotidien, dont la survivance architecturale exhibe l'angoisse intemporelle de la guerre civile. Inscrits au creux d'une déflagration anachronique qui persiste dans la ville, des bâtiments semblables creusent comme une « inquiétude diffuse », qui dépend de leur variation d'aspect, de « ces changements infimes du regard »<sup>355</sup>.

---

<sup>353</sup> BRONES Sophie, « Ruines en attente », in MERMIER Franck et VARIN Christophe (dir.), *Mémoires de guerres au Liban (1975-1990)*, op.cit., p. 471.

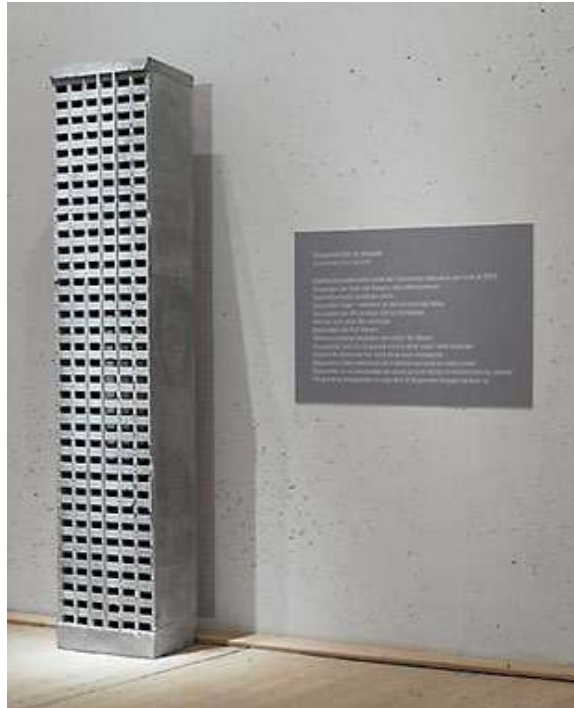
<sup>354</sup> Voir descriptif *A monument for the living* de Marwan Rechmawi, disponible sur : <http://nadour.org/collection/A-Monument-for-the-Living/> (consulté le 4 juin 2013).

<sup>355</sup> YACOUB Paola et LASSERRE Michel, « Beyrouth n'est pas une ville d'exception », in *Beyrouth est une ville magnifique, Tableaux synoptiques*, op.cit., p.33.

**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

« Les aspects sont comme diaphanes par rapport aux situations historiques. Ils ne les manifestent pas, ils les donnent à voir, indirectement.

On peut, par exemple, voir aujourd'hui le Holiday Inn de multiples façons, comme un des vestiges de la guerre des hôtels, ou comme un édifice en retard par rapport à la reconstruction des autres hôtels dans le quartier des grands hôtels. Ainsi, je peux me demander à partir de quel moment j'ai vu ce bâtiment et son décalage par rapport à la reconstruction de Beyrouth... »<sup>356</sup>.



**Figure 25- A monument for the living**



**Figure 26- Paola Yacoub, *Holiday Inn***

---

<sup>356</sup> *Ibid*, p.34.

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

Si ces artistes représentent des espaces « hors du mouvement du monde », hors de l'histoire, ils les érigent comme une résistance à l'oubli, qui tranchent par leur anachronisme. « Les grands hôtels reviennent encore, comme ils l'ont fait pendant toute la guerre »<sup>357</sup>. La dynamique de destruction/reconstruction et les projets de restauration partielle<sup>358</sup> qui l'accompagnent laissent ainsi émerger des « éléments d'architecture (...), les piliers, les plafonds des halls...Ce sont eux qui reviennent sous des angles singuliers, amenant avec eux dans ces déplacements, la poussière de la guerre civile au Liban »<sup>359</sup>. Discerner ces variations d'aspect revient à percevoir, dans cet intervalle temporel, l'Histoire en survivance, mais aussi un « état de malaise », de « doute » et d'« angoisse », d'un état hors du temps.

« (...) La notion de suspens suggère également un état de malaise (...). Le corps en suspens, c'est ainsi celui qui n'est ni au sol ni au ciel. Il n'a ni les pieds sur terre, ni la tête dans les nuages, et demeure en plein courant d'air. Le corps attend sa chute sans pouvoir s'y préparer. L'esprit en suspens est dans un état semblable : esprit qui ne peut saisir le réel, dans une position paradoxale qui conjugue l'immobilité (il ne maîtrise plus ce qu'il lui arrive) et le mouvement, même si imperceptible, qui est celui de l'oscillation du doute, de l'agitation, de l'angoisse. C'est le suspens littéraire (l'angoisse de l'événement qui arrive) ou l'hésitation entre deux possibles. L'espace en suspens, en ce sens, c'est l'espace qui est figé dans une attente à durée indéterminée et dont l'issue est incertaine. S'il est séparé de sa finalité, c'est pour une raison subie. L'état d'incertitude qui ne trouve pas de fin, de voie de sortie, mènera à l'aporie, qui signifie étymologiquement 'sans fin' »<sup>360</sup>.

La perception de l'histoire est ainsi reliée à un devenir dissocié « de la marche du temps et du monde, mais aussi au continuum de l'espace, à la norme de la gravité, (...) au sens, à la logique »<sup>361</sup>. La ville de Beyrouth, par son architecture, sa cartographie, manifeste ainsi un état en suspens. Et la cartographie stratigraphique de la ruine dont

---

<sup>357</sup> YACOB Paola et LASSERRE Michel, «La routine», in *Beyrouth est une ville magnifique, Tableaux synoptiques, op.cit.*, p.17.

<sup>358</sup> BRONES Sophie, « Ruines en attente », in MERMIER Franck et VARIN Christophe (dir.), *Mémoires de guerres au Liban (1975-1990), op.cit.*, p. 460 : « Les traces de la guerre sur le bâti ont été définitivement effacées, y compris des quelques édifices datant de l'époque du Mandat français, des quartiers Foch-Allenby et du quartier de l'Etoile qui furent sauvegardés ». Voir également p. 466: « (...) le projet Beirut Gate (...) confirme (...) le peu d'égards accordés par la société foncière [Solidere] à la restauration fidèle des édifices dans leur état original ».

<sup>359</sup> YACOB Paola et LASSERRE Michel, «La routine», in *Beyrouth est une ville magnifique, Tableaux synoptiques, op.cit.*, p.17.

<sup>360</sup> DINHUT Charlène, « Suspended, spaces, Suspended spaces », in *Suspended spaces n°2 - Une expérience collective, op. cit.*, p.118.

<sup>361</sup> *Ibid*, p. 116.

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre annésique**

elle marque le centre s'étend sur les rivages, les amas de ruine étant déversés sur la côte, prolongeant les artères de la ville, ville tentaculaire. Ainsi durant les opérations de destruction/reconstruction dans les années quatre-vingt-dix, les décombres des bâtiments rasés au centre-ville par l'entreprise Solidere, « 80 % du bâti d'avant-guerre »<sup>362</sup>, furent répandus principalement sur la décharge du remblai de Normandie à Beyrouth, se mêlant aux détritiques de la ville. Les ruines de la guerre civile se prolongent dans la mer, enterrés en-dessous de ce qui est aujourd'hui l'un des terrains les plus cotés du groupe Solidere. Dans *Je veux voir* (2008), après la guerre de juillet 2006, le parcours de Catherine Deneuve et Rabih Mroué qui les mène de la banlieue Sud de Beyrouth aux frontières israéliennes, les confronte au retour aux ruines de la banlieue, déversés, encore une fois, en mer.

« Ils enlèvent les immeubles bombardés et les détruisent. Ils les mettent dans des camions et les déversent ici sur le rivage. Ils en extraient le fer puis broient les pierres et les jettent à la mer. Tu vois ? On ne reconnaît rien. On ne reconnaît pas le salon de la salle à manger, la cuisine de l'entrée, les chambres de la salle de bain. Des pierres... des pierres entremêlées. C'est comme si on avait voulu éloigner la ville, la cacher, l'enfourer sous la mer. C'est étrange... ça me rappelle une image... Une ville échouée sur le rivage, comme une baleine, un monstre défait qui ne peut plus bouger, un corps jeté là, qui se décompose loin des regards. Bientôt, la ville reposera sous l'eau, silencieuse, muette »<sup>363</sup>.

Il s'agit d'une couche de l'Histoire, qu'on enterre, d'un déversement des repères spatio-temporels, dans la mer. Catherine et Rabih échouent à *voir*, notamment le village de Rabih, entièrement détruit, qui les désoriente. Rabih cherche désespérément la maison de sa grand-mère, qu'il ne trouve pas, les bombardements ayant définitivement gommé les maisons et les artères du village, livrant un espace méconnaissable, même pour une personne ayant passé son enfance sur les lieux. Les points cardinaux s'en trouvent déboussolés, condamnant Rabih et Catherine à tourner en rond.

---

<sup>362</sup> BRONES Sophie, « Ruines en attente », in MERMIER Franck et VARIN Christophe (dir.), *Mémoires de guerres au Liban (1975-1990)*, op.cit., p. 459.

<sup>363</sup> Extrait du film *Je veux voir* (2008) de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige.

**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**



**Figure 27- Je veux voir (2008)**

L'espace-temps de la catastrophe qu'a été le Liban durant l'offensive israélienne, serait ainsi caractérisé, selon Tony Chakar, par un renversement des orientations spatiales : entre le dessus et le dessous, le haut et le bas, d'un point à un autre. Si les régions détruites sont plus ou moins circonscrites à la banlieue Sud de Beyrouth et au sud du pays<sup>364</sup>, certains villages ayant véritablement été rasés, la destruction des ponts a parsemé l'ensemble du pays, redéfinissant et retournant indéfiniment les trajets possibles, superposant des cartographies subjectives et mouvantes.

« (...) Nous avons tous retrouvés nos réflexes de guerre (...); un de ces réflexes est de 'se cacher sous'... (...) tout ce qui est disponible, et on sait que les endroits les plus sûrs sont sous terre (...). Tout en sachant cela, beaucoup de gens se sont cachés sur les toits et ont habité les étages les plus élevés des immeubles. Les raisons logiques de ce comportement irrationnel sont simples: ils ne pouvaient pas supporter l'idée d'être asphyxiés sous les décombres d'un immeuble détruit, un évènement très probable étant donné l'étendue de l'usage des bombes à implosion (...) par l'armée israélienne. (...) *En temps de catastrophe, Beyrouth est devenue une ville sans dessus dessous. Voici un autre exemple: les avions israéliens ciblaient les ponts, les tunnels, les camions et les petites motos. En un temps normal, on est rarement conscient de l'abondance de ceux-ci, mais une fois pris pour cibles, se déplacer dans Beyrouth en voiture est devenu un vrai problème. Comment peut-on se rendre d'un point A à un point B sans traverser un pont, conduire derrière un camion ou croiser une petite moto? Pour ce faire, chaque personne - conducteur devait réinventer sa propre carte mentale de la ville (...). Et si les bombardements recommençaient, cela devait se faire en superposant sur cette carte mentale d'autres cartes faites en calculant le temps qui s'écoule entre le moment où l'on voit le flash de l'impact, et celui où l'on entend la détonation (...). En temps de*

<sup>364</sup> Les sites principalement visés par les bombardements sont les régions à majorité chiite, ainsi que les fiefs du Hezbollah.

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

*catastrophe, Beyrouth est devenue le Royaume des Points Sans Rapports et des Calculs Infinis* »<sup>365</sup>.

La fragmentation des repères spatio-temporels semble ainsi former la texture d'une ville, d'un pays, d'une expression artistique. Les paysages qu'y s'y dessinent, entre image fixe et en mouvement, marquent une topographie de la guerre, des territoires où se jouent les traces du passé, des fluctuations de « paysages qui indiquent là où passe de l'histoire »<sup>366</sup>.

### **Variation d'aspects des territoires de l'après**

« Certains paysages du Sud Liban rappellent les tableaux de genres italiens. On peut aussi les voir comme des terrains d'opérations, envahis deux fois depuis 1978, sans compter les bombardements intensifs de 1976. On peut les voir également comme des champs exposés aux bombardements, ou simplement en friche, suite à l'effondrement des structures agricoles. Cette vallée du Litani prend aussi bien l'aspect d'un lieu élégiaque que celui d'un des principaux terrains d'opérations et enjeux des guerres récentes. Pour voir ce dernier aspect, il suffit de repérer les positions israéliennes détruites sur les hauteurs, les postes du Hezbollah sous les bosquets ou l'abandon d'une partie des maisons dans les villages »<sup>367</sup>.

En quoi ces paysages de l'après intéressent-ils ? Quels échos ou traces cherchent-on à percevoir dans ces territoires ? « Que reste-t-il à déceler sur ces champs de batailles abandonnés par l'action, livrés au 'rien', sur ces sites qui survivent dans la mémoire de

---

<sup>365</sup> CHAKAR Tony, "...To the Ends of the Earth", disponible sur: <http://c-lab.columbia.edu/0001.html> (consulté le 3 mars 2013): « (...) We all regained our war reflexes (...); one of those reflexes is to 'hide under'...(...) anything available and it is known that the safest places are underground (...). Despite knowing this, many people hide on rooftops and inhabit the top floors of apartment buildings. The logical reasons for this irrational behavior are simple: they could not stand the idea of asphyxiating under the rubble of a destroyed building, a very probable event given the extensive use of implosion bombs (...) by the Israeli army. (...) *In catastrophic time, Beirut became an Upside-down City*. Here's another example: the Israeli planes targeted bridges, tunnels, trucks, and small motorcycles. One is hardly aware of the abundance of these in normal times, but once they became targeted, moving around Beirut by car became a real problem. How can one get from A to B without crossing a bridge, driving behind a truck, or encountering a small motorcycle? In order to do so, each person-driver had to reinvent their mental map of the city (...). And if the shelling starts up again this must be done superimposing onto the original mental map other maps made by calculating the time between seeing the flash from the blasts and hearing the sound of the impact (...). *In catastrophic times, Beirut became the Kingdom of Unrelated Points and Infinite Calculations* ". (notre traduction)

<sup>366</sup> FARGE Arlette, 'Le cinéma est la langue maternelle du XXe siècle', propos recueillis par Antoine de Baecque, *Cahiers du Cinéma, Hors série, Le siècle du cinéma*, novembre 2000.

<sup>367</sup> YACOB PAOLA et LASSERRE Michel, "Beyrouth n'est pas une ville d'exception", in *Beyrouth est une ville magnifique, Tableaux synoptiques, op.cit.*, p.33.

**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre annésique**

quelques hommes (...) »<sup>368</sup> ? Mais aussi, comment et à quel moment opèrent les variations d'aspects de ces territoires ?

« La guerre nous a appris à prêter attention à ces changements infimes du regard. Tout à coup je vois cette rue à côté du port de Beyrouth avec une certaine inquiétude sans savoir pourquoi. Elle s'éloigne de façon infime de moi, je ne peux y adhérer de la même façon. Et, par là, elle se teinte d'une inquiétude diffuse, et change ainsi d'aspect. (...) Les aspects sont comme diaphanes par rapport aux situations historiques. Ils ne les manifestent pas, ils les donnent à voir, indirectement »<sup>369</sup>.

Ces images et lieux, une fois confrontés à des informations et des témoignages liés à la guerre et à l'histoire, à des événements qui surgissent du passé, des strates de temps multiples, métamorphosent et déplacent notre regard. Les artistes Paula Yacoub et Michel Lasserre, tous les deux architectes de formation, travaillent ainsi ensemble depuis 1996 sur des projets artistiques qui explorent la perception des territoires, frontières, paysages, lieux géographiques, aux prismes des contextes sociopolitiques et de l'histoire. Ils développent dans le cadre d'expositions photographiques et d'installations un travail de réflexion et de sensibilité à l'histoire du Liban, en interrogeant des documents et des images de la période de guerre et d'après-guerre. Il s'agit de montages d'images, de photographies, de vidéos, de cartographies, de séquences internet... juxtaposées à des textes et commentaires qui interrogent ainsi l'orientation des regards.

Le cheminement artistique de Paola Yacoub débute à la fin des années quatre-vingt-dix, durant les fouilles du centre-ville de Beyrouth. Son travail qui consistait à dessiner les ruines marque le début de ses « recherches artistiques, (...) sur la perception de l'espace et l'ambiguïté des images », marquée par la confusion des lieux, « entre zones de reconstruction, zones détruites et zones de fouille, comme trois chantiers, trois époques qui se chevauchent »<sup>370</sup>. Si son expérience de la ville et du pays s'imprègne de

---

<sup>368</sup> JOUANNAIS Jean-Yves, *Topographies de la guerre*, Steidl/LE BAL, Paris, 2011, p. 9.

<sup>369</sup> YACOUB Paola et LASSERRE Michel, "Beyrouth n'est pas une ville d'exception", in *Beyrouth est une ville magnifique, Tableaux synoptiques, op.cit.*, pp. 33-34.

<sup>370</sup> YACOUB PAOLA, in « Paola Yacoub : Mes images sont des espaces temps », entretien avec Paula Yacoub, disponible sur :



**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

cette approche archéologique, elle se mêle à son vécu de la guerre, une superposition de strates spatio-temporelles. La question du changement d'aspect d'un lieu remonte ainsi à la période de la guerre civile durant laquelle, entre 1987 et 1991, Paola Yacoub était l'assistante d'un photographe de guerre de l'Agence Gamma. Alors que celui-ci cadrerait le champ de l'action, documentant l'événement au moment où il se produit, Yacoub, paralysée par la peur, était dans l'impossibilité de filmer les champs de bataille. L'orientation de son regard déviait, photographiant des immeubles ou des ruelles en ruine, espaces géographiques qui deviennent des symptômes de la peur<sup>371</sup>. D'un point de vue anecdotique mais très significatif, l'Agence Gamma refusait de tirer les clichés de Paola Yacoub qui ne représentaient pas pour eux des photographies documentaires de la guerre du Liban. Tandis que pour le reporter journaliste la guerre est au « centre du cadre », et le paysage « un décor accessoire »<sup>372</sup>, Yacoub détourne l'objet du regard vers la périphérie du drame, imprimant d'une manière instinctive, avant d'en faire une réflexion conceptuelle et artistique, le site qui côtoie la déflagration. Ces photographies sont ainsi réimprimées pour le projet *Summer 88* (2006, Yacoub/Lasserre), poursuivant les questionnements interrogeant la fluctuation des aspects du territoire, en remontant à sa source embryonnaire. Partant de l'idée que « je ne vois pas la rue qui m'effraie de la même manière »<sup>373</sup>, il s'agit d'explorer ces modifications d'aspect des lieux, dépendamment du regard qu'on y pose, du sentiment qui nous anime (peur, joie, inquiétude...), et des informations qui y sont injectées, qui métamorphosent ainsi l'épaisseur historique et temporelle du lieu. « La question n'était pas de montrer les traces de ces sites : l'aspect d'un lieu peut changer sans aucune modification de sa forme physique »<sup>374</sup>.

---

[http://www.agendaculturel.com/Paola\\_Yacoub\\_Mes\\_images\\_sont\\_des\\_espaces\\_temps\\_Beirut\\_Art\\_Center](http://www.agendaculturel.com/Paola_Yacoub_Mes_images_sont_des_espaces_temps_Beirut_Art_Center)

<sup>371</sup> Voir YACOUB Paola et LASSERRE Michel, "A brief journey towards skepticism", in *Out of Beirut*, Suzanne Cotter (dir.), publié à l'occasion de *Out Of Beirut*, Modern Art Oxford, du 13 mai au 16 juillet 2006, p. 9: « (...) Ces clichés sont les conséquences de la peur, et de la manière dont la peur reste collée à ces lieux ». (notre traduction)

<sup>372</sup> JOUANNAIS Jean-Yves, *Topographies de la guerre*, *op.cit.*, p. 7.

<sup>373</sup> *Ibidem*.

<sup>374</sup> YACOUB Paola et LASSERRE Michel, "A brief journey towards skepticism", *op.cit.*, p. 9.

**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**



**Figure 28- Summer 88**

La légende qui usuellement informe, illustre ou complète la photographie documentaire ou journalistique, modifie ici la lecture de l'image, injectant des informations laconiques, fictives ou réelles. Dans son projet *De toutes les fenêtres* (1995), réalisé avant le début de sa collaboration avec Michel Lasserre, Paola Yacoub intègre la légende dans la photographie même (la légende est prise en photo en même temps que le lieu), les mots et l'image formant ainsi une même texture. L'une d'elles montre une rue déserte, avec deux voitures garées, et la légende suivante : « Un matin, je me suis levée, il y avait des corps gisant de mercenaires ». Sur une autre on peut voir un bâtiment désert, avec cette légende : « Dans les couloirs de l'immeuble d'en face, un garçon fut battu à mort ». La question n'est pas de savoir si réellement cette image représente le lieu où s'est déroulé cet événement, mais d'induire qu'en regardant cette image, ou même simplement par la fenêtre l'immeuble d'en face, l'idée qu'un garçon a pu être battu à mort dans ce lieu me saisit, s'inscrivant sur cette image, rendant ce sentiment d'effroi diffus, contaminant ce lieu, d'autres lieux, *de toutes les fenêtres*. De

**Devant les ruines : cartographier, photographier, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

la confrontation du texte à l'image surgissent ainsi les fantômes du passé, d'un temps qui revient dans l'autre, l'espace-temps de la guerre imbriqué dans les espaces géographiques d'après-guerre. Interroger la perception de ces lieux, de ces territoires, témoigne également de la temporalité diffuse de la guerre :

« Photographier un site désert, désertique et déserté par les traces effectives de son traumatisme, ce n'est pas faire un pari d'ordre médiumnique, c'est croire que la guerre ne finit jamais. Dans ce territoire, la guerre est encore et toujours au travail. Son action perdure avec insistance bien au-delà du temps révolu de son actualité »<sup>375</sup>.

Mais comme le souligne Paola Yacoub, « on ne rencontre pas de paysages de guerre ». Si les paysages du Sud Liban, peuvent être perçus « 'comme des paysages éligiaques' ou 'comme des champs de bataille' (...), ces deux aspects ne sont pas symétriques. Le premier implique la totalisation d'un paysage. Le deuxième une disparité des éléments d'architecture ou du territoire »<sup>376</sup>. Ce paysage ne peut être qu'un « tableau synoptique », dont « les éléments ne s'associent même plus en un lieu ». Ils se déplacent, « emportés par les événements, (...) entrent et sortent au gré des aléas de la vie »<sup>377</sup>. La circulation de ces éléments, associés à la guerre, à l'histoire, fragmente ces paysages, les inscrit dans une temporalité multiple.



Figure 29

*De toutes les fenêtres*

*Al Manazer*

<sup>375</sup> JOUANNAIS Jean-Yves, *Topographies de la guerre, op.cit.*, p. 8.

<sup>376</sup> YACOUB Paola et LASSERRE Michel, "Beyrouth n'est pas une ville d'exception", in *Beyrouth est une ville magnifique, Tableaux synoptiques, op.cit.*, p. 36.

<sup>377</sup> YACOUB Paola et LASSERRE Michel, "Beyrouth n'est pas une ville d'exception", in *Beyrouth est une ville magnifique, Tableaux synoptiques, op.cit.*, p. 40.

## Une image archéologique

Le quartier de la Quarantaine à Beyrouth, aujourd'hui un « terrain vague » avec « quelques murets »<sup>378</sup>, a été le lieu d'un massacre en 1976, perpétré par les milices chrétiennes à l'encontre des réfugiés palestiniens installés dans ce camp. Comme l'explique Paola Yacoub, durant l'après-guerre :

« Cette zone a pu être vue durant des années comme un simple terrain vague, voire comme un lieu de loisir. Cet aspect aurait pu être définitivement entériné s'il n'y avait eu l'enquête sur les disparus de la guerre. Les recherches menées à cette occasion laissent soupçonner la présence d'un charnier sur cet emplacement. La Quarantaine retrouve alors d'emblée l'aspect d'un champ de bataille, d'un massacre »<sup>379</sup>.

L'image du quartier de la Quarantaine, mais aussi d'autres territoires confrontés à l'histoire récente du pays et traversés par la circularité des éléments qui « viennent de la guerre, (...) passent dans l'actuel »<sup>380</sup>, peut être perçue comme une image archéologique. Jalal Toufic, expose ainsi l'une des stratégies d'ordre esthétique en relation avec les créations artistiques contemporaines au Liban. Prenant pour appui le concept développé par Gilles Deleuze d'une image « *archéologique, stratigraphique, tectonique* » qui nous renvoie « 'aux couches désertes de notre temps qui enfouissent nos propres fantômes (...) » ; et par Serge Daney, en rapport avec la Palestine : 'Quant à l'image en moins, c'est, toujours dans *L'Olivier*, quand Marius Schattner explique d'une voix très douce que sous la colonie israélienne (que l'on voit), il y a, enfoui, recouvert, un village palestinien (que l'on ne voit pas)' », Toufic explique que :

« la question et l'esthétique de l'image archéologique appartiennent à toutes les zones ayant subi des massacres et des charniers : le Liban, le Rwanda, le Cambodge, Srebrenica, etc. (...) » Toufic décèle « cette archéologie de l'image dans *al-Manâzir* (*Les Paysages*), 2001, de Paola Yacoub et Michel Lasserre, dans lequel, à l'angle de

---

<sup>378</sup> YACOUB Paola et LASSERRE Michel, "Beyrouth n'est pas une ville d'exception", in *Beyrouth est une ville magnifique, Tableaux synoptiques, op.cit.*, p. 40.

<sup>379</sup> *Ibid*, p. 41 ; voir également la récente communication de Paola Yacoub, *Under this Trail are Corpses* (*Sous ce sentier se trouvent des corps, 18 mai 2013*), dans le cadre de Home Works 6, forum sur les pratiques culturelles organisé par l'association Ashkal Alwan, qui s'est tenu à Beyrouth du 14 au 26 mai 2013.

<sup>380</sup> *Ibid*, p. 38.

**Devant les ruines : cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique**

certaines photographies des paysages verts du Sud Liban, nous pouvons lire une information factuelle, laconique et discrète sur l'invasion israélienne, et où nous entendons la voix désincarnée des brancardiers monter de cette terre archéologique pour raconter de petites anecdotes ayant trait au travail et pour décrire la vie quotidienne durant les longues années de l'occupation israélienne »<sup>381</sup>.

Dans ces topographies de la guerre, nous pourrions ainsi percevoir des traces ou entendre des échos qui surviennent du passé, qui ne sont pas pour autant visibles ou audibles, faisant appel à « d'autres sens que la vue », et qui pourraient s'apparenter « à l'aventure des *Paroles gelées* que vivent Pantagruel et Panurge dans le *Quart livre* de Rabelais » :

« Les deux compères sont sur un bateau en haute mer, dans une contrée boréale, isolés du monde comme peu d'êtres ont pu l'être avant eux. Défiant cette solitude, des bruits de bataille, des coups de canon et des coups de gueule se font entendre, sortis du néant. Des chocs et des mots éclosent alentour sans que rien ne soit pourtant visible sur l'océan vide. Ce sont des échos d'un combat qui s'est déroulé en ce lieu une année auparavant, lesquels ont gelé, ont été emprisonnés et préservés par les frimas. Ces 'paroles gelées', seul le réchauffement du climat les rend soudainement à la vie, les restituant à l'ouïe, et même à la vue de nos argonautes »<sup>382</sup>.

Le traitement de l'espace géographique dans l'œuvre de Paola Yacoub et Michel Lasserre intégrerait ainsi l'esthétique d'une image archéologique, la terre comme surface d'immanence, contenant une profondeur géologique, d'où surgissent les fantômes du passé. Un paysage archive, d'une texture et d'une temporalité hétérogènes, qui appelle à la mémoire, à se retourner vers le passé, ou à creuser cette surface du temps et de l'histoire.

---

<sup>381</sup> TOUFIC Jalal, « La Photographie libanaise de l'après-guerre : Entre le retrait de la tradition et les irrptions surnaturelles », tiré de « Distracted », 2<sup>ème</sup> ed., Berkeley, California : Tuumba Press, 2003, pp. 80-92, traduit de l'anglais par Ghassan Salhab in « We Can Make Rain But No One Came To Ask : Documents from the Atlas Group Archives », Université Concordia, Bibliothèque Nationale du Québec, 2006, note de bas de page n°6, pp. 96-98.

<sup>382</sup> JOUANNAIS Jean-Yves, *Topographies de la guerre*, op.cit., p. 10.

Images d'après : l'espace-temps de la guerre dans le cinéma au Liban

**Archéologies filmiques du contemporain**

## **TROISIÈME PARTIE**

# **ARCHÉOLOGIES FILMIQUES DU CONTEMPORAIN**

### III. ARCHÉOLOGIES FILMIQUES DU CONTEMPORAIN

#### La capacité historique du cinéma : une remise en jeu par le cinéma libanais ?

*L'Histoire des Avant-Dernières Choses : L'Art Comme Une Ecriture de l'Histoire*, est le titre du symposium organisé par le Centre Pompidou et la Fondation Arabe pour l'Image à Beyrouth (2012), qui a rassemblé des historiens et des chercheurs français et libanais, ainsi que des artistes de la scène artistique libanaise contemporaine<sup>383</sup>. Le titre et la thématique principale du symposium questionnaient la position de l'artiste face à l'histoire, en prenant pour appui la théorie de Siegfried Kracauer développée dans son ouvrage *L'Histoire, des Avant-Dernières Choses* (1969), sur « une analogie fondamentale entre l'historiographie et le médium photographique »<sup>384</sup>, tout comme l'enregistrement cinématographique. Le texte de présentation annonçait et engageait ainsi une réflexion qui souligne la pertinence du rapprochement entre les deux disciplines, intrinsèque à la création artistique contemporaine des deux dernières décennies au Liban, dans sa quête d'une représentation et d'une narration possible lorsqu'il s'agit d'aborder l'histoire récente du pays :

« Dans le livre *History: L'Histoire des Avant-Dernières Choses* (1969), Siegfried Kracauer fait l'hypothèse d'une 'analogie fondamentale' entre le travail de l'historien et celui du photographe. (...) Les pratiques artistiques qui se sont développées au Liban

---

<sup>383</sup> *L'Histoire des Avant-Dernières Choses : L'Art Comme Une Ecriture de l'Histoire*, symposium proposé par Clément Chéroux et Akram Zaatari, organisé par le Centre Pompidou et la Fondation Arabe pour l'Image à Beyrouth, du 30 novembre au 1<sup>er</sup> décembre 2012. Voir brochure et programme, disponible sur <http://www.saradar.com/Library/Files/Saradar-Files/Pompidou-Flyer.pdf> (consulté le 12 août 2013).

<sup>384</sup> KRACAUER Siegfried, *L'histoire, des avant-dernières choses*, Traduction de l'anglais par Claude Orsoni, Paris : Stock, 2006 [1966-1969], p. 117.

**Archéologies filmiques du contemporain**

dans les années 1990 et 2000 semblent avoir intégré, transposé et développé les idées de Kracauer.

Les artistes de cette génération (...) s'interrogent sur l'histoire de leur pays, bouleversant la notion même de narration et l'utilisation du document comme preuve dans l'écriture (ou la réécriture) de l'histoire mais aussi de la mémoire, générant ainsi une confusion entre le passé et le présent. Ce faisant, ils posent des questions fondamentales sur le pouvoir du document, la valeur politique ou plastique de l'archive. Ils cherchent à redéfinir la 'vérité' en la libérant de ses liens avec le factuel, et par conséquent en spéculant sur la fragilité de la 'vérité' historique »<sup>385</sup>.

Placer le concept développé par Siegfried Kracauer comme socle à la réflexion sur les pratiques artistiques contemporaines au Liban relève d'une position théorique hautement sensible à l'articulation des disciplines historiques et cinématographiques. La théorie de Kracauer qui relie l'écriture de l'histoire au processus cinématographique cristallise par ailleurs une pensée développée par un grand nombre de théoriciens qui défendent des affinités intenses entre les deux disciplines. Si ce rapport intrinsèque s'est vite posé, « dès la fin du XIXe siècle, [où] le cinéma fut envisagé comme un corpus d'études par les historiens »<sup>386</sup>, l'histoire du siècle dernier et du cinéma seraient intimement liés, ce qui fait dire à Antoine De Baecque que « le cinéma est comme l'histoire, l'histoire comme un film : le cinéma est une allégorie de l'histoire »<sup>387</sup>. L'écriture historique et l'écriture filmique partagent ainsi des procédés similaires : si l'historien fait appel à des sources puisées dans les archives et les témoignages du passé, il procède à une construction du discours répondant à une hypothèse d'origine idéologique ; alors que le cinéaste puise dans le réel des éléments hétérogènes dont l'agencement relève de la construction d'un récit et d'un travail sur la forme, d'un montage.

« La capacité historique du cinéma »<sup>388</sup> intéresse donc aujourd'hui des historiens comme Arlette Farge, qui reconnaît au cinéma une qualité spécifique

---

<sup>385</sup> Présentation du symposium issue de la brochure, *op.cit.*

<sup>386</sup> DE BAECQUE Antoine, *L'histoire-caméra*, Paris: Éditions Gallimard, 2008, pp. 22-23: Le photographe « d'origine polonaise Boleslav Matuszewski » appelait ainsi en 1898 à « la création d'un 'musée d'archives cinématographiques destiné aux chercheurs et historiens des générations futures', afin de forger cette 'nouvelle source de l'histoire' », alors que la cinéaste Germaine Dulac « tournait en 1935 un film précisément intitulé *Le Cinéma au service de l'histoire* (...) ».

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 32.



**Archéologies filmiques du contemporain**

d'historicité dans son statut de medium, les dispositifs filmiques étant potentiellement dotés de ce pouvoir (romanesque) de réveiller une conscience, une mémoire ou un inconscient historique.

« L'enregistrement de l'événement ne suffit pas. Il produit un matériau dont peut se servir l'historien (...) le cinéma, seul, saisit par le mouvement l'expérience d'être au monde à un moment donné. Oui, le sens de l'histoire passe par la mise en scène. C'est une écriture historique qu'il faut savoir lire, comprendre et ressentir. (...) Je pense qu'il existe un très fort sens de l'histoire dans les paysages cinématographiques. Le paysage n'est pas quelque chose de *beau* ni de pittoresque. Il indique là où passe de l'histoire »<sup>389</sup>.

Le matériau concret, physique, tel le paysage, les rivières, plus que l'événement historique, garde en lui-même une expérience de l'histoire, autant qu'un objet conservé dans les archives. La forme filmique peut même, suivant l'analyse qu'en a tirée Jacques Revel sur *Blow up* de Michelangelo Antonioni, « par son travail sur l'agrandissement de l'image », s'apparenter « à la méthode proposée par la micro-histoire (...) » :

« Les agrandissements successifs de *Blow up* rendent possible une lecture à chaque étape différente. Des éléments cachés, invisibles jusque-là, apparaissent d'un coup et ils peuvent être étudiés. Un détail nouveau introduit une autre lecture de l'ensemble de la scène. Analogiquement, on retrouve dans ce procédé illustré par *Blow up* une méthode expérimentale défendue et mise en pratique par la micro-histoire »<sup>390</sup>.

Dans la lignée de cette articulation intime, Siegfried Kracauer formule l'homologie de ces deux disciplines dans ses écrits qui font suite à des années de réflexion sur les rapports entre le cinéma et l'histoire. Dans *L'Histoire, des Avant-Dernières Choses*, Kracauer « s'aperçoit que le discours sur les mondes passés nourrit une affinité fondamentale avec celui qui prend pour objet l'enregistrement cinématographique : tous deux auraient affaire à des réalités du même type. (...) Le cinéma est le lieu d'une

---

<sup>389</sup> FARGE Arlette, 'Le cinéma est la langue maternelle du XXe siècle', *op.cit.* ; voir aussi A. FARGE, « Écriture historique, écriture cinématographique » in DE BAECQUE Antoine, DELAGE Christian (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Complexes, 1998, pp. 111-125.

<sup>390</sup> DE BAECQUE Antoine, *L'histoire-caméra*, *op.cit.*, p. 32.

**Archéologies filmiques du contemporain**

rédemption du monde sensible et cette réalité est semblable à celle des mondes et des hommes qui se sont tus »<sup>391</sup>. Ainsi, comme le synthétisent les propos de De Baecque :

« Le travail historique, dans l'opération qui mène de l'archive à l'écriture, et le processus cinématographique, dans la chaîne esthétique qui transforme le matériau enregistré en film, sont comme deux marmites de la réalité à l'état 'de semi-cuisson', comparables dans leurs 'recettes' et dans leur 'goût' : procurer une expérience sensible de la réalité, passée ou présente, en lui donnant forme. (...) Si bien que Kracauer en arrive à une étonnante vision mêlant histoire et cinéma, où le *continuum* historique ressemble à un film gigantesque enregistrant la photographie du temps : 'Pour l'historisme, il s'agit de faire une photographie du temps qui correspondrait à un film qui représenterait sous tous les aspects les événements qui s'y trouvent liés' »<sup>392</sup>.

Pour autant la pertinence de l'appui sur le concept de Siegfried Kracauer pour penser les pratiques artistiques contemporaines au Liban en 2012 est à considérer dans un contexte où l'approche de l'histoire du pays est problématique. Comment saisir l'expérience traumatique vécue ou héritée du passé dans un pays qui ne possède pas d'histoire unifiée ? Comment construire un discours historique lorsque les catégories de pensée et les matériaux sur lesquels se base sa conception sont bouleversés ? Comment enfin concevoir la recherche d'une « vérité » historique dans un contexte où l'objet d'étude lui-même est par définition un objet fuyant ? Quelle(s) narration(s) semble possible et susceptible d'éclairer les événements du passé, afin d'appréhender l'histoire, lorsque les traces du passé sont dispersées, occultées, enterrées, effacées ? Comment concevoir la notion d'archive dans un pays dont le fonds d'archives national est le reflet de l'instabilité du pays et de la multiplicité des pouvoirs politiques, n'ayant jamais pleinement assumé ses fonctions depuis sa création ? Ces questions multiples et enchevêtrées sont en somme autant des questions d'histoire et de mémoire, que de cinéma.

---

<sup>391</sup> MACE Arnaud, *Siegfried Kracauer, la critique et l'histoire, écritures de la hantise*, in Cahiers du Cinéma n°627, octobre 2007, pp. 68-69.

<sup>392</sup> DE BAECQUE Antoine, *L'histoire-caméra, op.cit.*, p. 39.

## La problématique de la discipline historique au Liban

Si la représentation cinématographique de l'Histoire représente un enjeu central de connaissance, de compréhension et de dépassement du passé, cet enjeu devient plus visible après une période critique de guerre, de guerre civile ou fratricide, de tout événement qui creuse des divisions traumatiques dans une nation. On a pu avancer que cet enjeu était plus fort encore dans un pays comme le Liban, de par sa nature fondamentalement « divisée » et son histoire chaotique ; ainsi pour l'historien Kamal Salibi :

« (...) L'aveuglement historique est un luxe que seules les sociétés sûres de leur unité et de leur solidarité peuvent se permettre. Ces sociétés, ayant un grand fonds de sentiments et d'intérêts communs sur lesquels s'appuyer, peuvent facilement éviter de chérir les versions fictives ou romancées de leur passé, (...) laissant l'histoire aux historiens. Les sociétés divisées, d'autre part, ne peuvent pas se permettre une telle indulgence fantaisiste »<sup>393</sup>.

Plus d'une vingtaine d'années après la fin officielle des combats, les Libanais ne s'entendent toujours pas sur l'histoire récente de leur pays, qui se caractérise par une hétérogénéité dont aucune synthèse ne semble possible. De prime abord, comment approcher l'histoire du Liban, et plus spécifiquement celle de la guerre civile libanaise, alors que l'enseignement de l'histoire dans les écoles repose sur un manuel scolaire qui ne dépasse pas la date d'indépendance du Liban en 1943 ?

« De quoi disposent aujourd'hui les jeunes Libanais ? D'un programme officiel qui s'arrête en 1943, avec l'indépendance du Liban. Et, pour ceux qui sont scolarisés dans le privé (67 % des élèves en 2007-2008), de manuels proposant du sur-mesure, selon les communautés. Quand ces livres scolaires abordent la guerre, c'est de façon sommaire, en la désignant comme '*les événements*'. La rédaction du manuel d'histoire unifié est prévue par les accords de Taëf (datant de 1989 et censés entériner la fin de la guerre). Mais rien que la terminologie à utiliser pour désigner le conflit - civil ? Régional ? Par procuration ? - pose un problème »<sup>394</sup>.

---

<sup>393</sup> SALIBI Kamal, *A house of many mansions, The History of Lebanon reconsidered*, Londres : I.B. Tauris, 1988, p. 217.

<sup>394</sup> STEPHAN Laure, « L'impossible manuel d'histoire unifié », *LE MONDE*, 17.03.2012, disponible sur : [http://www.lemonde.fr/proche-orient/article/2012/03/17/l-impossible-manuel-d-histoire-unifie\\_1671441\\_3218.html](http://www.lemonde.fr/proche-orient/article/2012/03/17/l-impossible-manuel-d-histoire-unifie_1671441_3218.html) (consulté le 29 juillet 2013).

### Archéologies filmiques du contemporain

L'accord de Taëf (1989), document d'entente nationale visant à mettre fin à la guerre civile libanaise et à éviter une nouvelle division, stipule ainsi « la réforme de l'enseignement public, professionnel et technique, son renforcement et son développement (...), la révision et le développement des programmes dans le but de renforcer l'appartenance et l'intégration nationales, l'ouverture spirituelle et culturelle, ainsi que l'unification du livre scolaire dans les matières d'histoire et d'éducation nationale »<sup>395</sup>. Le gouvernement libanais a certes formé en 1996 un groupe de travail rassemblant une élite d'historiens et d'experts visant à rédiger l'histoire du Liban, mais en raison des divergences entre ses membres, les comités successifs ne sont pas parvenus à écrire un manuel unifié. Comme le souligne l'historien Ahmad Beydoun, « la guerre civile n'a pas été soumise au 'travail de mémoire' qu'une véritable réconciliation requiert. Les tentatives lancées par l'état pour écrire une histoire de la guerre dans un but éducatif ont tendu à reproduire les clivages majeurs qui ont caractérisé la guerre elle-même. Les efforts fournis pour développer un récit 'consensuel' ont été vains »<sup>396</sup>.

Certes de nombreux historiens libanais abordent cette période chargée de l'histoire<sup>397</sup>, et certains acteurs de la guerre civile ont même publié mémoires et confessions<sup>398</sup>, mais l'absence d'un programme d'histoire unifié enseigné dans les écoles marque une société dont le principal rapport au passé repose sur la transmission orale, qui à l'image de la société et de la culture communautaire, est plurielle et, surtout, fragmentée, conflictuelle. Le rapport à la mémoire s'en trouve éprouvé, et avec lui la

---

<sup>395</sup> Voir le texte intégral de l'accord de Taëf daté du 5/11/1989, page 8, paragraphe E : L'Education et l'enseignement, disponible sur : <http://www.ces.es/TRESMED/docum/lib-taef-fra.pdf> (consulté le 30 juillet 2013).

<sup>396</sup> BEYDOUN Ahmad, entretien disponible sur : <http://www.c-r.org/accord-article/box-2-war-peace-and-history-lebanon-conversation-ahmad-beydoun> (consulté le 12 septembre 2013) : “ the civil war has not been submitted to the 'labour of memory' that true reconciliation would need. Attempts at writing an educational narrative of the war that have been promoted by the state have tended to reproduce the main cleavages that characterized the war itself. Efforts to develop a 'consensual' narrative have failed”. (notre traduction)

<sup>397</sup> Nous citerons principalement les historiens comme Ahmed Beydoun, Georges Corm, Fawaz Traboulsi et Massoud Daher.

<sup>398</sup> Voir principalement SAADE Joseph, *Victime et bourreau*, Calmann-Lévy, Paris, 1994, SNEIFER Regina, *J'ai déposé les armes, Une femme dans la guerre du Liban*, Les Editions de l'Atelier, Paris, 2006, ainsi que Assaad Chaftari, qui publia dans la presse libanaise en février 2000 une lettre d'excuse pour ses actions commises durant la guerre civile.

**Archéologies filmiques du contemporain**

possibilité d'envisager un véritable processus de réconciliation ou du moins de dépassement.

Cette problématique est très politisée, chaque camp s'arrogeant le droit de reprendre à son compte événements et symboles pour marquer et exclure le camp adverse, par delà le conflit qui se pérennise sur le plan politique, sécuritaire et symbolique, mais elle est sans doute indissociable de la loi d'amnistie générale du 26 août 1991, qui couvre les crimes commis durant la guerre civile.

« Si le régime libanais n'a pu qu'adopter le dogme de l'oubli, résultat de l'amnésie forcée, l'attitude des Libanais vis-à-vis de leur mémoire qu'ils ne finissent pas de censurer rend perplexe. Car les 15 dernières années ont vu l'instrumentalisation de la guerre libanaise et de ses différentes histoires par les politiciens de tous bords qui n'hésitent pas en vue de régler leurs comptes ou discréditer un adversaire, à débaler les crimes de l'un ou de l'autre, puisant dans l'histoire tous les faits qui leur permettent de servir leurs intérêts personnels. Ils s'attirent du même coup la sympathie d'un public réceptif, de par son expérience guerrière, à un discours revanchard, nourrissant ainsi les dissensions communautaires. Cette démarche qui exige des Libanais une schizophrénie volontaire les obligeant à tanguer entre oubli général et souvenirs particuliers, ne semble indigner personne »<sup>399</sup>.

Quant aux découvertes lors des fouilles archéologiques du centre-ville de Beyrouth, marquées comme nous l'avons vu par des destructions arbitraires répondant aux priorités économiques des opérations de reconstruction, celles-ci ont dévoilé « presque cinq millénaires de présence humaine »<sup>400</sup>. Au lieu de contribuer à explorer les traces du passé afin d'incorporer la mémoire/le socle mémoriel historique/archéologique dans une écriture et une expérience sociale commune, elles ont été le prétexte de revendications identitaires et mémorielles communautaires et concurrentes.

« (...) La recherche des origines est un exercice qui peut se révéler périlleux, dans une société où la lecture de l'histoire a toujours donné lieu à des interprétations diverses, épousant dans une large mesure les lignes du clivage communautaire.

---

<sup>399</sup> Extrait du livret de l'événement *Violence civile et mémoires de guerre – Ici et ailleurs*, UMAM D&R, 2005, cité par ABI KHALIL Amanda, *Le Liban d'après-guerre: le chantier artistique pour la mémoire*, *op.cit.*, p. 15.

<sup>400</sup> AL-KASSIM Dima, « Découvrir l'esthétique de l'hystérie dans la politique de l'art et l'archéologie de la nouvelle Beyrouth », *op.cit.*, p. 159.

### Archéologies filmiques du contemporain

Livrées au public, les découvertes des archéologues devenaient le support de représentations concurrentes de l'histoire de la ville : la lecture du passé, on le sait, est toujours tributaire des conditions du présent, et la construction de généalogies mythiques, le lieu commun de toutes les affirmations identitaires »<sup>401</sup>.

Comment en conséquence penser une histoire commune dans ce contexte marqué par une amnésie sélective, lorsque le régime de conception de la dite histoire se construit sur un processus de destruction et de disparition des traces du passé ? En effet, la défaillance et la paralysie du Centre des Archives Nationales, qui comme toutes les institutions étatiques au Liban n'échappent pas aux tensions et pressions politiques et communautaires, favorise une impression d'effacement de l'archive et du lien avec le passé qu'elle peut établir. Or, comme le souligne le philosophe Serge Margel :

« (...) Si l'archive constitue bel et bien une relation *au* passé, qui invente une tradition, élabore une mémoire, si elle construit toujours et institue une certaine représentation *du* passé, cependant il n'y a pas d'archive, au singulier comme au pluriel, qui ne soit déjà prise ou établie dans la constitution d'un fonds, qu'on appelle justement *fonds d'archives* »<sup>402</sup>.

L'absence de fonds d'archives efficaces et la difficulté d'accès à des documents qui portent sur la guerre civile au Liban sont ainsi à la base de la création en 2004 du Centre de recherche et de documentation UMAM<sup>403</sup>, par Monika Borgmann et Lokman Slim, suite à leurs recherches improductives lors du tournage de leur film *Massaker* (2005), qui porte sur les massacres de Sabra et Chatila. Ce centre s'est ainsi donné pour mission de collecter tout document écrit ou audiovisuel, officiel ou personnel, relatif à la guerre du Liban et à l'histoire récente du pays, offrant la possibilité à des chercheurs et à des artistes de les consulter, de produire des écrits et des projets, permettant ainsi l'accès à la mémoire et au passé. La création d'un fonds d'archives serait par ailleurs, comme le

---

<sup>401</sup> TABET Jade, « Des pierres dans la mémoire », in TABET Jade (dir.), *Beyrouth, La brûlure des rêves*, collection Monde HS n°127, Autrement, Paris, 2001, p. 70-71.

<sup>402</sup> MARGEL Serge, *Les archives fantômes, recherches anthropologiques sur les institutions de la culture*, Paris : Lignes, 2012, p. 10.

<sup>403</sup> Voir le site internet d'UMAM Documentation and Research: <http://www.umam-dr.org/>.

**Archéologies filmiques du contemporain**

souligne Stéfanie Baumann, un geste de « réappropriation d'un pouvoir politique »<sup>404</sup>, dans le sens que lui donne Jacques Derrida :

« Il n'y a pas d'archive sans trace, mais toute trace n'est pas une archive dans la mesure où l'archive suppose non seulement une trace, mais que la trace soit appropriée, contrôlée, organisée, politiquement sous contrôle. Il n'y a pas d'archive sans un pouvoir de capitalisation ou de monopole, de quasi-monopole, de rassemblement de traces statutaires reconnues comme traces. Autrement dit, il n'y a pas d'archive sans pouvoir politique »<sup>405</sup>.

« Il y a du politique dans ce geste de donner lieu à une telle archive », par l'affirmation même de son existence, comme c'est le cas pour la Fondation Arabe pour l'Image, ou pour la fondation imaginaire de l'Atlas Group créée par l'artiste Walid Raad. La mise en place d'une structure comme la FAI, qui se donne pour objectif de collecter, archiver et promouvoir le patrimoine photographique arabe, « témoigne ainsi de l'existence d'une histoire de la photographie arabe alors que, dans des ouvrages sur l'histoire de la photographie, celle-ci est le plus souvent ignorée (ou bien réduite à quelques exemples photographiques des orientalistes de l'époque) »<sup>406</sup>. Quant à l'Atlas Group dont la mission porte sur des archives fictives ou réelles liées à l'histoire contemporaine du Liban, l'existence de cette structure permettrait, selon Stéfanie Baumann, de penser une approche de l'écriture et d'une conception de l'histoire du Liban, même « de manière imaginaire » :

« Dans le cas des archives de l'Atlas Group, ce pouvoir politique vient du geste même de l'instauration de l'archive. En déclarant que cette institution existe, a lieu, fait circuler des images et d'autres documents, organise et travaille des traces, l'Atlas Group s'approprie une certaine autorité de saisir une histoire, ne serait-ce que de manière imaginaire »<sup>407</sup>.

---

<sup>404</sup> BAUMANN Stéfanie, « Archiver ce qui aurait pu avoir lieu », *Conserveries mémorielles* [En ligne], #6 2009, mis en ligne le 26 décembre 2009, disponible sur : <http://cm.revues.org/381> (consulté le 12 août 2013), p. 5.

<sup>405</sup> DERRIDA Jacques, conférence « Trace et archive, image et art », collège iconique, Institut National de l'Audiovisuel (INA), 25 juin 2002, disponible sur : [http://www.institut-national-audiovisuel.fr/sites/ina/medias/upload/actes-et-paroles/colleges/2002/25-06-02\\_derrida.pdf](http://www.institut-national-audiovisuel.fr/sites/ina/medias/upload/actes-et-paroles/colleges/2002/25-06-02_derrida.pdf), cité par BAUMANN Stéfanie, « Archiver ce qui aurait pu avoir lieu », *op.cit.*, p. 5.

<sup>406</sup> BAUMANN Stéfanie, « Archiver ce qui aurait pu avoir lieu », *op.cit.*, p. 22 (note 17).

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 5.

### Archéologies filmiques du contemporain

L'émergence de ces structures s'accompagne par ailleurs d'une pratique artistique qui fait coïncider le regard et l'activité de l'historien critique avec celui de l'« artiste moderne »<sup>408</sup>. Le rapport à l'Histoire dans un pays qui ne possède pas d'histoire unifiée revient à chercher et collectionner « compulsivement » objets, articles de presse, photographies personnelles ou anonymes, enregistrements sonores de la radio, cassettes VHS...pour composer ou monter des images, textes, sons, révélant le chaos et le désastre de l'histoire récente du Liban. Une activité que nous sommes tentés de rapprocher de la vaste « enquête archéologique » que constitue l'*Atlas mnémosyne* d'Aby Warburg, « un outil pour recueillir ou «échantillonner», par images interposées, le grand chaos de l'histoire »<sup>409</sup>.

### Cartographies de la mémoire : le modèle de l'Atlas

La démarche de Chris Marker propose et expérimente peut-être l'approche ouverte et le seul modèle épistémologique qui permette de dessiner ce territoire après la bataille qu'est le Liban :

« Dans nos moments de rêverie mégalomane, remarque-t-il, nous avons tendance à voir notre mémoire comme une espèce de livre d'Histoire : nous avons gagné et perdu des batailles, trouvé et perdu des empires. (...) Une approche plus modeste et peut-être plus fructueuse serait de considérer les fragments d'une mémoire en termes de géographie. Dans toute vie nous trouverions des continents, des îles, des déserts, des marais, des territoires surpeuplés et des *terrae incognitae*. De cette mémoire nous pourrions dessiner la carte, extraire des images avec plus de facilité (et de vérité) que des contes et légendes »<sup>410</sup>.

Cette conception géographique et cartographique de la mémoire qui dessine les images du passé comme autant d'éléments disparates dont les connexions semblent diverses et

---

<sup>408</sup> Voir DIDI-HUBERMAN Georges, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire 1, op.cit.*, pp. 17-18.

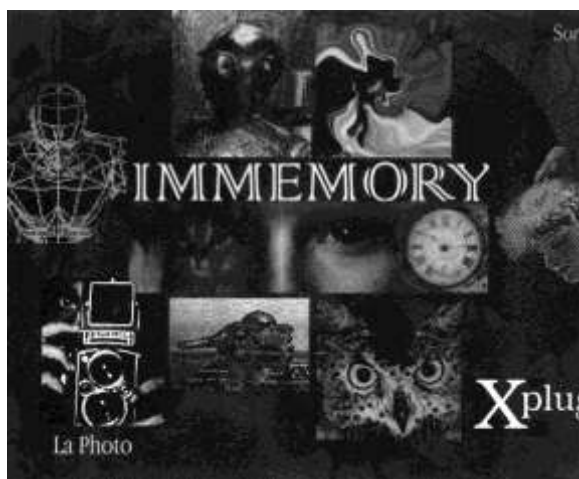
<sup>409</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, « Échantillonner le chaos. Aby Warburg et l'atlas photographique de la Grande Guerre », *Études photographiques*, 27 | mai 2011, mis en ligne le 18 novembre 2011, disponible sur : <http://etudesphotographiques.revues.org/index3173.html> (consulté le 11 avril 2012).

<sup>410</sup> MARKER Chris, notes sélectionnées du livret du CD-ROM *Immemory*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1998, disponible sur <http://www.derives.tv/Immemory> (consulté le 13 mai 2013).



**Archéologies filmiques du contemporain**

infinies, se rattache au projet CD-ROM *Immemory* (1997) de Chris Marker. Dans ce vaste champ où se côtoient les archives du cinéaste, images et textes sont regroupés et divisés en « zones », que l'utilisateur peut manipuler en opérant des recoupements, circulant ainsi sur ces territoires de la mémoire de l'artiste tout en formant son propre itinéraire, sa propre cartographie mémorielle. La dynamique du processus mémoriel de Marker semble mue par la fameuse madeleine de Proust. « Le 'point' Madeleine » en référence au personnage de *Vertigo*, qui se trouve à l'intersection des zones Proust et Hitchcock », permettrait d'esquisser la topographie de ce « pèlerinage dans *Le Temps Retrouvé* »<sup>411</sup>.



**Figure 30- *Immemory* (1997)**

Cet « atlas de la mémoire » semble porté par la même « configuration spatiale » et mémorielle que l'*Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg, ainsi que l'*Atlas* de Gerhard Richter, utilisant « le langage de la géographie pour traiter une matière comme la mémoire, en apparence plus proche de la dimension temporelle que spatiale »<sup>412</sup>. Par-delà leurs particularités respectives, le rapprochement de ces œuvres souligné par Ivelise Perniola dans son article « *Atlas loci* : pérégrinations à travers la géographie markérienne » souligne la dimension infiniment ouverte de ces agencements iconographiques, ainsi que « l'affirmation de l'art comme organe de la mémoire sociale

<sup>411</sup> *Ibidem*.

<sup>412</sup> PERNIOLA Ivelise, *Atlas loci : pérégrinations à travers la géographie markérienne*, in HABIB André et PACI Viva (dir.), *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, L'Harmattan, Paris, 2008, p. 116.

et individuelle »<sup>413</sup>. Les trois œuvres sont par ailleurs dans le « refus d'un ordre chronologique : le déploiement des images s'étend seulement à la dimension spatiale, géographique (...) », englobant par leurs stratifications « les événements traumatiques de l'histoire proche »<sup>414</sup>.

Suivant cette approche kaléidoscopique, la constellation des images contemporaines au Liban semble former une « cartographie mémorielle » interrogeant la mémoire individuelle et collective, par une configuration reliée aux séismes de l'histoire qui intègre leur dynamique. La figure de l'archive y est interrogée, déclinée, par une vaste « enquête archéologique ». Si les œuvres d'Akram Zaatari portées par une démarche de collecte, d'archivage, de réappropriation, et une pratique artistique fortement liée à la Fondation Arabe pour l'Image qu'il a cofondée, se déploient comme autant d'atlas mémoriels, la fondation imaginaire créée par Walid Raad qui se nomme *l'Atlas Group*, se place de par son titre et sa structure dans une posture cartographique et mémorielle. Les deux artistes ont par ailleurs collaborés sur le projet *Mapping Sitting*<sup>415</sup> (2002), une exposition ainsi qu'une publication conçues et composées à partir de documents de la FAI, principalement des portraits qui datent de la première moitié du siècle dernier, issues des collections des studios photographiques (entre autres le studio Soussi, à Saïda).

Le titre du projet « se réfère à la fois à une pratique photographique générale qui consiste en une cartographie sociale et géographique (*mapping*), et à la pose que le sujet du portrait est contraint de prendre devant l'appareil photographique (*sitting*) »<sup>416</sup>, celui-ci fonctionne comme une réactualisation de ces portraits d'hommes, de femmes et d'enfants, qui appartiennent à un espace-temps différent. Les artistes s'intéressent en

---

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>415</sup> *Mapping Sitting* est une exposition de Walid RAAD et Akram ZAATARI, présentée dans diverses villes internationales, entre 2002 et 2005, et une publication : BASSIL Karl, MAASRI Zeina et ZAATARI Akram, en collaboration avec Walid RAAD, *Mapping sitting. On portraiture and photography*, Beyrouth, Mind the Gap, 2002.

<sup>416</sup> BAUMANN Stefanie, « Archiver ailleurs, archiver autrement ? », *Ateliers d'anthropologie*[En ligne], 36 | 2012, Mis en ligne le 14 mai 2012, disponible sur : <http://ateliers.revues.org/9013> ; DOI : 10.4000/ateliers.9013 (consulté le 11 Octobre 2013).

**Archéologies filmiques du contemporain**

premier lieu à ces photographies « considérées comme éléments centraux d'une analyse des pratiques sociales, des perceptions et des représentations en transformation »<sup>417</sup>, mais aussi à leurs conditions de naissance, qui relèvent d'usages techniques spécifiques; ils les redéployent et les font circuler aujourd'hui, en utilisant les techniques actuelles, et des médiums multiples (exposition, livre, vidéos). Présentées par dizaines à travers le livre qui inventorie les portraits du studio Soussi, ou reproduites par centaines sur les murs d'une des salles de l'exposition, le dispositif de *Mapping Sitting* les donne à lire comme une « plateforme réflexive ».

« De petits visages de face, tous de la même taille et en noir et blanc, soigneusement arrangés et collés dans un grand livre. Celui-ci ressemble à un manuscrit, comme si chaque photographie était une lettre, leur assemblage formant des phrases et l'ensemble constituant un texte à lire, ou bien comme s'il s'agissait d'un rébus composé de petites images dont il faudrait encore trouver le sens pour comprendre le tout »<sup>418</sup>.



**Figure 31- Index de portraits du Studio Soussi (Saida, Liban, 1946)**

« Donnant à voir tout un corpus d'images organisé sous une nouvelle forme visuelle, cette exposition ne fait pas que montrer des traces d'un passé, mais les organise dans un dispositif à la fois sensible et intelligible »<sup>419</sup>, qui tout en questionnant leurs temporalités, renvoie également à la problématique de leur indexation et de leur circulation, qui se pose également au sein de la Fondation Arabe pour l'Image :

---

<sup>417</sup> *Ibidem.*

<sup>418</sup> *Ibidem.*

<sup>419</sup> *Ibidem.*

### Archéologies filmiques du contemporain

« Comment organiser des archives, comment attribuer des mots à des choses ? Comment saisir des documents dans un cadre qui n'est pas stable, mais se transforme avec eux ? Ces questions que pose l'institutionnalisation de la FAI sont au fond celles que posaient déjà l'exposition *Mapping Sitting* et, plus largement, l'ensemble des travaux des membres-artistes de la fondation. En collectant des photographies, mais aussi en les exposant, en les faisant circuler sous différentes formes matérielles (cliché original, scan, négatif), ces derniers interrogent ainsi non seulement les images, mais aussi leur mise en archives, leurs inscriptions respectives ainsi que les regards posés sur elles »<sup>420</sup>.

La conception des images dans *Mapping Sitting*, présentées selon de « nouvelles compositions visuelles », « à travers les jeux de montage et de manipulation matérielle »<sup>421</sup>, se situerait dans une « impulsion cartographique » (« Mapping Impulse »), suivant la conception proposée par Teresa Castro concernant certaines images contemporaines, notamment *Immemory* de Chris Marker. Ces pratiques artistiques redéfinissent ainsi les images à travers un geste ou un acte cartographique (« the *act(s) of mapping* »), les plaçant dans un processus d'hybridation de l'image, par une cartographie spatiale et mémorielle mouvante.

Les œuvres que nous proposons d'étudier dans cette partie s'inscriront dans ce questionnement cartographique de la mémoire, interrogeant tout autant les signes, les traces, les cendres, les monuments<sup>422</sup>, la figure de l'archive, que la latence, les absences, les vides, les silences, la disparition. Qu'il s'agisse de longs métrages de fiction, de documentaires expérimentaux ou d'installations, ils sont tous travaillés par la recherche d'une narration possible pour aborder, écrire ou réécrire l'histoire ou les histoires liées à la guerre civile libanaise, dans une tentative, non pas « de conserver une mémoire (défaillante), mais de la créer »<sup>423</sup>, sur de l'oubli.

---

<sup>420</sup> *Ibidem.*

<sup>421</sup> *Ibidem.*

<sup>422</sup> Voir RANCIERE Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, p. 201: « Une mémoire, c'est un certain ensemble, un certain arrangement de signes, de traces, de monuments ».

<sup>423</sup> *Ibidem.*

### III.1. En mal d'images

#### La disparition au principe de la narration et de la représentation

En l'absence d'histoire officielle, dans un régime politique qui décrète l'amnistie et l'amnésie, l'histoire et la mémoire individuelle entretiennent des liens que Lamia Joreige nous semble exprimer de manière exemplaire, dans son travail comme dans son analyse du processus psychique et politique qui conditionne la mémoire, et la fabrique, le « ré-agencement » narratif et fictionnel des images :

« Comment approcher l'Histoire, quelle image nous en est renvoyée, quelle image pourrais-je en re-crée ? Tant de questions qui interrogent notre regard et notre subjectivité, ainsi que le rapport de notre histoire individuelle à celle collective.

Des événements et expériences heureuses ou dramatiques que nous avons pu éprouver dans nos vies, tels que l'amour, la guerre etc., que nous reste-t-il ? Des souvenirs plus ou moins précis, des sensations plus ou moins fortes, des impressions plus ou moins floues, et surtout, des zones d'obscurité. (...)

Ainsi certains faits, drames et expériences vécues ne parviendront jamais à nous, et resteront indicibles, enfouis. Nous ne pourrions jamais attester de leur existence, mais seulement présumer de ce manque. L'Histoire se révèle *manquante* et devient *des histoires* subjectives, des *je* d'histoires. (...)

L'histoire nous échappe, il nous en reste des fragments, paroles, images. (...)

Ces *fragments* sont mémoire et oubli à la fois, parties d'un tout inachevé et assemblés à posteriori. Ainsi re-agencés et re-interprétés, ils se situent au bord de la fiction.

A la manière du mécanisme de mémoire, mon travail tente de collecter, enregistrer, effacer, inventer, oublier, capter, détourner, manquer. Ce qui m'a amenée à explorer diverses structures narratives (...) parce que dans tous ces travaux, je désigne l'impossibilité d'accéder à un récit complet, soulignant ainsi les manques, les *trous* de mémoire et d'histoire »<sup>424</sup>.

C'est ainsi que l'artiste plasticienne et vidéaste introduit sa démarche artistique qui questionne la représentation de l'histoire individuelle et collective, à travers l'invention et l'expérimentation de modes de narration et de figuration possibles. Des événements vécus nous ne garderions que des fragments de mémoire et d'oubli, une histoire marquée par des manques, des trous, des vides, des silences. La disparition serait à la source de la quête des traces du passé ; elle conditionnerait la possibilité de tout récit :

---

<sup>424</sup> JOREIGE Lamia, *Je d'histoires*, in *Meeting Point 3 - Printemps de la Danse*, Tunis, 2005, texte révisé en 2006.

**Archéologies filmiques du contemporain**

« La trace n'est pas un objet, parce que justement elle dit quelque chose de l'absence de la personne qui est passée par là avant et qui n'est plus là. C'est donc l'objet même de la disparition »<sup>425</sup>. Or la disparition marque non seulement ontologiquement la trace, mais aussi bien sa fragilité, ce que Jacques Derrida nomme sa « finitude » :

« (...) Une trace peut toujours s'effacer (...) se perdre (...) s'oublier, se détruire. C'est sa finitude. Et c'est parce qu'il appartient à la trace d'être finie qu'il y a de l'archive, c'est-à-dire qu'on fait des efforts pour sélectionner, pour garder, pour détruire telles archives ou laisser mourir telles traces, pour laisser disparaître telles traces et garder telles autres, parce qu'on sait que les traces sont finies. Et une archive est toujours finie, toujours destructible »<sup>426</sup>.

Dans une perspective épistémologique, la conception de l'histoire serait inséparable des non-dits, des effacements ; si ses démarches les plus convaincantes se relient au recueil et à la consignation de l'archive, cette opération même est sélective, détruisant des traces pour en garder d'autres, délimitant ce qui est intégré ou non dans le flux de l'histoire :

« La pulsion d'archive, c'est une pulsion irrésistible pour interpréter les traces, pour leur donner du sens et pour préférer telle trace à telle autre. (...) L'archiviste n'est pas quelqu'un qui garde, c'est quelqu'un qui détruit. (...) Alors cette archivage sélective, qui est toujours à la fois bénéfique et monstrueuse, les deux à la fois, c'est une chance et une menace, ça ne vaut pas seulement dans les institutions sociales et politiques, ça vaut dans l'inconscient, c'est ce qui se passe dans l'inconscient, c'est ce qui se passe en nous. On garde des tas de choses, on sélectionne et on détruit. Pour garder, justement, on détruit, (...) c'est la condition d'une psyché finie, qui marche à la vie et à la mort, qui marche en tuant autant qu'en assurant la survie. Pour assurer la survie, il faut tuer. C'est ça, l'archive, le mal d'archive »<sup>427</sup>.

Dans le contexte libanais étudié plus haut, en l'absence d'un savoir historique partagé ainsi que d'un fonds d'archives national, comment écrire, penser ou représenter l'histoire libanaise dans une société marquée par l'effectif ? Le tissu de l'histoire libanaise<sup>428</sup>, plus spécifiquement celle qui se rattache à la guerre civile, n'est-il pas fait

---

<sup>425</sup> KATZ Michèle, in conférence « Trace et archive, image et art », *op.cit.*, p. 19.

<sup>426</sup> DERRIDA Jacques, in conférence « Trace et archive, image et art », *op.cit.*, p. 24.

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 25-26.

<sup>428</sup> Pour un rapprochement avec d'autres situations contemporaines, on peut se reporter au film *Nostalgie de la lumière* (Patricio Guzman, 2010), consacré aux disparitions d'opposants au dictateur Augusto Pinochet, au Chili.

**Archéologies filmiques du contemporain**

de ces absences, de ces non-dits, soumis en tous points et très concrètement au principe de l'élimination des preuves, de la disparition ? Depuis la fin de la guerre civile, on compte ainsi plus de 17 415 personnes disparues au Liban, et dont on ne connaît pas le sort à ce jour. Durant plus de quinze années, la guerre fut marquée par les combats, les bombardements, les tueries, les massacres, les déplacements, mais aussi des enlèvements incessants :

« Ces enlèvements étaient pratiqués par tous les groupes armés (milices et armées), souvent en coordination avec plusieurs groupes (par exemples, les milices libanaises ou des membres de l'armée libanaise remettaient les victimes aux forces syriennes ou israéliennes).

Les victimes – pour la plupart des civils – étaient enlevées aux points de passage, dans leur propre maison ou dans la rue. Elles étaient kidnappées pour de multiples raisons : en échange d'autres prisonniers ; pour l'argent ou par vengeance (...).

Parallèlement aux enlèvements, de nombreuses personnes ont disparu du fait des massacres et des combats et ont été enterrées dans des fosses communes ou – selon des rapports non officiels – auraient été jetées à la mer »<sup>429</sup>.

Face à la disparition d'un proche, comment vivre avec l'incertitude quant à son sort, comment faire le deuil en l'absence d'un corps ? « La différence entre le fait de s'adapter à la mort d'un être aimé et sa disparition correspond à ce que les psychologues appellent 'gel du deuil' »<sup>430</sup>. Cette « distinction nette entre la condition de mort et celle de disparu » remonte à « une disparition célèbre [qui] ouvre les histoires occidentales : celle d'Ulysse dans l'*Odyssée*. (...) Ce n'est pas de songer à la mort de son père qui chagrine tant Télémaque ; plutôt, ce qui le désespère – le laisse sans perspective d'avenir – c'est l'incertitude quant à son sort »<sup>431</sup>. Or comment se forme une mémoire ou un récit en l'absence d'une finalité, lorsque les proches des disparus sont condamnés à une incertitude « ouverte sur le temps et l'espace » ?

« La mort certaine devient ainsi une condition pour la formation de la mémoire des survivants. Saisissant ce lien entre mort, transmission d'expériences et narration, Walter Benjamin dira même au sujet du conteur traditionnel, que 'la mort est la sanction de tout

---

<sup>429</sup> MAALOUF Lynn, «Les disparitions forcées au Liban: l'héritage immuable d'une nation», in MERMIER Franck et VARIN Christophe (dir.), *Mémoires de guerres au Liban (1975-1990)*, op.cit., pp. 266-267.

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>431</sup> VARSOS George et WAGNER, Valeria, « Disparaître à présent, Introduction », *Disparaître*, automne 2007, n°10, p. 9.

### Archéologies filmiques du contemporain

ce qu'il peut raconter' et que 'c'est de la mort qu'il tient son autorité'. C'est la présence de la figure du mourant dans la société traditionnelle qui attribuerait ainsi à la vie humaine la forme communicable qui soutient la vérité du récit de son histoire, et donc sa place dans la mémoire humaine (...).

(...) L'incertitude que génère la disparition entrave de manière distincte la possibilité de donner forme à « la matière dont sont faites les histoires », comme dit Benjamin, affectant par là la possibilité de tout récit.

(...) La disparition affecte toute forme de constitution et de transmission de connaissance, d'évaluation ou de critique et de mémoire de ce qui a ou qui aura eu lieu, en modifiant la matière même de ce dont il s'agit, devenue en quelque sorte informe, sans résolution, cruciallement ouverte sur le temps et l'espace »<sup>432</sup>.

Benjamin opère ainsi la distinction suivante : alors que « la mort donne du relief aux faits, (...) ouvre sur des récits », la disparition « en est la clôture »<sup>433</sup>. Les modalités de transmission de l'expérience s'en trouvent affectés :

« Fin, forme, continuité, temporalité linéaire, ordre de séquences événementielles, projection dans l'avenir, l'idée même des personnes, événements ou objets jadis « sensibles » : tout doit être revu lorsque la langue ou tout autre moyen de configuration, de représentation, de transmission de matériaux ou de figures de vie se confrontent au disparaître, et aux modalités qu'il convoque »<sup>434</sup>.

L'œuvre expérimentale de Lamia Joreige s'inscrit dans cette configuration, mettant en tension formes et récits pour explorer les diverses possibilités (ou impossibilités) d'accéder, de relater et de représenter l'histoire, particulièrement celle de la guerre du Liban. Ses travaux sont ainsi marqués par la recherche d'une narration possible, une tentative de lecture ou de (ré)écriture de l'histoire marquée par l'idée d'une rupture temporelle, événementielle, narrative, formelle, réenclenchant différentes versions possibles qui oscillent entre réalité et fiction, mettant ainsi en doute l'idée d'une vérité historique. Son installation *Je d'histoires* (2006-2007) est à ce titre emblématique de l'ensemble de ses travaux artistiques, qui pourraient être considérés, indépendamment de leurs diversités thématiques, narratives et formelles, comme autant de propositions pour aborder l'histoire « manquante ».

---

<sup>432</sup> *Ibid.*, pp. 10-13.

<sup>433</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 13.



### Archéologies filmiques du contemporain

La spécificité de l'installation *Je d'histoires* se situe dans son interactivité : Joreige met ainsi à disposition des visiteurs des séquences vidéos, une sélection de musiques, ainsi que des textes qui portent sur l'amour et la guerre. Chaque visiteur peut construire sa propre histoire à partir des mêmes matériaux, se trouvant impliqué dans la recherche d'une structure narrative sans cesse réenclenchée, engageant une multitude d'histoires, ainsi qu'une finalité non identifiée.

« *Je d'histoires* joue des multiples histoires. Le spectateur est invité à construire son propre récit visuel en choisissant parmi diverses vidéos, musiques et textes. Il / elle devient acteur du processus narratif, le renouvelant à chaque fois. Les vidéos montrent paysages, vues urbaines de Beyrouth, ou film Super 8 d'archives. Les textes sont des lettres sur l'amour et la guerre. La musique varie entre sons jouant des répétitions, airs mélodieux, et séquences lyriques. La présence du visiteur est enregistrée à travers un microphone et ensuite rangée dans une base de données. Ces sons seront plus tard transformés et réinjectés à un moment différent durant une autre séquence, comme une irruption ou un son fantôme. Le spectateur affecte / dérange le déroulement de la séquence: les sons qu'il / elle produit pendant qu'il / elle regarde, peuvent provoquer une désintégration de l'image. Ainsi, chacun laisse son empreinte dans une séquence qui en devient unique. L'installation *Je d'histoires* est amenée à évoluer. Dans le futur, d'autres vidéos, textes et musiques y seront ajoutés, élargissant les possibilités narratives au point où, je, (l'auteur) perdrais le contrôle des divers scénarios, laissant le champ libre aux 'accidents' »<sup>435</sup>.



Figure 32- *Je d'histoires* (2006-2007)

Après la guerre de juillet 2006, l'artiste a introduit de nouveaux éléments à l'installation *je d'histoires*, mais que ce soient les images, les musiques ou les textes, leur rapport au réel et à l'événement est altéré, la rupture poétique formant le seul lien possible, à chaque fois relancé, réinterprété, comme autant de versions possibles du même

<sup>435</sup> JOREIGE Lamia, *Je d'histoires*, texte de présentation, disponible sur: <http://www.lamiajoreige.com/installationsDetails.php?JE-D-HISTOIRES-8> (consulté le 13 août 2013).

**Archéologies filmiques du contemporain**

événement, impossible à relater d'une manière définitive. Cette dynamique intègre également ses projets *Objets de guerre, 1, 2, 3 et 4* (1999-2006), ainsi que *Ici et peut-être ailleurs*, titre d'un documentaire, d'une nouvelle (datés de 2003), et d'un site internet interactif<sup>436</sup> (2009). *Objets de guerre* consiste en une installation composée de quatre vidéos formant une diversité de témoignages liés à la guerre civile, centrés chacun sur un objet personnel qui enclenche un récit, une histoire. Le visiteur fait ainsi le choix de visionner tel ou tel témoignage, composant par ce choix son propre récit. La série qui comporte quatre vidéos est amenée à se développer selon des histoires qui n'en finissent pas d'être injectées dans une sorte de banque de données non délimitée par le temps.

La multiplicité narrative et les diverses versions subjectives de l'histoire que Lamia Joreige enclenche dans ses travaux, les *je histoires*, sont autant de *jeux d'histoires* pour l'artiste et le spectateur appelé à intervenir, à agencer et à lire, fragments d'histoires et de mémoire, enclenchant une (ré)écriture indéfinie de l'histoire. On peut comparer cette dynamique à la « pratique alternative de lecture et de déchiffrement de l'histoire »<sup>437</sup> que propose Chris Marker dans son film *Level 5* (1997), sur lequel se penche André Habib dans son texte « À quel jeu joue-t-on quand on joue à l'histoire avec Chris Marker ? ». Habib interroge le « jeu de stratégie » qui forme « le prétexte narratif du film »<sup>438</sup>, et qui semble permettre à Laura, chargée par son ami disparu de terminer l'écriture d'un jeu de go, de « rejouer » la bataille d'Okinawa, d'en comprendre les paramètres, et d'inverser le cours de l'histoire. Chris Marker convoque ainsi cette bataille méconnue de l'histoire qui a cependant joué un « rôle instrumental (...) dans les bombardements sur Hiroshima et Nagasaki. La population d'Okinawa y aura perdu 150,000 civils, entre les suicidés, les soldats tués, les meurtres fratricides inimaginables qui ont décimé le tiers des habitants de cette île paisible »<sup>439</sup>. Pour ce faire, il propose une « trame audiovisuelle et narrative (...) composée d'un tressage

---

<sup>436</sup> Voir le site internet *Ici et peut-être ailleurs*: [http://www.hereandperhapselsewhere.com/IPA\\_french/](http://www.hereandperhapselsewhere.com/IPA_french/).

<sup>437</sup> HABIB André, « À quel jeu joue-t-on quand on joue à l'histoire avec Chris Marker ? Lecture et réécriture de l'histoire par le jeu dans *Level 5* », *Lignes de fuite*, revue électronique, printemps 2006, disponible sur: [http://www.lignes-de-fuite.net/article.php3?id\\_article=40](http://www.lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=40) (Consulté le 4 juin 2013), p. 4.

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>439</sup> *Ibid.*, p. 3.

**Archéologies filmiques du contemporain**

complexe entre l'interface numérique du jeu de stratégie et du réseau (...) des extraits de films, des images d'archives »<sup>440</sup>, alors que s'entrecroisent pour le spectateur « les limites entre le jeu de Laura et le film que Chris Marker 'compose' et 'commente' à partir de ces fragments en vrac qu'elle dit devoir lui laisser un jour pour qu'il en fasse quelque chose »<sup>441</sup>. Se mêlent ainsi divers processus de « lecture et de déchiffrement de l'histoire », mais « une histoire qu'il n'est pas possible de *faire jouer* autrement »<sup>442</sup> :

« La seule possibilité offerte par le jeu serait de voir l'histoire de cette bataille absurde et atroce se répéter en boucle (...). Marker propose une lecture de l'histoire, mais qui ne se montrerait qu'en *cours de déchiffrement*, dans son écriture-lecture, tant il est vrai que le sens d'un jeu apparaît au joueur en jouant (n'est-ce pas vrai d'un film, aussi ?), » des « séries d'images, fragmentées, partielles, en ruines, comme les morceaux d'un puzzle, nous renvoyant toujours à l'histoire pour essayer de la comprendre, sans jamais la totaliser »<sup>443</sup>.

Le projet *Ici et peut-être ailleurs* (2003) de Lamia Joreige manifeste le même geste d'approche des différentes versions de l'histoire, en l'occurrence ici une histoire de la disparition. Lamia Joreige amorce une cartographie de la mémoire traumatique de la ville de Beyrouth, désignant géographiquement des points d'interruptions spatio-temporelles, qui défient la mémoire et l'histoire, en parcourant ce qui a constitué durant plus de quinze années un no man's land le long de la ligne de démarcation entre Beyrouth Est et Beyrouth Ouest, la ligne verte. Car ces lieux contiennent une mémoire, celle des batailles, des exécutions sommaires et enlèvements multiples qui ont eu lieu sur cette zone infestée de snipers, et formée de multiples barrages censés contrôler les passages d'une zone à l'autre.

Munie de photographies d'archives qui datent du début de l'après-guerre alors que les opérations de déblaiements et de reconstruction n'avaient pas encore été entamées, Joreige confronte les habitants et commerçants de ces quartiers et les spectateurs à ces images ; elle crée une superposition cartographique entre les barrages d'hier et les carrefours d'aujourd'hui, images fixes et en mouvement manifestant « une

---

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>442</sup> *Ibidem.*

<sup>443</sup> *Ibid.*, pp. 4-5.

**Archéologies filmiques du contemporain**

rupture temporelle entre le passé et le présent »<sup>444</sup>. Le questionnement est alors porté par une double impulsion : Où nous situons-nous dans l'espace et le temps ? Où se trouvent les disparus ? Car il est difficile de se repérer sur ces carrefours métamorphosés, le regard étant sans cesse mis au défi de reconnaître tel ou tel angle de rue, immeuble ou commerce. Interrogés sur les enlèvements et disparitions survenus dans ces lieux, les souvenirs des personnes que Joreige questionne sont aussi désorientés que leurs regards posés sur ces photographies. Comme le souligne Kaeleen Wilson-Goldie, « il y a un échec constant à vouloir faire coïncider une image avec l'autre, comme si ces images du passé et du présent refusaient de se conformer à une même notion d'espace, encore moins à une narration de l'histoire linéaire, cohérente et collectivement appréhendable »<sup>445</sup>. Le titre souligne cette disjonction spatio-temporelle et narrative, entre faits réels et fictifs, des souvenirs défaillants, relatés et répétés, *ici et peut-être ailleurs*.



**Figure 33- Ici et peut-être ailleurs (2003)**

« Connaissez-vous des personnes qui ont été enlevées ici ? Savez-vous ce qu'elles sont devenues ? Les corps ont-ils été rendus aux proches ? » Les témoignages qu'elle filme divulguent des informations disparates, quelques noms, des récits vécus ou

---

<sup>444</sup> WILSON-GOLDIE Kaelen, "Contemporary Art Practices In Post-war Lebanon: an Introduction", in *Out of Beirut*, Suzanne Cotter (dir.), *op.cit.*, p. 82. (notre traduction)

<sup>445</sup> *Ibid*, p.83: « There is a repeated failure to match one view with the other, as if these images of past and present refuse to conform a singular notion of place, let alone a coherent, collectively understood historical narrative linking one another ». (notre traduction)

**Archéologies filmiques du contemporain**

entendus, marqués par des non-dits, des souvenirs altérés, des oublis, des histoires multiples qui sont autant de vérités que de fictions. Le commentaire d'une des personnes interviewées manifeste précisément cette impossibilité d'établir une version factuelle et définie de l'histoire, et de connaître le sort des disparus :

- Il y a beaucoup d'histoires, mais je ne peux pas en parler maintenant.
- Vous avez peur qu'elles soient enregistrées ?
- Non (...), mais il n'y a pas de raison de les enregistrer, parce qu'elles peuvent être vraies ou fausses. Vous voyez ? Parce que personne ne vous donnera la réponse que vous recherchez<sup>446</sup>.

Vers la fin du film, Lamia Joreige tombe sur un couple âgé qui évoque quelques informations lacunaires sur la disparition de l'oncle de l'artiste. Ces révélations partielles se révèlent pour le spectateur comme un début de réponse, la reconnaissance d'une certaine vérité, à l'annonce même du nom de l'oncle par cet homme que l'artiste ne connaît pas. Celui-ci lui signale par ailleurs qu'il a été enlevé à tel endroit, alors que l'information dont dispose Joreige situe le lieu de l'enlèvement ailleurs. Comment déterminer l'exactitude de ces informations ? Est-ce réellement un début de réponse, ou encore une fois une des versions possibles ? Dans le documentaire *A Journey* (2006) qui parcourt l'histoire de la famille de l'artiste à travers celle de sa grand-mère Rose, née en Palestine et installée à Beyrouth dans les années trente, la disparition de l'oncle de Lamia Joreige est longuement évoquée, notamment dans cette conversation entre les différents membres de la famille, qui mettent en doute l'idée de parvenir un jour à connaître la vérité sur les circonstances de cette disparition :

- « (...) je ne le crois pas et je ne vois pas comment nous y avons cru à l'époque. Parce qu'en fait lorsque des personnes sont détenues pendant deux, trois semaines, et qu'il y a une possibilité d'échange, on se souvient de

---

<sup>446</sup> Extrait du film *Ici et peut-être ailleurs* (2003) de Lamia Joreige, cité par l'artiste dans son texte *Je d'histoires*, in *Foreword*, Pavilion of Lebanon in the Venice Biennale, Alarm Editions, 2007, p. 31 (notre traduction).

**Archéologies filmiques du contemporain**

noms, il y a des faits, il y a des pièces d'identité, il y des détails qui existent et dont la mémoire est consciente, je veux dire dans...

- dans la mémoire de qui ?
- ...des gens de l'époque...
- mais nous n'avons jamais pu interroger qui que ce soit, on ne sait pas qui c'est !
- de toutes les histoires que tu as entendues ces 17 dernières années, quelle version te semble la plus...
- vraie
- la seule conviction que j'aie, c'est qu'il est décédé.
- alors, on ne peut pas reconstituer ce qui s'est passé ce jour-là ?
- mais à qui demanderions-nous ? à qui demanderions-nous ? (...) »<sup>447</sup>

La question de la disparition comme faille spatio-temporelle et narrative est également au centre de la nouvelle et du site internet interactif<sup>448</sup> qui portent comme nous l'avons déjà souligné le même titre que le documentaire : *Ici et peut-être ailleurs*. Alors que le film pose la question du témoignage en interrogeant le langage et la transmission des événements liés à la disparition, la réflexion sur les versions multiples de l'histoire passe ici par une fiction. Librement inspirée du film *Rashomon* d'Akira Kurosawa la nouvelle révèle une tentative de reconstituer les circonstances de la disparition et probablement du meurtre d'un dénommé Wahid Saleh durant la guerre civile, relatés par cinq témoins, y compris le disparu lui-même, qui revendiqueront chacun suivant sa version la responsabilité du crime. Comme le souligne Lamia Joreige, « les failles de l'histoire empêchent d'accéder à une vérité unique, et la revendication par chaque protagoniste du meurtre de Wahid Saleh pose la question de la responsabilité et fait de chacun, un acteur potentiel de ce crime »<sup>449</sup>, interrogeant par extension la responsabilité de chacun durant la guerre civile. Ainsi, le site interactif qui se base sur la

---

<sup>447</sup> Extrait du film *A Journey* (2006) de Lamia Joreige, cité par l'artiste dans son texte *Je d'histoires*, in *Foreword*, Pavilion of Lebanon in the Venice Biennale, Alarm Editions, 2007, p. 32. (notre traduction)

<sup>448</sup> Raymond, *L'Entre-Images*, *Photo. Cinéma. Vidéo*, op.cit., p. 14.

<sup>448</sup> <http://www.hereandperhapselsewhere.com/>

<sup>449</sup> Talk je d'histoires

### Archéologies filmiques du contemporain

même histoire que la nouvelle, invite le visiteur-spectateur à faire le choix entre une version ou une autre, l'impliquant encore une fois dans le processus narratif, mais aussi dans l'enquête sur la disparition, sur le crime.

## Esthétique de la latence

« La latence se définit comme l'état de ce qui existe de manière non apparente mais qui peut à tout moment se manifester, c'est le temps écoulé entre le stimuli et la réponse correspondante. L'image latente, c'est l'image invisible d'une surface impressionnée qui n'est pas encore développée...

Se rajoute également l'idée de 'dormant', de l'endormissement, comme quelque chose qui sommeille et qui pourrait peut-être se réveiller.

La latence a des connotations qui ont avoir avec l'essence mais aussi avec l'idée du refoulé, du caché, de l'insondable, de l'invisible... Elle est une forme obscure, inquiétante parce qu'elle n'est pas cernable, ce n'est pas un territoire défini mais un état diffus, non maîtrisable, sous terrain, comme si tout pouvait surgir à nouveau, que tout était encore là.

La latence c'est l'introduction au possible, à quelque chose en devenir.

La latence évoque aussi le sentiment ressenti souvent dans Beyrouth, face à l'amnésie dominante depuis la fin de la guerre, face à cette paralysie étrange qui envahit la ville, face à ce désir violent de mettre les choses entre parenthèse, de se censurer soi-même »<sup>450</sup>.

La possibilité d'une image se définit chez Joana Hadjithomas et Khalil Joreige par une esthétique de la latence, l'idée de potentialité d'apparition d'une image, mais aussi de sa disparition. Figure instable et informe, la latence se caractérise par une présence/absence, par la potentialité de « surgissement de l'invisible ». La tentative de figuration et de narration de l'histoire, de la guerre, revient pour ces artistes à révéler une esthétique de l'absence, de la disparition, par un processus poétique, « l'invention poétique étant de remonter d'une absence à une présence »<sup>451</sup>. Alors que leur court métrage *Cendres* (2003) évoque l'enterrement d'un corps absent dans un pays où

---

<sup>450</sup> HADJITHOMAS Joana et JOREIGE Khalil, « Latence », texte publié en anglais sous le titre « Latency », in *Homeworks*, traduit du français par Tony Chakar, Beyrouth, Ashkal Alwan, 2002, pp.40-49. (version française non publiée, sans lieu, sans date)

<sup>451</sup> Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 99, cité par MAURY Corinne, *Habiter le monde : figures poétiques dans le cinéma du réel*, Thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles dirigée par Philippe Dubois et soutenue à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris, septembre 2008, p. 22.

**Archéologies filmiques du contemporain**

L'incinération est interdite, la disparition est au centre de leur long métrage *A perfect day* (2005). Le film raconte une journée particulière, durant laquelle un jeune homme et sa mère vont déclarer la mort du père et mari disparu durant la guerre.

« Une loi du 23 juin 1995 régle la situation des personnes kidnappées. Il revient aux familles de demander à ce que la loi prenne effet : une personne disparue peut être déclarée morte après 4 ans de la date de son enlèvement. Le fait que les familles soient mises devant cette décision relève d'un choix difficile: déclarer quelqu'un mort sans avoir de trace, sans la présence physique d'un corps, d'un cadavre »<sup>452</sup>.

*A perfect day* révèle ainsi un rapport dichotomique au cœur du film et de la ville de Beyrouth, entre l'impossibilité du deuil en l'absence de corps, et le besoin d'oubli qui entraîne un état de suspension physique et temporelle. La mère refuse ainsi d'admettre la mort de son mari, attendant indéfiniment son retour, alors que le fils peine à exister, condamné qu'il est à une présence/absence, qui se manifeste par son état pathologique (il est atteint du syndrome d'apnée du sommeil).

Cette impulsion module ainsi le parcours artistique de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, qui ancrent leurs interrogations dans le rapport à la ruine et à l'histoire de leur pays, dont ils tentent de rendre compte par le biais de l'anecdotique et de la fiction, pour parvenir à des « instants de vérité ». En guise d'introduction à leurs travaux, ils citent ainsi Hannah Arendt dans *Le Procès d'Auschwitz* :

« À défaut de la vérité, [on] trouvera cependant des instants de vérité, et ces instants sont en fait tout ce dont nous disposons pour mettre de l'ordre dans ce chaos d'horreur. Ces instants surgissent à l'improviste, tels des oasis dans le désert. Ce sont des anecdotes et elles révèlent dans leur brièveté ce dont il s'agit »<sup>453</sup>.

En 1998, les deux artistes mettent en œuvre *Wonder Beirut*, un projet qui comprend plusieurs volets, notamment *Histoire d'un photographe pyromane*, *Cartes postales de guerre* et *Images latentes*. Ce projet se concentre sur les images d'un photographe,

---

<sup>452</sup> HADJITHOMAS Joana et JOREIGE Khalil, « Latence », *op.cit.*

<sup>453</sup> ARENDT Hannah, *Le procès d'Auschwitz*, citée in DIDI-HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, pp. 46-47 ; propos repris par HADJITHOMAS Joana et JOREIGE Khalil, « (...) tel des oasis dans le désert... », in *Appel à témoins*, Quimper, Lequartier, Centre d'art contemporain de Quimper, 2004, p. 63.



### Archéologies filmiques du contemporain

Abdallah Farrah, qui aurait édité en 1968 et 1969 une série de cartes postales de Beyrouth illustrant les plus beaux sites touristiques de la ville. A la fin de la guerre, ces mêmes cartes postales étaient toujours en vente, alors que les sites et bâtiments qu'ils représentent étaient pour la plupart détruits. Pour Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, la démarche de ce photographe fait écho à la leur. En effet, à la suite de l'incendie de son studio durant la guerre, il parvient à sauver une partie de ses négatifs dont ceux des cartes postales ainsi que des centaines de pellicules vierges non impressionnées. Puis comme l'explique le couple d'artistes :

« [Le photographe pyromane] commence à détériorer les négatifs de ses cartes postales, à les brûler petit à petit, comme s'il cherchait à les rendre conformes à son présent. Il imite ainsi les destructions des bâtiments qui disparaissent progressivement sous ses yeux, atteints par les bombardements et les batailles de rue. Il le fait d'abord de façon très organisée et très documentée, il suit la trajectoire des bombardements et détruit en fonction des événements du jour. Il date toujours les impacts d'obus, tente de déceler leur provenance, garde tout cela dans un petit carnet.

Plus tard, il se prend au jeu et inflige parfois de manière accidentelle ou volontaire de nouvelles destructions, inédites, à ces mêmes bâtiments.

Quand Abdallah finit de brûler toutes ses images, la paix officielle fut instaurée à Beyrouth.

Ces images détériorées apparaissent comme de nouvelles photographies contenant une part de hasard et d'accident, recréant par la trace du feu et de la lumière un rapport indicel. Elles sont désormais éditées, à notre initiative mais avec son accord, sous forme de nouvelles cartes postales<sup>454</sup>, des cartes postales de guerre »<sup>455</sup>.



Figure 34- Cartes postales de guerre

<sup>454</sup> *Wonder Beirut : « Cartes postales de guerre »*. Édition d'une série de 18 cartes postales par le ZKM (Karlsruhe) puis Le Quartier, Centre d'art contemporain de Quimper.

<sup>455</sup> HADJITHOMAS Joana et JOREIGE Khalil, « (...) tel des oasis dans le désert... », *op.cit.* (document original consulté, sans pagination)

**Archéologies filmiques du contemporain**

Alors que l'altération des négatifs est dans un premier temps documentée, celle-ci se transforme en geste symptomatique, révélant une participation involontaire à la destruction, modulant la position du photographe et le passage de l'état de spectateur passif à celui d'individu impliqué. Par le biais de ce dispositif de représentation, ces artistes visent à rendre compte de l'histoire des guerres du Liban en créant des modes de narration alternatifs. Une tentative de représentation d'un espace-temps invisible, entre le « ça a été » et le « ce sera ».

« Par cette réappropriation d'images, par leur détournement, par l'utilisation de la carte postale, nous tentons de propager ce travail et de lutter contre le mouvement qui met la guerre entre parenthèses et qui n'inscrit que très peu (si ce n'est pas du tout) le conflit libanais dans son histoire contemporaine, préférant idéaliser le passé et se projeter dans un futur fantasmé »<sup>456</sup>.

Les brûlures infligées à ces photographies sont autant d'ébauches d'inscriptions historicisées, des « morceaux d'histoire » pour reprendre leur expression. Des brûlures infligées par un jeu d'entrelacement du référent et de son support de celluloïd. Une proposition de représentation de la ruine de la ville et de la guerre à travers la ruine de la pellicule. Nous pouvons rapprocher un tel projet des travaux de cinéastes qui réalisent leurs films « à partir de fragments abîmés de films trouvés » comme l'explique André Habib :

« Il y a une autre façon d'aborder la ruine au cinéma : c'est-à-dire en passant par la ruine du film, par la décomposition physique, matérielle, de la pellicule... [...] plusieurs cinéastes auront réalisé des films à partir de fragments abîmés de films trouvés, s'intéressant à la valeur plastique, poétique ou historique de la pellicule âgée et décomposée. C'est le cas du cinéaste new-yorkais Bill Morrison, dont les films récents semblent se pencher sur ce combat singulier entre le film et son support, dont l'entrelacs et l'entrechoquement donnent lieu à une ruine du récit par la gangrène du temps, mais aussi à une mise en récit, paradoxale, de la ruine, qui naît justement de cette double résistance de l'image filmique et de sa matière »<sup>457</sup>.

---

<sup>456</sup> HADJITHOMAS Joana et JOREIGE Khalil, « (...) tel des oasis dans le désert... », *op.cit.* (document original consulté, sans pagination).

<sup>457</sup> HABIB André, « Les films de Bill Morrison, Notes sur l'imaginaire de la ruine au cinéma », in *Hors Champs*, juin 2004, disponible sur : [http://horschamp.qc.ca/article.php3?id\\_article=141](http://horschamp.qc.ca/article.php3?id_article=141) (consulté le 12 septembre 2012).

**Archéologies filmiques du contemporain**

Face à l'impossibilité d'une représentation réaliste et esthétisante de la ruine, Hadjithomas et Joreige trouvent dans ce dispositif un moyen d'évoquer une réalité en retrait, une violence refoulée. Dans cet entrebâillement temporel, ils tentent de donner forme à la « latence », des *Images latentes*, comme les centaines de films impressionnés que le photographe décide de ne pas développer, tout en notant le contenu de chaque photographie sur un carnet. Pour expliquer ce volet de leur travail, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige rejoignent le concept du « désastre démesuré » défini par Jalal Toufic, et du « retrait de la tradition »<sup>458</sup> qu'il génère :

« À quel moment, l'image en latence peut évoluer après le 'désastre' que nous avons vécu ? Dans son livre *Distracted*, Jalal Toufic estime que 'la substitution des photographies d'Abdallah Farah par des descriptions textuelles est liée non seulement à la problématique des mots aux images dans des travaux audiovisuels mais aussi au retrait de beaucoup d'images après un incommensurable désastre'. Pour lui, le fait qu'Abdallah Farah décrive ses photographies de façon si précise dans un cahier constitue déjà une voie intermédiaire 'qui peut être considérée comme une contribution à la résurrection de ce qui a été retiré, suite à l'incommensurable désastre' »<sup>459</sup>.



**Figure 35- *Images latentes***

---

<sup>458</sup> Voir TOUFIC Jalal, *Le retrait de la tradition suite au désastre démesuré*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2011.

<sup>459</sup> TOUFIC Jalal, *Distracted*, Berkeley, Tuumba Press, 2003, p. 88 ; cité dans Hadjithomas, Joreige, « Tels des oasis dans le désert... » ; voir aussi du même auteur, « La Photographie libanaise de l'après-guerre », *op.cit.*, p. 91 : « Il est intéressant de voir à quel moment Joreige et Hadjithomas éprouveront l'impulsion de développer ces photographies ; si jamais cela se produisait, cela annoncerait la résurrection de la tradition ».

**Archéologies filmiques du contemporain**

Ce procédé, tout en offrant une réflexion sur la puissance de l'image, est également une tentative de représentation du refoulé, de la latence, de la disparition, il suggère une esthétique de l'absence. Ces images non révélées qui articulent des récits, sont une tentative de représentation et de narration d'événements anecdotiques, comme un processus d'historicisation alternatif et décalé. Une démarche que nous sommes tentés de comparer à celle d'un plasticien allemand, Jochen Gertz. À Sarrebrück en Allemagne, sur la « place du Monument invisible », lieu de l'ancien quartier général de la Gestapo, l'artiste a enlevé clandestinement 2 146 pavés et gravé à leur base le nom de 2 146 cimetières juifs d'Allemagne, avant de les replacer, les rendant ainsi invisibles. Pour lui :

« ce passé, on ne peut le vivre, c'est un héritage impossible. Il est impossible d'établir une relation juste avec l'absence, il y a même un non-sens là-dedans. L'œuvre dans toute l'opulence de ses qualités visuelles, de sa visibilité même, ne peut pas traiter l'absence de façon adéquate. Cette œuvre doit donc trouver le moyen de s'absenter à son tour. Pourquoi ? Pour nous permettre de percer notre passé et d'en parler. Il faut que l'œuvre fasse le sacrifice de sa présence afin que nous puissions nous rapprocher du noyau central de notre passé »<sup>460</sup>.

Pour Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, cette proposition de représentation de l'invisible passe par la fiction, à l'intérieur même du récit mais également par le biais de son énoncé. Car ce photographe du nom d'Abdallah Farah n'existe pas, et les auteurs de ces images sont les artistes eux-mêmes. Si leur explication à ce procédé se situe dans l'univers fictionnel qui permet d'inventer des narrations, d'en contrôler les paramètres, et de proposer des systèmes de causalités alternatifs, la fiction participe également à la mise en récit d'histoires individuelles, la seule possibilité pour ces artistes de mettre en récit l'histoire.

---

<sup>460</sup> GERTZ Jochen, « La place du monument invisible », in *Art Press*, n° 179, avril 1993 ; cité par HUNZINGER Robin, « L'idée d'une juste mémoire », in *Filmer le passé : les traces et la mémoire, suivi de No pasarán ! Album souvenir*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 101.

### III.2. La trilogie autobiographique de Mohamed Soueid : de l'album à l'atlas d'images

Dans la dernière de ses récentes conférences consacrées au *Musée imaginaire* d'André Malraux<sup>461</sup>, et à la suite de la projection du film *Les statues meurent aussi* (1953) réalisé par Alain Resnais et Chris Marker, Georges Didi-Huberman prenait acte des sollicitations exercées sur le musée par la réalité des expériences et des phénomènes temporels et historiques. Au temps des certitudes et de l'idéalisme (dont témoigne l'œuvre de Malraux, placée sous le signe de l'Intemporel et de l'universalisme) succède celui de l'impureté, de la contamination, d'une temporalité chaotique et vivante, telle que Warburg lui a donné forme dans les planches du *Bilderatlas Mnemosyne* entre 1927 et 1939. « On ne peut plus faire d'album, déclare G. Didi-Huberman, mais des atlas. (...) Aujourd'hui plus que jamais nous avons besoin d'atlas et non d'albums ». On peut ici faire l'hypothèse que la puissance de destruction de la guerre telle qu'elle s'est exercée dans le contexte libanais sur les mémoires et les consciences individuelles et collectives vient confirmer ce diagnostic dans l'œuvre de Mohamed Soueid : en faisant de la perte le point de départ temporel d'une expérience radicale, où le montage kaléidoscopique dit à la fois la mélancolie, l'échec et la puissance créatrice de l'imaginaire. Le Liban n'ayant pas d'histoire unifiée, il n'y aurait pas de possibilité d'aborder les événements historiques et de les mettre en récit ou de les représenter avec des liens de causalité, d'écrire une histoire linéaire. Cette hypothèse que développe Laura Marks dans son texte *Mohamed Soueid's cinema of immanence*<sup>462</sup> (*Le cinéma de l'immanence de Mohamed Soueid*) est largement partagée comme nous l'avons déjà souligné par de nombreux artistes libanais qui pour aborder l'histoire de la guerre du

---

<sup>461</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, « L'Album de l'art à l'époque du Musée imaginaire, cycle de conférences à l'auditorium du Louvre du 16 au 30 décembre 2013, mise en ligne imminente.

<sup>462</sup> MARKS U. Laura, « Mohamad Soueid's Cinema of Immanence », in *Jump Cut, A Review Of Contemporary Media*, disponible sur : <http://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/lauraMarks/> (consulté le 20 avril 2013).

### Archéologies filmiques du contemporain

Liban privilégie les anecdotes, les causes de la guerre civile n'étant pas décelables dans l'analyse politique, mais à travers ces micro-événements. Au centre de ce cyclone se trouve la ville de Beyrouth, surface immanente absorbant les traumatismes, aspirations, désillusions, la mélancolie de l'auteur et des personnages qu'il filme, comme autant de symptômes imbriqués, au long d'un parcours du trauma de la perte à la re-création, à la réécriture, à travers d'autres formes d'histoire et de montage.

### Expériences de l'après-guerre, expérience de la perte

« La mort était monnaie courante de la guerre, c'est ce qui arrivait à beaucoup de personnes, tous les jours. Tout le reste, les divorces, les ruptures familiales, les séparations, c'étaient (...) des tragédies anormales.

(...) Je n'arrive pas à déterminer le moment où nous sommes passés de la situation de guerre, à la situation de paix. (...) Mais il a dû y avoir un matin, un matin spécifique qui aurait marqué le début du premier chapitre de l'après-guerre. Toutes les fictions ont un premier chapitre, un moment qui ouvre leur récit (...) Nous sommes tous nés de nouveau, citoyens de cette république de l'après-guerre. (...) Ceux qui sont morts ont disparu. (...) J'ai vécu l'expérience de la mort totale, dans l'après-guerre, pour la première fois. Le frisson cruel de la fin irréversible de la mort. L'inconsolable nostalgie pour ce qui ne sera plus jamais »<sup>463</sup>.

Ce récit de Rasha Salti qui accompagne la série de photographie de Ziad Antar *Beirut Bereft, The Architecture of the Forsaken and Map of the Derelict*<sup>464</sup>, exprime ce sentiment paradoxal lié à l'expérience de la mort et du deuil qui composait le quotidien des Libanais durant la guerre civile. C'était semble-t-il, malgré les dissensions multiples du pays, la seule chose commune partagée, comme une contamination menaçante et transmissible par chaque particule d'air, qui fait circuler d'un quartier à l'autre l'écho des prières funéraires multiconfessionnelles. Le premier film de Mohamed Soueid est

---

<sup>463</sup> SALTİ Rasha, in SALTİ Rasha et ANTAR Ziad, *Beirut Bereft, The Architecture of the Forsaken and Map of the Derelict, op.cit.*, pp. 9-27: « Death was the currency of war, it's what happened to a lot of people everyday. Everything else, divorce, family breakdown, separations, were unsettling, unnatural tragedy. (...) I just can't determine when we shifted from living in a state of war to a state of non-war. (...) But there must have been a morning, one defining morning that marked the first day of the first chapter of post-war. All fictions have a first chapter, a moment to anchor the ark of their dramatic narrative. (...) We were all born anew, citizens of this post-war republic. (...) Those who died vanished. (...) I experienced the full meaning of death, in the post-war, for the first time. The cruel chill of the irreversible end of death. The inconsolable longing of that will never be again ». (notre traduction)

<sup>464</sup> Œuvre étudiée plus haut, voir II.3. Espaces de mémoire, le chronotope des ruines - Suspended spaces.

habité par cette scansion qui continuera de marquer ses films à venir, celle d'une mélancolie liée à la terrible conscience viscérale d'une disparition qui aura toujours eu lieu, nous confrontant « à notre propre béance, certes celle d'un Libanais, mais plus encore : à notre propre béance d'homme. Véritable trou noir qu'est chacune de nos existences »<sup>465</sup>.

Vers la fin de la guerre, Mohamed Soueid réalise *Absence* (1990), une vidéo qui porte sur la mort de quatre personnes, relatée chacune par le témoignage d'un proche, un sujet qui ne découle pas d'une réflexion ou d'un choix artistique, mais d'une nécessité viscérale. Sont évoqués et énumérés dans les détails les circonstances du décès, révélant la perte, le manque, l'absence. Bien qu'ils soient survenus en période de guerre, les causes des décès n'y sont pas reliées, et la guerre n'est pas directement mentionnée, hormis pour une disparition liée à la lutte armée. La mort et la douleur face à la perte d'un être cher touchent ainsi tout individu, indépendamment de son appartenance politique ou confessionnelle, et des conditions qui ont causées le décès. La douleur et le deuil ne distinguent pas entre la mort naturelle et les circonstances violentes et relativement spectaculaires d'un décès causé par la guerre.

Le choix d'opter pour le témoignage de personnes anonymes est par ailleurs motivé par une focalisation sur l'individu libanais, ainsi que la nécessité de mettre en lumière des histoires alternatives, « écrites par des gens ordinaires, (...) car la diversité est le facteur le plus important dans la résistance collective aux stéréotypes, aux fausses représentations. Se focaliser sur l'individualité devient une mission politique »<sup>466</sup>. Akram Zaatari souligne ici une position propre à la vidéo documentaire expérimentale dont Mohamed Soueid semble être le précurseur, *Absence* étant considéré comme la première vidéo alternative et indépendante au Liban. Par ailleurs, le choix du médium ne se fait pas ici au détriment du cinéma, mais se conçoit comme un choix politique et

---

<sup>465</sup> SALHAB Ghassan, *Tentative de vie*, (document non publié, sans lieu, sans date).

<sup>466</sup> ZAATARI Akram cité par ALLAIN Marie-laure, in *Lamia Joreige : pédagogie de la mémoire*, disponible sur: [http://www.lamiajoreige.com/publications/othertexts\\_allain\\_2004.pdf](http://www.lamiajoreige.com/publications/othertexts_allain_2004.pdf) (consulté le 13 mars 2013).

artistique. Principalement diffusée dans des espaces alternatifs, la vidéo donne ainsi une liberté de création échappant à la censure du cinéma et de la télévision, permettant d'expérimenter de nouvelles possibilités narratives et formelles.

Le cinéma occupe une place centrale dans la vie et l'œuvre de Mohamed Soueid. Il a travaillé durant la guerre comme assistant à la réalisation sur de nombreux longs métrages, principalement des films d'action de série B qui ont connu une effervescence durant les années quatre-vingt. Sa jeunesse a été rythmée par la découverte du cinéma, du classique au populaire : mélodrames égyptiens, comédies ou films américains classiques, films de karaté ont peuplé son imaginaire et alimenté son désir de cinéma. Les salles qu'il a fréquentées appartiennent à un temps qui n'est plus, celui des multiples salles de la rue Hamra, du centre-ville de Beyrouth, qui diffusaient avec une effervescence jamais retrouvée des films d'une grande diversité au même rythme que certaines grandes capitales européennes. Mohamed Soueid a consacré un livre sur la disparition de ces salles<sup>467</sup> qui peupleront une œuvre « pratiquement déformée par son amour du cinéma »<sup>468</sup>, portant en elle le deuil de tous ces films par un art de la citation qui n'en finit pas de ressusciter ces morceaux d'histoire<sup>469</sup>.

Ce geste mélancolique de se tourner vers un passé qui n'existe plus se déploie subtilement dans sa trilogie autobiographique par un enchevêtrement et une stratification temporelle vertigineuse, convoquant la guerre, l'amour et le cinéma. *Tango of yearning (Tango de l'espoir, 1998)*, *Nightfall (Jusqu'au déclin du jour 2000)* et *Civil War (Guerre civile, 2002)* forment ainsi autant de traces imbriquées d'un film à l'autre, qui surgissent dans le tissu du présent avec une conscience douloureuse que tout est voué à se perdre, à disparaître.

---

<sup>467</sup> SOUEID Mohamed, *Ya Fouadi – Chronique des salles de cinéma de Beyrouth* (en langue arabe), An Nahar, Beyrouth, 1996.

<sup>468</sup> MARKS Laura, *Mohamed Soueid's cinema of immanence, op.cit.*

<sup>469</sup> Voir SALHAB Ghassan, *Tentative de vie, op. cit.*: « Il me semble que chaque film se doit de porter en lui tant d'autres films, et il me semble aussi que chaque film se doit de porter en lui le deuil de tous ces autres films. »



**Archéologies filmiques du contemporain**

Placés dans un éclairage mélancolique, ces trois essais documentaires (comme la plupart de ses autres films) débutent ou s'achèvent par une dédicace, un geste de sacrifice que Soueid affectionne particulièrement, et qu'il relie à une expression d'Andreï Tarkovski, « dédier c'est sacrifier ». Le sacrifice serait à concevoir comme un don d'amour inconditionnel, mais un amour sans retour. *Tango of yearning* débute et se conclut par l'extrait d'un film égyptien dont les dialogues reflètent ce sacrifice, celui de laisser échapper l'être aimé au détriment de son propre bonheur. Le générique de *Nightfall* débute quant à lui par le poème suivant qui apparaît à l'écran, et qui souligne la quête infinie d'un amour impossible : « dans mon lit, endormie, nuit après nuit, je rêve de celui que j'aime. Je le cherche, mais ne le trouve pas, à travers la ville, déambulant dans les rues et les allées. Je cherche celui que j'aime, mais ne le trouve pas »<sup>470</sup>. L'ensemble est ponctué de rencontres avec les anciens membres d'une section du Fatah palestinien, qui s'enivrent entre poèmes et anecdotes liés directement ou indirectement aux années de guerre. Un geste de sacrifice et d'amour pour « les camarades d'antan - les morts, les vivants, les absents - dont Mohamed Soueid fait partie corps et âme »<sup>471</sup>, tout comme le dernier volet *Civil War* qui revient sur la disparition d'un ami proche, comme un portrait en miroir. Trois œuvres comme autoportraits posthumes de l'artiste, tel que l'a souligné Ghassan Salhab à propos de *Tango of yearning*, « qui aurait pu s'appeler 'Après ma mort', tant il dressait, avec une terrible ironie, par le biais de plusieurs de ses amis, son propre bilan »<sup>472</sup>, mais qui pourrait tout aussi bien s'appliquer à l'ensemble de la trilogie.

---

<sup>470</sup> Poème extrait de *Nightfall* (2000) de Mohamed Soueid : « My bed, asleep, night into night, dreaming of the one I love. Looking, but couldn't find him, through the city, wandering, streets and alleys. Looking for the one I love, but couldn't find him ». (notre traduction)

<sup>471</sup> SALHAB Ghassan, *Tentative de vie, op. cit.*,

<sup>472</sup> *Ibidem.*

## Instruments, techniques, textures d'immanence

Journal, autoportrait, chronique, essai cinématographique, la trilogie de Mohamed Soueid s'offre comme « un plan d'immanence », une « membrane »<sup>473</sup> qui permet les connexions entre des histoires fragmentées, des réminiscences que Soueid révèle dans le discours, les anecdotes, les détails, une multitude de micro-événements, dont les liens de causalités semblent inexistantes. La matière autobiographique des trois films les exposerait au pathétique si les greffes d'autres images et d'autres voix ne la mettaient à distance. La citation de Tarkovski « Save me Lord from losing everything » (*Sauve-moi Seigneur de tout perdre*) ouvre le premier volet de la trilogie *Tango of yearning*, incluant l'accès à l'amour, au cinéma et à la guerre dans une même texture, celle d'une tendre mélancolie liée à la perte, au manque, à l'absence, comme possibilité de souvenance. Un amour sans retour, comme celui que porte Mohamed Soueid pour Camilia, qui synthétise l'inaccessibilité de l'amour (Camilia la femme), du cinéma (*Fond of Camilia* la série réalisée par Soueid qui s'achève trop tôt, mais aussi ce cinéma qui n'en finit pas de renaître de ses cendres) et de la guerre, avec ce qu'elle a pris des années de jeunesse, d'engagement, mais surtout la désillusion et le déclin des idéologies (aspect principal de *Nightfall*).

Soueid convoque ainsi ses amis dont certains anciens collaborateurs qui ont accompagné son expérience à la chaîne nationale Télé Liban en sorte que l'autoportrait de l'artiste acquiert une dimension autoréflexive et ironique, mettant en abîme sa pratique télévisuelle par une multitude de séquences parodiques, et la réalisation du film lui-même. *Tango of yearning* s'érige ainsi sur le deuil de l'acte de création, puisqu'il doit son existence à la mort de la série, se construisant par un même mouvement sur l'idée de sa propre perte, celle d'un cinéma sans cesse menacé de disparition.

La caméra photo et vidéo sont omniprésentes, se filmant l'une l'autre, accentuant ce jeu de miroirs entre sujet filmant et sujet filmé. Le sujet Mohamed Soueid se démultiplie ainsi comme autant d'images et de voix qui murmurent la naissance et la

---

<sup>473</sup> MARKS Laura, *Mohamed Soueid's cinema of immanence*, op.cit.

mort de l'amour. Il prête ainsi sa voix à Yvan, qui compare la fin d'un amour à la fin d'une guerre :

« Les mots que l'on prononce en amour ne sont pas différents des slogans, et peut être que la mort de l'amour ressemble à la fin de n'importe quelle guerre. La personne abandonne tous ses slogans, et tout à coup la vérité se transforme en mensonge, et l'amour en rancœur. Qu'est ce qui est bien ? Qu'est ce qui est mal ? Je ne sais pas, les choses sont vite oubliées, tout comme bon film, même s'il est beau, il ne dure pas plus d'une heure, une heure et demi, deux heures tout au plus »<sup>474</sup>.

Amour, guerre et cinéma se relient pour Mohamed Soueid par leur inéluctable achèvement. L'un de ses amis souligne ainsi : « la fin d'une histoire [d'amour] s'apparente à une sorte d'absence, une sorte de mort »<sup>475</sup>. Son amie Samar évoque son « amour poétique » pour Camilia, « ma véritable histoire d'amour » comme le souligne l'intertitre, qui se dédouble indéfiniment dans l'univers de l'artiste : « je les ai toutes appelées Camilia ». Cet amour ne peut exister que par l'idée d'une séparation perpétuelle : « Je t'aime quand tu n'es pas là, j'aime que tu me manques », murmure l'actrice qui prête son image à celle de la femme aimée. Car Camilia est partie, s'est éloignée de Mohamed Soueid pour garder l'image qu'il avait d'elle, une sublimation de la femme, du cinéma, de Beyrouth, et un sentiment de deuil devant ce qui se perd.

La longue séquence qui décrit par la voix de Samar l'amour inconditionnel de Mohamed pour Camilia s'achève sur des images d'archives de Beyrouth en guerre, scènes de ruines et de désolation. « La dernière séance » annoncée par l'intertitre engage par la suite une longue déclaration d'amour de l'artiste par l'intermédiaire de la voix d'Yvan. Les mots qui s'adressent à Camilia se confondent dans un montage visuel hybride avec ceux que l'artiste adresse à la ville de Beyrouth, aux ruines des salles de cinéma, aux actrices, aux Palestiniens qui quittent la ville en 1982<sup>476</sup> (seule séquence en couleur de tout le film). L'histoire individuelle se dit sur fond de guerre collective, la

---

<sup>474</sup> Extrait du film *Tango of yearning* (1998) de Mohamed Soueid. (notre traduction)

<sup>475</sup> *Ibidem*. (notre traduction)

<sup>476</sup> Suite à l'état de siège de Beyrouth par l'armée israélienne qui dure plus de deux mois, Yasser Arafat et les fédâyins quittent Beyrouth en juin 1982. Ce départ marque une date fatidique pour les partis laïcs de gauche, le début de leur déclin. Ils seront rapidement remplacés par la résistance islamique dans leur lutte contre Israël.

**Archéologies filmiques du contemporain**

femme aimée devient comme une allégorie de la guerre, et la guerre, comme une allégorie de la femme aimée :

« En hiver j'ai pris une première photo de toi, et photo après photo, je me suis vu en train de courir. J'ai essayé de t'attraper en vain. A la fin, il ne restait plus de toi que les photos et les films que j'ai fait sur toi. Beaucoup de femmes t'enviaient, je les ai toutes appelées Camilia. Tu te souviens ? *Fond of Camilia*. (...) Notre histoire a commencé avec les photos, la télévision, et un dangereux jouet qui s'appelle 'la caméra'. (...) Le dicton qui dit 'loin des yeux, loin du cœur' est totalement faux, puisque la distance rend le cœur plus tendre (...). Je me souviens qu'une fois tu m'as dit : 'la vérité blesse'. Non, rien ne me fait plus mal aujourd'hui que tes photos, elles sont si belles. En fin de compte, tu ne m'en as laissé aucune. Peut-être que ce que la guerre ne m'a pas enlevé, tu me l'as pris, et j'en suis heureux. Ce n'était pas en vain, tout devient à toi, et si la guerre éclate à nouveau, tout le monde te reviendra, en n'attendant que de mourir, en chantant et en récitant ton nom »<sup>477</sup>.



**Figure 36- *Tango of yearning* (1998)**

La texture visuelle, auditive et affective composite que permet le montage entraîne une stratification temporelle et historique. Soueid pointe par ailleurs de multiples points d'accès à la mémoire, amorcés par des intertitres qui soulignent le geste de se retourner, de poser un regard sur ce qui fait trou dans la mémoire, ruines de l'histoire personnelle et collective. « The friend I lost » (*L'ami que j'ai perdu*) révèle la photo de son ami Jamal, compagnon d'arme qui a disparu à l'âge de seize ans, et qui apparaît quasiment dans tous les films de Soueid depuis *Absence* (1990). « The way we were » (*Tel que nous étions*) dévoile une photo de classe de l'artiste, en surimpression d'un long travelling qui semble filmé d'un train, déplacement visuel, géographique et temporel, dont la texture est toujours au présent. L'intertitre « ma mère » annonce une séquence qui montre une jeune femme, visiblement une actrice qui réapparaîtra à plusieurs reprises caressant les cheveux d'un jeune enfant, qui représente l'artiste, « me, as a child » (*Moi, enfant*). Le montage comme articulation de fragments, un

<sup>477</sup> Extrait du film *Tango of yearning* (1998) de Mohamed Soueid. (notre traduction)

**Archéologies filmiques du contemporain**

kaléidoscope temporel, historique et mélancolique qui entrechoque une multitude de signes et de sentiments, particulièrement perceptible dans la séquence intitulée « souvenirs ». Précédée de l'évocation du décès d'un jeune homme durant la guerre par une balle perdue, et de vieilles photographies qui nous plongent dans la temporalité de ce qui a été, elle débute par l'image d'un vieux tourne-disque et une chanson d'amour et de séparation : *Viens et chante la chanson d'amour et de souhaits, assez de séparations, viens avant que nous ne vieillissions, avant que l'amour ne meurt (...)*. S'ensuit un montage temporel hétéroclite, une surimpression de textures historiques, visuelles et sonores multiples, entre la destruction d'un bâtiment de la place des martyrs au présent, l'affiche représentant le projet de reconstruction du même immeuble au futur, et les archives de guerre au ralenti. Le tout mené par un montage sonore complexe, entre murmures de prières, bruit du vent, et Fayruz<sup>478</sup> qui chante la crucifixion du Christ, révélant une charge émotionnelle intemporelle.



**Figure 37- *Tango of yearning* (1998)**

Car ce montage, dans les trois films, travaille sur des fragments toujours portés par une émotion visuelle, une voix, une mélodie, des extraits de films égyptiens mélodramatiques, des chansons d'amour scandant le manque et la séparation. Mais cette intonation est toujours rompue au moment où elle prend naissance, tout comme la chanson fredonnée au début du film par Rima Khcheiche, qui affirme au réalisateur que ce qui la gêne dans cette chanson, c'est la coupure d'une phrase musicale en pleine ascension. On peut voir la singularité du montage de Soueid, dans *Tango of yearning* comme dans *Nightfall* ou *Civil war*, dans sa manière d'interrompre ou de « décaler » toute phrase mélodique, toute émotion, toute intensité au moment où elle se produit.

---

<sup>478</sup> Fayrouz (née en 1935) est une chanteuse libanaise, l'une des plus célèbres dans le monde arabe.

### Archéologies filmiques du contemporain

« Mohamed Soueid pratique le cinéma, et qu'importe si ici c'est de la vidéo, comme un art du montage et le montage comme un art de faire circuler les intensités. L'art de passer d'une *couleur* à une intonation de voix, d'un simple mouvement de caméra à une phrase musicale, de la naissance d'une émotion à la découverte d'un espace, d'une vitesse à une autre. Ce qui fait la suprême élégance de ce film [*Nightfall*], c'est cette exigence (esthétique et morale, c'est la même chose) qui pousse Mohamed Soueid non pas à couper, mais à *changer de ligne*, à décaler, dès qu'une intensité menace de se localiser et de coller au spectateur. L'émotion sans le pathos »<sup>479</sup>.

### Deuil et création, traces et formes historiques

« Que me reste-t-il pour me souvenir ? » se demande Mohamed Soueid dans *Nightfall*, qui aborde ses années d'engagement et de lutte au sein d'une brigade liée à Fatah, regroupant de jeunes militants libanais qui ont combattu auprès des palestiniens les premières années de la guerre civile. Depuis beaucoup sont morts, d'autres se sont exilés, et ceux qui restent s'enivrent de mots et de souvenirs. « Je suis Bassem, le sourire triste – je suis la conscience du peuple et la blessure de la ville »<sup>480</sup>. Le film chante ainsi la naissance et le déclin de ce groupe de révolutionnaires, une scansion de promesses et de désillusions, rythmée par les intermittences de la mémoire. Soueid ne revient pas sur cette période historique et personnelle autant qu'il révèle la manifestation de signes et de micro-événements au présent. Seul un entretien relate les conditions historiques de l'existence de cette brigade, propos par ailleurs exprimés par l'unique personne sobre. Le rapport à la mémoire passe tout le long du film par l'alcool, car comme le souligne Mohamed Soueid à travers la voix de la narratrice : « Certains boivent pour oublier, moi je bois pour me souvenir ». L'important est que ces évocations anecdotiques et poétiques font des personnages et amis de Soueid de véritables sujets historiques :

---

<sup>479</sup> SALHAB Ghassan, *Tentative de vie, op. cit.*,

<sup>480</sup> Extrait du film *Nightfall* (2000) de Mohamed Soueid. (notre traduction)

### Archéologies filmiques du contemporain

« (...) Soueid est attiré par des personnages obsessionnels, des personnes dont les névroses et les tragédies font d'eux de vrais sujets historiques. Ces 'sujets' dans les films de Soueid ont un concentré de tics, de mauvaises habitudes, et leur capacité d'adaptation leur permet de faire face (non sans flair) à des situations impossibles. Ils ne sont pas tant des sujets psychologiques que des nœuds dans un champ politique. Leurs névroses individuelles sont la manifestation de traumatismes politiques »<sup>481</sup>.

L'histoire ne pourrait être convoquée que dans le refuge de l'alcool et de la poésie, qui permet à ces désenchantés de chanter ce temps qui n'est plus, celui des espoirs et des commencements possibles. « Orphelins d'eux-mêmes », ils portent ensemble le deuil de leur propre existence : « Je me suis noyé jusqu'aux os, peut-être que j'aurais dû mourir il y a longtemps, j'ai croisé la mort à plusieurs reprises. Je ne regrette rien. Nous ne sommes pas les orphelins de Fatah, mais de nous-mêmes »<sup>482</sup>. Un deuil que porte inéluctablement Soueid lui-même : « Mohamed tu es aussi fou que nous, aussi enterré, entre les nuits et l'alcool »<sup>483</sup>.

Cette mélancolie est comme dans l'ensemble de la trilogie portée par le deuil du cinéma, évoqué dès le début du film par la voix de la narratrice : « Avec ce film, je viens d'avoir 41 ans. Je vis dans cet appartement à côté d'un immeuble abandonné, celui du studio Al Arez (le studio du cèdre) qui était l'un des premiers studios de cinéma au Liban, et qui a fermé ses portes après la mort de son propriétaire. Je me suis retrouvé dans un quartier où il ne me reste des films que des chats errants... »<sup>484</sup>. Le cinéma et la question palestinienne sont en exergue de l'histoire, déclencheurs de mémoire et de nostalgie : l'appartement vide laisse ainsi percevoir une affiche de Jérusalem avec l'inscription « visitez la Palestine ».

Les évocations du passé sont dans *Nightfall* marquées par le grain de la pellicule et le bruit du projecteur, archives d'un temps à jamais disparu, qui révèlent les fantômes des absents. Soueid s'adresse à ses amis disparus, à Ali dont il n'a pas pu filmer la

---

<sup>481</sup> MARKS Laura, *Mohamed Soueid's cinema of immanence*, op.cit : “(...) Soueid is drawn to obsessive characters, people whose neuroses and tragedies make them truthful historical subjects. ‘Subjects’ in Soueid’s films are knots of tics, bad habits, and accommodations that allow them to deal (not without flair) with impossible situations. They are not so much psychological subjects as knots in a political field, their individual neuroses the manifestation of political traumas”. (notre traduction)

<sup>482</sup> Extrait du film *Nightfall* (2000) de Mohamed Soueid. (notre traduction)

<sup>483</sup> *Ibidem*.

<sup>484</sup> *Ibidem*.

**Archéologies filmiques du contemporain**

tombe au cimetière, préférant montrer son image. Il se remémore les détails de la disparition de Jamal, et montre sa photo, encore une fois, en soulignant ce geste : « est-ce que tu sais Jamal que j'ai montré ta photo dans plusieurs de mes films ? Et je vais refaire la même chose. Tu t'appelles Jamal (beauté) »<sup>485</sup>. L'image se crée pour Soueid comme un geste d'amour, pour les absents et ceux qui restent, qui n'en finissent pas de s'avouer cet attachement beau et triste. Des poèmes d'images et de mots, comme ceux du « cercle des poètes disparus » comme il les nomme, qui chante le monstre du temps qui passe, tout en soulignant la fragilité de ces vers qui s'émiettent. La subtilité du film de Soueid, c'est de se construire comme ces poèmes, sur leur propre ruine :

*Abou Hassan* : « Je suis devenu une proie dans la gueule du monstre du temps, et j'ai pleuré de désolation pour les années passées ». Puis, s'adressant à Bassem : « tu écris les mots et tu ne sais pas comment les prononcer, tu écris un poème, tu l'étreins, et il s'effrite. Tous tes poèmes s'émiettent au sol »<sup>486</sup>.

Ce temps crépusculaire, qui annonce un achèvement, une mort qui n'en finit pas, est aussi le seul temps possible pour Soueid pour créer sur de l'absence. Que nous reste-t-il de ceux qui ont disparu ? Quelles traces laissons-nous ? Comment évoquer les absents ? La trame de *Civil war* se tisse comme une enquête sur la mystérieuse disparition de l'ami de Mohamed Soueid, qui porte le même prénom que l'artiste : Mohamed Douaybes. « Il y a trop de Mohamed dans ce pays ! », lui dit-il. Effectivement, lorsqu'il appelle « Mohamed » dans la rue bondée de Hamra, plus d'un passant se retourne. Ce point anecdotique n'est cependant pas dénué de sens, que ce soit dans le dédoublement de l'artiste lui-même qui encore une fois établit une autopsie de sa propre existence, ou l'interrogation de Soueid sur l'identité de son ami, qui porte plusieurs noms (celui qui apparaît aux génériques des films auxquels il a participé, ou le nom gravé sur sa tombe), et donc de la sienne. Le nom du disparu est aussi ce qu'il laisse derrière lui, mais aussi son appartement vide, la cour où il avait l'habitude de réparer de vieilles caméras, le canapé marqué de sa trace, quelques vêtements, un

---

<sup>485</sup> *Ibidem.*

<sup>486</sup> *Ibidem.*



**Archéologies filmiques du contemporain**

rapport établi par les Forces de Sécurité Intérieures, son passeport, un CD de Feyrouz, et surtout une cassette vidéo de Souad Hosni, une célèbre actrice égyptienne dont l'image et la voix ponctuera ce film. Soueid énumère ainsi les traces que Mohamed laisse derrière lui, les lieux qu'il fréquentait, le trajet qu'il avait l'habitude de prendre, et que Soueid prend et reprend pour le plaisir de se perdre sur ces mêmes traces.

Le corps de Mohamed a été découvert deux mois après sa disparition, au neuvième étage d'un immeuble abandonné et détruit par la guerre. Il a été identifié grâce à ses dents, une ironie comme le souligne Laura Marks, puisqu'il était « obsédé par son hygiène dentaire, et fréquentait au moins deux dentistes »<sup>487</sup>. Soueid interroge ainsi les souvenirs des amis de Mohamed, mais aussi de deux dentistes, en tissant une hypothèse surprenante évoquée par Laura Marks : pourrait-on déceler les symptômes du traumatisme de la guerre civile à travers la dentition des libanais, qui possèdent l'un des taux de caries le plus important au monde ?

« Selon ces dentistes, les libanais ont le taux le plus élevé de caries au monde. (...) Sahar parle ainsi de la manière dont le stress cause une soudaine 'explosion de caries' dans des bouches qui étaient saines six mois auparavant.

L'observation de Sahar révèle que ce ne sont pas les bouches qui parlent, mais les dents muettes et douloureuses des libanais qui racontent l'histoire de leur expérience de l'après-guerre : le stress (...), la fatigue, la vie dans l'incertitude. En effet, les personnes viennent dans sa clinique pour s'écrouler et pleurer parce qu'il n'y a pas d'autre endroit où elles peuvent le faire. (...)

Les explosions de caries dans les dents libanaises sont certainement un *symptôme* collectif du traumatisme incessant de la guerre et de ses conséquences. Mais Soueid les traite comme étant plus, et moins que ça. Que les dents puissent mener à un diagnostic des causes et effets de la guerre ne répond pas à une compréhension de l'histoire de la guerre civile. Ce n'est qu'une piste parmi un nombre potentiellement infini de singularités qui, en apparence, ne sont pas liées, mais dont un motif émerge »<sup>488</sup>.

---

<sup>487</sup> MARKS Laura, *Mohamed Soueid's cinema of immanence*, *op.cit.* : "A terrible irony is that Mohamed was obsessed with his dental hygiene and retained at least two dentists". (notre traduction)

<sup>488</sup> MARKS Laura, *Mohamed Soueid's cinema of immanence*, *op.cit.* : "According to the dentists, Lebanese have the highest rate of tooth decay in the world. (...) The lady dentist Sahar tells how stress causes a sudden 'explosion of caries' in mouths that were healthy just six months earlier. Sahar's observation shows that it is not the speaking mouths, but the mute and painful teeth of the Lebanese people tell the story of their postwar experience: stress (...), fatigue, living with uncertainty. Indeed, people come to her office to break down and cry because there is nowhere else they can do it. (...) The explosion of caries in Lebanese teeth is certainly a collective symptom of the unfinished trauma of the war and its aftermath. But Soueid treats it as more, and less, than this. That teeth can lead to a diagnosis of the causes and effects of war is not the answer to how to understand the history of the civil war. It is

## Fictions de mémoire

Soueid multiplie la manifestation de symptômes, de traces et de signes imbriqués qui lui permettent de convoquer l'histoire personnelle et collective, comme autant de liens de causalités glissants et indirects. Laura Marks le souligne: « Dans l'univers de Soueid, les relations de causalité sont persuasives et indirectes. Les faits réels sont étalés atome par atome comme des tesselles - un léger mouvement du kaléidoscope, et les relations entre ces fragments changent aussi »<sup>489</sup>. La rue Hamra que Mohamed Douaybes fréquentait assidûment ponctue ce périple, la démarche des nombreux passants rythmant et accompagnant ce battement temporel. La caméra de Soueid insiste sur certaines femmes qui portent des vêtements à motif militaire, révélant par ces signes la persistance d'un pays en proie aux tensions, suggérées par la bande sonore qui laisse entendre des hurlements d'animaux, comme une « nature bestiale de la ville »<sup>490</sup> en latence.

Cette articulation de signes se compose ainsi comme un kaléidoscope temporel et historique, fragments qui s'entrechoquent subtilement dans la séquence du World Trade Center. Soueid manipule ici un montage complexe qui débute par la tour Murr<sup>491</sup> à Beyrouth, en surimpression de l'une des tours du World Trade Center. S'ensuit l'extrait d'un film égyptien avec l'actrice Souad Hosni en incrustation de la fenêtre d'un immeuble, suivi des images de l'une des tours qui s'écroule. Le réalisateur lance alors comme un appel à son ami disparu : « Mohamed ! Souad Hosni est morte ! » La séquence de la tour qui s'écroule est alors montée à l'envers, produisant un effet temporel surprenant, une texture que Soueid manipule habilement, parallèlement au témoignage de l'ami de Mohamed Douaybes qui évoque le contexte de la guerre civile

---

one of a potentially infinite number of paths among seemingly unrelated singularities, from which a pattern emerges.” (notre traduction)

<sup>489</sup> *Ibid.*, : « In Soueid's universe, relations of causality are pervasive and indirect. Actual events are laid in atom by atom like tesserae — a slight shift of the kaleidoscope and relations among these fragments shift as well”. (notre traduction)

<sup>490</sup> *Ibidem.*

<sup>491</sup> Voir l'analyse de la représentation de la tour Murr dans le cinéma et l'art contemporain au Liban : II. 3. Espaces de mémoire, le chronotope des ruines - Suspended spaces.

**Archéologies filmiques du contemporain**

libanaise en 1982, et de la résistance face aux israéliens qui prend des couleurs confessionnelles. Cet étourdissant montage qui surprend par ces juxtapositions historiques et ces manipulations temporelles manifeste un télescopage des tragédies historiques et géographiques. L'effet s'envisage moins comme une extrapolation de cause à effet, que comme une impossibilité de créer une linéarité factuelle et temporelle. Par ailleurs, cette séquence interroge ce qui fait événement, comme le souligne Laura Marks :

« Le montage de Soueid laisse entendre que l'évènement qui, pour beaucoup d'Américains, a démarqué l'Histoire entre un avant et un après, était pour d'autres, particulièrement des peuples qui ont vu des massacres perpétrés sur leurs propres territoires, un jour comme les autres. Les tragédies se produisent à différentes échelles, partout et toujours »<sup>492</sup>.



**Figure 38- Civil war (2002)**

L'histoire de Mohamad Douaybes est quant à elle indissociable de la guerre, et de sa pratique du cinéma. Les entretiens révèlent ainsi l'histoire d'un homme réservé qui a sacrifié ses projets personnels pour s'occuper de ses frères et sœurs après le décès de leur père. Sa vie est une suite de frustrations assumées, celles d'un homme généreux qui n'a pas assouvi son désir de cinéma tout en participant activement aux films des autres, y compris ceux de Soueid lui-même. Les décors des tournages et de sa vie sont ceux des

---

<sup>492</sup> MARKS Laura, *Mohamed Soueid's cinema of immanence*, *op.cit.* : "Soueid's montage hints that the event that for many Americans demarcated history into a before and an after, was for others, especially peoples who had seen massacres carried out on their own land, a day like any other day. Tragedies occur on different scales, everywhere and always". (notre traduction)

**Archéologies filmiques du contemporain**

bâtiments délabrés de la guerre, comme celui dans lequel il a été retrouvé. Il vouait une passion inconditionnelle pour le cinéma, par un effet de transfert amoureux, manipulant sa caméra tendrement, « comme s'il s'agissait de sa petite amie » souligne l'un de ses proches. Obsédé par la guerre qui pouvait de nouveau éclater à n'importe quel moment, il soutenait l'hypothèse selon laquelle l'une des ses causes serait la frustration sexuelle. Les démarches des passants de la rue Hamra habillés de motifs militaires s'accompagnent alors d'une chanson sensuelle de Donna Summer, *I love to love you baby*, qui succède ainsi aux grondements des animaux. Soueid suggère ainsi que la guerre serait un transfert de l'amour ou des pulsions érotiques, alors que ses films manifestent, souligne Laura Marks, « une orientation de l'amour vers d'autres choses - pas la violence, mais les amis, le cinéma, et ce 'dangereux jouet', la caméra »<sup>493</sup>. Dans *Nightfall*, Abou Hassan s'adresse entre deux verres à Soueid: « tiens la caméra comme le ferait une femme stérile pendant 20 ans qui étreindrait sa fille - avec autant d'amour et de tendresse »<sup>494</sup>.

Mohamed Douaibes détestait par ailleurs être filmé ou photographié, le devenir image. Était-ce un refus de cette expérience de l'absentement propre au cinéma et à la photographie soulignée par Siegfried Kracauer : « le cinéma et la photographie nous permettent d'assister à notre propre absence. (...) Par l'enregistrement, l'idée que nous sommes mortels parmi les choses mortelles trouve une traduction sensible »<sup>495</sup> ; ou par Roland Barthes qui invoque la Photographie comme « ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet : je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse) : je deviens vraiment un spectre »<sup>496</sup>. Soueid ne montre aucune image de son ami disparu avant la fin du film, évoquant la distance de leur relation avant sa disparition. À l'absence de son image se substitue sa mémoire omniprésente, ainsi que l'évocation insistante de son corps. Un cheikh raconte ainsi dans les détails les actes de

---

<sup>493</sup> *Ibid.*, : « (...) a redirection of love to other things-not to violence, but to friends, the cinema, and 'that dangerous toy', the camera ». (notre traduction)

<sup>494</sup> *Ibid.*, : "Hold the camera like a daughter born to a woman who's been sterile for 20 years — with that much love and tenderness". (notre traduction)

<sup>495</sup> KRACAUER Siegfried, MACE Arnaud, *Siegfried Kracauer, la critique et l'histoire, écritures de la hantise*, in Cahiers du Cinéma n°627, octobre 2007, p. 69.

<sup>496</sup> BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris: Gallimard, 1980, p. 30.

**Archéologies filmiques du contemporain**

préparation du mort, la manipulation délicate et perturbante de la mise en linceul du corps qui avait commencé à se décomposer. Sahar la dentiste souligne le rapport étrange que nous entretenons lorsque nous voyons un mort. Il est impossible de poser le regard sur le cadavre, de reconnaître la personne, « c'est quelqu'un d'autre » souligne-t-elle, propos qui résonnent avec la réflexion de Régis Debray, opposant « la décomposition de la mort » à « la recomposition par l'image »<sup>497</sup> :

« Ce n'est plus un vivant mais ce n'est pas une chose. C'est une présence/absence ; moi-même comme chose, mon être encore mais à l'état d'objet. (...) Traumatisme assez sidérant pour appeler une contre-mesure : faire une image de l'innommable, un double du mort pour le maintenir en vie, et par contrecoup, ne pas voir ce je-ne-sais-quoi en soi, ne pas se voir soi-même comme presque rien »<sup>498</sup>.

En quittant son appartement pour ne plus jamais y revenir, Mohamed Douaybes a laissé sa montre et sa carte d'identité. Sahar interprète ce geste, qu'il soit intentionnel ou inconscient, comme celui de quelqu'un qui souhaiterait se destituer de son identité. Si les autres témoignages laissent envisager une mort accidentelle, l'autopsie ayant révélée une crise cardiaque, la possibilité du souhait d'en finir, d'un état de fatigue et de désespoir psychologique évoqués par certains témoignages laissent planer le doute. La subtilité du film de Mohamed Soueid c'est de restituer par ce film le devenir identité de son ami, le devenir image, à défaut d'une identité, d'une image. C'est de parvenir à créer sur de l'absence, le devenir mémoire d'un événement, une mémoire sur de l'oubli. Image d'une image, « poème du poème », *Civil war* serait un film-tombeau, tout comme *Nightfall* et *Tango of yearning*. Mais « un tombeau n'est pas une pierre. Ce n'est pas non plus une métaphore. C'est un poème, (...) ou encore une pièce de musique, (...) un hommage artistique »<sup>499</sup>, au cinéma, aux femmes, à ses amis, aux absents, à un temps qui n'est plus, celui des espoirs déçus, de « l'espérance enseveli »<sup>500</sup>. « Un poème répondant à une poétique spécifique », comme le souligne Jacques Rancière :

---

<sup>497</sup> DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image*, op.cit., p. 38

<sup>498</sup> *Ibid*, p. 37.

<sup>499</sup> RANCIERE Jacques, *La Fable Cinématographique*, op.cit., p. 204.

<sup>500</sup> *Ibid*, p. 203.

**Archéologies filmiques du contemporain**

« (...) une poétique des signes : ce qui fait histoire, ce n'est plus cet enchaînement causal d'actions 'selon la nécessité ou la vraisemblance' théorisée par Aristote mais la puissance de signifiante variable des signes et des assemblages de signes qui forment le tissu de l'œuvre. C'est d'abord la puissance d'expression par laquelle une phrase, une image, un épisode, une impression s'isolent pour présenter, à eux seul, la puissance de sens – ou de non-sens – d'un tout. C'est ensuite la puissance de correspondance par laquelle les signes de régimes différents entre en résonance ou en dissonance. C'est encore la puissance de métamorphose par laquelle une combinaison de signes se fige en objet opaque, ou se déploie en forme signifiante vivante. C'est enfin la puissance de réflexion par laquelle une combinaison se fait la puissance d'interprétation d'une autre ou, au contraire, se laisse interpréter par elle. La conjugaison idéale de ces puissances a été formulée dans l'idée schlegelienne du 'poème du poème' (...) »<sup>501</sup>.

Les « documentaires » de Mohamad Soueid seraient ainsi des « fictions de mémoire », tels que Rancière les nomme, s'opposant à :

« ce 'réel de la fiction' qui assure la reconnaissance en miroir entre les spectateurs de la salle et les figures de l'écran, entre les figures de l'écran et celles de l'imaginaire social. (...) La fiction de mémoire s'installe dans l'écart qui sépare la construction du sens, le réel référentiel et l'hétérogénéité de ses 'documents' »<sup>502</sup>.

C'est par là, par le montage « kaléidoscopique » ou rhapsodique que la trilogie entre dans la logique contemporaine de l'atlas, juxtaposition libre d'images au présent, dont la temporalité est à la fois, selon Didi-Huberman celle des *revenances* et celle des *survenances*, passé et présent se mêlant sans ligne de démarcation<sup>503</sup>.

---

<sup>501</sup> *Ibid*, p. 204-205.

<sup>502</sup> *Ibid*, p. 203.

<sup>503</sup> Voir DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, éditions de Minuit, 2002.

### III.3. Figures de l'archive, l'artiste chercheur, collectionneur

#### Archive fossile / Archive symptôme

« Dans une des premières pages du *Malaise dans la civilisation*, Freud compare les strates superposées des villes aux strates de la psyché. Les vestiges des époques successives de Rome deviennent pour lui le modèle de l'inconscient de l'homme, dont les histoires personnelles peuvent être assimilées aux architectures superposées et invisibles des villes. La 'remontée dans le temps' opérée par l'archéologie peut alors être perçue comme une sorte de 'psychanalyse collective' où se dévoilerait l'inconscient d'une société »<sup>504</sup>.

L'accès à la mémoire comme processus archéologique se situe au centre de la pensée de Freud, comme le souligne Georges Didi-Huberman dans son ouvrage *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* : « lorsque Freud parle de son 'travail' interprétatif comme d'un processus consistant à 'pénétrer toujours plus profondément' (...) il agit en archéologue de la mémoire. (...) Freud s'imagine ainsi dans un champ de ruines, en train d'ôter les gravats et, à partir des restes visibles, [de] découvrir ce qui est enfoui »<sup>505</sup>. Cette métaphore archéologique correspond selon Didi-Hubermann autant au processus psychanalytique freudien qu'à l'approche warburgienne de l'histoire des images : « dans les deux cas, il s'agit de *regarder les choses présentes* (les images offrant leur grâce, les symptômes offrant leur trouble) *en vue de choses absentes* qui déterminent pourtant, comme des fantômes, leur généalogie et la forme même de leur présent »<sup>506</sup>.

Les positionnements artistiques de Walid Raad et d'Akram Zaatari s'apparentent à ce geste archéologique, l'accès à la mémoire et à l'histoire relevant d'un acte de recherche, d'excavation et de réappropriation d'un passé. Cependant, comme le rappelle

---

<sup>504</sup> TABET Jade, « Des pierres dans la mémoire », *op.cit.*, p. 70.

<sup>505</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, *op.cit.*, pp. 323-324.

<sup>506</sup> *Ibidem*.

**Archéologies filmiques du contemporain**

Laurent Véray dans son introduction aux *Images d'archives face à l'histoire*<sup>507</sup>, les traces, empreintes, objets, restes exhumés appellent un acte de classement, d'organisation, de décryptage. Il souligne le rôle majeur que « les images d'archives jouent dans la construction de l'événement historique, sa transmission et sa mémoire »<sup>508</sup>, en même temps que les formes diverses qu'elles peuvent prendre : « restées à l'état brut ou modifiées, réemployées, agencées dans un dispositif donné »<sup>509</sup>, vouées pour certaines à « proposer une expérience sensible de l'histoire » ou à traduire une « démarche réflexive et poétique »<sup>510</sup>. On pourra dire des plus créatifs des cinéastes libanais contemporains qu'ils inventent l'archive au double sens du terme, étymologique et poétique : ils la trouvent, après l'avoir cherchée ; et ils l'« inventent » en lui donnant une forme et une fonction particulières. Alors que W. Raad conçoit les archives de la fondation de l'Atlas Group comme « des documents symptomatiques et hystériques », la collecte d'archives personnelles de Zaatari s'allie à son intérêt pour les images des autres, particuliers, photographes professionnels ou de quartier, pratique qu'il lie à l'intérêt qu'il porte sur le document en tant qu'objet, fragment ou fossile avec ses caractéristiques temporelles et ontologiques. Une stratégie artistique prend la forme d'une métaphore archéologique : Zaatari exhume et ressuscite des restes, des réminiscences, des vestiges du passé, comme les archéologues du *Voyage en Italie* de Roberto Rossellini qui extraient les corps fossilisés des victimes de l'éruption du Vésuve de 79, qui « regardent les vivants de façon énigmatique »<sup>511</sup>. Si son activité est fortement liée à la Fondation Arabe pour l'Image, sa démarche artistique « relève du geste du collectionneur », tout comme la mise en archive des images de la FAI, qui « repose sur des critères artistiques et esthétiques ainsi que sur des critères d'originalité<sup>512</sup> » :

---

<sup>507</sup> VERAY Laurent, *Les images d'archives face à l'histoire*, Poitiers, Scéren CNDP-CRDP, 2011, pp.7-10.

<sup>508</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>509</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>510</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>511</sup> André Habib, *Survivance du Voyage en Italie*, in *Intermédialités*, n°5, printemps 2005, p. 79.

<sup>512</sup> BAUMANN Stefanie, « Archiver ailleurs, archiver autrement ? », *op.cit.*



### Archéologies filmiques du contemporain

« À la Fondation arabe pour l'image, depuis ses débuts et encore aujourd'hui, l'acquisition des photographies relève du geste du collectionneur. Ce qui entre ou non dans la collection ne dépend pas d'une décision d'archiver de manière exhaustive toutes les photographies d'une époque, région, photographe, style, genre, etc., mais de la sélection individuelle d'un artiste ou d'un autre membre de la FAI en vue de ses projets »<sup>513</sup>.

L'approche de l'histoire se situerait pour Zaatari dans une remise en question de la construction d'un « discours souverain et dominant (...) qui décide du *choix* des objets, des textes, des images, de ce qu'il faut considérer ou détruire, en somme ce qui deviendra *documents* »<sup>514</sup>. C'est dans ce sens qu'il adopte un terme plus appropriée à sa pratique, celui de la *collection* plutôt que de l'*archive*, l'objet collecté s'apparentant pour lui à un *fossile* tel qu'il le souligne :

« Nous nous sommes demandé ce qu'impliquerait pour les énonciations de faits réels et fictifs si nous déplaçons le cadre de l'analyse mis en place par les approches bureaucratiques et rigoureuses de l'histoire, et qui sont indiquées par des termes comme 'archives', en une approche suggérée par des termes plus personnels comme la 'collection'. En tant que produit d'une action souligne le geste d'amasser et qui implique ainsi le désir, la collection assume une nature sélective plutôt que prédéterminée. De même, nous avons pensé remplacer les termes comme 'readymade', 'trouvé', ou même 'document'. Ici, nous nous sommes tournés vers des métaphores plus paléographiques, comme celle du 'fossile', qui impute à l'objet le sens d'être découvert et déterré, tout en maintenant le sens de son intégrité d'origine et de sa transformation avec le temps »<sup>515</sup>.

Dans le sillage d'une pensée warburgienne, le fossile serait ainsi envisagé par sa polychronie : « l'être qui a une forme domine les millénaires. Toute forme garde une vie. Le fossile n'est plus simplement un être qui a vécu, c'est un être qui vit encore,

---

<sup>513</sup> *Ibidem*.

<sup>514</sup> MARGEL Serge, *Les archives fantômes, recherches anthropologiques sur les institutions de la culture, op.cit.*, p. 10-11.

<sup>515</sup> FELDMAN Hannah, ZAATARI Akram, "Mining War: Fragments from a Conversation Already Passed", in *Art Journal*, Vol. 66, n°2, Summer 2007, p. 51: « We wondered what it would mean to the formulations of fact and fiction if we shifted the frame of analysis from that provided by bureaucratic and disciplined approach to history indicated by terms like 'archive' to one suggested by more personal terms like 'collection'. As a product of an action that emphasizes amassing and thus implicates desire, the collection takes on a selected as opposed to a predetermined nature. Similarly, we thought to replace terms like 'readymade' or found' or even 'document'. Here, we turned to more paleographic metaphors, such as that of the 'fossil', which imputes to the object a sense of its being discovered and unearthed while also maintaining a sense of both its original integrity and its transformation over time ». (notre traduction)

**Archéologies filmiques du contemporain**

endormi dans sa forme' »<sup>516</sup>. Le geste archéologique opèrerait comme la réactualisation d'une trace du passé, le retour d'un objet qui survient des multiples couches géologiques, d'hier à aujourd'hui, une « survivance » des formes traversée par une dynamique temporelle et géologique discontinue et sismique :

« Nos ancêtres ne nous précèdent pas en lignes continues, même pas en arborescence généalogiques que l'on pourrait remonter par simples bifurcations : mais en couches brisées, en strates discontinues, en blocs erratiques. Les généalogies, comme les géologies, ont toujours à subir le contretemps des séismes, des éruptions, des déluges et autres destructions catastrophiques »<sup>517</sup>.

La conception du fossile dans la pensée warburgienne serait ainsi à appréhender, comme le souligne Georges Didi-Hubermann, « sous l'angle de la mise en mouvement »<sup>518</sup>, et son apparition comme le réveil d'une forme, d'un symptôme en latence. « Les temps survivants ne sont pas des temps enfuis, ce sont des temps enfouis sous nos pas, et qui ressurgissent en faisant trébucher le cours de notre histoire. Dans ce trébuchement résonne (...) – étymologiquement – le mot *symptôme* »<sup>519</sup>. Il en serait du *Leitfossil* warburgien, le « fossile en mouvement », comme du symptôme hystérique freudien, un « *retour de l'enfoui* (un élément en mémoire inconsciente, tenace et pétrifié comme un fossile, resurgit à la surface au profit de quelque cause occasionnelle) » ; mais un *retour dissocié* « (notamment celui qui disjoint l' 'impression' traumatique et sa 'décharge' symptomatique) (...) puisque le présent surgissant du fossile 'intervertit toute chronologie' »<sup>520</sup>.

La figure de l'archive dans l'œuvre d'Akram Zaatari et de Walid Raad serait à interroger suivant cette dynamique archéologique et psychanalytique, entre l' « archive fossile » et l' « archive symptôme ». Chercheurs et collectionneurs, leur pratique artistique tend à rendre visible des éléments « enfouis sous nos pas, qui ressurgissent en

---

<sup>516</sup> BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1952, pp.111-112, cité par DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, *op.cit.*, pp. 335-336.

<sup>517</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, *op.cit.*, p. 338.

<sup>518</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>519</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>520</sup> *Ibid.*, p. 338.

**Archéologies filmiques du contemporain**

faisant trébucher le cours de notre histoire<sup>521</sup> ». Alors que Zaatari manipule des archives « réelles » par le biais de la FAI, une fondation authentique, Walid Raad invente des archives en créant la fondation imaginaire de l'Atlas Group, qui se donne pour objectif de collecter, conserver et exposer les archives liées à l'histoire contemporaine du Liban. Ces archives fictives ou réelles, et leur représentation qui passe par un récit fictif ou réel sont autant de pistes de recherches et de propositions de représentation de l'histoire de la guerre civile.

Cependant les deux artistes, dans leurs pratiques respectives, se refusent à une distinction nette entre fiction et réalité, basée sur la factualité des documents et des récits par lesquels ceux-ci sont médiatisés. Réfutant la pertinence d'une analyse séparant l'authenticité des archives de la FAI et le caractère fictif de celle de l'Atlas Group, Zaatari place leurs spécificités dans une approche différente de l'expérience historique :

« Comparer les archives de l'Atlas Group et ceux de la Fondation Arabe pour l'Image (...) n'est donc pas aussi simple que de déclarer qu'une archive est vraie et l'autre pas. Il vaudrait mieux suggérer qu'elles représentent différentes approches de l'expérience historique, qui ne seraient ni fictives, ni réelles »<sup>522</sup>.

La quête de la vérité historique dépendrait moins d'une exactitude factuelle que d'une tentative d'appréhension de l'expérience historique, qui dans le cas d'une guerre relève du traumatisme, appelant à interroger ses symptômes :

« La guerre ne peut être réduite à une collection de faits et d'objets qu'on puisse aisément archiver et ranger selon une chronologie précise. Nous ne pouvons pas non plus appréhender la guerre comme une suite de souvenirs purement personnels ; chacune de ces conceptions feint de laisser intacte l'autorité de l'expérience, comme si ce n'était pas le caractère collectif le plus brouillé de ce traumatisme dévastateur »<sup>523</sup>.

---

<sup>521</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>522</sup> FELDMAN Hannah, ZAATARI Akram, "Mining War: Fragments from a Conversation Already Passed", *op.cit.*, p. 57: « Comparing the archives of the Atlas Group to those of the Arab Image Foundation, (...) is therefore not so simple as to state that one archive is true and the other one is not. Better would to suggest that they represent different experiential approaches to history, neither fictional nor real ». (notre traduction)

<sup>523</sup> Propos qui portent sur la conception de l'écriture historique dans les projets de l'Atlas Group, et qui sont attribués à Ziad Abdallah et Farah Awada, cités par Dina Al-Kassim, « Crise de l'invisible :

## Temporalité de l'archive, *Terre des secrets sans fins : écriture pour un temps postérieur*<sup>524</sup>

« L'histoire est inséparable de la terre, (...) et, si l'on veut saisir un événement, il ne faut pas le montrer, il ne faut pas passer le long de l'événement, mais s'y enfoncer, passer par toutes les couches géologiques qui en sont l'histoire intérieure (...) »<sup>525</sup>.

La terre recèle de l'histoire, une source intarissable de traces en attente de visibilité, nappes du passé qu'il faut pénétrer, afin d'excaver une part infime de ses secrets infinis. L'œuvre d'Akram Zaatari se déploie par ce mouvement, une tentative de saisir les traces du passé dans leur surgissement, prenant la mesure de leur finitude, leur possible effacement. Il s'agit de sonder dans ce battement, entre latence et révélation, ce clignotement du passé, dans la temporalité d'aujourd'hui, en somme le devenir mémoire et histoire, le devenir image, le devenir archive. L'artiste revendique ainsi une exploration infinie de la temporalité de l'archive, rendue possible par la pratique de la collecte qui se refuse à une conception réifiée de l'archive, ou à une délimitation quantitative et temporelle. Cette impulsion poussera Zaatari à quitter en 2011 la Fondation Arabe pour l'Image alors que son parcours artistique y était jusque là fortement associé (entre autres à travers le projet *Mapping Sitting* (2002) conçu en collaboration avec Walid Raad, et que nous avons déjà abordé), souhaitant ainsi se détacher de toute forme d'institutionnalisation. Ce départ a sans doute été motivé par la mutation de la nature de la fondation depuis sa création en 1997, comme l'explique Stéfanie Baumann :

« Aujourd'hui, (...) la fondation a changé radicalement : alors que pendant les premières années, les collections ont principalement été caractérisées comme matériaux pour des projets artistiques, elles ont entre temps constitué un fonds d'archives photographiques important et institutionnalisé. Tandis qu'aux débuts, l'intérêt des artistes était surtout de construire des regards critiques sur les sujets représentés, les pratiques photographiques et les manières dont les images s'inséraient dans la vie, à travers des œuvres individuelles et des expositions, l'enjeu d'aujourd'hui ressemble de plus en plus à celui d'un centre d'archives 'classique' (...). Ces évolutions de la

---

découvrir l'esthétique de l'hystérie dans la politique de l'art et l'archéologie de la nouvelle Beyrouth », in *Parachute* 108, octobre 2002, Montréal, pp.151-152.

<sup>524</sup> Titre de l'exposition d'Akram Zaatari : *Earth of Endless Secrets: Writing for a Posterior Time* (2009), Beirut Art Center et la Galerie Sfeir-Semler Beyrouth, du 21 juillet au 31 octobre 2009.

<sup>525</sup> DELEUZE Gilles, *L'image-temps. Cinéma 2, op.cit.*, p. 332.

### Archéologies filmiques du contemporain

structure interne touchent à beaucoup d'aspects — non seulement l'organisation des fonds, mais aussi la manière dont se constituent les archives et l'établissement de mots-clés permettant de les classer. En conséquence de cette institutionnalisation de la fondation, qui a entraîné un changement profond de sa nature, certains anciens membres ont pris leurs distances. Akram Zaatari et Walid Raad, les deux commissaires de l'exposition *Mapping Sitting*, ont quitté le conseil de la FAI en 2011 »<sup>526</sup>.

Suivant ce positionnement, Akram Zaatari se penche dès 2004 sur l'intégralité de ses archives personnelles, ainsi que sur les documents collectés lors de ses projets artistiques antérieurs, développant ce qui prendra la forme d'une publication et d'une exposition en 2009, *Earth of Endless Secrets: Writing for a Posterior Time*<sup>527</sup> (*Terre des secrets sans fins : écriture pour un temps postérieur*). La complexité temporelle et historique de ce projet se situe autant dans le geste du retour de l'artiste sur ses propres œuvres, à quoi se rajoute la création de nouvelles pièces, que sur les éléments qui le constituent rassemblés dans la publication, ou disséminés dans l'espace de l'exposition. Comme le souligne Ghalya Saadawi, la tenue de l'exposition à Beyrouth dans deux lieux distincts, le Beirut Art Center et la Galerie Sfeir Semler, participe à la fragmentation de l'œuvre, renforçant le sentiment de l'impossibilité d'appréhender dans sa totalité l'expérience de la guerre, de l'occupation et de la résistance :

« *Earth of Endless Secrets* présente les difficultés à accéder directement aux histoires et aux témoignages de la guerre, de l'occupation et de la résistance. La tenue de l'exposition dans des espaces différents (entre lesquels il y a des parallélismes formels), qui est en partie liée à des contraintes logistiques, révèle la manière dont les histoires fracturées ne deviennent intelligibles que lorsque l'impossibilité d'y accéder est appréhendée »<sup>528</sup>.

---

<sup>526</sup> BAUMANN Stefanie, « Archiver ailleurs, archiver autrement ? », *op.cit.*

<sup>527</sup> La publication porte le titre suivant : ZAATARI Akram, *Earth of Endless Secrets*, Ed. Portikus, Galerie Sfeir-Semler, Beirut Art Center, Beyrouth, décembre 2009.

<sup>528</sup> SAADAWI Ghalya, « Akram Zaatari », in *Frieze Magazine*, disponible sur: [http://www.frieze.com/shows/review/akram\\_zaatari/](http://www.frieze.com/shows/review/akram_zaatari/), mis en ligne le 04/08/09 (consulté le 11 mars 2013) : “*Earth of Endless Secrets*’ performs the difficulties of directly accessing the histories and testimonies of war, occupation and resistance. Though due partly to logistical constraints, holding the exhibition in separate venues (between which there are formal parallels) enacts how fractured histories only become knowable once the impossibility of accessing them is acknowledged”. (notre traduction)

**Archéologies filmiques du contemporain**



**Figure 39- *Earth of endless secrets* (2009)**

*Beirut Art Center*

*Galerie Sfeir Semler*

Ce projet s'étend par ailleurs sur la recherche de documents collectés par d'autres personnes qui ont documenté leur expérience personnelle et quotidienne des années de guerre et d'occupation, multipliant ainsi les couches historiques et temporelles comme une constellation d'objets qui interrogent, par leurs recoupements, l'histoire individuelle et collective. Zaatari fait ainsi réapparaître des personnages de ses travaux antérieurs, notamment Nabih Awada, un ancien détenu des prisons israéliennes dont on entendait la lecture des lettres envoyées à sa famille dans le documentaire *Tout va bien à la frontière*<sup>529</sup> (1998). Zaatari qui s'intéressait dans un premier temps à leur contenu, au texte, développe ici une approche plus sensible aux lettres comme objets :

« En 1997, je n'étais pas sensible aux lettres en tant qu'objets, avec une écriture à la main, des dessins, des tampons, etc... et je les avais utilisées pour leur contenu, en tant que textes. Pour l'exposition présente, j'ai pris des photos de ces lettres parce que je voulais les traiter comme du papier avec une écriture manuscrite, des dessins, ainsi que toutes sortes de tampons israéliens et de la Croix Rouge. Dans un autre travail, j'ai même effacé le texte écrit et n'ai gardé que les fleurs que Nabih avait dessinées, traduisant ainsi combien il était difficile de décrire dix ans d'emprisonnement par un texte »<sup>530</sup>.

<sup>529</sup> Cette vidéo a été abordée dans la sous-partie II.1. Fragmentation de l'espace géographique, discursif et filmique.

<sup>530</sup> ZAATARI Akram, « Entretien avec Akram Zaatari » par GHANINEJAD Laura et GRAVAYAT Jérémy, in *Dérives*, n°2, *op.cit.*, p. 37.



**Figure 40- Lettre de Nabih Awada**

### **Connexions de la pratique de l'archive et de la collection avec l'expérience de la guerre : l'exemple d'Akram Zaatari**

Se retourner sur ses archives personnelles revient pour Zaatari à se pencher sur la naissance de sa pratique de l'image et de la collection, directement reliés à son expérience de la guerre. L'image spectaculaire de la destruction d'un avion syrien par un avion israélien en 1982 marque ainsi les débuts d'une activité qu'il exercera régulièrement. Akram Zaatari révèle l'importance de cet événement et de son impact sur sa pratique archivistique dans sa vidéo *Aujourd'hui* (2003, *This day*). Dès lors, hanté par cette image, Zaatari se met à prendre des photos et à enregistrer des bandes sonores des incursions et des bombardements israéliens et de tout ce qui se rapporte à la guerre, tentant de saisir l'impact de l'événement dans son surgissement. L'apprentissage de la photographie, l'enregistrement de programmes à la radio, la tenue d'un journal quotidien relatant ses activités, évoquant les films qu'il a visionnés, les événements liés à la guerre et à l'actualité, mais aussi la collection d'objets divers occupent l'ennui d'un

**Archéologies filmiques du contemporain**

jeune homme confiné chez lui à Saïda durant la guerre et l'occupation. L'ensemble de ces documents accumulés forme ainsi une collection marquée par l'imaginaire d'un adolescent et son vécu de la guerre. Les images rassemblées dans *Learning photography* (2009, *Apprentissage de la photographie*) dévoilent ses premiers clichés à l'aide d'un appareil photo ordinaire qui appartenait à son père, les images de bâtiments détruits par les bombardements de l'aviation israélienne côtoyant celles des cactus de son balcon ou de sa sœur jouant du piano.



**Figure 41- *Learning photography***

De cette même collection Zaatari utilise plusieurs photographies du bombardement d'une colline proche de chez lui le premier jour de l'invasion israélienne, rassemblant par un photomontage les impacts du bombardement qui a duré une dizaine de minutes en une seule photographie panoramique, condensant cette expérience spectaculaire dans l'instantanéité de la photographie, tout en la déployant par la disposition en panoramique. Zaatari expérimente la temporalité de l'événement de *ce jour*, par une œuvre qui tente de restituer cette expérience avec la conscience de l'impossibilité de saisir l'enregistrement de l'impact ou de la réalité au moment où ils se déroulent. *Saida, le 6 juin 1982* (2002) consiste ainsi en une installation où se répondent la photographie en panoramique, une vitrine où sont disposés les photos elles-mêmes dans leur album d'origine et le journal que Zaatari a tenu durant l'occupation israélienne de Saida, ainsi qu'une vidéo qui tourne en boucle. De la fixité des images l'artiste y injecte le mouvement, mais un mouvement saccadé, avec une mise en évidence des déplacements de la caméra, entre panoramique rapide, zoom avant et arrière, tentant de saisir l'impact du bombardement à l'instant où il surgit. La bande sonore laisse entendre ces mêmes mouvements, ainsi que des explosions entrecoupées qui proviennent des



propres enregistrements de Zaatari. La reconstitution de l'événement ne serait possible qu'en y intégrant l'impossibilité d'y parvenir, de faire coïncider l'image et le son.



**Figure 42- Saida le 6 juin 1982**

L'artiste réutilise cette même vidéo dans son documentaire expérimental *Aujourd'hui* (*This day*, 2003), composé de récits mêlés dont le sujet porte sur la production et la circulation d'images au Moyen-Orient dans le cadre des tensions et des conflits de la région. Si le projet *Earth of Endless Secrets* qui s'étale sur plusieurs années est centré sur quatre vidéos de l'artiste<sup>531</sup>, se déployant comme autant de questionnements sur le devenir archive, le document puisé dans le passé est interrogé dans sa temporalité *d'aujourd'hui*, dans sa potentialité à intégrer et à faire, refaire l'histoire. Dans ce processus d'écriture historique, tout objet commun est susceptible de devenir événement, reliant expériences personnelles et histoire officielle. Le terme *aujourd'hui* (ou *ce jour*, *this day*) que Zaatari utilise pour qualifier certains de ses travaux antérieurs s'énonce ici comme le titre d'une œuvre, dont l'expérimentation de la temporalité de l'archive synthétise explicitement la démarche de l'artiste.

---

<sup>531</sup> *Tout va bien à la frontière* (1997, *All is well on the border*), *Aujourd'hui* (2003, *This day*), *Le trou* (2005, *In this house*) et *Nature morte* (2008).

## Métamorphoses esthétiques et temporelles de l'archive

*Aujourd'hui* se compose de trois propositions de réappropriation d'archives disparates, trois dispositifs d'images qui se chevauchent ou s'emboîtent par le biais de l'usage esthétique et temporel qui est fait des documents d'archives. La première partie du film est centrée sur le récit de la petite fille de Jibrail Jabbour, un chercheur qui a parcouru il y a une cinquantaine d'années le désert syrien dans le cadre d'une étude sur les bédouins et qui a légué ses documents à la Fondation Arabe pour l'Image. Zaatari a suivi le parcours de ce chercheur à l'aide de ses photos archivées et a tenté de reconstituer son environnement en s'intéressant à la condition de naissance de ces images.

A travers les photos d'archive du chercheur Jibrail Jabbour qui ont tenté de fixer les traces d'un peuple et d'un mode de vie en voie de disparition, l'image de Zaatari sonde cinquante ans plus tard les éléments qui subsistent de la vie des bédouins, et par extension des origines de la culture arabe. Une mise en abîme temporelle et iconographique qui explore et révèle les traces et les réminiscences d'un environnement disparu à ce jour. La représentation des éléments, personnages et figures de la vie des bédouins oscille entre présence et absence, entre deux temps disparates qui coexistent à l'intérieur des mêmes séquences par la mutation, réutilisation, et la réappropriation des mêmes images d'archives ou des éléments qui les composent. Mais ils n'existent que sous forme de réminiscences, de survivances, de traces matérielles ou fantomales. La proposition artistique et esthétique de Zaatari reflète ce que Georges Didi-Huberman nomme « *L'exigence warburgienne quant à l'histoire des images* » qui « *ne peut être mieux exprimée que par ce double critère* », matériel ou fantomal que manie exemplairement une discipline : l'archéologie<sup>532</sup>.

Zaatari matérialise dans son film ces traces matérielles à travers les éléments physiques qui subsistent : les archives en tant que telles mais aussi les objets et les

---

<sup>532</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, op.cit., p. 323.

**Archéologies filmiques du contemporain**

personnages de l'environnement des bédouins. Quant aux traces fantomales, elles sont révélées par la représentation esthétique de ces mêmes éléments : apparition furtive des figures par un effet d'incrustation rapide dans l'image comme des fragments fantomatiques, les photos du désert des bédouins qui défilent rapidement à l'écran, l'image vidéo des chameaux qui vire au blanc comme à la fin d'une pellicule.

La transition entre la première et la deuxième partie du film brise la linéarité et le courant de l'histoire par le traitement esthétique de deux séquences qui révèlent deux espaces-temps différents. Zaatari intègre ici la séquence du *Panorama du désert*, une œuvre présentée pour la première fois en 2004 dans son exposition *Unfolding (Déploiement)* au Portikus de Francfort. Par un procédé comparable au photomontage panoramique *Saida, le 6 juin 1982* (2002), l'artiste reconstitue l'univers du désert des bédouins y intégrant toutes les figures marquantes relevées par Jibrail Jabbour : les chameaux, une femme portant une jarre, un homme à cheval... L'installation présente par ailleurs les photographies d'origine exposées dans une vitrine, ainsi que le livre du chercheur *Les Bédouins et le Désert* dans lequel il décrit méticuleusement ces mêmes figures. A l'aide des techniques digitales, les archives photographiques sont montées en panoramique, et les photos d'archives en tant qu'objets physiques et tactiles avec leurs caractéristiques temporelles, ontologiques et archéologiques sont métamorphosées en images numériques statiques, bidimensionnelles et sans profondeur de champ.



**Figure 43- Panorama du désert**

Nous passons ainsi du désert des bédouins au Beyrouth d'aujourd'hui, du contexte de production des images de Jibrail Jabbour aux conditions de naissance de celles d'Akram Zaatari, des images en mouvement aux images fixes. Le panoramique sur la capitale superpose en lui-même deux temps différents, l'image de la ville en 2003 accompagnée des archives radios de la période la guerre civile, la chanson d'Abba

côtoyant l'énumération des quartiers beyrouthins bombardés (énumération qui fait partie de la mémoire auditive collective libanaise). Le plan suivant laisse apparaître une phrase tapée sur un écran d'ordinateur : « En temps de guerre, les chansons changent et les images se transforment », pour être effacée l'instant d'après. L'artiste questionne ici la désintégration et la mutation du sens, du langage et des images dans l'espace-temps de la guerre et de la catastrophe, point évoqué précédemment dans notre thèse<sup>533</sup>. Quant à la chanson d'Abba enregistrée par Zaatari durant son adolescence, elle fonctionne comme une chanson souvenir, évoquant la guerre. Dans son texte *L'archive qui vient*, l'artiste Paola Yacoub révèle l'émotion qui la saisit lors de l'écoute en 2010 d'une chanson populaire de Sami Clark qui date des premières années de guerre : « La chanson a évoqué violemment le moment même où je l'écoutais pendant la guerre. *Take Me With You* se mêlait aux nouvelles des combats, aux lignes de front, aux voies praticables et impraticables »<sup>534</sup>. Cette chanson renvoie comme Yacoub le souligne à la terreur, se métamorphosant en chanson souvenir, en chanson monument :

« Toutes les guerres contemporaines sont des fabriques de chansons souvenirs, des chansons monuments. (...) Fayrouz pour la guerre libanaise. Avant elle, dans les années 70, Oum Kalthoum pour Abdel Nasser. (...) Il arrive même que certaines de ces chansons atteignent le statut de monument historique. C'est le cas avec *Le Chant des partisans* écrit par Joseph Kessel et Maurice Druon, par Anna Marly. (...) Et à la périphérie de ces chansons monuments existe une constellation de chansons moins instituées, encore pour une grande part générationnelle, du type *Take Me With You* »<sup>535</sup>.

Dans le film de Zaatari, images, textes et éléments sonores sont décalés, défailants et évanescents. L'artiste n'utilise plus la vidéo ou alors elle est médiatisée par un écran, par le pare-brise d'une voiture, ou le grésillement de l'image. Cette image bidimensionnelle de Beyrouth en 2003 est mêlée aux courriels et aux images de la seconde Intifada entre 2000 et 2002 par le biais de l'écran d'ordinateur ou de télévision

---

<sup>533</sup> Voir: I.4. Penser et figurer la guerre comme rupture : Jocelyne Saab, Borhane Alaouié. La question du langage.

<sup>534</sup> YACOUB Paola, « L'archive qui vient », communication présentée lors du symposium *L'Histoire des Avant-Dernières Choses : L'Art Comme Une Ecriture de l'Histoire*, organisé par le Centre Pompidou et la Fondation Arabe pour l'Image à Beyrouth le 30/11/12 et le 01/12/12 (document non publié, sans lieu, sans date).

<sup>535</sup> *Ibidem*.

« qui se perdent dans l'espace électronique » ou cathodique. A l'énumération des quartiers de Beyrouth bombardés durant la guerre civile succède ceux que Zaatari parcourt en 2003, le trajet d'une amie palestinienne dans les territoires occupés, ainsi que les nombreux ronds-points de Jordanie. Cette cartographie ponctue un espace géographique marqué par les conflits régionaux qui déterminent perpétuellement tout déplacement, toute notion de frontière.

### **Image plate et méfiance de la profondeur de champ, une image archéologique**

L'ensemble du film intitulé *Aujourd'hui* fait référence à des jours et à des temps historiques multiples, qui circulent à travers les territoires du Moyen-Orient. Comme l'explique Hannah Feldman, « (...) la spécificité de 'ce' jour d'aujourd'hui se diffuse en 'ces' jours suggérant l'infiltration du simple dans le multiple dont la conséquence est la généralisation de l'expérience »<sup>536</sup>. Et c'est la dimension spectaculaire de ces temps multiples qui leur permet de briser toute chronologie historique, de sortir de l'Histoire. « La clé de ce décalage » explique-t-elle, « est l'appareil photographique, qui, pour Zaatari, spatialise l'écoulement du temps, interrompt le mouvement et l'histoire, et crée des représentations statiques qui révèlent l'espace général »<sup>537</sup>.

Cette image statique et bidimensionnelle pourrait par ailleurs être perçue comme une image *archéologique*, suivant la stratégie esthétique formulée par Jalal Toufic que nous avons convoqué plus haut, à propos des paysages de Paola Yacoub et Michel Lasserre<sup>538</sup>. Rejoignant le concept abordé par Gilles Deleuze, Toufic souligne la

---

<sup>536</sup> FELDMAN Hannah, *In this place on these days*, in ZAATARI Akram, *Earth of Endless Secrets*, *op.cit.*, p. 124: "(...) the specificity of 'this' becomes diffused into a possible stream of 'these' days, suggesting the infiltration of the one into the many and resulting generalizability of experience." (notre traduction)

<sup>537</sup> *Ibid.*, pp. 124-125: "Ultimately these sites are represented as incommensurate with one another, as not interchangeable except in the spectacular register of dehistoricized difference. Key to this disjuncture, then, is the photographic apparatus, which, for Zaatari, spatializes the flow of time, interrupts movement and history, and creates static representations that speak of general space". (notre traduction)

<sup>538</sup> Voir II.3-Espaces de mémoire, le chronotope des ruines, Une image archéologique.

**Archéologies filmiques du contemporain**

méfiance de la profondeur classique au cinéma après la guerre, la reliant aux images plates et sans profondeur de champ des nombreuses productions vidéo libanaises :

« Bien que, durant cette période d'après-guerre, ceux d'entre nous qui ne sont pas devenus des zombies sont méfiants quant à la profondeur classique au cinéma (Deleuze: « Vous [Serge Daney], dans la *périodisation* que vous proposez, définissez une première fonction [de l'image] qui s'exprime dans la question : qu'est-ce qu'il y a à voir derrière l'image ? ... Ce premier âge du cinéma se définira par... une profondeur supposée de l'image... Or vous marquiez que ce cinéma n'est pas mort tout seul, mais que la guerre l'a assassiné... (...) 'derrière' l'image il n'y avait plus rien à voir que les camps... Après la guerre, donc, une seconde fonction de l'image s'exprimait dans une toute nouvelle question : qu'est-ce qu'il y a à voir sur l'image ? 'Non plus qu'y a-t-il à voir derrière ? mais plutôt : est-ce que je peux soutenir du regard ce que, de toute façon, je vois ? et qui se déroule sur un seul plan ?' ... La profondeur était dénoncée comme 'leurre,' et l'image assumait sa planitude de 'surface sans profondeur,' ou de *profondeur maigre*, à la manière des hauts fonds océanographiques...» [*Pourparlers : 1972–1990* (Paris : Éditions de Minuit, 1990), p. 97–99] – ce qui peut expliquer, ajouté sans doute à des causes financières, pourquoi un nombre important des plus intéressants réalisateurs libanais de productions audiovisuelles travaillent en vidéo, avec ses images plates, plutôt qu'en cinéma – nous croyons en la profondeur de la terre où des massacres ont pris place et où nombreux sont ceux qui y ont été inhumés sans enterrement convenable et attendent toujours d'être exhumés et de recevoir un enterrement et un deuil appropriés »<sup>539</sup>.

L'image archéologique que propose Zaatari à travers ce film par le biais du maniement des documents d'archives génère une métamorphose de la temporalité liée au traitement esthétique des archives. L'historicisation des événements de la guerre civile ne semble possible que par le biais de la notion de revenance que semble permettre le geste archéologique.

---

<sup>539</sup> TOUFIC Jalal, « La Photographie libanaise de l'après-guerre : Entre le retrait de la tradition et les irrptions surnaturelles », *op. cit.*, pp. 96-98.

## L'archive comme symptôme hystérique ? L'exemple de Walid Raad

« *J'arrive toujours au rendez-vous, mais c'est le temps qui est en retard, et je dis qu'il y a quelques minutes entre moi et le réel. Quelques minutes entre moi et le temps* ».

BEYDOUN Abbas, *Portes de Beyrouth et autres poèmes*

Walid Raad considère les documents de l'Atlas Group « comme des symptômes hystériques qui présentent des événements imaginaires construits à partir de matériel innocent et quotidien. Comme des symptômes hystériques, les événements décrits dans ces documents ne sont pas attachés à des mémoires actuelles d'événements, mais à des fantaisies culturelles érigées à la base des mémoires (...). Les documents ne documentent pas tellement 'ce qui s'est passé', mais ce qui peut être imaginé, ce qui peut être dit, pris pour acquis, ce qui peut apparaître comme rationnel ou pas, comme pensable et dicible sur les guerres récentes au Liban »<sup>540</sup>.

Pour Walid Raad, le sujet qui ne peut donner un sens face à l'expérience traumatique qu'il a subie, exprime des symptômes hystériques, une traduction du traumatisme psychique en symptômes corporels. En l'occurrence, la mémoire collective libanaise ayant subi un choc traumatique lié à une période tragique de l'histoire - celui de la guerre civile - manifeste par un procédé de transfert métonymique, de conversion de l'hystérie, des symptômes somatiques que l'on retrouve dans le corps social libanais. A travers un texte de Walter Benjamin, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, Walid Raad compare l'expérience traumatique de la guerre à l'existence moderne qui est une existence de trauma. Dans son ouvrage sur le temps historique chez Benjamin, « *L'Histoire à contretemps* », Françoise Proust explique que le présent moderne est caractérisé par :

« La dislocation de l'unité de l'expérience (...) c'est-à-dire justement et simplement l'éclatement de l'expérience. (...) La conscience n'est plus capable d'enregistrer chaque donnée dans sa singularité, d'en emmagasiner le contenu précis à sa place déterminée dans la mémoire et de la maintenir à sa disposition continue. Elle n'est plus en mesure de vivre chaque expérience et d'en conserver un souvenir vivant : toute une série de

---

<sup>540</sup> RAAD Walid, cité par BAUMANN Stefanie, « Archiver ce qui aurait pu avoir lieu », *op.cit.*, p. 17.

**Archéologies filmiques du contemporain**

données se presse avec violence en désordre contre la conscience, qui se disloque et vole en éclat »<sup>541</sup>.

Cette expérience de la modernité, Benjamin la perçoit dans un poème de Baudelaire, *A une passante*, qui « donne l'image du choc et même celle d'une catastrophe »<sup>542</sup>, la poésie lyrique ayant perdu le contact avec l'expérience du lecteur. Walid Raad explique cette lecture: « Pourquoi le passage de la femme en deuil est décrit au passé (*Une femme passa*) ? (...) C'est une idée qu'on n'est pas présent au passage de la femme, qu'on est trop tôt ou trop tard. Ou qu'est-ce qui fait dans la vie moderne qu'on n'est pas présent au passage du présent »<sup>543</sup>? Un décalage qu'il lie explicitement à l'expérience traumatique de la guerre.

S'inscrivant dans une filiation benjaminienne, Raad fouille dans les archives des journaux, collectionne les photos de l'arrivée des courses de chevaux à l'hippodrome de Beyrouth, et se rend compte que le photographe ne prend jamais la photo à temps, que le cheval arrive toujours trop tôt ou trop tard. Pourquoi ne sommes-nous pas choqués par le décalage incarné dans ces photos ? Il reformule cette question en rapport à Baudelaire et à Benjamin, et en conclut que ces documents sont des « documents symptomatiques et hystériques qui se manifestent dans la culture visuelle libanaise. (...) Ces photos sont les traces hystériques de l'expérience cognitive »<sup>544</sup>, le trauma étant toujours en décalage.

Walid Raad va rechercher ainsi d'autres documents et symptômes hystériques et imaginer un univers dans lequel ils existent, la fondation de l'Atlas Group qu'il crée en 1999. Ce vaste projet artistique qui se présente suivant les caractéristiques d'un centre

---

<sup>541</sup> PROUST Françoise, *L'histoire à contretemps*, Le livre de poche, Paris, 1994, p. 21, citée par OLIVE Jean-Paul, « Fragments épars, fragments dynamiques », in AMEY Claude et OLIVE Jean-Paul (dir.), *Fragment, montage-démontage, collage-décollage, la défection de l'œuvre ?*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 10.

<sup>542</sup> Walter Benjamin, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, in *Œuvres III*, folio essais, Ed. Gallimard, Paris 2000, p. 351.

<sup>543</sup> Propos de Walid Raad lors d'une intervention à l'IESAV – USJ Beyrouth, le 03/03/08.

<sup>544</sup> *Ibidem*.



### Archéologies filmiques du contemporain

d'archive traditionnel, multiplie les versions en variant les données de cette même présentation.

« A des lieux et des temps différents, j'ai appelé l'Atlas Group une fondation imaginaire, une fondation que j'ai créée en 1976 et une fondation créée en 1976 par Maha Traboulsi. Au Liban en 1999, j'ai déclaré 'L'Atlas Group est une fondation à but non lucratif créée à Beyrouth en 1967'. A New York en 2000 et à Beyrouth en 2002, j'ai déclaré 'L'Atlas Group est une fondation imaginaire que j'ai créée en 1999'. Je dis des choses différentes dans des lieux différents par rapport à des considérations personnelles, historiques, culturelles et politiques, au vu de la localisation géographique et de ma relation personnelle et professionnelle avec le public et de leurs connaissances des histoires politiques, économiques et culturelles du Liban, des guerres du Liban, du Moyen Orient et de l'art contemporain »<sup>545</sup>.

La modulation d'informations contradictoires se rapportant à la date de création de la fondation, à des collaborateurs fictifs ou à la nature de la collection qui ne distinct pas documents authentiques et documents inventés, place la structure de par son existence dans un récit qui dépasse toute distinction entre le factuel et le fictif, comme le souligne Stéphanie Baumann :

« Le projet se présente dans un premier temps comme un centre d'archives, donc comme une institution chargée de la collecte, de la conservation et du classement de documents historiques, ici relatifs à l'histoire contemporaine du Liban. Mais le lecteur apprend aussitôt que ce centre d'archives 'produit, localise, conserve et étudie des documents visuels, sonores, textuels et autres'. Il s'agit alors de procédures et de tâches toutes différentes de celles que l'historien s'attend à trouver. En effet, dans ces archives, il n'y a pas même de distinction entre des documents 'authentiques' – c'est-à-dire des traces venant d'un passé qui ont été placées dans la collection afin de les réactualiser dans un présent – et des documents inventés, complètement fictionnels, créés par l'artiste uniquement pour les mettre dans l'archive »<sup>546</sup>.

La fondation de l'Atlas Group se présente comme réunissant trois catégories d'archives : - les documents de type A attribués à des individus et des organisations imaginaires – les documents de type FD attribués à des individus et des organisations anonymes – et les documents de type AGP attribués à l'Atlas Group lui-même, présentés dans diverses manifestations culturelles internationales sous forme d'installations, d'expositions et de performances multimédias. Dans *Missing Lebanese*

---

<sup>545</sup> RAAD Walid, cité par BAUMANN Stéphanie, « Archiver ce qui aurait pu avoir lieu », *op.cit.*, p. 2.

<sup>546</sup> BAUMANN Stéphanie, « Archiver ce qui aurait pu avoir lieu », *op.cit.*, p. 3.

**Archéologies filmiques du contemporain**

*Wars (Guerres Libanaises Manquantes)*, Walid Raad nous présente le carnet 72 du Dr Fakhoury, qui selon lui aurait été l'historien le plus important de la guerre civile. A sa mort, il aurait légué à l'Atlas Group 226 carnets et 2 films courts. Walid Raad expose les pages de ce carnet et nous livre le récit suivant :

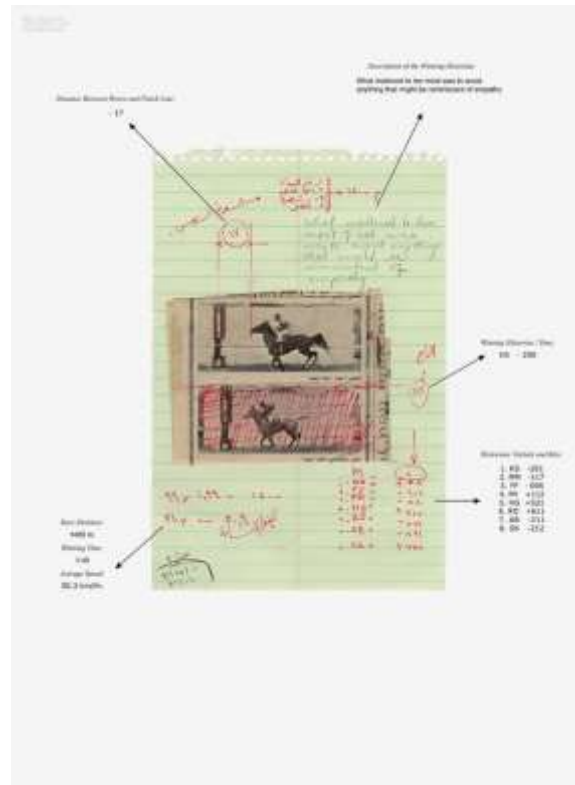
« C'est un fait peu connu que les historiens de la guerre civile du Liban étaient d'avidés joueurs. On dit qu'ils se rencontraient chaque samedi au champ de courses (...) ». Ils « se tenaient derrière le photographe de piste, dont le boulot consistait à photographier le cheval gagnant lorsqu'il franchissait la ligne d'arrivée, afin d'effectuer la photo d'arrivée. On dit aussi qu'ils persuadaient le photographe de ne prendre qu'une seule photo à l'arrivée du cheval gagnant (certains disent même qu'ils l' 'achetaient'.) Chaque historien pariait sur le moment exact auquel le photographe exposerait son film – soit combien de fractions de seconde avant ou après que le cheval eût franchi la ligne d'arrivée »<sup>547</sup>.

Sur chaque page de ce carnet on peut voir la photo du cheval de course gagnant découpée d'un journal, avec des notes manuscrites sur la longueur, la durée de la course et la vitesse du cheval gagnant, la distance exacte qui sépare le cheval de la ligne d'arrivée, une description de l'historien gagnant, ainsi que les initiales des historiens et leurs paris.

---

<sup>547</sup> Récit et informations tirés de la présentation des archives de l'Atlas Group, disponible sur le site internet de la fondation, <http://www.theatlasgroup.org>; traduction française de la présentation du carnet 72 du Dr Fakhoury empruntée au texte de Sarah ROGERS, *Fabriquer l'histoire, mettre en scène la mémoire : l'Atlas Project de Walid Raad*, traduit de l'anglais par Geneviève Letarte, in *Parachute, op.cit.*, p. 71.

**Archéologies filmiques du contemporain**



**Figure 44-Missing Lebanese Wars, Carnet 72**

A travers ce récit et cette mise en scène de l'histoire qui brouille toute frontière entre données réelles ou officielles et données fictives, en plaçant le discours et le récit historique à travers le prisme de la fiction et une superposition de données subjectives symbolisées par les jeux du hasard et de la pure spéculation, Walid Raad relativise tout discours historique et officiel. « Dans le jeu, l'ordre de l'expérience est suspendu. (...) Il [le pari] est un moyen de donner aux événements un caractère de choc, de les arracher aux contextes de l'expérience »<sup>548</sup>. A travers cette fable allégorique, Raad place ainsi le récit historique dans un éclatement temporel, une concrétisation de la conception de Benjamin sur le matérialisme historique, qui opérerait un éclatement du « continuum de l'histoire »<sup>549</sup>.

<sup>548</sup> BENJAMIN Walter, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, op.cit., p. 367.

<sup>549</sup> BENJAMIN Walter, *Sur le concept d'histoire*, op.cit., p. 441.

En imaginant un historien de la guerre civile libanaise, personnage sans passé qui surgit dans la fiction, et qui spéculé sur la possibilité qu'il aurait d'être présent au passage du présent, Walid Raad opère une métaphore qui émane de la conception de Benjamin sur l'histoire qui serait « l'objet d'une construction dont le lieu n'est pas le temps homogène et vide, mais le temps saturé d' 'à-présent' »<sup>550</sup>. Un à-présent qui au vu de l'expérience traumatique de la guerre ne peut être que symptomatique, hystérique et décalé, un espace-temps parallèle.

---

<sup>550</sup> *Ibid.*, p. 443.

### III.4. Temporalités en crise : Lamia Joreige

Si « l'Histoire se transmet dans la chair et le sang »<sup>551</sup>, et si les « 'documents jaunis' [...] que Warburg a expérimenté tout au long de sa vie » dans son approche anthropologique de l'art occidental « sont eux-mêmes une chair de la mémoire, et l'encre qui les couvre le sang coagulé de l'Histoire [...] », la mémoire et la sensation seraient selon Nietzsche 'le *matériau* des choses', un matériau que Georges Didi-Huberman qualifie de *plastique*<sup>552</sup>. On peut alors avancer l'hypothèse selon laquelle l'archive serait l'un des lieux privilégiés de la « plasticité du devenir », capable de *survivance* et de *métamorphose*<sup>553</sup>. Dans cette perspective, nous souhaiterions interroger l'utilisation de la figure de l'archive dans l'œuvre de Lamia Joreige, et sonder sa capacité à transmettre les traces du passé dans une dynamique plastique. Comment la figure de l'archive peut-elle être considérée comme le symptôme des points de rupture du continuum historique, et permettre aux « différentes couches de temps anachroniques »<sup>554</sup> de faire retour dans le présent ? Les œuvres ici analysées sont autant de propositions diverses d'interroger la discontinuité à l'œuvre dans tout événement.

Vidéaste et plasticienne, l'œuvre pluridisciplinaire de Lamia Joreige est imprégnée de questionnements liés à l'écriture de l'Histoire centrés sur l'idée d'une rupture temporelle, qui donnent une dimension particulière aux *passages* d'un support ou d'un média à un autre, à l'entre-images comme les nomme Raymond Bellour<sup>555</sup>. D'autant plus que Joreige utilise ces passages pour proposer des versions dérivées d'une même structure scénaristique et reprend le même titre (ou un titre dérivé) pour certains

---

<sup>551</sup> NIETZSCHE cité par DIDI-HUBERMAN Georges, « Plasticité du devenir et fractures dans l'Histoire », In MALABOU Catherine (sous la direction de), *Plasticité*, Paris : Léo Scheer, 2000, p. 62.

<sup>552</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, « Plasticité du devenir et fractures dans l'Histoire », *op.cit.*, p. 62.

<sup>553</sup> *Ibidem*.

<sup>554</sup> Expression empruntée à André HABIB, « Le temps des ruines: histoire et mémoire de l'année zéro, de Rossellini à Godard », in DESPOIX Philippe (dir.), *Médias, mythes, matériaux*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, 2007, p. 91.

<sup>555</sup> BELLOUR Raymond, *L'Entre-Images, Photo. Cinéma. Vidéo, op.cit.*, p. 14.

de ses projets, comme elle le fait avec *Ici et peut-être ailleurs* le documentaire, la nouvelle, et le site interactif, ou *Replay* l'installation vidéo et *Replay (bis)* la vidéo, ou son projet *Objets de guerre 1, 2, 3, et 4*. Passages également présents à l'intérieur des projets eux-mêmes, dans la diversité des supports utilisés et de leurs dispositifs d'exposition. Une démarche qui prend une dimension spécifique avec ses installations vidéos interactives *Je d'histoires* ou *3 Triptychs* : le spectateur qui intervient dans la structure du récit réenclenche ainsi indéfiniment les possibilités narratives. On pourrait avancer l'hypothèse selon laquelle autant dans la structure globale que particulière de l'œuvre, s'opère une mise en tension de la représentation d'instant soumis à la répétition, en questionnant les possibilités « d'identifier et d'articuler une finalité »<sup>556</sup>, ou d'aboutir à un accomplissement qui permettrait de briser le cercle de l'éternel retour du même.

### ***Objets de guerre, interrogations sur le mémorial***

*Objets de guerre* est un projet en cours que Lamia Joreige a entamé en 2000, et qui consiste jusqu'à aujourd'hui en quatre vidéos qui, comme l'explique l'auteure :

« rassemble une série de témoignages sur la guerre du Liban. Chaque personne a choisi un objet ordinaire, familier ou insolite à partir duquel elle peut dérouler le fil de son récit. Ces témoignages participent à la constitution d'une mémoire collective tout en montrant l'impossibilité de raconter une seule Histoire de cette guerre »<sup>557</sup>.

Dans ce projet qui a une perspective archivistique, l'objectif de rassembler des récits personnels liés aux souvenirs traumatiques de la guerre libanaise passe par un médium, l'objet choisi, qui permet d'accéder à la mémoire. Objets que l'artiste juxtapose aux vidéos dans le cadre d'installations, et qui gardent ainsi une certaine matérialité, véhiculent leurs propres signes et participent à l'élaboration de leur récit. Objets ordinaires et allégoriques qui appartiennent à l'espace-temps de la guerre, et dont les signifiants se trouvent métamorphosés, la notion benjaminienne de l'allégorie

---

<sup>556</sup> VARSOS George et WAGNER, Valeria, « Disparaître à présent, Introduction », *op.cit.*, p. 12.

<sup>557</sup> Voir le synopsis d'*Objets de guerre* : [http://www.lamiajoreige.com/films/films\\_objects.php](http://www.lamiajoreige.com/films/films_objects.php)

**Archéologies filmiques du contemporain**

étant « l'expression même de la rupture entre le signe et sa signification »<sup>558</sup>. Pourrait-on alors affirmer que ces *Objets de guerre* privés peuvent être considérés comme des mémoriaux de guerre, et faire figure d'archives ?



**Figure 45- Objets de guerre**

Pour tenter de répondre à cette interrogation, je souhaiterais m'arrêter brièvement sur une réflexion de l'artiste libanais Tony Chakar concernant son incapacité à créer un mémorial pour la guerre d'Irak dans le cadre d'une exposition organisée par l'Institute of Contemporary Arts à Londres en 2007. Sa contribution prend la forme d'un texte, *The Impossible War Memorial: Is shooting a cadaver considered a murder?*, dans lequel il relate un fait divers qui s'est déroulé en 1953. Un réfugié Hongrois a alors détruit l'œuvre du sculpteur anglais Reg Butler, un mémorial au prisonnier politique inconnu. Dans une tentative d'explication de ce geste, Chakar avance l'hypothèse selon laquelle le réfugié Hongrois, témoin des tumultes de l'histoire de son pays en proie à l'occupation soviétique, détruit un mémorial qui est dans l'incapacité de représenter ce qu'il nomme *l'espace-temps de la catastrophe*. Chakar explique qu'un mémorial de guerre est censé par définition être un objet supposé créer une continuité temporelle, rappelant les exploits des générations passées et rassurant les générations futures dans leur potentialité à préserver cette continuité temporelle et événementielle. Dans ce sens, le mémorial de guerre est dans l'impossibilité de représenter l'espace-temps de la catastrophe, un espace-temps allégorique, non linéaire,

---

<sup>558</sup> MOSES Stéphane, « Benjamin, Nietzsche et l'idée de l'éternel retour », dans *Europe*, revue littéraire mensuelle, Paris, avril 1996, p. 153.

**Archéologies filmiques du contemporain**

dont les événements ne peuvent être reliés par des liens de causalité, d'un point historique à un autre. « Les mémoriaux sont toujours détruits même s'ils sont physiquement intacts »<sup>559</sup>.

En référence à la même exposition, l'artiste et théoricien Jalal Toufic affirme que la fonction du mémorial devrait être de nous rappeler que nous sommes dignes de ce qui nous est arrivé, ce à quoi se réfère le mémorial. S'appuyant sur la 11<sup>e</sup> thèse de Marx sur Feuerbach, « Les philosophes n'ont fait qu'interpréter le monde de diverses manières ; ce qui importe, c'est de le transformer », Jalal Toufic développe la théorie suivante : artistes et intellectuels doivent tenter d'interpréter et de transformer le monde, en étant à la hauteur de l'événement, spécialement l'incompréhensible et l'insupportable. Toute œuvre qui nous fait sentir que nous sommes dignes ce qui nous est arrivé est un mémorial <sup>560</sup>. Comment pourrait-on être digne, à la hauteur d'un événement traumatique? Comme l'affirme Gilles Deleuze « [...] devenir digne de ce qui nous arrive, donc en vouloir et en dégager l'événement, devenir le fils de ses propres événements, et par là renaître, se refaire une naissance, rompre avec sa naissance de chair »<sup>561</sup>. Autrement dit, et pour rejoindre la philosophie de l'Histoire de Walter Benjamin, « la chute porte en elle les germes de la rédemption »<sup>562</sup>.

Les *Objets de guerre* choisis par les témoins dans le projet de Lamia Joreige, mémoires de la catastrophe, devraient être complétés selon Jalal Toufic par d'autres objets de guerres, leur propre représentation, le film lui-même<sup>563</sup>. Le mémorial de guerre qui aurait la capacité de retransmettre les traces du passé dans une dynamique plastique, entre survivance et métamorphose, ne pourrait pas être un monument ou une statue officielle, mais existerait dans ce que Paul Virilio nomme une « transmutation de

---

<sup>559</sup> CHAKAR Tony, « The Impossible War Memorial: Is shooting a cadaver considered a murder? », avril 2007, disponible sur: [http://www.arteleku.net/zehar/wp-content/uploads/2008/01/chakar\\_engindd.pdf](http://www.arteleku.net/zehar/wp-content/uploads/2008/01/chakar_engindd.pdf) (consulté le 20 mai 2010), p. 31 (notre traduction).

<sup>560</sup> TOUFIC Jalal, *Undeserving Lebanon*, Forthcoming Books, 2007, p. 17. Voir également le témoignage de Jalal Toufic dans *Objets de guerre n°2* (Lamia Joreige, 2003).

<sup>561</sup> DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Minuit, Paris, 1969, p. 175.

<sup>562</sup> TRAVERSO Enzo, « Auschwitz Ante, Benjamin et l'Angelus Novus », in *Europe, op.cit.*, p. 170.

<sup>563</sup> Lamia Joreige a suivi la proposition de Jalal Toufic en incluant la cassette mini-DV *Objets de guerre 2* dans l'exposition.



la représentation », entre l'objet physique et l'image qui le représente, dans une « esthétique de la disparition »<sup>564</sup>. Image dont la « force plastique », entre « survivance » et « métamorphose », finirait « par caractériser l'éternel retour lui-même »<sup>565</sup>.

## ***Replay*, l'archive entre différence et répétition**

Lamia Joreige réalise en 2000 une installation vidéo en triptyque, *Replay*, qui explore l'idée d'« une rupture de temps / dans le temps »<sup>566</sup>, rupture de l'instant de la violence et de la mort. Deux images tirées d'un livre documentaire<sup>567</sup> hantent l'artiste : la photo d'« un homme en train de mourir », et celle d'« une femme fuyant quelque chose de terrible ». Deux cicatrices du passé, ressurgissent dans le présent, un « présent qui dure »<sup>568</sup>, un temps qui s'embraye et qui se répète. Lamia Joreige explique sa démarche :

« Une rue longtemps territoire inaccessible, lieu dont la réappropriation m'est nécessaire. (...) J'imagine que lui, qui a été photographié en train de mourir est peut-être mort ici; que elle, qui était en train de courir, fuyant quelque chose de terrible, a peut-être couru dans le parking du coin. (...) Deux photographies ont été choisies pour être rejouées par deux 'acteurs', un homme et une femme. (...) On peut voir sur chacun des trois écrans alignés et de taille égale, une vidéo projetée en boucle: Un homme ne cesse de tomber, ne cesse de mourir (écran de droite). Une femme court vers nous, elle ne cesse de courir, ne cesse de fuir (écran de gauche): deux corps séparés par la mer, immuable, (écran du milieu) perpétuant un acte vain »<sup>569</sup>.

<sup>564</sup> VIRILIO Paul, cité par TOUFIC Jalal, in *Undeserving Lebanon*, *op.cit.*, p. 95 (note n°13).

<sup>565</sup> DIDI-HUBERMANN Georges, « Plasticité du devenir et fractures dans l'Histoire », *op.cit.*, p. 63.

<sup>566</sup> Voir le texte de présentation de *Replay* : [http://www.lamiajoreige.com/installations/installations\\_replay.php](http://www.lamiajoreige.com/installations/installations_replay.php)

<sup>567</sup> Images extraites du livre *La guerre du Liban, Images et chronologies*, Beyrouth, Dar Al - Massira, 1978.

<sup>568</sup> Termes empruntés à Philippe Dubois à propos de *La Jetée* de Chris Marker, film auquel fait sans doute écho *Replay* et *Replay (bis)* : « Il s'agit alors bien d'un 'présent qui dure', d'un temps intensif où le clivage entre passé et présent disparaît au profit d'un défilement intérieur qui actualise la totalité de la vie dans l'instant de la mort, une pure substance de temps dans la conscience d'un sujet, qu'on pourrait appeler la mémoire instantanée d'un temps total ». DUBOIS Philippe, « La Jetée de Chris Marker ou Le cinématogramme de la conscience » in *De la photographie au cinéma, quelles passerelles ? Actes du colloque Cinémathèque de Corse - Casa di Lume Porto-Vecchio, 13-14 mai 2004*, p. 18.

<sup>569</sup> Voir le texte qui accompagne l'installation vidéo *Replay*: [http://www.lamiajoreige.com/publications/texts\\_replay\\_2000.pdf](http://www.lamiajoreige.com/publications/texts_replay_2000.pdf)



Figure 46- *Replay*

Deux images du passé qui réapparaissent dans le présent, après-coup, dans ce que Bergson décrit comme « un changement d'orientation de la conscience qui, jusqu'alors tournée vers l'avenir et absorbée par les nécessités de l'action », après une confrontation à un instant de danger ou de violence, « subitement s'en désintéresse. [...] »<sup>570</sup>. Déplacements et emboitements des strates du temps, de l'espace géographique, des corps physiques et fantomatiques, pris dans un temps cyclique et infernal. Benjamin reprend ainsi une formule de Nietzsche dans *Les Passages* : « Pensons cette pensée sous sa forme la plus terrible : la vie telle qu'elle est, privée de sens et de but, mais se répétant inéluctablement, sans finale dans le néant : *l'éternel retour* »<sup>571</sup>.

Dans un geste artistique de réappropriation, Joreige se saisit de ces instants de ruptures, de ces images de violence qui fracturent la continuité historique, et explore leur temporalité répétitive par un surgissement fantomatique dans un présent perpétuel.

La répétition comme figure ou comme mouvement arpege plusieurs composantes de cette installation. Répétition d'une image du passé qui fait écho dans le présent, mais une « répétition comme déplacement ou comme déguisement »<sup>572</sup> comme l'affirme Georges Didi-Huberman en articulant deux références, celle de l'« éternel

<sup>570</sup> BERGSON Henri, *La Pensée et le Mouvant*, Paris, PUF, 1993, pp. 168-170, cité par DUBOIS Philippe, « La Jetée de Chris Marker ou Le cinématogramme de la conscience », *op.cit.*, p.17.

<sup>571</sup> BENJAMIN Walter cité par MOSES Stéphane, « Benjamin, Nietzsche et l'idée de l'éternel retour », in *Europe, op.cit.*, p. 153.

<sup>572</sup> DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, p. 144, cité par DIDI-HUBERMAN Georges, in *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, op.cit.*, p. 321.

**Archéologies filmiques du contemporain**

retour nietzschéen » et de la « répétition freudienne ». « *La répétition diffère*, ne serait-ce que lorsqu'elle interrompt – en symptômes, en survivances – l'écoulement successif d'un devenir historique »<sup>573</sup>. Les gestes de la femme qui court et de l'homme qui tombe sont rejoués dans des corps différents, et les lieux dans lesquels se déroule l'action ne sont pas les mêmes. Une différence et une répétition entre deux images, celle de la photographie qui saisit et fige l'instant de la rupture, de la violence et de la mort, et celle de la vidéo qui répète des instants multiples (25 images/seconde), et qui tourne en boucle indéfiniment. Et dans ce passage, cet entre-images, cet entre qui « n'est pas un espace mais ce qui se trouve entre un espace et un autre, [...] qui clignote entre l'avant et l'après [...] »<sup>574</sup>,

« toujours on retrouve le temps gelé, le temps qui tourne en rond, le temps qui ne cesse de se diviser, et les fantômes car 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 sont des émanations du temps, ils résultent de sa propension à se dédoubler, à se hanter lui-même »<sup>575</sup>.

Entre l'homme qui ne cesse de tomber et de mourir, et la femme qui ne cesse de courir, le mouvement incessant de la mer renvoie au mythe archaïque de l'éternel retour du même, qui comme le rappelle Stéphane Mosès est fondé sur « l'idée du recommencement perpétuel des mêmes cycles, qui trouve son origine dans l'observation des grands rythmes naturels et cosmiques »<sup>576</sup>. La mer comme un présent perpétuel forme également la transition, le *passage* et le *entre*, dans *Replay (bis)*, la vidéo, qui répète ainsi la principale thématique et la structure de *Replay*, l'installation.

---

<sup>573</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, in *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, *op.cit.*, p. 322.

<sup>574</sup> PAZ Octavio, Préface à *Nostalgie de la mort* de Xavier VILLAURUTIA, Editions José Corti, 1991, p. 18, cité par Jean-Louis LEUTRAT, *Vie des fantômes*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1995, p.16.

<sup>575</sup> LEUTRAT Jean-Louis, *Vie des fantômes*, *op.cit.*, p.16.

<sup>576</sup> MOSES Stéphane, « Benjamin, Nietzsche et l'idée de l'éternel retour », *op.cit.*, p. 142.

## ***Replay (bis)*, Relancer le temps**

Dans *Replay (bis)*, une vidéo de 9 minutes réalisée en 2002, Lamia Joreige reprend l'idée d'une image comme rupture temporelle qui enclenche cette fois-ci un récit en répétition. Un souvenir ou un rêve d'enfance, un traumatisme lié à la scène d'un crime refait surface dans un récit composé de trois parties. Les deux premières tentent de restituer la même histoire d'un point de vue différent, réminiscences d'un passé, entre « anachronismes, déphasages, latences et après-coups »<sup>577</sup>. Un plan fixe sur la mer sépare les deux séquences, tamponne ces temporalités cycliques, « ces tentatives de restituer un récit qui finissent par laisser place à un long plan fixe sur le port de Beyrouth au présent, le temps de la prière du crépuscule; comme si cette dernière image, affirme Lamia Joreige, invoquant la contemplation, devenait mon ultime tentative de raconter cette histoire »<sup>578</sup>.

A l'« instant de départ » mentionné au début de la vidéo qui enclenche les récits cycliques, succède un lieu de départ, le long plan fixe sur le port, le temps d'une prière. Comment sortir de la répétition si ce n'est en ayant la possibilité de parcourir une durée ou un chemin, d'un point temporel ou spatial à un autre ? Comme l'affirme Jalal Toufic, le long plan fixe au présent n'évoquerait pas un départ physique comme pourrait l'indiquer le port, mais un départ hors de la répétition, le temps d'une prière. Dans ce sens, la prière serait pour lui « une imploration pour une injection de temps », la possibilité d'un renouvellement pour sortir de la répétition, du scepticisme lié à l'idée de l'éternel retour<sup>579</sup>. La contemplation comme possibilité de penser l'événement, d'en être digne, le vouloir et paradoxalement souhaiter son éternel retour. Telle semble être la condition ou la possibilité de sortir de la répétition.

---

<sup>577</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, op.cit., p. 319.

<sup>578</sup> Voir le synopsis de *Replay (bis)* : [http://www.lamiajoreige.com/films/films\\_replay\\_bis.php](http://www.lamiajoreige.com/films/films_replay_bis.php)

<sup>579</sup> TOUFIC Jalal, *Undeserving Lebanon*, op.cit., pp. 12-13.

**Archéologies filmiques du contemporain**

L'image du passé qui hante l'artiste, ce crime qui a eu lieu dans un passé lointain et qui ressurgit en survivance, cet instant de violence n'est autre que celui de la guerre. L'image qui précède celle du port et qui ponctue les récits cycliques est *l'image de la femme qui court*, photographie d'archive tirée du livre « La guerre du Liban », qui hantait Lamia Joreige dans son installation *Replay*, et qui se répète ici dans *Replay (bis)*. La figure de l'archive, lieu de la fracture du temps psychique et du temps historique, semble ainsi chargée de tensions dialectiques. A la lisière de la mémoire et de l'oubli, « ne pas se souvenir, sans oublier »<sup>580</sup>, et donc dissocier mémoire inconsciente et souvenir disponible<sup>581</sup>, l'archive semble être le lieu de « la force plastique », qui comme l'affirme George Didi-Huberman, « permet d'accueillir les blessures, les formes brisées, le trauma, avec leur empreinte et leur capacité de transformation, pour développer des formes contigües »<sup>582</sup>.



**Figure 47- *Replay (bis)***

L'œuvre de Lamia Joreige sonde ainsi les traces visibles et invisibles du passé, *un passé qui ne passe pas*. La figure médiatrice de l'archive révèle une temporalité en crise, qui ressurgit dans *un présent qui dure*. Ces œuvres, par une mise en tension des récits, formes, figures et mediums, et une exploration de l'entre-image, tentent de donner corps à la disparition. La quête de la vérité, de ce qui a eu lieu ou de ce qui

---

<sup>580</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>581</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, *op.cit.*, p.310.

<sup>582</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, « Plasticité du devenir et fractures dans l'Histoire », *op.cit.*, p.63.

**Archéologies filmiques du contemporain**

aurait pu avoir lieu, s'incarne entre « temps des corps » et « temps des fantômes »<sup>583</sup> sur des médiums ou supports d'inscription, dont les caractéristiques peuvent être formulées en reprenant les termes de Jean-Louis Déotte, qui décrit :

« ces appareils techniques spéciaux (...) qui ont été inventés ou trouvés depuis toujours par l'humanité pour tenir à distance le risque du retour des morts, (...) et dont l'enjeu a toujours été de relancer le temps en inventant de nouvelles formes de temporalités, (...) contre la compulsion de répétition, le destin, l'ennui, l'éternel retour des morts-vivants, tout ce qui est de l'anti-temps »<sup>584</sup>.

---

<sup>583</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>584</sup> DEOTTE Jean-Louis, « La vidéo à l'épreuve de la disparition », in VARSOS George et WAGNER Valeria, *Disparaître, op.cit.*, pp. 102-103.

Images d'après : l'espace-temps de la guerre dans le cinéma au Liban

**La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique**

## **QUATRIÈME PARTIE**

### **LA POÉTIQUE DES RUINES, ESPACE-TEMPS LABYRINTHIQUE ET IRRUPTION DU FANTASTIQUE**

## IV. LA POÉTIQUE DES RUINES, ESPACE-TEMPS LABYRINTHIQUE ET IRRUPTION DU FANTASTIQUE

La résurgence des métaphores fantomales dans les créations artistiques libanaises, le recours à des fables et des formes fantastiques qui déclinent un imaginaire de la hantise et des temporalités spectrales, trouvent leur origine dans le traumatisme de la guerre civile. Cette hypothèse s'inscrit dans une pensée théorique plus générale, et très actuelle, qui relie les histoires et les représentations de revenants, morts vivants, zombies et vampires à des contextes historiques traumatiques d'hyper violence. Nicole Brenez voit ainsi dans la fable de *Body Snatchers* (1994) d'Abel Ferrara la dénonciation radicale de la société « libérale démocratique » et du capitalisme qui lui sert de base dans les régimes avancés du XXème siècle. Elle avance qu'il s'agirait moins d'un film fantastique standard qu'« un essai rétrospectif sur l'homme d'Hiroshima, dans lequel tout est ombre, esquisse hantée, où chaque silhouette n'est envisagée que du point de vue de sa disparition, travail figuratif sur l'opération militaire la plus violente jamais subie par l'humanité »<sup>585</sup>. Si dans *The Addiction* (1994), N. Brenez peut relier « la métamorphose d'une étudiante de philosophie en vampire » à « un problème moral », elle propose à la situation fictionnelle et générique du vampirisme, ce « schème figuratif particulièrement accueillant », une interprétation politique de vaste amplitude qui englobe toutes les formes du « mal moderne » : les guerres, « toutes les maladies contagieuses dont le SIDA », la drogue, mais surtout « l'impérialisme américain » et le « capitalisme comme catastrophe »<sup>586</sup> :

« La vampirisation, poursuit-elle, offre son iconographie populaire et universelle au traitement d'une question politique et universelle complexe et universaliste : comment vivre avec la connaissance du mal historique, c'est-à-dire l'enchaînement interminable des génocides, les massacres publics et privés, le règne de l'injustice, de l'oppression et de la corruption »<sup>587</sup> ?

---

<sup>585</sup> BRENEZ Nicole, *Abel Ferrara, Le mal mais sans fleurs*, Paris : Cahiers du Cinéma, 2006, p.11.

<sup>586</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>587</sup> *Ibid.*, p. 26.



### La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique

Même lecture politique chez Olivier Schefer, visant peut-être moins à identifier un désastre d'origine historique (les camps, les génocides) que sociétal (l'ordre industriel), la « société moderne industrialisée qui repousse dans les marges des corps improductifs »<sup>588</sup>, ces corps qu'on désigne et figure comme des revenants, des zombies. Dans les deux cas le corps défiguré, décomposé est au centre de la question. Une autre chercheuse, Diane Arnaud, perçoit dans les films de fantômes de Kiyoshi Kurosawa la survivance mémorielle et historique du traumatisme collectif d'Hiroshima :

« Le mode de présence fantomatique à l'écran, entre le déjà apparu et le déjà disparu, est lié à l'inscription, au bord de l'effacement, des traces d'une catastrophe. Un traumatisme collectif aurait-il été passé sous silence ? (...) La mémoire d'Hiroshima, enfouie, ressurgirait à travers certaines figures à l'écran »<sup>589</sup>.

Par ailleurs, l'irruption du fantastique serait reliée à la problématique de la représentation de l'histoire, de « ce qui n'appartient pas à l'existence physique réelle – parce qu'il s'agit d'un monde passé, futur ou impossible (...) »<sup>590</sup>, questionnement qui se pose suivant la pensée de Siegfried Kracauer autant pour l'écriture historique que pour la création artistique :

« (...) C'est en s'attaquant au fantastique que le cinéma crée de nouvelles solutions pour apprivoiser un type de réalité qui nous échappe. (...) De la même manière que l'historien prête l'existence aux choses mortes sur la surface de sa page, le cinéma fait parfois une place au surnaturel et à l'invisible, au cœur de l'apparence matérielle qui est son lieu. (...) Ecrire l'histoire, écrire sur le cinéma, c'est, par-delà la surface de notre modernité, apprendre à marcher avec les ombres »<sup>591</sup>.

Les démarches artistiques constructives et inventives dans le cinéma au Liban, qui intègrent cette pensée théorique, ouvrent cependant d'autres territoires, d'autres figurations, par une exploration mélancolique, douloureuse ou violente du négatif. C'est ce renouvellement de formes cinématographiques et de propositions plastiques que nous exposerons dans les pages qui suivent.

---

<sup>588</sup> SCHEFER Olivier, « Zombisme, racisme et politique des revenants », in *Des revenants, corps, lieux, images*, Bayard, 2009, p. 105.

<sup>589</sup> ARNAUD Diane, *Kiyoshi Kurosawa, Mémoire de la disparition*, Pertuis, Rouge profond, 2007, p. 118.

<sup>590</sup> MACE Arnaud, *Siegfried Kracauer, la critique et l'histoire, écritures de la hantise*, op.cit., p. 71.

<sup>591</sup> *Ibidem*.

## IV-1. Hantises, images d'après et temporalités spectrales

### Disparition/Apparition, une fente dans le réel

*« Comme dans Hamlet, le prince d'un État pourri, tout commence par l'apparition du spectre. Plus précisément par l'attente de cette apparition. L'anticipation est à la fois impatiente, angoissée et fascinée, cela, la chose (this thing) va finir par arriver. Le revenant va venir. Il ne saurait tarder ».*

DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*

Si la disparition marque la clôture de tout récit, la rupture de l'expérience, de sa représentation, de sa transmission, elle ouvrirait une brèche spatio-temporelle, une fente dans le réel, permettant l'apparition des spectres, l'irruption du fantastique. Disparition et apparition installeraient une modalité du temps, de l'espace, où les images d'après l'événement, d'après la guerre, s'ouvrent sur une absence de sens, une non-présence ou une non-contemporanéité à soi, au monde, l'acte de filmer devenant la quête de saisie du monde. En faisant disparaître sans explication Anna, le personnage principal de *L'Avventura* (1960), Antonioni marquait par ce geste l'invention même du cinéma de la modernité, « en définissant clairement dans ses termes la grande question de l'après-guerre : que fait-on après l'événement, après le choc sans sommation de l'événement ? Que fait-on lorsqu'on en est là, à la lisière du désert et que le sens a laissé place à quelque chose de plus épais, de plus opaque, qui s'appelle peut-être le réel »<sup>592</sup>. Il s'agit, selon la formule de Philippe Azoury, de « montrer que plus rien ne s'organise de la même façon après un événement », *L'Avventura* étant « la reproduction à une échelle intime d'une catastrophe historique (le fascisme, les camps, la bombe nucléaire : les grandes fractures nées de la seconde guerre mondiale) »<sup>593</sup>. Personnages, récits et

---

<sup>592</sup> AZOURY Philippe, *Antonioni, identification d'un cinéaste*, communication présentée le 28 avril 2009 dans le cadre de la rétrospective consacrée à Michelangelo Antonioni, du 14 au 28 avril 2009, organisée par Metropolis Art Cinema et L'Institut Culturel Italien de Beyrouth, (non publié, sans lieu, sans date).

<sup>593</sup> *Ibidem*.

**La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique**

formes se trouvent affectés, désincarnés par cette esthétique de l'évidement, mais où la disparition cède la place à la potentialité d'une apparition imminente.

Tout commencerait donc par la disparition (d'Anna dans *L'Avventura*), mais aussi « par l'apparition du spectre »<sup>594</sup> (Hamlet), du revenant, suivant une temporalité non linéaire, anachronique, réversible. Un « moment spectral, un moment qui n'appartient plus au temps, si l'on entend sous ce nom l'enchaînement des présents modalisés (présent passé, présent actuel 'maintenant', présent futur). (...) Furtive et intempestive, l'apparition du spectre n'appartient pas à ce temps-là, elle ne donne pas le temps, pas celui-là : 'Enter the Ghost, exit the Ghost, re-enter the Ghost' (Hamlet) »<sup>595</sup>. *Beyrouth fantôme* (1998), le premier long métrage de Ghassan Salhab, débute par l'apparition de Khalil, alors que celui-ci avait disparu dix ans auparavant, enterré, pleuré, et oublié par sa sœur, ses camarades et compagnons d'armes. La disparition de Khalil précède de ce fait la diégèse du film, qui succède à l'événement, les personnages étant livrés suite à l'apparition du revenant à la désarticulation du sens, du récit, du temps, à l'impossible contemporanéité de tout événement. Cette apparition marque le commencement d'une filmographie imprégnée par « un temps endeuillé », le deuil et le désastre comme « une modalité du temps lui-même » :

« Non pas simplement une époque qui n'en finirait pas de faire le deuil : de tenter d'oblitérer, d'accepter, un traumatisme, mais un moment du temps convoqué à faire le deuil du temps lui-même (...) temps [qui] n'arrive pas à passer. Non pas seulement parce qu'on ne réussit pas à en finir avec la catastrophe (les personnages du film [*Beyrouth fantôme*] vont jusqu'à confesser une espèce de terrible nostalgie de la guerre pendant laquelle, d'une certaine manière, les êtres se sentaient plus vivants, plus solidaires), mais parce que le désastre est désormais une modalité du temps lui-même de sorte qu'on ne peut plus situer l'amont et l'aval de ce désastre »<sup>596</sup>.

Face à l'omnipotence d'un réel traumatique, l'invention filmique dans le cinéma de Salhab est marquée par la hantise, une « hantise historique », mais qui « ne date pas, (...) ne se date jamais docilement, dans la chaîne des présents, jour après jour, selon

---

<sup>594</sup> DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*, Paris : Galilée, 1993, p. 22.

<sup>595</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>596</sup> FERRARI Jean-Christophe, « Ghassan Salhab, Plénitude des ruines », *op.cit.*, p. 50.

**La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique**

l'ordre institué d'un calendrier »<sup>597</sup>. Le désastre de la guerre civile libanaise intègrerait ce que Sylvie Rollet nomme, « la nouvelle modalité de la durée historique ouverte par la Catastrophe ; durée qui « présente ainsi deux visages : celui d'un temps rompu en deux, suspendu sinon arrêté par le désastre, et celui de la hantise, un temps où le 'passé' n'est plus jamais passé, mais toujours à venir »<sup>598</sup>.

Une modalité du temps endeuillé, suspendu, spectral, entre la vie et la mort, incarnation de la mélancolie, de l'impossibilité d'être et de ne pas être présent au monde, qui est annoncée dès la séquence introduisant *Beyrouth fantôme*. Un travelling avant déambule dans le centre-ville en voie de reconstruction, laissant entendre en voix-off une scansion qui n'en finit pas de se déployer dans la filmographie de Salhab : « On voudrait se relancer, renaître, alors que nous ne sommes pas vraiment morts, nous sommes juste des mourants ». De *Beyrouth fantôme* (1998) jusqu'au *Dernier Homme* (2006), en passant par *Terra incognita* (2003), Salhab filme des corps solitaires, désincarnés, absents, amnésiques, sans passé et sans avenir. On peut voir en eux « personnages lazaréens », semblables au jeune homme revenu perturbé de la guerre d'Algérie dans *Muriel*<sup>599</sup> et à la Française d'*Hiroshima mon amour*, d'Alain Resnais. A propos d'elle, Cyril Neyrac dans son article *Orphée, le nouvel historien*, après Deleuze, rappelle le lien avec les écrits du romancier Jean Cayrol, avec qui Alain Resnais comme Chris Marker partagent bien des hantises liées au monde concentrationnaires. Neyrac rappelle que le terme de « lazaréen » proposé par Jean Cayrol<sup>600</sup> est directement relié à l'immédiat après-guerre :

« La Française est tel un personnage-historien, dont Jean Cayrol [...] a dressé le portrait dans l'immédiat après-guerre sous le nom de 'personnage lazaréen'. C'est le rescapé des camps, mais aussi l'homme ordinaire après la catastrophe : mort-vivant plus que survivant, condamné à l'errance dans un monde qu'il ne sait plus habiter. De cet homme Cayrol écrit qu'il n'est jamais là où il se trouve. [...] La réalité n'est pas

---

<sup>597</sup> DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx, op.cit.*, p. 22.

<sup>598</sup> ROLLET Sylvie, *Une éthique du regard, Le cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*, Hermann, Paris, 2011, p. 26.

<sup>599</sup> Le film de Resnais tire son titre du prénom d'une jeune Algérienne morte sous la torture et que l'on ne verra jamais, qui a disparu physiquement mais qui hante le protagoniste.

<sup>600</sup> Voir Jean CAYROL, "De la mort à la vie", in *Nuit et brouillard*, Fayard, 1997.

**La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique**

simple pour lui, il doit la penser avant de la voir'. L''imaginaire', dans *Hiroshima*, c'est ce rapport d'étrangeté au monde, qui n'apparaît que dans la distance de la pensée »<sup>601</sup>.

A l'« inimaginable » et à la « surréalité » de la catastrophe, devrait se substituer un « imaginaire », un « territoire d'images » subvertissant la référence et sa re-présentation, abolissant toute « distinction entre fiction et documentaire » :

« Pour rendre compte de cette 'surréalité', le cinéma devra donc puiser des ressources nouvelles dans ce qui subvertit la référence et, par là-même, la distinction entre fiction et documentaire. (...)

Récusant les images documentaires qui réduisent la Catastrophe à ses éléments visibles donc à la factualité de l'extermination et nient ainsi la temporalité propre à l'épreuve, sa durable 'irréalité', Hannah Arendt en appelle à l'imagination »<sup>602</sup>.

De cette distance de la pensée, ce déphasage entre l'homme et le monde, cette fracture du temps générée par les traumatismes de la guerre surgit une narration aux codes décalés, entre fiction et réalité, disparition et apparition, une fente dans le réel, laissant un champ propice aux histoires de fantômes, à des formes fantastiques. Dans *Beyrouth fantôme*, le récit est plusieurs fois interrompu par des entretiens avec les acteurs/personnages face caméra qui relatent leur expérience de la guerre, entretiens dont on ignore s'ils sont fictifs ou réels. Dans *Terra incognita*, certains personnages s'adressent directement à la caméra, se posent des questions existentielles, chantent l'amour et la solitude. Dans *Le Dernier Homme*, un film qui recourt à la figure mythique du vampire, une danseuse de flamenco rythme des interruptions diégétiques, avant de devenir elle-même l'une des victimes du vampire. Chronotope central de tout après-guerre, les ruines sont à la fois espace brisé et brèche temporelle, temps suspendu entre la vie et la mort ; elles abritent et font naître la figure fictionnelle du fantôme ou du vampire. Pour Jalal Toufic, si les ruines exigent d'être documentées et filmées, « elles constituent néanmoins un exemple fondamental d'architecture ayant trait à la fiction » :

---

<sup>601</sup> NEYRAT Cyril, « Orphée, le nouvel historien », dans *Cahiers du cinéma*, n° 627, octobre 2007, p. 76.

<sup>602</sup> ROLLET Sylvie, *Une éthique du regard, Le cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*, p. 31, 36.

## La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique

« Alors que je peux parvenir à certaines facettes de la réalité, les explorer sans passer par la fiction, (...) je ne peux le faire avec les ruines. Il doit y avoir un relais entre le documentaire et la fiction quand on a affaire avec les ruines (...). La fiction doit nous révéler l'aberrant et labyrinthique espace-temps des ruines ; et, au cas où nulle ruine ne subsiste afin que les fantômes apparaissent, compléter la réalité comme un site qui puisse permettre le retour du revenant »<sup>603</sup>.

## Poétiques des ruines et espace-temps labyrinthique

Les ruines seraient caractérisées par leur hétérogénéité temporelle, « lieux de mémoire hantés », offrant « un bon modèle pour appréhender la structure temporelle de l'image »<sup>604</sup>. Dans ce sens, les « films de ruine » apparaîtraient, suivant André Habib, « comme des objets à travers lesquels l'histoire se projette, en permettant de mobiliser, comme sur un palimpseste, différents temps de l'histoire »<sup>605</sup>. Si Habib s'appuie dans son analyse sur *Allemagne année zéro* (1948) de Rossellini et *Allemagne neuf zéro* (1990) de Godard, il situe leur complexité temporelle dans le présent de l'année zéro, des films qui « viennent après la catastrophe, après l'orage de l'histoire », s'interrogeant « sur ce qui viendra tout en faisant remonter les traces du passé », débusquant « les symptômes de leur temps »<sup>606</sup>. Suivant cette inflexion du temps, la lecture que Habib propose se caractérise par l'anachronisme, la hantise historique se situant entre les survivances du passé et les projections dans l'avenir, la stratification temporelle et mémorielle permettant de saisir « notre expérience de l'histoire, c'est-à-dire les mouvements même de son historicité »<sup>607</sup>. Susceptible d'accueillir les fantômes de l'histoire, la brèche creusée par les ruines relie et mesure la durée historique de « l'après ». Le même processus de revenance affecte *Allemagne année zéro* de Rossellini, lorsque la voix de Hitler résonne dans la chancellerie en ruine, un discours sur disque vinyle que Edmund et son camarade essaye de vendre à des soldats, et

---

<sup>603</sup> TOUFIC Jalal, « Ruines », traduit de l'anglais par Ghassan SALHAB, in *We Can Make Rain But No One Came To Ask: documents from the Atlas Group Archive*, THÉRIAULT Michèle (dir.), Galerie Leonard et Bina Allen de l'Université Concordia, Canada, 2006, p. 23.

<sup>604</sup> HABIB André, « Le temps des ruines : histoire et mémoire de l'année zéro, de Rossellini à Godard », *op.cit.*, pp.93, 97.

<sup>605</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>606</sup> *Ibid.*, pp. 97-98.

<sup>607</sup> *Ibid.*, p. 98.

**La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique**

*Allemagne neuf zéro* de Godard, à commencer par Eddie Constantine qui joue, comme le souligne André Habib « un double 'revenant' », en tant qu'acteur et en tant que personnage ; de fait, très connu dans les années 1950, l'acteur reparaît à l'écran après en avoir disparu pendant trente ans ; et il réincarne le personnage inventé par Peter Cheney, l'espion Lemmy Caution qui, après avoir végété à Berlin Est,

« tente de retrouver l'Occident après la chute du Mur. Sa traversée l'amènera des *No Man's Land* de l'ex-Berlin-Est à Buchenwald, finissant à Berlin-Ouest, dans un grand hôtel américain, croisant au passage les fantômes multiformes de l'Allemagne, de Goethe à Karl Marx, de Beethoven à Sophie et Hans Scholl, jusqu'au *Dernier Homme* de Murnau »<sup>608</sup>.

Le film de Godard permet ce prodigieux « télescopage des temps », ces survivances rendues possibles par un emboîtement temporel, nous rappelant la contiguïté de la civilisation et de la barbarie qui « partagent un même site », filmique et géographique :

« Godard nous rappelle, en quelques plans 'réminiscents', qui font retour comme le refoulé freudien, que le *Werther* de Goethe et les camps de la mort, mais aussi bien la résistance au fascisme et l'industrie de guerre nazie, l'art et le commerce, le passé et le présent, partagent un même site, que tous ces fragments d'histoire peuvent être évoqués dans un champ contre-champ, en télescopant tout simplement deux noms de jeune femme ['Hier, je m'appelais Dora. Aujourd'hui, je m'appelle Charlotte Koestner. Et il faut que j'aie travaillé avec M. Goethe'], deux noms de ville, quelques plans de cinéma »<sup>609</sup>.

Ce « site » prend la forme temporelle nouvelle – « forme historique » au sens d'Antoine De Baecque - d'un espace intermédiaire, d'une zone de l'histoire hors du temps, « Zone » comme entre-deux, passage, traversée du temps d'après, espace-temps labyrinthique, en ruine, permettant aux fantômes d'apparaître. Car la ruine ne se définirait pas selon Jalal Toufic par le caractère abîmé ou non d'un lieu ou d'une habitation, mais dépendrait de sa temporalité labyrinthique. A ce titre, comme nous l'avons souligné plus haut dans notre thèse, le devenir ruine d'une habitation ne serait pas exclusivement conditionné par son délabrement, mais par sa désertion, lieux inhabités mais intacts : « Allons-nous un jour apprendre à vivre dans un lieu sans y

---

<sup>608</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>609</sup> *Ibid.*, p. 107.

**La poésie des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique**

demeurer, afin que le fait de le désertier ne le transforme en ruine »<sup>610</sup> ? Et par conséquent, comment serait déterminé le caractère habitable ou non habitable d'un lieu en ruine, ou pourrions-nous ajouter, la possibilité qu'il soit *habité* ?

Toufic convoque à ce propos l'installation des artistes Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, *Où étiez-vous entre cette aube et la dernière ?* (1998), qui poursuit leur exploration sur la possibilité de représenter les ruines de la ville de Beyrouth entamée dans leur exposition *Beyrouth fictions urbaines* (1997). Dans ce projet composé de photographies d'habitations et de ruelles en ruines envahies par la végétation ou les fils électriques, dont les éléments architecturaux défient par leur désintégration le sens topographique, un texte qui accompagne les images évoque avec poésie et absurdité des récits livrés par des personnages qui habiteraient ces lieux, se manifestant par ces évocations dans ces espaces *habitables* ou *inhabitables*. Toufic relève ainsi le texte d'introduction de l'installation, questionnant le caractère spectral de l'apparition de ces personnages/habitants :

« Ruines : lieux hantés par les vivants qui les habitent. Quand les artistes libanais Joana Hadjithomas et Khalil Joreige écrivent en introduction à leur installation *Où étiez-vous entre cette aube et la dernière ?* 'Nous avons rencontré, nous avons rêvé Sarkis, Aida, Samer, Maher, Madame Habra, Elia et les autres. À travers leurs témoignages, nous voulons illustrer deux réalités, celle des carcasses d'immeubles aux parois criblées de balles et d'obus où ont vécu et continuent parfois de vivre des milliers de personnes et de réfugiés et celle d'une maison familiale laissée à l'abandon après la mort de sa propriétaire. Des espaces, a priori non habitables, et pourtant habités, et des espaces habitables désertés', ne devrions-nous pas prendre leur 'nous avons rencontré, nous avons rêvé Sarkis... et les autres' comme une indication de cette sorte d'incertitude qui nous assaille quand on rencontre un spectre, ne sachant si l'on est en train de rêver ou non »<sup>611</sup> ?

---

<sup>610</sup> TOUFIC Jalal, « Ruines », *op.cit.*, p. 17.

<sup>611</sup> TOUFIC Jalal, « Ruines », *op.cit.*, p. 18.



**La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique**



Figure 48- *Où étiez-vous entre cette aube et la dernière ?*

Les caractéristiques d'un immeuble en ruine seraient par conséquent conditionnées par sa « temporalité anachronique, labyrinthique », qui induirait « une fiction fantastique ou d'horreur », et par conséquent son hospitalité aux revenants et aux vampires :

« Nous pouvons détecter qu'un immeuble endommagé par la guerre est une ruine soit parce qu'il est hanté (ou rapporté comme l'étant – y a-t-il une différence ?), soit parce qu'il induit une fiction fantastique ou d'horreur. Qu'une quantité de bâtiments endommagés par la guerre demeurent des ruines, avec une temporalité anachronique, et qu'ils ne redeviennent pas des bâtiments normaux est une des conditions pour que le Liban soit une terre hospitalière aux vampires »<sup>612</sup>.

**Ruines, archives, fantastique : « clôtures radicales et irruptions surnaturelles »**

Dans une de leurs dernières créations, Khalil Joreige et Joana Hadjithomas convoquent une anecdote qui fait curieusement écho à l'ensemble de leur travail artistique. La lecture-performance *Aïda, sauve-moi* (2009) fait ainsi référence aux circonstances qui ont entouré l'utilisation de l'image d'un homme décédé dans leur film *A perfect day* (2005) pour représenter la photo d'un disparu durant la guerre civile libanaise. Une femme a alors reconnu son mari l'implorant : « Aïda sauve-moi, je ne sais pas ce que je fais dans ce film ». Une fiction qui porte sur le thème des disparus de la guerre devient ainsi un espace ouvert aux revenants. Pour Jalal Toufic, les zones

<sup>612</sup> TOUFIC Jalal, « Ruines », *op.cit.*, pp. 21-22.

**La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique**

assiégées qu'ont été certaines villes comme Sarajevo ou Beyrouth durant les années de guerre seraient devenues ce qu'il nomme des « clôtures radicales », impliquant « des irruptions surnaturelles, entièrement formées bien qu'anhistoriques »<sup>613</sup>, qui surviennent dans les œuvres d'art :

« (...) Les huit petites photographies en noir et blanc, portraits de groupes d'hommes et de femmes, publiées dans l'essai photographique *Miraculous Beginnings (Débuts miraculeux)* de Raad [Walid]<sup>614</sup>, et qui font partie (...) d'un ensemble regroupant vingt-neuf grandes impressions photographiques et cinquante-deux documents (...) exhumés en 1991 – lors de la démolition du centre-ville de Beyrouth dévasté par la guerre civile – et traités par des laboratoires en France et aux États-Unis avant d'être remis à l'Institut Arabe de Recherche, tout cela peut légitimement être perçu comme des irruptions surnaturelles et anhistoriques dans la clôture radicale que Beyrouth a pu devenir à un certain moment »<sup>615</sup>.



**Figure 49- *Secrets in the open sea***

---

<sup>613</sup> TOUFIC Jalal, « La Photographie libanaise de l'après-guerre : Entre le retrait de la tradition et les irruptions surnaturelles », *op.cit.*, p. 88.

<sup>614</sup> Voir RAAD Walid, *Scratching on things I could disavow*, Culturgest, Lisbonne/ Verlag der Buchhandlung Walthe König, Cologne, 2007, pp. 6-15.

<sup>615</sup> TOUFIC Jalal, « La Photographie libanaise de l'après-guerre : Entre le retrait de la tradition et les irruptions surnaturelles », *op.cit.*, p. 88.

**La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique**



**Figure 50- *Miraculous beginnings***

La problématique reliée à la valeur patrimoniale et mémorielle des archives nourrit ici le scénario fantastique de la revenance. Fiction et réalité se confondent dans ces documents de l'Atlas Group, les personnages fictifs et réels cohabitent dans ces apparitions de portraits de groupes que se réapproprie l'artiste, personnes dont certaines auraient disparu en pleine mer. Les documents *Secrets in the Open Sea* (*Secrets en pleine mer*, 1994-2004) ont beaucoup de similarités avec *Miraculous Beginnings* (*Début miraculeux*). Ils consistent en six photographies de 110 X 183 cm, chacune d'une différente nuance de bleu ; elles auraient été retrouvées en 1992 enterrées à 32m de profondeur dans les décombres du centre-ville de Beyrouth en reconstruction, avant d'être envoyées à l'étranger pour être analysées en laboratoire ; ces examens auraient révélé des images latentes et fait « revenir » les figures d'hommes et de femmes qui s'avèrent être tous des personnes qui auraient été retrouvées mortes dans la Méditerranée entre 1975 et 1990. Si les photographies miniatures, à peine visibles, soulignent la capacité de revenance de l'image, apparitions fantomatiques du passé, révélant le caractère funèbre inhérent à l'image photographique, elles manifestent l'enchevêtrement de l'espace réel et médiatique dans le cas de clôtures radicales, entremêlant ce qui se trouve à l'intérieur et à l'extérieur d'une image. Dans *The Shining* de Kubrick, contrairement à ce que dit le cuisinier télépathe à l'enfant télépathe, les visions et les images ne seraient pas inoffensives, comme celles que l'on voit dans un livre, mais « dans le cas des clôtures radicales », souligne Jalal Toufic :

« le monde et les médias s'entremêlent et, en conséquence, ce qu'il y a à l'intérieur d'une image peut s'entremêler avec ce qui se trouve à l'extérieur et vice-versa. Le père de l'enfant finit-il par devenir une image dans un livre : la photographie portant

## La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique

l'inscription 'Hôtel Overlook, Bal du 3 juillet 1921', dans laquelle il apparaît comme un homme d'âge mûr »<sup>616</sup> ?

## Espaces d'enfermement et retournement des images-temps

Si ces apparitions surnaturelles peuvent survenir comme le suggère Jalal Toufic dans des œuvres d'art qui induisent une fiction (ou qui permettraient à des éléments et personnages de fiction d'apparaître), une telle possibilité serait rompue dans des œuvres qui relèvent de la documentation artistique, et qui traitent le désastre de la guerre civile et la « clôture radicale » qui affecta le Liban comme étant relatifs<sup>617</sup>. Cependant, dans le documentaire *Beyrouth, ma ville* (1982) de Jocelyne Saab, tourné durant l'état de siège de Beyrouth Ouest par l'armée israélienne en 1982, imposant une temporalité spécifique reliée à un espace d'enfermement, l'artiste filme sa ville assiégée ; elle le fait à travers les images d'une « ville d'Histoire qui n'a pas d'Histoire »<sup>618</sup>, condamnée à errer hors du continuum historique, imposant un retournement des images. Le commentaire poétique écrit par l'auteur et metteur en scène Roger Assaf manifeste ce retournement, en opérant un dialogue avec ces « images qui nous regarde » :

« Le destin nous réservait encore le revers d'une image dont on croyait avoir fait le tour. Tous les coins et recoins, à portée de balles et d'obus, avaient connu la marque de chacune des multiples guerres que nous avons vécues. L'espace des images n'a que deux dimensions. Il faut frapper beaucoup plus fort pour les déraciner. Il faut, comme le dit une expression arabe, agir comme si elles n'avaient jamais existé. Il faut faire qu'elles soient défaites. Il faut terroriser les images pour que les hommes choisissent de les oublier. Et pourtant, il est des images que j'ai tellement vues, semblables à des images que j'ai tellement revues, qu'il me semble parfois que c'est moi qu'elles regardent, et qu'elles me reconnaissent »<sup>619</sup>.

---

<sup>616</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>617</sup> Voir TOUFIC Jalal, « La Photographie libanaise de l'après-guerre : Entre le retrait de la tradition et les irruptions surnaturelles », p. 87.

<sup>618</sup> Paroles d'une chanson du film *Beyrouth, ma ville* (1982) de Jocelyne SAAB, écrite et interprétée par Marcel KHALIFE, (Notre traduction). La traduction du sous-titrage diffère : « Ville dont l'Histoire n'est pas dans les livres ».

<sup>619</sup> ASSAF Roger, extrait du commentaire du film *Beyrouth, ma ville* (1982) de Jocelyne SAAB.

**La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique**

Car poser son regard sur ces images ne semble possible que selon un angle précis, comparable à celui qui permet de voir le crâne en anamorphose dans le célèbre tableau de Hans Holbein, *Les Ambassadeurs* (1533), qui nous regarde en retour, sans nous voir. Comme la manifestation d'un regard aveugle, traduisant l'impossibilité de regarder la catastrophe ou la mort de face, un retournement des regards qui ouvre ainsi l'accès à un temps suspendu, un espace-temps labyrinthique :

« Debout face au tableau *Les Ambassadeurs* de Hans Holbein le Jeune, (...) ce qui attira vraiment son attention, c'est (...) la forme amorphe entre les deux hommes debout (...). Il eut l'impression d'être observé de derrière. Le point où il s'est retourné était l'endroit exact à partir duquel la forme amorphe, floue, devient nette et manifeste. (...) Le crâne amorphe, (...) l'a regardé, mais pas avec ses yeux, puisqu'il n'en a pas, il n'a que des orbites vides, mais par son entièreté. Le crâne amorphe nous regarde comme des vanités. (...) »

A un moment donné, il réalisa qu'il se déplaçait dans un espace labyrinthique, et qu'il avait dû subir des retournements (...), se déplaçant sans se déplacer. Pendant que son ami conduisait en silence, il réalisa que dorénavant, il pouvait continuer à vivre en dehors du labyrinthe, mais seulement à travers la structure labyrinthique, où l'intérieur est extérieur (et vice versa) »<sup>620</sup>.

On formulera donc l'hypothèse que, dans une dimension et un espace fictionnels à la Chris Marker, les habitants de Beyrouth ont vécu dès 1982 dans une rupture du continuum de l'espace-temps, qui leur permettait de regarder du dedans, vers le dehors, ou du dehors, vers le dedans, et d'assister à leur propre mort : que ce soit dans *Beyrouth, ma ville*, ou les longs métrages de fiction *Petites guerres* de Maroun Bagdadi, et *Beyrouth, la rencontre* de Borhane Alaouié :

---

<sup>620</sup> TOUFIC Jalal, « The Anamorphic Skull's *Aparté* », in *Forthcoming*, Berkeley, CA: Atelos, 2000, pp. 177-178: "While standing in front of Hans Holbein the Younger's *The Ambassadors*, (...) what really drew his attention was both the amorphous shape between the two standing men (...) He sensed that he was being gazed at from behind. The spot at which he turned was the exact point from which the blurred, amorphous shape becomes in focus and manifest. (...) The anamorphic skull, presently in focus, had gazed at him not with its eyes, since it has none, just empty sockets; but in its entirety. The anamorphic skull gazes at us as vanities. (...) At some point, he realized that he was moving in a labyrinthine space, and that he must have been undergoing over-turns (...) moving while not moving. While his friend drove in tense silence, he realized that thenceforth he can still live and be outside the labyrinth only through the labyrinthine structure, where the inside is outside (and vice versa)". (notre traduction)

### La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique

« Analogie frappante entre les deux films [*Petites guerres* et *Beyrouth, la rencontre*], le regard à distance du désastre et des immondices. Dans *Petites guerres* en particulier le point de vue du dedans vers le dehors est systématique. Soraya épie de chez elle la barricade au pied de son escalier. Nabil guette ainsi la venue de ses assassins. De la splendide loggia de sa demeure seigneuriale, Tala scrute son fief. Autre analogie du regard, la rue vue du fond d'un taxi. C'est ainsi que Soraya aperçoit des gamins exaltés par un drapeau. Et ses yeux butent sur un adolescent amputé d'une jambe. Dans les mêmes conditions, Haydar [*Beyrouth, la rencontre*] assiste à l'agression du passant par le milicien. Souvent une vitre isole du drame le héros. Observateurs engagés mais encore à l'abri, citoyens pourtant aux abois qui hurlent leur désarroi »<sup>621</sup>.

Ainsi, le désastre ne pourrait être perçu ou appréhendé qu'à distance, en prenant mesure de l'ampleur du choc traumatique, et du décalage qu'il engendre :

« Qu'il est long le chemin qui sépare ce qui est éprouvé de ce qui est dit, ce qui est dit de ce qui est perçu. Les mots peinent, s'essoufflent. L'indicible est plus fort. Quand le malheur devient spectacle, on l'a déjà trompé. On est déjà touriste au pays des souffrances. La mesure de la compassion n'est pas celle de la douleur. Et devant les décombres d'un immeuble bombardé, une distance indéfinissable sépare celui qui est ému à cause de ce qu'il voit, de celui qui pleure à cause de ce qu'il ne voit plus »<sup>622</sup>.

Car ce que nous voyons n'est que destruction totale, des images qui ne peuvent se superposer avec le souvenir de ruelles ou d'immeubles intacts. Des hommes, des femmes et des enfants errent dans des ruelles qui ne mènent nulle part, de jeunes enfants handicapés complètement nus sont livrés à eux-mêmes dans la cours d'un bâtiment délabré. Les images et le commentaire de *Beyrouth, ma ville* se questionnent ainsi, et semblent prendre la mesure du décalage. Voilà pourquoi :

« ces images nous regardent, nous ne faisons pas que les voir. Elles nous questionnent, comme la voix que nous entendons les interrogent et interpellent le regard que nous posons sur elles. Ce n'est pas le discours d'un commentateur intimant au spectateur : 'vois-là', trop plein d'évidence évitant les images de toute question. C'est la voix d'un interlocuteur se/nous demandant : que voyons-nous ? Par quoi notre regard est porté non seulement sur les images mais entre les images »<sup>623</sup>.

---

<sup>621</sup> AUDE Françoise, "Petites guerres - Humiliés et offensés", *Positif* n°268, juin 1983, p. 64.

<sup>622</sup> ASSAF Roger, extrait du commentaire du film *Beyrouth, ma ville* (1982) de Jocelyne SAAB.

<sup>623</sup> NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran – Essai sur le principe de réalité documentaire, op.cit.*, p.100.

### **La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique**

On peut appliquer le commentaire de François Niney qui porte sur les documentaires d'Alain Resnais et de Chris Marker au film de Jocelyne Saab, dans lequel « la voix a un visage, celui des images »<sup>624</sup>. La dialectique de la voix et des images permet ainsi à *Beyrouth, ma ville* de porter un regard sur l'événement, tout en mesurant la temporalité de cet espace clos, théâtre de massacres passés et à venir. Le film s'achève sur les images des adieux des beyrouthins de l'ouest aux Fedayin palestiniens, rendant compte de la fin d'une époque et des espoirs possibles, mais également du sort terrible qui s'abattra très bientôt sur ceux qu'ils laissent derrière eux à Sabra et Chatila. *Beyrouth, ma ville* manifeste ainsi un espace d'enfermement qu'il serait possible de quitter géographiquement, mais pas temporellement, s'agissant d'un espace-temps labyrinthique, comme l'attestent les mots qui clôturent le film : « Moi aujourd'hui, je suis à Paris, les yeux ouverts sur un grand vide. Alors, de temps en temps, pour avoir un visage, je ferme les yeux, et je me souviens »<sup>625</sup>.

### **Royaume labyrinthique des morts-vivants**

Un unique plan séquence fixe de 45 minutes constitue la première vidéo de l'artiste multidisciplinaire Lina Saneh *I had a dream, mom* (2006, *J'ai fait un rêve, maman*), qui filme en gros plan le visage de sa mère alitée, lui racontant un rêve qu'elle aurait fait. Sa sœur Viviane l'aurait emmenée visiter une ville désertée par ses habitants, qui auraient tous périés exécutés par le gouverneur de la ville. S'il est impossible de dater cette disparition collective, la ville semble avoir été désertée la veille, puisqu'aucun signe de délabrements ou de ruines physiques n'est perceptible, les objets quotidiens tels que le linge étendu n'ayant subi aucune dégradation. Cette ville atemporelle accueille régulièrement des visiteurs, touristes qui s'aventurent dans ces ruelles uniquement le jour, puisqu'il est impossible d'y habiter. Lina décide de renouveler cette visite avec un groupe d'amis, sans pour autant retrouver le même chemin emprunté avec sa sœur. Elle tombe alors sur une galerie d'art et décide d'y entrer pour contempler les

---

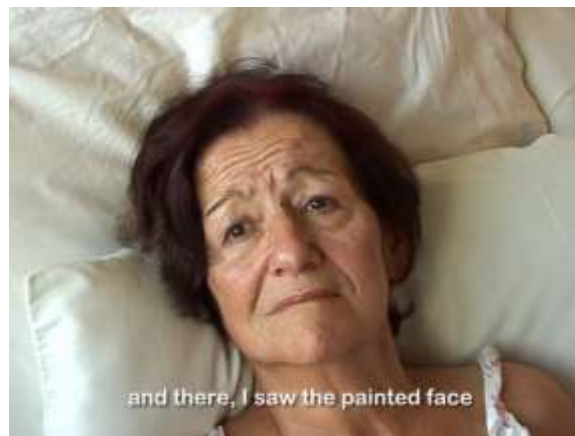
<sup>624</sup> *Ibidem*.

<sup>625</sup> ASSAF Roger, extrait du commentaire du film *Beyrouth, ma ville* (1982) de Jocelyne SAAB.

**La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique**

tableaux toujours accrochés aux murs. Alors qu'elle observe une toile qui l'attire particulièrement, une femme toute habillée de noir apparaît de la pièce voisine et lui demande si elle a besoin d'aide. Lorsque Lina désigne la toile en question, le portrait d'une femme, elle perçoit comme un mouvement sur son visage. Prise de peur, elle se retourne brusquement vers la femme en noir : celle-ci a disparu. Elle réalise alors que cette femme est une revenante, un signe qu'il est temps de quitter la ville au plus tôt, puisqu'au coucher du soleil les fantômes reviennent la peupler.

A l'écoute de ce rêve conté par sa fille, dont les détails surprennent par leur précision, le visage de la mère fluctue entre étonnement et angoisse. Ayant une mémoire défaillante, elle interrompt régulièrement sa fille pour lui poser des questions précises, d'ordre factuel, certaines se répétant malgré la précision des réponses, confondant ainsi le caractère réel et irréel de ce rêve.



**Figure 51- *I had a dream, mom* (2006)**

Dans son essai *Reading, Rewriting Poe's The Oval Portrait – In your dreams* (*Lecture, réécriture du Portrait ovale de Poe - Dans vos rêves*), Jalal Toufic se penche conjointement sur la nouvelle d'Edgar Allan Poe, et la vidéo de Lina Saneh *I had a dream, mom*. Son hypothèse se concentre sur le sort du narrateur du *Portrait ovale*, un homme grièvement blessé conduit par son valet dans un château abandonné, qui semble avoir récemment été déserté par ses habitants. Captivé par les innombrables peintures qui ornaient les coins et recoins du château, pris par la lecture d'un ouvrage commentant



### La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique

ces toiles, le narrateur déplace le candélabre pour éclairer davantage le livre, et perçoit furtivement le portrait d'une jeune femme qui semble étrangement vivante. Sa lecture lui permet de découvrir que le modèle de la toile est la femme de l'artiste qui « avait trouvé une épouse dans son Art », morte par l'acte même de création, rapport vampirique et mélancolique de l'appropriation artistique qui fige et tue son objet.

Jalal Toufic explique que pour pouvoir peindre ce genre de portrait l'artiste devait « se perdre en rêveries », la rêverie étant selon Toufic « le labyrinthique royaume des morts-vivants »<sup>626</sup>, un royaume dans lequel le peintre estime pouvoir préserver et protéger la toile, là où personne ne saurait la trouver. En conséquence, la possibilité du narrateur de pouvoir percevoir la toile signifierait qu'il est serait mort<sup>627</sup>. Toufic décèle ainsi, à travers les lignes d'Edgar Allan Poe, des signes pouvant signifier la mort du narrateur, dès qu'il entame la lecture de l'ouvrage commentant le portrait ovale : « je lus longtemps, longtemps »<sup>628</sup>.

En conséquence, Toufic s'interroge si à la lecture du *Portrait ovale*, qui se situe à la fin de l'ouvrage de Poe *Nouvelles histoires extraordinaires*, Lina Saneh aurait été prise de somnolence au moment de lire les mots « je lus longtemps, longtemps », s'identifiant à son insu au valet endormi (puisqu'il ne serait pas possible de s'identifier

---

<sup>626</sup> TOUFIC Jalal, *Reading, Rewriting Poe's The Oval Portrait – In your dreams*, Ashkal Alwan, Beyrouth, 2006, p. 8: « (...) rather to manage to paint this kind of portrait one has to be lost in reveries, i.e. taken by reveries to a realm where one cannot but be lost (...), the labyrinthine realm of undead ». « (...) pour réussir à peindre ce genre de portrait, il faut se perdre en rêveries, c'est-à-dire être emmené par les rêveries dans un royaume où l'on ne peut que se perdre (...), le royaume labyrinthique des morts-vivants ». (notre traduction)

<sup>627</sup> *Ibid.*, p. 9: « Comment préserver ce qui la préservait (au prix de sa mort prématurée!), c'est-à-dire la peinture, là où elle ne pourrait être détruite? Le peintre cacha cette peinture à préserver là où elle ne pouvait être trouvée, là où elle serait perdue, hors du monde, dans un labyrinthe non naturel (...). Mais où trouver un labyrinthe hors du monde, non naturel ? Dans le royaume des morts-vivants ; pour voir le portrait caché, pour le voler ou le détériorer, il faut mourir ». (notre traduction)

<sup>628</sup> *Ibid.*, p. 10-11: «Était-ce vraiment par tact qu'il a déplacé le candélabre lui-même plutôt que de réveiller son valet, ou était-ce parce qu'il était déjà mort, et qu'il ne pouvait donc pas réveiller le valet? Est-ce qu'il a déplacé le candélabre avec difficulté parce qu'il était gravement blessé, ou parce qu'il s'entraînait à bouger son corps (subtil) après la rigidité cadavérique? Était-ce une hyperbole de sa part que de dire 'rapidement et glorieusement, les heures se sont envolées', ou était-il en train de témoigner d'un lapse de temps anormal, comme ceux que les morts subissent? (...) Ou était-ce qu'ayant lu à propos de cette peinture sans la trouver, il fut tenté de succomber à la mort pour la chercher dans le royaume des morts-vivants ? Est-ce que son valet rêva ensuite que son maître, qu'il avait accompagné vers une ville déserte qui furtivement avait commencé par être envahie par des revenants, l'avait tout à coup quitté pour les rejoindre » ? (notre traduction)

**La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique**

au narrateur déjà mort<sup>629</sup>) ? En racontant le rêve qu'elle aurait fait durant son sommeil dans sa vidéo *I had a dream, mom*, à quelle interprétation s'attendrait-elle face aux hésitations de sa mère qui confond rêve et réalité ? Tu es déjà réveillée, ou tu ne l'es pas encore ? « Qui est-ce donc qui est éveillé ? »<sup>630</sup> ? En somme des hypothèses qui entremêlent rêveries, sommeil, lecture, rêve et réalité. Une fente qui permettrait de pénétrer dans l'espace-temps labyrinthique des morts-vivants, l'irruption du fantastique, où réel et irréel se confondent, partagent un même territoire.

---

<sup>629</sup> *Ibid.*, p. 14: « Le lecteur du *Portrait ovale* peut s'identifier, dans la diégèse, soit à un autre lecteur *mais qui est mort*, auquel cas, il ou elle serait paradoxalement en train de s'identifier à quelqu'un auquel, il ou elle ne peut s'identifier puisque cette personne ne peut plus s'identifier à 'elle-même' (...); soit à une personne endormie (...) ». (notre traduction)

<sup>630</sup> *Ibid.*, p. 17: « Mais alors quelle est l'interprétation la plus basique, explicite ou implicite, que l'on voudrait entendre de tout rêve? Est-ce : 'vous êtes réveillé en ce moment' ? Ou est-ce plutôt : 'vous n'êtes pas encore réveillé (qui est-ce donc qui est éveillé ?) – Continuez donc à rêver !' ». (notre traduction)

## IV-2. Amnésies traumatiques et fictions de solitudes dans les films de Ghassan Salhab : « Donnez-moi donc un corps »<sup>631</sup>

### Cinéma et spectralité

Le cinéma de Ghassan Salhab est entièrement traversé par une expérience de la spectralité ; celle-ci prend corps autant par une mise en scène qui invoque revenants, spectres et vampires, que par une lucidité intrinsèque, de cinéphile, quant à ce que J. Derrida nomme la « structure spectrale de l'image cinématographique »<sup>632</sup> :

« Mon premier long métrage s'intitulait *Beyrouth fantôme* (1998), et, à dire vrai, tous mes films (...) pourraient s'intituler ainsi (...). Mon dernier court métrage de fiction tourné à Paris, en 1994, s'intitulait déjà *Afrique fantôme*. Non pas que tous mes films soient des histoires de fantômes, de revenants, ils sont plutôt des fictions de solitudes de femmes, d'hommes, mais ils sont hantés par leur propre ruine, leur propre état de ruine qu'ils portent forcément en eux. Pour tout dire, je pourrais retirer le mot Beyrouth, le mot fantôme suffirait. Et en même temps ce mot ne souligne que trop l'état des choses, tant, pour moi, (...) le cinéma est affaire de fantômes, c'est-à-dire un doute de réalité qui transparaît dans toute image. Les images sont les messagers de ces corps impalpables (...) »<sup>633</sup>.

Images et personnages sont ainsi pour Salhab « en quête de corps, de matérialité »<sup>634</sup>, le cinéma étant moins pour lui une « imitation de la vie » qu'une captation du « fantôme du vivant ». Moins des personnages que des figures humaines, leur image étant scintillement lumineux et fantomatique, présence/absence, conscience mélancolique de la gangrène du temps, qui use, vieillit, pourrit. Le cinéma de Salhab incarne organiquement ce que Cocteau nomme « la mort au travail », métaphore manifeste dans

---

<sup>631</sup> G. Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p.246.

<sup>632</sup> DERRIDA Jacques, « Le cinéma et ses fantômes », entretien effectué à Paris le 10 juillet 1998 par Antoine de Baecque et Thierry Jousse, puis le 6 novembre 2000 par Thierry Jousse. Retranscrit et mis en forme par Stéphane Delorme, in *Cahiers du cinéma* n°556, avril 2001, p. 77.

<sup>633</sup> SALHAB Ghassan, *Le Fantôme, Le Cinéma et le Réel*, texte lu dans un colloque à Berlin (non publié, sans lieu, sans date).

<sup>634</sup> *Ibidem*.

**La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique**

*Le Portrait ovale* d'Edgar Allan Poe, et déclinée tout au long de l'histoire du cinéma, de l'adaptation qu'en donna Jean Epstein, dans *La Chute de la maison Usher* à celle de Godard dans *Vivre sa vie*. « Le cinéma, dira Godard, est le seul art qui, suivant la phrase de Cocteau, 'filme la mort au travail'. La personne qu'on filme est en train de vieillir et mourra »<sup>635</sup>.

La notion du temps au cinéma serait ainsi première au mouvement ou à l'action, suivant la thèse de Jean Louis Schefer que Salhab ne manque pas de reprendre : « Il [le temps] est son essence et son espèce de gangrène. L'image laisse donc passer en elle ce qui était autrefois hors d'elle ou venait après elle : sa sphère d'évaporation »<sup>636</sup>. Et « cette conscience du temps », comme le souligne André Habib, « appelle tout un nouveau régime d'images et d'expression : mutants, revenants, monstres (...). Durée embaumée ou 'momie du changement', le cinéma, comme la photographie, conserve tout en mortifiant, il 'périme ce qu'elle enregistre' »<sup>637</sup>.

Dans ce scintillement, l'acteur de cinéma ne serait pour Jacqueline Nacache que « fantôme, comme 'analogon' électrique, vestige de quelque chose qui a vécu, bougé, souri, pleuré devant la caméra, mais dont il ne reste presque rien »<sup>638</sup>. Le devenir image de l'acteur de cinéma le destituerait de sa présence, de son aura reliée à son *hic et nunc*, comme le relève Walter Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, citant Luigi Pirandello et se référant donc au cinéma muet :

« Les acteurs de cinéma (...) se sentent comme en exil. En exil non seulement de la scène, mais encore d'eux-mêmes. Ils remarquent confusément (...), que leur corps est presque subtilisé, supprimé, privé de sa réalité, de sa vie, de sa voix, du bruit qu'il produit en se remuant, pour devenir une image muette qui tremble un instant sur l'écran et disparaît en silence (...). La petite machine jouera devant le public avec leurs ombres, et eux, ils doivent se contenter de jouer devant elle'. (...) Pour la première fois – et c'est

---

<sup>635</sup> GODARD Jean-Luc, *Entretien (1962). Godard par Godard [tome 1]*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1998, p. 222.

<sup>636</sup> SHEFER Jean-Louis, *Du monde et du mouvement des images*, Cahiers du cinéma, Paris, 1997, p.17, cité par Ghassan Salhab, *Le Fantôme, Le Cinéma et le Réel*, op.cit.

<sup>637</sup> HABIB André, « 'La mort au travail', L'épreuve de la mort au cinéma (I) », in *Hors Champ*, août 2002, disponible sur: <http://www.horschamp.qc.ca/cinema/aout2002/mort-cinema.html> (consulté le 13 septembre 2013)

<sup>638</sup> NACACHE Jacqueline, *L'acteur de Cinéma*, Nathan Cinéma Université, Paris, 2003, p. 11.

**La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique**

là l'œuvre du cinéma – l'homme doit agir, avec toute sa personne vivante assurément, mais en renonçant à son aura »<sup>639</sup>.

La pensée fortement liée à la spectralité que développe Jacques Derrida rattache au contraire le cinéma à « une expérience particulière de la fantômalité » qui traduit, puisque l'image nous survit, l'effet troublant de survivance qu'il nous faut interroger :

« C'est comme si les images spectrales venaient nous dire : nous sommes des images spectrales (...). Comment filmer un spectre qui dit : je suis un spectre. Avec naturellement le côté un peu troublant, même sinistre, de la survie. Car on sait qu'une image peut survivre, comme un texte. On peut voir ces images non seulement après la mort de mon petit frère, de mon chat, de ma mère, etc., mais après ma propre mort »<sup>640</sup>.

Cette survivance se manifeste subtilement dans les œuvres de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, chez qui nous avons déjà souligné le concept de latence perceptible dans leur démarche de cinéastes plasticiens. La latence évoque ainsi autant celle de l'image impressionnée, non encore révélée, que l'idée d'un refoulé ou d'un invisible qui peut surgir. La découverte d'une pellicule super 8 non conservée pendant plus de quinze ans, qui appartenait à l'oncle de Khalil Joreige disparu durant la guerre<sup>641</sup>, dérouta les artistes. Cette pellicule pourrait certes contenir les dernières images de l'oncle, mais la développer signifierait « le risque de la perte », que l'image ne révèle rien, la pellicule ayant été altérée par le temps. « Le film est sorti voilé, irrécupérable. Un long déroulement d'images blanches où parfois s'agite une ombre, on devine une main, le toit d'une maison, on aperçoit à peine un groupe de trois personnes qu'une quatrième personne rejoint »<sup>642</sup>.

---

<sup>639</sup> BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », in *Œuvres III*, Gallimard, Paris, 2000, p. 291.

<sup>640</sup> DERRIDA Jacques, « Le cinéma et ses fantômes », *op.cit.*, p. 84.

<sup>641</sup> Voir III.1. III.1-En mal d'images, La disparition au principe de la narration et de la représentation. A noter que la disparition de l'oncle de Khalil Joreige est évoquée dans les œuvres de Lamia Joreige *Ici et peut-être ailleurs* et *A Journey*, Lamia étant la sœur de Khalil.

<sup>642</sup> HADJITHOMAS Joana et JOREIGE Khalil, « Latence », *op.cit.*

**La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique**



**Figure 52- Images rémanentes**

Ces ombres révélées sur une pellicule blanchâtre (dont la teinte varie de l'orange au violet), submergée de craquelures, semblent comme des apparitions fantomatiques, alors que la bande sonore laisse entendre des bruits insaisissables, traces qui ressurgissent dans l'installation *Images rémanentes* (2003), une projection vidéo qui dévoile une mémoire spectrale.

Un procédé similaire anime la série de photographies de martyrs *Faces* (2009), que Hadjithomas et Joreige se réapproprient : affiches qui recouvrent les murs et rendent hommage aux personnes décédées tragiquement au combat ou victimes d'attentats, qu'elles soient anonymes ou connues. Ces figurations de martyrs occupent ainsi une place prépondérante dans l'imagerie des Libanais, prolongeant la vie de leurs morts qu'ils n'arrivent pas à enterrer, dans une incapacité à effectuer le travail du deuil. Une présence qui hante les vivants, et entrouvre un passage aux histoires de fantômes :

« Il semble qu'enterrer leurs morts devient de plus en plus difficile pour les libanais. Enterrer dans le sens de laisser les morts dans le monde des morts, et laisser les vivants retourner au des vivants, c'est-à-dire compléter le processus de deuil. (...)

Freud décrit le deuil comme le processus graduel de l' 'épreuve de réalité' (...). Ce processus 'amène le moi à renoncer à l'objet en déclarant l'objet mort, et (...) offre au moi la prime de rester en vie (...) '.

Cependant, dans le cas des martyrs libanais, l' 'épreuve de réalité' pourrait échouer, parce que le martyr est présenté comme 'survivant', dans l'au-delà et parmi les vivants »<sup>643</sup>.

---

<sup>643</sup> NAEFF Judith, *Lebanese undeath, Life and death versus reality and fiction in contemporary Lebanese artistic practices*, essai non publié, Beyrouth, mai 2008: "It seems to be harder and harder for the

**La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique**

Ces affiches de martyrs rongées par le temps, les traits des visages s'effaçant pour ne laisser apparaître que les traces d'un visage, sont photographiées par les artistes, puis « retravaillées avec un graphiste et des dessinateurs pour essayer de ramener par le dessin l'image »<sup>644</sup>, la trace, de la matière, une rémanence. Les artistes tentent de saisir uniquement les traits dont la visibilité persiste, les complétant par le dessin, pour aboutir à la révélation d'un visage ou d'une figure intermédiaire latente, incarnation de la survivance fantomatique de l'image.



**Figure 53- Faces**

Cette conception de l'image latente pourrait par ailleurs se rapprocher des travaux de l'artiste italien Pierfrancesco Bargellini, dont l'œuvre, plus spécifiquement la série l'« inconscient expérimental », qui comprend *Trasferimento di modulazione* (1969), *Nelda* (1969) et *Gasoline* (1970), dégage « par le contrôle des temps et modes de développement » de l'artiste, « les formes latentes ensevelies dans les couches de la pellicule »<sup>645</sup>. Ce procédé qu'il nomme la « latensification », qui consiste à « découvrir

---

Lebanese to bury their dead. Burying in the sense of leaving the dead to their world of the dead and let the living return to their world of the living, i.e. completing the process of mourning. (...) Freud describes mourning as the gradual process of “reality-testing” (...). This process “impels the ego to give up the object by declaring the object to be dead and offering the ego the inducement of continuing to live.” (...) In the case of Lebanese martyrs however, the “reality-testing” may fail, because the martyr is presented as “living on”, in afterlife and among the living”. (notre traduction)

<sup>644</sup> HADJITHOMAS Joana et JOREIGE Khalil, texte de présentation de l'exposition *Is there anybody out there ?*, Galerie In Situ, Paris, du 21 janvier au 13 mars 2010.

<sup>645</sup> MARCHIORI Dario, « Piero Bargellini : l'image latente comme entre-image », in Philippe Dubois, Lúcia Ramos Monteiro, Alessandro Bordina (dir.), *Oui, c'est du cinéma : formes et espaces de l'image en*

### La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique

et reconstruire la latence », révèle des formes en mouvements, mais aussi la mort qui hante l'image, entre spectralité des figures, et « périssabilité de l'image cinématographique » :

« (...) une danse des formes, une aura en mouvement au cœur de l'image (...), elle peut en arriver à s'ériger en figure reconnaissable, en emblème définit, en motif latent, le plus clair d'entre eux, déjà explicite dans son premier film (*Il teschio*, 1965), étant la tête de mort. (...) Voir la mort, ce serait le cœur du travail de Bargellini ; tout voir, révéler l'image latente signifie découvrir, au cœur de l'image, la mort qui la hante. La danse de formes et de couleurs (...) est alors une danse macabre », mais aussi « la mort de l'image elle-même : en fait, l'image latente est aussi périssable, la danse des couleurs est destinée à s'effacer dans le temps, en changeant projection après projection (...). La mort au travail est là dans tout le projet du film, mais se projette dans l'imprévisibilité des effets formels auxquels chaque nouvelle projection donnera lieu, jusqu'à la mort de la copie »<sup>646</sup>.

Les films de Ghassan Salhab sont exemplaires en ce qu'ils se laissent impressionner par ces présences fantomatiques dès son court métrage *Afrique fantôme* (1994), dont le personnage principal, un griot africain mourant, communicateur des récits anciens par le chant et la parole, n'apparaît jamais à l'écran. Seule sa voix est enregistrée par un ethnologue qui veut la préserver avant qu'elle ne disparaisse, car « un chant meurt au moment même de sa naissance » mais « nous aimons bien croire aux fantômes »<sup>647</sup>. Le cinéma de Salhab est habité par cette impulsion mélancolique, une tentative de captation de personnages, de corps, de formes filmiques, dans la fragilité poétique de leur surgissement.

### Le réel comme fantastique, le revenant dans *Beyrouth fantôme*

A Beyrouth, vers la fin des années quatre-vingt, alors que la guerre se poursuit depuis une quinzaine d'années, un homme croit reconnaître à l'aéroport Khalil Chams, un ami disparu dix ans auparavant, que tout le monde croyait mort. Après l'avoir suivi

---

*mouvement / Yes, it's cinema : Forms and Spaces of the Moving Image*, Campanotto, Pasian di Prato, 2009, p. 86.

<sup>646</sup> *Ibid.*, p. 87-88.

<sup>647</sup> Extrait du court métrage *Afrique fantôme* (1994) de Ghassan Salhab.



**La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique**

comme on pourchasse un fantôme ou une ombre, ses anciens amis le retrouvent chez sa sœur, et en concluent que celui-ci a volontairement disparu durant les combats, faisant croire à sa mort, après s'être emparé de la caisse de leur organisation politique. Cette apparition ouvre la filmographie de Ghassan Salhab dans *Beyrouth fantôme* (1998), introduisant cet homme revenu d'entre les morts dans un récit et une forme affectés par le désastre de la guerre civile libanaise. Car cette intrusion déstabilise autant les personnages que la possibilité de la fiction, la structure du film étant sans cesse entrecoupée par des entretiens avec les acteurs/personnages dans l'immédiat après-guerre. *Beyrouth fantôme* enchâsse ainsi deux temporalités, amplifiant le sentiment d'une guerre qui se poursuit, autant par la menace d'instabilité ambiante du pays que par les traumatismes psychiques qui s'ensuivent, comme en témoignent les expériences relatées dans les entretiens.

L'apparition de Khalil survient dans un pays et une trame fictionnelle déstabilisés par toute distinction possible entre le réel et l'irréel (« Tout cela [la disparition de Khalil] n'était qu'un mensonge, un de plus »), les morts et les vivants. Car ce dont il s'agira principalement, c'est d'un sentiment de désenchantement vers la fin d'une guerre qui s'épuise, avec des personnages désabusés qui ont un jour cru à « une révolution dont personne n'avait que faire », et qui se retrouvent désormais dans l'incapacité de toute action, aussi peu vivants que ce fantôme dont la présence les importune. « Il y a des décisions sur lesquelles on n'a pas le droit de revenir ! » lui dit Fouad. Le rejet de l'entourage de Khalil Chams se conçoit dans cette confrontation au corps de l'autre, mort parmi les vivants, qui leur rappelle leur condition « d'entre-deux morts », exclus des vivants, et dont la mort « ne serait pas encore advenue »<sup>648</sup>. « De toute façon, morts ou vivants, nous sommes tous devenus des étrangers ! » lance Youssef. Par la suite lors de la soirée d'anniversaire de Nada, celui-ci demande à la sœur de Khalil : « Il n'est pas avec toi ? Il ne veut pas revoir ses anciens disciples ? Il a

---

<sup>648</sup> LAMBOTTE Marie-Claude, *Le Discours mélancolique*, érès poche, Paris, 2012, citée par MILLET Raphaël, *Cinéma de la Méditerranée, Cinémas de la mélancolie*, L'Harmattan, Paris, 2002, p. 62 : « Le sujet mélancolique se trouverait donc installé dans une situation inextricable que l'on qualifie habituellement d'entre-deux morts : la première l'exclurait des vivants et la deuxième ne serait pas encore advenue ».

**La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique**

raison, à quoi bon se taper des morts-vivants ! » Lorsqu'ils viennent lui réclamer des comptes sur l'argent de l'organisation, Soraya doute de son identité : « qui nous dit que cet homme est bien Khalil ? » Le revenant n'est ainsi pas reconnu par les siens, tout comme *Le Colonel Chabert* dans le récit de Balzac, que tout le monde croyait mort durant la guerre napoléonienne, et qui souhaite :

« faire valoir son *droit* à vivre encore (à être réintégré dans la société, à retrouver ses droits de vivant) ». Mais « les vivants ont horreur des *re-venants*, pas seulement en tant que spectres ou fantômes, mais aussi et surtout, plus trivialement, parce que le propre des vivants, c'est de prospérer sur le compte des morts et d'occuper immédiatement les espaces laissés vacants par eux »<sup>649</sup>.

Si Khalil Chams ne sait pas pourquoi il est revenu, il souhaite cependant retrouver son vrai nom, mais « on ne peut pas faire revenir un mort comme ça, même à Beyrouth », lui affirme son fournisseur de papiers d'identité. En effet, « on ne trompe pas impunément la vie, la mort »<sup>650</sup>, comme le révèle la méprise de son enlèvement à la fin du film, « erreur structurale symptomatique », puisqu'il est enlevé à la place d'un autre, tel que l'explique Jalal Toufic :

« L'erreur de ces ravisseurs est mortelle même s'ils ne le tuèrent pas, puisque leur méprise révèle que Khalil est affecté, hanté par l'autre, et donc revenu d'entre les morts, un revenant, un fantôme. Il a pu tromper sa sœur et ses anciens amis, mais pas la *chance objective* »<sup>651</sup>.

A la disparition de Khalil, succèdent sa réapparition, puis une seconde disparition (*Enter the Ghost, exit the Ghost, re-enter the Ghost'* (Hamlet)<sup>652</sup> ). L'instabilité de la situation du personnage, entre présence et absence, semble ainsi s'inscrire au sein d'une indistinction entre réel et irréel, à travers une forme filmique ambiguë, tout en clair-obscur, qui intègre certaines figures esthétiques des films de fantômes, sans pour autant verser dans le surnaturel. Si Khalil apparaît comme les autres personnages du film, avec la même matérialité (ou immatérialité) corporelle, amplifiant

<sup>649</sup> BROSSAT Alain, « Colonel Chabert ou le revenant intempestif », in *Disparaître, op.cit.*, p. 62.

<sup>650</sup> SALHAB Ghassan, *Le Fantôme, Le Cinéma et le Réel, op.cit.*

<sup>651</sup> TOUFIC Jalal, « Ruines », *op.cit.*, p. 26, cité par SALHAB Ghassan, *Le Fantôme, Le Cinéma et le Réel, op.cit.*

<sup>652</sup> DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx, op. cit.*, p. 17.

**La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique**

cette proximité entre les morts et les vivants, les séquences qui précèdent la première confrontation avec ses proches manipulent ces figures. L'un des premiers plans rapprochés de Khalil découvre son visage entièrement recouvert par une serviette blanche, qu'il relève pour se regarder dans le miroir. Ce plan amplifie l'effet d'une apparition, tout en suggérant une réelle présence physique, puisqu'il se touche le visage d'une manière insistante, comme s'il cherchait à reconnaître sa propre image. Lorsqu'il se rend chez sa sœur, la coupure du courant bloque l'ascenseur dans lequel il se trouve. Secouru par le gardien de l'immeuble, Khalil s'extirpe littéralement pour sortir de cette cavité, tel un mort qui se relève de sa tombe. Eclairé par la lampe torche de sa sœur, il met la main devant les yeux pour se protéger de la lumière, comme le ferait un vampire. Le gardien qui reconnaît Khalil est déconcerté. A l'arrivée de ses amis, l'un d'entre eux dit qu'ils auraient dû amener un appareil photo ; un autre réplique que les fantômes n'apparaissent pas dans les photographies. Lorsqu'ils sonnent à la porte, c'est une ombre en contre-jour qui apparaît pour leur ouvrir, celle de Khalil. Incrédules face à la réapparition de cet homme qu'ils croyaient mort, l'un d'entre eux le renifle pour être sûr qu'il est bien en chair et en os.



**Figure 54- *Beyrouth fantôme* (1998)**

Son corps raide<sup>653</sup> fait face aux autres, corps stupéfaits dans l'impossibilité de se mouvoir ou de se frayer une place dans l'espace qui les entoure, se tenant debout,

---

<sup>653</sup> L'acteur Aouni Kawas a un problème dorsal qui l'oblige à se tenir droit, incapable de se vouter. C'est cette raideur qui intéresse Ghassan Salhab, comme la raideur d'un mort.

### La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique

incapables de s'asseoir. De fait, leur posture corporelle trahit leur état de morts-vivants, comme les vampires qui ne s'assoient jamais<sup>654</sup>. Personnages de l'entre-deux, « on dirait, comme les personnages lazaréens de Resnais, des zombies qui peuplent un instant le cerveau-monde : Resnais, comme le souligne Deleuze, 'tient à préserver le caractère fantomatique des êtres qu'il montre, et à maintenir ceux-ci dans un demi-monde de spectres' (...) »<sup>655</sup>.

### Métamorphoses du corps amnésique, marqué par la guerre

La séquence de la première rencontre avec Khalil manifeste l'impossibilité de la situation de ces personnages, confrontés à leur(s) propre(s) fantôme(s), à leur état d'entre-deux-morts, la mort d'où ils reviennent, dont « ils gardent les troubles sensori-moteurs »<sup>656</sup>, et celle non encore advenue. Un corps marqué par la guerre, « blessé psychique »<sup>657</sup> de celui qui a vu la mort qui pourrait devenir sienne, qui « 's'est vu mort', en une disparition soudaine de l'illusion d'immortalité' »<sup>658</sup>. Les amis et la sœur de Khalil arborent un corps embarrassé, désenchanté, portant en lui une amnésie traumatique, un corps qui n'est pas au présent, mais qui « contient l'avant et l'après, la fatigue, l'attente ». Comme le formule Gilles Deleuze convoquant le cinéma d'Antonioni :

« La fatigue, l'attente, même le désespoir sont les attitudes des corps. Nul n'est allé plus loin qu'Antonioni dans ce sens. Sa méthode : l'intérieur *par* le comportement, non plus l'expérience, mais 'ce qui reste des expériences passées', 'ce qui vient après, quand tout a été dit', une telle méthode passe nécessairement par les attitudes et postures du corps »<sup>659</sup>.

---

<sup>654</sup> Voir TOUFIC Jalal, (*Vampires*): *An Uneasy Essay on the Undead in Film*, Station Hill, New York, 1993, 1<sup>ère</sup> ed., p. 136 : « Le vampire [...] ne s'assied presque jamais (*Dracula* de Browning), mais soit se couche horizontalement, soit se tient debout. En effet, la taille des chaises de la salle à manger dans le château de Murnau de *Nosferatu*, est celle d'un homme debout ». (notre traduction)

<sup>655</sup> DELEUZE Gilles, *L'image-temps. Cinéma 2, op.cit.*, p. 271.

<sup>656</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>657</sup> AUDOIN-ROUZEAU Stéphane, « Massacres. Le corps et la guerre », in Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE et Georges VIGARELLO (dir.), *Histoire du corps, 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Paris: Éditions du Seuil, 2006, p. 311.

<sup>658</sup> *Ibid.*, p. 314.

<sup>659</sup> DELEUZE Gilles, *L'image-temps. Cinéma 2*, p. 246.

**La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique**

La confrontation des personnages engage ainsi une chorégraphie immobile, une théâtralité entraînant des postures figées, « corps inadaptés au monde, (...) en rupture (...) avec l'espace, le temps et le mouvement »<sup>660</sup>, s'affrontant « bord-cadre, hors-cadre, dos-cadre, trop-plein-cadre »<sup>661</sup>. Ces personnages se parlent, demandent des explications à Khalil sur son geste, mais celui-ci ne formule qu'un regret dont il n'est même pas sûr, « une erreur formidable », dit-il. Son amnésie (« je suis quelqu'un qui a cherché, trouvé, puis oublié ») renvoie à celle de sa sœur Hanna qui a tout oublié : « je ne me souviens de rien, ni de ma première douleur, mon premier plaisir... ».



**Figure 55- *Beyrouth fantôme* (1998)**

On sait qu'Alain Resnais, après avoir demandé à Jean Cayrol de lui établir des fiches très précises sur la vie antérieure des personnages lazaréens de *Muriel*, évita scrupuleusement d'y faire référence dans ce film d'un retour, d'un après la guerre (le sous-titre de *Muriel* est : *le temps d'un retour*) et d'un malaise qui s'exprime à travers des gestes, des accentuations, des ellipses, du mutisme et des mensonges<sup>662</sup>; de même Salhab ne s'intéresse pas au passé ou à l'avenir de ses personnages, mais filme des individus à un moment de leur vie, dans le présent. Des êtres sans mémoire, qui partagent étrangement la même solitude que les personnages de Kiyoshi Kurosawa, qui

---

<sup>660</sup> MILLET Raphaël, *Cinéma de la Méditerranée, Cinémas de la mélancolie*, op. cit., p. 71.

<sup>661</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>662</sup> Voir SCHIFANO Laurence, « Cayrol-Resnais : il tempo del ritorno, il tempo dei fantasmi. Note a proposito di *Muriel* », in *Jean Cayrol, dalla notte e dalla nebbia*, a cura di Marina Galletti, Torino, kaplan, 2010, pp. 242-258.

**La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique**

mènent dans un Japon post-apocalyptique une même lutte futile contre cet envahissement de l'absence. Par leur caractère de « fictions sans passé », les œuvres de Salhab se rapprochent également de celles du cinéaste japonais, qui revendique un « déracinement chronologique », comme le souligne Diane Arnaud :

« Le passé des personnages ne m'intéresse pas ou plutôt, j'ai toujours préféré exclure de mes films les restes d'un passé révolu, un passé remontant à ce qui se passe avant le début du film'. Les protagonistes, notamment les jeunes sans histoires, donnent l'air d'être tombés, tout en continuant d'errer sur les ponts ou de tourner en rond chez eux, sous le coup de l'amnésie »<sup>663</sup>.

Dans *License to live* (1998) de Kurosawa, un jeune homme de 24 ans se réveille au bout de dix années de coma et retrouve un monde étranger et une famille déstructurée avec lesquels il n'arrive pas à se raccorder. La dernière phrase qu'il prononce avant de mourir (une seconde fois), aurait pu sortir de la bouche des personnages de Salhab : « Ai-je vraiment existé, est-ce la réalité, ou tout cela n'était-il qu'un rêve ? »

Les corps marqués par la guerre développent par ailleurs d'étranges symptômes, corps malades, épuisés, affectés par ce que Diane Arnaud nomme une « mémoire de la disparition », ou une « disparition de la mémoire ». Le jeune homme dans *A perfect day* (2005) de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, doit déclarer son père mort suite à sa disparition 15 ans plus tôt. Atteint du syndrome d'apnées du sommeil, le personnage s'endort dès que son corps s'arrête de bouger ; alors que le corps tendu de sa mère est aux aguets au moindre grincement de porte, tentant d'effleurer le fantôme de son mari dont elle semble sentir la présence. Ces deux postures et temporalités oppositionnelles mènent cependant à la même errance, dans un espace auquel il semble difficile d'appartenir.

Les nombreux trajets à pied des personnages de *Terra incognita* (2002) de Ghassan Salhab, corps solitaires flottants sur les ruelles de Beyrouth, leurs pieds incapables de se maintenir sur la terre ferme, croisent constamment le pas des militaires, qui rappellent l'état fragile d'une ville en proie à des incidents sécuritaires internes,

---

<sup>663</sup> ARNAUD Diane, *Kiyoshi Kurosawa, Mémoire de la disparition, op. cit.*, p. 106.

**La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique**

évoqués par les informations relatées à la radio. Cette chorégraphie des corps, d'un personnage à l'autre, d'une rue à l'autre, manifeste un mouvement en suspens, entre corps massifs et corps légers, pesanteur et apesanteur. La légère manipulation de la vitesse de l'image renforce cet étrange rapport à l'espace et au temps, entre ralentis et arrêts sur image. Sur les pas de Tarek, nous entendons la voix off de Leïla prononçant des paroles qui prennent racine dans une distance de la pensée, celle qui émane d'un personnage philosophe dans le sens que lui donne Deleuze, non pas un personnage qui parle de philosophie, mais qui intègre « un cinéma de philosophie, de pensée (...). Le philosophe est quelqu'un, souligne-t-il, qui se croit revenu des morts, à tort ou à raison, et qui retourne aux morts, en toute raison »<sup>664</sup>.

*Leïla* : Il est évident que quand je marche, je ne marche pas, quand je parle, je ne parle pas, quand je danse, je ne danse pas, quand je flotte, je ne flotte pas, quand je pense, je ne pense pas, quand je dors, je ne dors pas, quand je meurs, je ne meurs pas.

Mouvement et immobilisme se conjuguent, par une cadence décalée, car ce n'est que mouvement vide, du sur place, une temporalité à rebours. Un personnage capable d'observer son non-être, selon ce que nomme Jacques Derrida « 'la différance', cette non-identité à soi (...). La différance est bien le fait d'être toujours déjà autre chose que soi-même, de se tenir ailleurs que dans sa propre présence »<sup>665</sup>. Les personnages de Salhab seraient ainsi des personnages blanchotiens : « 'détournés de leur présence pour être présents l'un à l'autre' (...) : la vraie présence se donne dans la différence, dans la non-coïncidence avec soi »<sup>666</sup>. Les mots qu'ils prononcent prennent le risque de leur évidemment, se heurtent à leur propre limite, leur émanation étant une trahison du sens : « ce que tu sais t'appartient et doit rester secret » dit Soraya à Tarek. « Dès que tu t'exprimes, tu t'enlises dans des contradictions sans fin ». L'invention filmique de

---

<sup>664</sup> DELEUZE Gilles, *L'image-temps. Cinéma 2, op.cit.*, p. 271.

<sup>665</sup> DECOUT Maxime, « Maurice Blanchot : une phénoménologie du récit », in *Cahiers de Narratologie*, [En ligne], 22 | 2012, mis en ligne le 20 juillet 2012, consulté le 17 octobre 2013, disponible sur :

<http://narratologie.revues.org/6572> (consulté le 17 octobre 2013)

<sup>666</sup> *Ibidem*.

**La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique**

Salhab tient de ce geste retenu, celui d'une tentative de saisie d'un monde qui lui échappe.

**Face à face et champ contre-champ impossibles / Regard caméra et espace-temps parallèles : (*Posthume*)**

Dans l'impossibilité d'agir sur le réel, seul l'isolement et la solitude permettent de repenser au monde, ce qui implique un repli, comme celui du personnage de l'architecte dans *Terra Incognita* qui tente illusoirement de créer un monde (une ville virtuelle), en se coupant du monde ; ou de Haïdar qui ne s'exprime jamais, sauf pour relater froidement les nouvelles à la radio, ou chanter face caméra. Des personnages dont les dialogues semblent comme des monologues, leurs trajectoires ne pouvant s'entrecroiser, dans un champ-contre-champ impossible. Filmés frontalement, de profil, ou de dos, ils sont dans un impossible face à face. Corps stupéfaits, épuisés, blessés, engourdis, leur raideur tient à leur inépuisable redressement. Ils continuent d'avancer (sans avancer) malgré chocs et commotions (voir le dernier plan de *Terra incognita*, un gros plan sur le visage tuméfié de Soraya, après qu'elle a été frappée par un amant éconduit). « Corps mutants dans une ville mutante », ils infléchissent leur visage face caméra, fragmentant de ce fait forme, narration, et ébauche de récit.

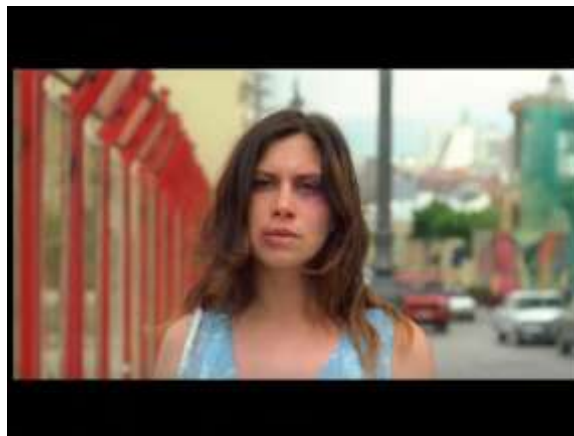


Figure 56- *Terra incognita* (2002)



**La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique**

Dans *Beyrouth fantôme*, les témoignages sont encore de l'ordre de l'expérience humaine, du décalage entre l'avant et l'après, de la rupture de toute possibilité de rêve, de projets, ou de toute projection dans l'avenir, comme l'exprime l'actrice Darina Al Joundi : « je rêvais davantage durant la guerre ; maintenant que la guerre est finie, je rêve moins, j'espère moins, tout me paraît plus petit » ; ou Nada El Zein : « J'ai l'impression de sortir d'un rêve, il me semble que cette guerre n'a jamais eu lieu. Elle a anéanti toutes mes ambitions, je ne suis plus la même. Sans la guerre, je serais une autre » ; ou encore Ahmad El Zein : « A l'intérieur, on ressemble à ces immeubles en ruines ». Les visages sont empreints d'une douleur retenue, prenant le spectateur à témoin. Entretiens réels filmés, ils s'introduisent dans la fiction, par une brèche qui brise toute forme unitaire.



**Figure 57- *Beyrouth fantôme* (1998)**

Dans *Terra incognita* au contraire, les personnages de fiction se retirent du temps diégétique filmique, leurs visages vidés d'émotion, aspirés ou aspirant la caméra. Dans *Le Dernier homme*, les séquences de la danseuse de flamenco s'insèrent dans le premier tiers du film comme performances, engageant une hétérogénéité formelle et narrative. D'autant plus que cette danse manifeste une expression corporelle de la rage et du défi, qui passe par le corps et le regard, un regard défiant la caméra, la mort, mais un défi vain, puisqu'elle deviendra l'une des victimes du vampire. Ces visages face caméra entretiennent un rapport intrinsèque avec le passage du temps, avec la mort, comme le souligne André Habib à propos des films de Chris Marker :

### La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique

« Le visage entretient un rapport précis avec le temps, dans la mesure où c'est sur lui que se lit son œuvre, entre les creux et les plis qu'il lui impose. Le temps a beau être *préservé* sur la pellicule, ces visages captés par la caméra, *exposent* l'œuvre du temps, même s'ils le suspendent. Sur ces visages, surface sur laquelle se lit le passage du temps, le cinéma est noué intimement avec la mort. Et le cinéma est allé le plus loin dans son interrogation de la mort, lorsqu'il a compris que c'était là que la mort se déroulait »<sup>667</sup>.

Des visages qui nous regardent et apparaissent, de nouveau, après la guerre de juillet 2006, dont la violence et la fulgurance relancent les mêmes interrogations filmiques. En trente-trois jours, l'offensive israélienne détruit l'infrastructure du pays et laisse un bilan humain, économique et écologique très lourd.

De l'impossibilité de toute fiction découle un essai vidéo qui révèle « la stupéfaction de la fiction face au réel ». En 2007, dans (*Posthume*), les personnages des films de Salhab (l'artiste a d'ailleurs exclusivement filmé les acteurs qui étaient présents durant l'offensive) font face à la caméra, nous interpellent de leur regard. Le jeu d'entrelacement entre réalité et fiction, entre temporalités diverses, est ici exacerbé. Le film débute par le grésillement de l'image, à travers laquelle apparaît en surimpression le visage de l'acteur Aouni Kawas, qui joue le rôle du « revenant » dans *Beyrouth fantôme* et du vampire dans *Le Dernier Homme*. Puis il réapparaît dans un plan d'une netteté frappante. Autant de variations esthétiques auxquelles s'accordent les remarques de Jalal Toufic dans *La Photographie libanaise de l'après-guerre : entre le retrait de la tradition et les irruptions surnaturelles* : « La vision floue des yeux qui pleurent. Sentir soudainement que, de la même manière qu'un plan directement éclairé par un projecteur est visuellement dur, un plan mis au point est durement net »<sup>668</sup>. À contre-jour, de dos, Ghassan Salhab fait face aux images télévisuelles, une superposition d'images diverses en surimpression, mais dépourvues de toute information compréhensible.

---

<sup>667</sup> HABIB André, « Le visage retourné ou retour sur le visage: remarques sur une figure de médiation dans quelques œuvres de Chris Marker », in André HABIB et Viva PACI (dir.), *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 69.

<sup>668</sup> TOUFIC Jalal, « La Photographie libanaise de l'après-guerre : Entre le retrait de la tradition et les irruptions surnaturelles », *op.cit.*, p. 88.

### La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique

Face au tourbillon des images de guerre qui font écran, l'artiste, dans l'incapacité de voir, tente de voir, pour donner à voir. La tour « Murr », tour inachevée, « ruine avant même les ruines... témoin de toutes nos guerres », place le récit dans une temporalité multiple, la ruine du temps. En filigrane, des gros plans sur une pelleteuse et des amas de ruines, des vies en ruines. Et les personnages tantôt en surimpression, tantôt d'une netteté extrême, errent dans les rues de Beyrouth, avec des travellings eux-mêmes en surimpression, aux temporalités multiples. Témoins frontaux, mais muets, on entend leurs paroles en voix off, décalée de leur corps, de leur image :

« Nous étions hors du temps, hors de nous-mêmes... que le mort voie sa propre mort veut dire qu'il voit tout d'un seul coup, et c'est comme s'il ne voyait rien du tout... je commençais à sentir que j'étais moi-même en direct... Mais comment les morts peuvent-ils témoigner de leur propre mort ? Et comment puis-je voir l'image de ma propre mort alors que je meurs ?... Nous pleurons comme seuls les morts le peuvent »<sup>669</sup>.

Peut-on affirmer « “Je suis déjà mort alors même que je vis” ? [...] seulement si l'on garde à l'esprit que dans la mort je ne suis pas simultanée, si bien que les deux “je” de l'affirmation ne renvoient pas au même nom »<sup>670</sup>. Une « non-simultanéité qui prend également la forme d'une non-coïncidence du corps avec lui-même dans le cas d'expériences d'extériorisation du corps ou de séparation du corps avec la voix »<sup>671</sup>. Le choc de l'événement a rompu la coïncidence spatio-temporelle de la voix et du corps, et les voix ainsi « dévissées »<sup>672</sup> des corps errent.

(*Posthume*), c'est-à-dire après la mort, après la guerre, au seuil d'un troisième temps, celui de la résurrection. Salhab manipule ici la vidéo comme médium jusqu'à l'extrême : images au ralenti, coupes rapides de l'image ou du son, images floues, fondus enchaînés interminables, à tel point que l'on ne sait plus où commence un plan

---

<sup>669</sup> Propos issus de (*Posthume*) de Ghassan Salhab.

<sup>670</sup> TOUFIC Jalal, « Je suis la martyre Sana Yûsif Muhaydlî » in *Revue d'études palestiniennes*, n° 89, automne 2003, p. 66.

<sup>671</sup> *Ibid.* p. 68.

<sup>672</sup> Voir CHION Michel, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, p. 121 : « C'est Marguerite Duras qui a trouvé cette formule : le cinéma courant, dit-elle, veut à tout prix que les voix soient ‘vissées’ sur les corps, et c'est avec ce vissage, qui est pour elle une tricherie, qu'elle a voulu rompre dans *India Song*, en dévissant les voix et en les laissant errer ».

**La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique**

et où finit l'autre, une manipulation exacerbée et organique de la matière filmique et du temps. Les visages face caméra de (*Posthume*), en ouvrant ou en fermant les yeux, introduisent la question de la présence et de la conscience historique – non comme savoir objectif mais comme émotion, douleur. « Mais d'où surgit ce regard, cette intensité frontale ? De l'histoire, directement »<sup>673</sup>. Le regard caméra est pour Antoine de Baecque une marque historique liée à l'intrusion d'un choc, d'une violence de l'histoire.

« Ces regards caméra, à Belsen, à Hiroshima, dans *Europe 51*, dans *Hiroshima mon amour*, disent que le cinéma doit changer, a changé parce que plus personne ne peut rester innocent, ni les cinéastes, ni les spectateurs, ni les acteurs, ni les personnages. C'est l'histoire du siècle qui a inventé le cinéma moderne »<sup>674</sup>.



**Figure 58- (*Posthume*) (2007)**

Le lieu cinématographique de Ghassan Salhab est un entre-deux, l'endroit de l'absence, de l'ellipse, du non-dit de l'invisible, celui du retour de la catastrophe. Des traumatismes qui génèrent une fracture du temps historique, une béance du temps, une distance de la pensée que l'art ne peut ignorer. Par un dédoublement du regard, on accède à un espace-temps parallèle qui a « une propension à se dédoubler, à se hanter lui-même »<sup>675</sup>, à hanter l'histoire.

<sup>673</sup> DE BAECQUE Antoine, « Des femmes qui nous regardent », *Cahiers du cinéma Hors série : Le siècle du cinéma*, novembre 2000, p. 69.

<sup>674</sup> *Ibidem*.

<sup>675</sup> LEUTRAT Jean-Louis, *Vie des fantômes, op. cit.*, p. 16.

### IV-3. Vampirisme et emprise du nocturne dans *Le Dernier homme*

Traversé par l'évocation de la figure du revenant et du fantôme, le cinéma de Ghassan Salhab se conçoit comme un espace intermédiaire de cohabitation entre les morts et les vivants, imprégné par la temporalité d'un deuil impossible. Si *Beyrouth fantôme* et *Terra incognita* manifestent la rupture des personnages avec un monde inhabitable, avec eux-mêmes par cette non-identité à soi, leur solitude les mène à l'isolement, à une rencontre impossible avec l'autre. Dans *Kairo* (2001) de Kiyoshi Kurosawa, un film qui porte sur la fantomisation et la disparition des habitants de Tokyo, un logiciel informatique représente les Japonais comme des molécules mouvantes, qui sont appelées les unes vers les autres, mais lorsqu'elles se rencontrent, elles meurent. Communion et fusion ne seraient possibles que dans la mort, de sorte que conjurer l'absence de l'autre (et à soi) reviendrait à développer une expérience de l'altération de soi, à travers une rencontre avec son double. Entre *Beyrouth fantôme* et *Le Dernier homme*, la figure du fantôme se métamorphose ou se duplique en figure du vampire, mort-vivant qui suce le sang de toute personne qu'il croise, symbole de la contamination, de la propagation du mal, de la puissance du négatif.

Cette expérience du dédoublement s'inscrit de prime abord à travers les acteurs qui incarnent les personnages de la filmographie de Ghassan Salhab (ces acteurs incarnent-ils et habitent-ils leurs personnages qui habitent ces lieux inhabitables<sup>676</sup>?), condamnés à une errance perpétuelle, les acteurs se dédoublant en revenant d'un film à l'autre, ou en s'unifiant par ce qui semble un même personnage avec de multiples personnalités. Aouni Kawas, le revenant dans *Beyrouth fantôme* qui se nomme Khalil Chams, revient dans *Le Dernier Homme* dans le rôle du vampire, qui initie et contamine

---

<sup>676</sup> Voir Jalal TOUFIC, « Ruines », *op. cit.*, p. 18.

**La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique**

le dénommé Khalil Chams, interprété par Carlos Chahine, qui lui-même interprétait le rôle de Haïdar, le journaliste radio solitaire dans *Terra incognita*. C'est par ailleurs le visage de Aouni Kawas qui ouvre l'essai vidéo (*Posthume*), lieu de réapparition des visages, vestiges des fictions de Salhab ; pour revenir enfin dans *1958* (2009) comme figure d'un combattant manipulant des armes dans un bâtiment déserté en ruines, ce film étant une confrontation entre la mémoire individuelle du cinéaste et la mémoire collective, évocation des événements de 1958 qui datent de l'année de sa naissance au Dakar, précurseurs de la guerre civile de 1975. Ces acteurs/personnages seraient ainsi tels des fantômes de l'Histoire, jonction entre les catastrophes passées et à venir.

*Le Dernier homme*, dont le titre arabe est *Atlal*, qui signifie *ruines*, ou plus exactement, ce qui reste des ruines, vestiges, poursuit la fantomatisation de Beyrouth et de ses habitants, se révélant ici par l'appel à la figure allégorique du vampire, dans une ville qui n'en finit pas de vampiriser ses habitants. Alors que les victimes de ce qui semble être un tueur en série se multiplient, Khalil Chams se découvre d'étranges symptômes, au terme d'une agression qui précède la diégèse du film. La contamination a donc eu lieu avant, tout comme la disparition de Khalil dans *Beyrouth fantôme*, nous plaçant encore une fois dans les images et le temps d'après l'événement. La trajectoire du film et du personnage de Khalil est celle d'un devenir vampire, entre la contamination et la rencontre avec son double ou son créateur qui aura lieu à la fin du film, le temps d'une descente aux enfers, lecture métaphorique d'un ennemi intérieur qui se dévore.

Cette évocation imaginaire de la propagation du mal se conçoit dans un espace d'après-guerre menacé d'une évaporation humaine, envahi par des forces contaminatrices. Les inserts documentaires sur les incursions militaires au Liban sud et l'évocation d'une situation qui va de pire en pire (le chauffeur de taxi à l'écoute des nouvelles à la radio dit qu' « il n'y a aucun espoir, c'est la même situation qui se répète depuis 1976 ») installent le film dans un climat inquiétant d'une ville traumatisée et traumatisante, en proie à une menace permanente. Nous sommes dans l'après trauma qui se manifeste par une esthétique de l'absence, comme le suggère le vide affectif et

### **La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique**

familial, représenté par l'environnement du personnage principal (appartement vide, pas de femme ni d'enfants, frigo vide mais bientôt rempli de viande rouge). Il s'agit de la figuration d'un temps morne, vidé, le temps du deuil et de l'absence, un temps dévasté sans images, sans souvenirs. Le présent est celui d'une mort qui n'en finit pas, et se réduit à l'accumulation de cadavres des victimes d'un tueur en série qui les vide de leur sang. L'espace de l'évidement et de la contamination se situe dans les artères de la ville de Beyrouth, les couloirs de l'hôpital où travaille le médecin Khalil Chams, et l'environnement sous-marin où il pratique la plongée entre deux consultations, superpositions d'espaces géographiques de la menace. Car si la ville est en proie aux meurtres, les plongées de Khalil, qui viennent par ailleurs toujours après un crime, découvrent un milieu angoissant, où sa respiration est altérée par l'usage du scaphandre (le son de sa respiration est par ailleurs dominant et oppressant dans ces séquences), ou par les détonations sous-marines d'engins explosifs dont le choc sonore l'assomme et manque de le tuer. Cet homme plonge par ailleurs toujours seul, ce qui est inhabituel et une entorse aux principales règles de sécurité. Si cette activité le coupe du monde, ses relations avec les autres (collègues et amis) semblent d'abord relativement normales, son visage esquissant quelques sourires, mais s'assombrissant au fur et à mesure que la métamorphose opère. Cette trajectoire du monde solaire vers le monde des ténèbres s'effectue par un certain nombre de symptômes individuels et collectifs en expansion.

### **Symptômes somatiques et cinématographiques**

Si *Le Dernier homme* respecte certaines règles du genre dans sa représentation de la figure du vampire (soif du sang, le vampire n'apparaît pas dans le miroir, ne supporte pas la lumière du soleil, emprise du nocturne...), l'objectif est plus manifestement le devenir vampire, passage du monde des vivants au monde des morts-vivants. Suivant ce cheminement, la métamorphose opère par un certain nombre de symptômes physiques et somatiques, qui se manifestent dans le corps du médecin, comme pathologie individuelle, mais aussi collective.

### La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique

De prime abord, dans cette fiction qui se situe majoritairement dans un hôpital d'étranges symptômes cliniques se propagent, avec des enfants atteints de maladies psychiques ou somatiques : un jeune patient soigné par Khalil dont la difficulté respiratoire est liée à la croissance et qui, sans doute, comme le suggère le gros plan sur la tache de sang qu'il observe par terre, pourrait lui-même devenir vampire; les jumelles, figures du double comme duplication ou division du même<sup>677</sup> (avec un transfert des symptômes somatiques : « Tu ne dors pas quand elle ne dort pas ? » / « Je dors, mais je sens qu'elle ne dort pas »), et préfigurations du dédoublement de Khalil (tourmenté par ses symptômes et sa soif de sang) et du vampire (serial killer dénué de scrupules).

Les symptômes qui affectent le médecin dans son devenir vampire se multiplient, à commencer par son globe oculaire qui transforme sa vue, l'obligeant à mettre des lunettes de soleil. Dès le début du film, Khalil Chams (chams signifie soleil en arabe) met la main sur ses yeux pour se protéger du soleil, geste qu'il effectuera à plusieurs reprises dans le film, et qui se manifestera le plus radicalement dans la séquence du restaurant. La pluie et les nuages s'étant dissipés pour laisser percer un rayon de soleil, il laisse échapper une formule agressive qui étonne ses amis. Il développe par ailleurs un appétit pour le sang, qui va de pair avec une obsession sexuelle, hétérosexuelle dans les premiers temps, mais qui, avec le développement des symptômes et l'apparition du double, se charge d'un fantasme homosexuel latent. Sa première tentation est par ailleurs directement liée à l'acte sexuel, une attirance irrésistible pour la veine frémissante de sa partenaire endormie. Son corps ne pouvant plus supporter une alimentation normale, il est pris de maux de ventres et consulte un spécialiste qui s'étonne de ce que révèlent ses radios. Sa soif de sang s'amplifiant, il se rabat sur les sacs de sang qu'il subtilise à l'hôpital, et quitte ainsi progressivement le monde des vivants, une métamorphose qui le mène vers une emprise du nocturne.

---

<sup>677</sup> Voir Nicole BRENEZ, *Abel Ferrara, Le mal mais sans fleurs, op.cit.*, p. 97 : « 'Le Double comme duplication du Même ou l'abominable familiarité'. *Body Snatchers* est le film de la substitution exacte du même par l'autre, bref, le film de l'*Alter Ego*, non pas l'autre du moi mais l'autre moi, l'Autre étant supposé dévoiler la vérité du Moi » ; p. 99 : « 'Le Double comme la division du Même' (...) Dans *Fear City*, (...) le personnage se divise en deux : Matt le justicier courageux et tourmenté ; Pazzo le serial killer pervers et glacé ».



### La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique

Attiré comme un aimant vers son double, Khalil Chams se coupe ainsi progressivement du monde des vivants, erre de nuit dans les rues vides, et s'arrête à plusieurs reprises, sentant la présence de l'autre. Egaré, il pénètre dans une boîte de nuit où il est abordé par une jeune femme. Lorsqu'il pose son regard sur elle, celle-ci prise d'effroi détourne le sien, et s'aperçoit que l'homme assis près d'elle n'a pas de reflet dans le miroir. Sa descente aux enfers le transforme ainsi en un moderne Nosferatu<sup>678</sup>, amplifié par une dichotomie figurative et symbolique de l'ombre et de la lumière, son visage apparaissant à plusieurs reprises dans la pénombre, à moitié éclairé, à moitié dans le noir total. Cette descente est par ailleurs physique, symbolique, géographique, avec une notion omniprésente du souterrain (d'abord dans les plongées sous-marines), l'attirance et la poursuite de son double le menant dans le plan final dans les gouffres de la ville. L'ensemble est mis sous le signe du diable, représenté par une effigie lunaire diabolique sur laquelle Khalil s'arrête durant ses déambulations nocturnes ; mais surtout par la couleur rouge omniprésente dans le film. Cette dominante apparaît dans l'une des premières séquences, lorsqu'un homme peint une barque en rouge, une couleur que l'on nomme « le sang du diable » dit-il ; un fondu enchaîné rouge submerge alors le cadre. Cette couleur sera par la suite figurée quasiment à chaque plan, que ce soit par un motif infime comme la couleur d'un flacon de laboratoire, la lumière rouge que l'on perçoit sur un mur de l'hôpital, et bien sûr par la représentation du sang.

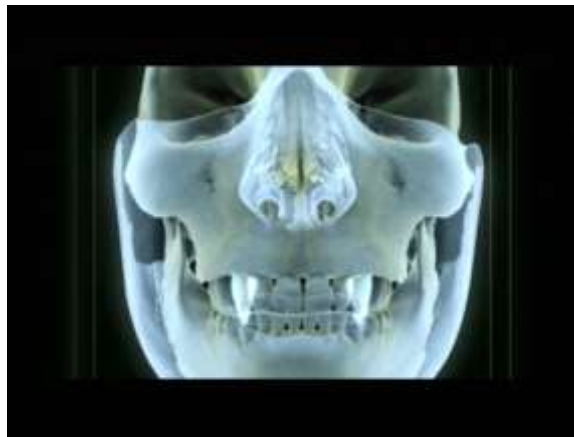
Les formes symptomatiques passent par le cinéma, à travers des figures de reprise obsessionnelle sur le modèle du film fantastique. Si la métamorphose du médecin en vampire opère suivant des symptômes physiques, cette mutation n'est pas figurée frontalement avec par exemple une augmentation du volume des canines. Celle-ci apparaît dans un plan d'animation virtuelle, un crâne qui tourne et se transforme, et qui n'est pas sans rappeler le plan du film du masque qui tourne sur lui-même dans *Le Sang d'un poète* (1930) de Jean Cocteau. Quant au recours aux surimpressions, il évoque autant la contamination, la porosité et le mouvement d'expansion du mal, qu'un dédoublement figuratif du plan. Celui-ci se manifeste lorsque le médecin ressent les

---

<sup>678</sup> Le rapprochement se précise ici, par la même référence au personnage de Murnau, avec le protagoniste du *Roi de New York* conçu par Abel Ferrara en 1990.

**La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique**

symptômes de la métamorphose : surimpression de son avancée face caméra avec les lumières du plafond des couloirs de l'hôpital (dont la structure labyrinthique rappelle celle de l'hôtel Overlook de *Shining* de Kubrick) ; surimpressions qui se succèdent entre les images sous-marines, une victime du vampire (la danseuse de flamenco) dans la salle d'autopsie avec un plan en plongée verticale ; puis lorsque Khalil sort de la salle, une surimpression et une répétition décalée du mouvement de son corps qui avance lentement vers la caméra ; s'ensuit un plan profil du médecin en voiture, avec une surimpression multiple de la ville de Beyrouth qui défile dans deux sens opposés.



**Figure 59- *Le dernier homme* (2006)**



**Figure 60- *Le sang d'un poète* (1930)**

La composition des plans est par ailleurs souvent frontale et symétrique, la séquence la plus frappante étant sans doute celle du médecin et des jumelles. Face caméra, celui-ci est au milieu des deux jumelles qui sont de dos bord cadre. Lorsqu'il demande aux deux jeunes filles quand les symptômes d'insomnies ont commencé, un contre-champ symétrique (180°) en fondu enchaîné retourne les figures : la tête du

**La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique**

médecin de dos au milieu des jumelles face caméra. L'image se fige, puis de nouveau un contre-champ en fondu enchaîné à 180° révèle le médecin face caméra, qui ferme les yeux, alors qu'on entend la voix off des jumelles qui fredonnent une chanson enfantine arabe *Tolee al daou al wawi*, dont le refrain réitère la fuite d'un renard exposé à la lumière du jour ; il s'agit par ailleurs de la version arabe modifiée de la chanson *Il court, il court le furet...*, dont la dynamique fait penser à la course et au mouvement d'une personne qui avance sans avancer, dans un espace labyrinthique (« Il est passé par ici, il repassera par là »). La symétrie opère ainsi autant sur le plan formel que thématique, préfigurant le dédoublement du personnage. L'utilisation du fondu enchaîné, des plans symétriques et le recours à la figure des jumelles et du double rappellent par ailleurs fortement la symétrie omniprésente et infernale de *Shinnig* de Kubrick, ainsi que la structure labyrinthique temporelle des deux films.



**Figure 61- *Le dernier homme* (2006)**

Fable fantastique, construction allégorique ou film fantasmagorique, *Le Dernier homme* se déploie dans un espace d'enfermement labyrinthique, post-apocalyptique, qui donne libre champ à l'irruption du fantastique comme métaphore de la propagation du négatif. La zone du réel semble irriguée par le fantastique, qui se manifeste par et dans le réel. Le dédoublement du personnage Salhabien mène progressivement à une expérience de négativité qui se radicalise dans *La Montagne* (2009), la vampirisation et la deshumanisation monstrueuse cédant la place à un isolement absolu, une extraction volontaire du monde des vivants. Un homme fait croire à son entourage qu'il doit voyager pendant un mois, et se retranche dans une chambre d'hôtel en pleine montagne. Ghassan Salhab opère par ce film une expérience existentielle et esthétique extrêmes, « en raréfiant la couleur comme on raréfie l'oxygène », de sorte que le retrait

**La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique**

mélancolique où s'enfonce cet homme l'amène à se fondre esthétiquement dans le noir et blanc de ce décor d'un monde en suspens<sup>679</sup>.

Le corps de cet homme se révèle comme le double du corps du cinéaste<sup>680</sup>, qu'il croisera à la fin du film, cadavre étendu dans la blancheur éclatante de la neige. Le cinéma de Ghassan Salhab semble pousser à l'extrême la pensée de Régis Debray, selon qui l'art serait cannibale, autophage. C'est cette expérience de l'absentement que permet la naissance de l'image, qui n'est possible que par l'épreuve de sa mort inéluctable. Entièrement contaminé par les puissances tragiques, l'acte de création ne s'envisage plus ici qu'à travers la vision tragique d'un monde post et pré-apocalyptique.

Pourtant, Nicole Brenez attribue le recours au dispositif vampirique chez Abel Ferrara à une stratégie critique ; il s'agit, écrit-elle, de « films en forme de processus psychique, au cours desquels il ne s'agit pas de reconstituer l'histoire – jusqu'à l'obscénité dans le cas des camps d'extermination –, mais de solliciter les logiques spéculatives par lesquelles on accède à une intellection de l'horreur. [...Ils] transforment la hantise en instrument critique pour l'analyse de l'histoire »<sup>681</sup>.

Dans le cinéma et les créations artistiques libanaises, il n'y a pas d'« intellection » de l'horreur, d'initiation à une vérité qui serait, dès l'origine et ontologiquement contaminée par les formes infinies du mal. La fable ne serait pas sur la malédiction, mais sur la défiguration de l'humain, où la mémoire se conçoit par la revenance, avec des êtres « hantés par leur propre ruine », par leur état de mort-vivants. « Les métaphores fantomales » dont le théoricien Jean-François Hamel perçoit la présence dans la narrativité moderne et contemporaine, incarneraient « l'injonction selon laquelle la modernité doit œuvrer à ce que le travail du deuil à l'égard du passé (...) ne s'accomplisse pas jusqu'à son terme, que les objets perdus conservent leur inquiétante étrangeté, que l'assomption de la perte et de la disparition demeure

---

<sup>679</sup> Propos recueillis lors d'une rencontre avec Ghassa Salhab, novembre 2011.

<sup>680</sup> L'acteur Fadi Abi Samra a avoué au cinéaste que durant le tournage celui-ci observait ses mouvements méticuleusement, de sorte à épouser cette même lenteur et pesanteur du corps.

<sup>681</sup> *Abel Ferrara, Le mal mais sans fleurs, op.cit.*, p. 142.

**La poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique**

asymptotique »<sup>682</sup>. Cette pensée, qui passe ici par le cinéma, imposerait une responsabilité aux acteurs de l'histoire, exigeant une pensée de l'événement et « un imaginaire de l'histoire pour lequel le sentiment de la perte et l'angoisse de la filiation rompue seraient les derniers garants d'une transmission authentique de l'expérience et d'une véritable politique du présent »<sup>683</sup>.

---

<sup>682</sup> HAMEL Jean-François, *Revenances de l'Histoire, Répétition, Narrativité, Modernité*, Paris, Minuit, 2006, p. 231.

<sup>683</sup> *Ibidem*.

**Conclusion**

**CONCLUSION**

## Conclusion

« Le cinéma est l'art qui fait des ravages dans l'histoire. Il détruit, liquide, emporte, renouvelle, tout à la fois destructeur et salvateur »<sup>684</sup>.

Antoine DE BAECQUE

## Visibilité des films de la guerre civile libanaise (1975-1990)

Comment filmer la guerre en temps de guerre ? Que représentent pour nous aujourd'hui ces images qui surgissent de l'Histoire, fragments d'un récit et d'une temporalité multiples ? Quel est leur rapport à l'événement, au réel ? Les questionnements qui s'imposent s'articulent autour du « nouveau régime d'images que la guerre introduit »<sup>685</sup>, et sur les contours glissants de la « sphère du visible »<sup>686</sup>. Complexité et densité que l'on perçoit à travers des images dont les manques et le trop plein opèrent une dialectique de choc entre le visible et l'invisible. C'est la prise de conscience de cette dialectique qui permet aux cinéastes de toucher l'indicible, et de nous faire ressentir et partager une douleur qui surgit du passé.

Pour l'historien du cinéma, la tâche s'avère complexe, car il faut travailler sur un corpus lacunaire et pour ainsi dire « troué », sur un cinéma qui intègre de manière fondamentale une part d'invisible, voire d'invisibilité. Pour des raisons à la fois très concrètes, concernant d'abord les archives, et parce que l'entreprise cinématographique se relie à la matière confuse, évanescence et traumatique qu'elle travaille, qui la travaille, qui la contamine. Ainsi il serait intéressant d'interroger un aspect révélateur concernant la circulation des films libanais, ainsi que l'état des copies qui subsistent aujourd'hui. En effet, depuis le premier film libanais réalisé en 1929 par l'Italien Giordano Pidot, *Les aventures de Elias Mabrouk (Mughamarat Elias Mabrouk)*, jusqu'à la date

---

<sup>684</sup> DE BAECQUE Antoine, « L'art des ravages », préface de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Walter BENJAMIN, traduit de l'allemand par Frédéric Joly, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2013, p.26.

<sup>685</sup> Termes empruntés à HABIB André in *Survivance du Voyage en Italie*, in *Intermédialités*, n°5, printemps 2005, p. 62.

<sup>686</sup> Expression empruntée à Serge DANEY, « Le travelling de Kapo » in *Trafic* Numéro 4, automne 1992, p. 11.

## Conclusion

d'aujourd'hui, l'histoire du cinéma libanais est caractérisée par le manque de visibilité ou la disparition totale de certains films, qui acquièrent de ce fait « le statut de mythes urbains au Liban, souvent mentionnés sans jamais être visibles »<sup>687</sup>. Les principales causes sont aussi bien les guerres successives qu'a subies le pays, le manque de moyens et de volonté politique pour sauvegarder le patrimoine cinématographique national et soutenir le centre d'archives de films<sup>688</sup>, mais aussi le manque de soutien à la production et à la diffusion des films libanais qui n'ont pour la plupart pas bénéficiés d'une sortie en DVD. Quant aux films réalisés durant la période de la guerre civile (1975-1990), il est compréhensible que la situation économique et sécuritaire du pays n'ait pas permis aux réalisateurs de produire et d'archiver leurs films dans de bonnes conditions. Certains ont disparu, brûlé, d'autres ont survécu mais ne sont disponibles que sur des copies de mauvaise qualité. Porter un regard sur les films libanais, plus spécifiquement ceux réalisés durant la guerre civile libanaise, nous interroge ainsi sur la disparition de ces œuvres, sur leur non visibilité, ainsi que sur leur potentielle - mais problématique - résurrection.

Ces questionnements nous orientent ainsi sur le film en tant qu'objet ou support, qui entre pour ainsi dire en archive dès sa naissance. Il est par essence menacé de disparition, que ce soit pour la pellicule en raison de sa fragilité chimique, ou pour la vidéo qui a ses propres limites techniques. Le film se caractérise ainsi, de par son essence, « par ses lacunes, ses pertes, ses risques de disparition »<sup>689</sup>. André Habib qui s'intéresse particulièrement à l'imaginaire de la ruine au cinéma en tant que motif mais également par le biais de la ruine du film lui-même, de la pellicule, souligne la présence de « la mémoire d'un temps » disponible à travers les marques, les traces, la

---

<sup>687</sup> KHATIB Lina, *Lebanese Cinema, Imagining the civil war and beyond*, London, I.B. Tauris, 2008, p. 22 (notre traduction). Voir également pp. 48-50, « Researching this book ». Lina Khatib y relate le parcours du combattant qu'elle a dû suivre pour recueillir les films libanais et les articles de presse utiles à ses recherches, parcours semblable à tout jeune chercheur au Liban qui s'intéresse au patrimoine cinématographique national.

<sup>688</sup> Le Centre National du Cinéma au Liban existe certes depuis 1964, avec un centre d'archives de films, mais il détient un nombre insuffisant de films libanais, souffrant de lacunes dans la gestion, la restauration et la sauvegarde des films qu'il conserve. Les films archivés ne sont pas répertoriés sur un quelconque document, et sont souvent disponibles sous forme de copie de mauvaise qualité.

<sup>689</sup> HABIB André, « A propos de Lyrical Nitrate de Peter Delpout, Ruines et Temps du Cinéma », in *Hors Champ*, novembre 2005, disponible sur : <http://www.horschamp.qc.ca/RUINES-ET-TEMPS-DU-CINEMA.html>, (consulté le 28 novembre 2012).



## Conclusion

décomposition de la pellicule. Le temps, selon lui, « serait d'autant plus *visible* qu'il se *lit* dans les vides et les marques qui fragmentent ou rongent la pellicule, et qui font de l'archive filmique un tombeau ambigu, caractérisé par ses manques, et qui se décompose lentement »<sup>690</sup>.

Les films de la guerre civile libanaise proposent aujourd'hui de par leur visibilité et/ou leur non visibilité, de par leurs défaillances techniques et esthétiques, une lecture qui ouvre une brèche dans le temps. A même leur contenu, à même la qualité de leur forme et support, ils proposent des éléments filmiques, esthétiques, narratifs, qui portent la trace du temps et de l'espace de la catastrophe.

## Quand le cinéma pense le désastre

Il s'agit donc aussi d'inscrire la question dans un espace plus universel, qui dépasse la seule dimension libanaise. Le terme de « désastre » est relié à l'événement majeur qu'a constitué la Shoah dans la pensée de l'histoire et en particulier de l'histoire du cinéma. Antoine de Baecque y a vu une fracture définitive, en même temps qu'un phénomène caractérisé par la latence, dont les effets ne s'exprimeront que lentement, ou indirectement, et ne s'apprécieront donc que rétrospectivement, en délimitant pour commencer cette « césure » qui signale l'entrée dans le cinéma de la modernité :

« Si le cinéma recommence, c'est à travers cette attitude qui consiste à assimiler l'héritage d'un point de vue critique. Aussi bien l'impensable des camps, vus à travers ces images impressionnantes, que l'attitude critique vis-à-vis de l'histoire du cinéma, font que les cinéastes importants, Rossellini, Bergman, Renoir, Hitchcock, Lang, en premier lieu, ne sont plus *innocents*. Ils travaillent désormais en sachant que le siècle comme le cinéma ont une histoire, lourde de sens, et qu'il leur faut s'inscrire dans un héritage problématique. (...) La grande question est alors : comment continuer à représenter quand tout semble avoir été vu (l'histoire du cinéma), même l'irreprésentable (la barbarie totalitaire). La réponse à cette question, les cinéastes la trouvent dans une manière de traduire une nouvelle complexité des rapports entre les personnages, dans la difficulté de l'inscription dans la réalité ou la superficialité du monde, dans un lien différent avec les spectateurs. Tout un aspect de ce cinéma, qu'on a immédiatement qualifié de *moderne*, se rapporte à la métamorphose du contrat classique

---

<sup>690</sup> *Ibidem*.

## Conclusion

passé entre les personnages, entre l'auteur et le système du cinéma, entre le réalisateur et le monde, entre celui qui montre une histoire et celui qui la regarde. Il faut nommer cette césure dans l'histoire du cinéma *la mémoire traumatique des camps* »<sup>691</sup>.

La problématique d'une représentation possible du désastre trouve ainsi son paroxysme au cours du XXe siècle, le plus violent et le plus meurtrier de l'Histoire. Les théories selon lesquelles il y a de l'irreprésentable gravitent essentiellement autour de l'hécatombe de la seconde guerre mondiale, et le sentiment qu'on ne peut penser et figurer l'horreur que représentent les camps d'extermination nazis, mais aussi les génocides perpétrés au Cambodge, au Rwanda. Une telle crise de la représentation allait subir une articulation antinomique entre une interdiction radicale (selon la formule bien connue « Après Auschwitz, on ne peut plus écrire de poèmes », qu'avança Adorno avant de revenir sur sa thèse), et une reconfiguration actuelle de cette problématique (« Après Auschwitz, l'on ne peut faire de poésie qu'en vertu d'Auschwitz »<sup>692</sup>), marquant une rupture dans les champs artistiques et culturels.

Au plan cinématographique, Gilles Deleuze place cette scission entre deux âges, celui du cinéma classique et celui du cinéma moderne, en théorisant la différence entre deux types d'images, l'image-mouvement et l'image-temps. L'un des témoins exemplaires de cette coupure aura été Roberto Rossellini<sup>693</sup>, dévoilant avec *Voyage en Italie* (1954) un film sur « la perte de sens de la transmission et de l'héritage, (...) comme un lot qui échoit, qui est transmis aux rescapés ». Le théoricien André Habib affirme ainsi que :

« ce film ouvre une brèche » (...) entre le passé et l'avenir, entre l'homme et le monde. (...) Une perte de sens qui correspond à une impossibilité de se situer dans la logique d'un temps et d'une mémoire qui garantirait la continuité entre le passé et l'avenir. (...) Cette question passe (...) par toute une crise de la représentation, (...) de la ruine d'un certain rapport à la langue et à la tradition (...) »<sup>694</sup>.

---

<sup>691</sup> DE BAECQUE Antoine, « Quel cinéma après Auschwitz ? », *Cahiers du cinéma Hors série : Le siècle du cinéma*, novembre 2000, pp. 63-66.

<sup>692</sup> SZONDI Peter, « Lecture de Strette. Essai sur la poésie de Paul Celan », *Critique*, n°288, mai 1971, p.416.

<sup>693</sup> Voir Jacques RANCIERE, *La fable cinématographique*, op.cit., pp.145-146.

<sup>694</sup> HABIB André, « *Survivance du Voyage en Italie* », in *Intermédiatités*, op.cit., p.62, 74.

## Conclusion

### Que peut le cinéma ?

Rupture du sens, figurations indirectes ou absence de figurations, tentation du silence accompagnent dans ses diverses phases la guerre et l'après-guerre au Liban en ses représentations plastiques et filmiques. La ruine du rapport à la tradition se situe au centre du concept développé par l'artiste et théoricien Jalal Toufic sur ce qu'il nomme *le retrait de la tradition suite au désastre démesuré*. « La question » selon lui, « de savoir si un désastre est démesuré », dans la mesure où ses effets surpassent les limites appréhendables par la conscience, « (...) ne saurait être tranchée par le nombre de morts et de blessés, l'intensité des traumatismes psychiques ou l'étendue des dégâts matériels, mais plutôt par ce que l'on rencontre ou non dans son sillage des symptômes de retrait de la tradition »<sup>695</sup>. Jalal Toufic formule ainsi une hypothèse, centrée sur la fracture du temps historique qui génère une césure de l'expérience et une crise de la représentation. Au-delà des effets matériels et psychologiques qui résultent du *désastre démesuré*,

« il y aurait également un retrait immatériel de textes littéraires, philosophiques et de pensée ainsi que de certains films, vidéos et œuvres musicales – alors même qu'il en subsiste des exemplaires physiquement disponibles –, de peintures ou de bâtiments qui n'ont pas été physiquement détruits, ainsi que de guides spirituels, ou du caractère sacré/spécial de certains espaces »<sup>696</sup>.

Il reviendrait selon lui aux artistes, écrivains et penseurs de révéler ce retrait, et/ou de ressusciter la tradition, mais aussi d'« impliquer (...) qu'un désastre démesuré se prépare »<sup>697</sup>. Autrement dit de situer la pensée de l'événement dans un temps messianique, « le passé pouvant être 'sauvé' ou 'rédimé' à partir du présent », et « l'avenir vécu par l'action anticipatrice »<sup>698</sup>.

---

<sup>695</sup> TOUFIC Jalal, *Le retrait de la tradition suite au désastre démesuré*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2011, pp. 11-12.

<sup>696</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>697</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>698</sup> Stéphane Mosès, *Benjamin, Nietzsche et l'idée de l'éternel retour*, dans *Europe*, revue littéraire mensuelle, Paris avril 1996, p. 155.

## Conclusion

Jalal Toufic développe ainsi une théorie selon laquelle, suite aux « désastres démesurés que furent la dévastation atomique d'Hiroshima, le génocide rwandais, Auschwitz, le pouvoir khmer rouge au Cambodge entre 1974 et 1977 (...), ce qui est indécent »<sup>699</sup>, ce n'est pas de représenter, ou de « parler » de ces désastres, mais de ne pas être conscient du fait qu'ils appellent un retrait de la tradition, des références culturelles disponibles. « L'art fonctionne comme le miroir dans les films de vampires : il révèle le retrait de ce que nous considérons toujours présent<sup>700</sup>. (...) Tout le tact de *Hiroshima mon amour*, le film d'Alain Resnais, est, alors même qu'il parle de la déflagration nucléaire d'Hiroshima et la montre, de souligner qu'un retrait a eu lieu : 'Tu n'as rien vu à Hiroshima' »<sup>701</sup>. Au même plan, dans *Level Five* (1996) de Chris Marker, Laura évoque « un tout petit livre qui s'appelle *La tragédie d'Okinawa*, curieusement imprimé avec des lettres détachées, comme dans les livres où on apprend à lire. (...) On y apprend qu'on ne peut pas lire ça »<sup>702</sup>, qui fait écho avec la phrase de Duras/Resnais. L'art aurait pour mission de révéler ou de réinvestir ce « repli », ce « retrait » au regard de ces expériences traumatisantes, « ce 'rien' qui ne pourra être disponible qu'après la résurrection »<sup>703</sup>. En allant plus loin, avec Siegfried Kracauer, on peut pousser davantage la réflexion sur le pouvoir paradoxalement libérateur, la « rédemption » des images et de l'horreur : « (...) le cinéma vise à transformer le témoin bouleversé en un observateur conscient. Rien n'est plus légitime que cette absence de retenue dans la représentation de scènes nous mettant hors de nous : cela nous empêche de fermer les yeux sur 'l'aveugle poussée des choses' »<sup>704</sup>.

La crise du regard et de la représentation n'est pas un simple emprunt aux théories nées de l'après-guerre en Europe. Le Liban ayant subi ce « désastre démesuré » durant ses guerres successives, on décèle des résonances du concept toufiquien parmi

---

<sup>699</sup> TOUFIC Jalal, *Le retrait de la tradition suite au désastre démesuré*, op.cit., p.35.

<sup>700</sup> *Ibid.*, p.56.

<sup>701</sup> *Ibid.*, p.35.

<sup>702</sup> Propos issus de *Level Five* (1996) de Chris Marker.

<sup>703</sup> TOUFIC Jalal, *Le retrait de la tradition suite au désastre démesuré*, op.cit., p. 56.

<sup>704</sup> KRACAUER Siegfried, *Theory of Film. The Redemption of Physical reality*, New York, Oxford University Press, 1060; trad. Fr. D. Blanchard et C. Orsoni, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2010. cité par Christian Delage, entrée Kracauer Siegfried, in *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, A. de Baecque et P. Chevallier dir, Quadrige/PUF, 2012, p.384.

## Conclusion

les travaux de penseurs et d'artistes, certains s'y référant explicitement. Il s'agit d'une esthétique de la latence, de l'absence, de la disparition que l'on retrouve notamment dans la vidéo de Jalal Toufic, *Credits included (Générique compris)*, dans laquelle « à aucun moment on n'entend l'interprétation de *Maqâm kurd* par Munîr Bashîr (...), alors même qu'elle figure au générique des œuvres musicales »<sup>705</sup>.

De cette brèche entre l'homme et le monde, de cette fracture du temps historique, survient un langage à réinterroger, tout langage étant, dès lors, écart de langage<sup>706</sup>. La désintégration du sens, du réel et de sa représentation, incarnerait la matérialisation de l'espace-temps de la catastrophe, un espace-temps qui, selon l'artiste et écrivain Tony Chakar, serait allégorique, non linéaire, dénué de liens de causalité entre les événements, dans lequel le langage se désintègre, et les mots changent de sens.

## Images d'après dans le cinéma au Liban, un art apocalyptique ?

Traversés par des guerres contemporaines, passées et à venir, dans un contexte historique et actuel, local et régional d'une hyper violence, le cinéma et les pratiques artistiques contemporaines au Liban se sont constitués de et par le réel, mais un réel problématique, un espace-temps de la catastrophe qui appelle à une remise en question du langage filmique et artistique. Depuis l'éclatement de la guerre civile libanaise (1975-1990) jusqu'à la période d'une après-guerre incertaine (1990 à nos jours), s'est constitué un renouvellement narratif et formel conditionné par la non-contemporanéité de l'événement traumatique, des images d'après. Saisis par la complexité et par la spécificité spatio-temporelle d'un réel qui leur échappe, les cinéastes et artistes libanais prennent acte de ce décalage par une position distanciée et critique, et par la quête incessante de penser et historiciser l'événement. Notre recherche a eu pour visée première d'explorer les inventions narratives et formelles nées de cette inflexion du

---

<sup>705</sup> TOUFIC Jalal, *Le retrait de la tradition suite au désastre démesuré*, *op.cit.*, p.14.

<sup>706</sup> Voir HABIB André, *Survivance du Voyage en Italie*, in *Intermédialités*, *op.cit.*, p.74 : « (...) comment traiter dans la langue l'écart entre l'écriture, l'expression et le monde, dès lors que le rapport à la tradition ne s'envisage plus comme allant de soi, et que, selon la célèbre formule de Beckett, 'tout langage est un écart de langage' ? »

## Conclusion

temps, une temporalité historique sismique qui problématise et brise la linéarité et la factualité, et bouleverse les catégories du réel et de l'imaginaire, du documentaire et de la fiction, pour parvenir à une temporalité spectrale et à l'irruption du fantastique.

Ainsi les réalisateurs du nouveau cinéma libanais, qui dans un premier temps sont motivés par la représentation réaliste des bouleversements que subit leur pays, réalisent des documentaires et des fictions qui fragilisent toute délimitation générique, entre une impossibilité d'établir une chronique événementielle et de créer une fiction romanesque, impliquant un regard distancié. La première fiction du nouveau cinéma libanais et du réalisateur Maroun Bagdadi *Beyrouth Oh Beyrouth* (1975), bien qu'elle aborde des événements historiques précis qui précèdent l'éclatement de la guerre civile, établit un rapport fracturé entre les personnages, les événements et les spectateurs. La dimension romanesque en gestation est fragilisée par un montage dialectique qui brise la linéarité factuelle, et place les personnages et le récit dans l'impossibilité de se situer dans une temporalité vectorisée.

Figurer la guerre en temps de guerre impose une fracture esthétique, et un retournement des images dont rend compte la cinéaste Jocelyne Saab. La documentariste qu'elle était avant le déferlement de la violence des premières années de guerre et la destruction apocalyptique de Beyrouth ne peut rendre compte de la réalité à laquelle elle est confrontée, suivant un regard objectif. Les entretiens et le commentaire informatifs qui ponctuent son documentaire *Le Liban dans la tourmente* (1975), bien que portés par un regard critique, cèdent la place au texte poétique d'Ethel Adnan dans *Beyrouth, jamais plus* (1976), qui saisit l'écart entre les mots et les choses. La temporalité des images de ruines révèle d'ores et déjà un espace-temps hétérogène, une zone de l'histoire traversée par la catastrophe passée et présente, sinon à venir. L'absurdité et la pérennisation de la guerre fracturent le rapport entre l'homme et le monde, et figurer la guerre revient désormais à placer des personnages en déperdition dans des fictions où ils errent, se frôlent sans se croiser, courent les uns derrière les autres, dans *Une vie suspendue* (1985) de Saab, *Petites guerres* (1982) de Maroun Bagdadi et *Beyrouth la rencontre* (1982) de Borhane Alaouié. Cinéastes et personnages

## Conclusion

réinventent un langage, prenant la mesure de son écroulement. Car comment porter un regard sur le réel, sur la guerre, sur la mort, sur ses images médiatiques spectaculaires et voyeuristes autrement que par une dialectique du visible et de l'invisible que ces cinéastes interrogent, pour mieux réarmer leur regard, et le nôtre.

Cette dimension relève à la fois de l'expérimental dans la recherche de nouveaux liens créatifs avec le public et dans le retour à des formes très subjectives par le récit à la première personne, les marques autobiographiques, la célébration de simples instants de bonheur et de beauté (natures mortes, portraits, paysages). Certes, comme le note Laurent Véray dans *Les images d'archives face à l'Histoire*, les images et en particulier les images d'archives « possèdent aussi une certaine gravité et une dimension mortifère, d'où la référence qu'[André Bazin] fait aux albums photographiques de famille dans lesquels on se plonge pour retrouver des souvenirs du passé »<sup>707</sup>, mais les travaux de Hadjithomas et Joreige ou de Zaatari font du retour aux origines individuelles et collectives une source de restauration voire de réconciliation partielle du lien avec le réel. Dans son projet *Le Huitième Jour* qui prend la forme, en 2010, d'une lecture-performance, Tony Chakar poursuit sa réflexion sur « l'espace-temps de la catastrophe » que fut le Liban, et dont les événements ne pourraient être représentés frontalement, mais « de biais »<sup>708</sup>. *Le Huitième Jour* opère ainsi suivant son raisonnement comme « une constellation », ou « une galaxie » dans laquelle les éléments convoqués (une image, une chanson, un poème...) sont « des points lumineux, des étoiles (...), gravitant autour d'un centre, d'un trou noir ». Comme des images évanescences du passé que l'on retiendrait de peur qu'elles ne disparaissent, chaque image devenant « un point lumineux brillant, établissant des liens avec d'autres images », et dévoilant le trou noir, « ce qui ne peut être dit »<sup>709</sup>. Tony Chakar tente ainsi

---

<sup>707</sup> VERAY Laurent, *Les images d'archives face à l'Histoire*, Scérén/CNDP-CRDP, Fururoscope 2011, p. 75.

<sup>708</sup> Voir CHAKAR Tony, «Spectral Iconic Appearances », entretien avec Ellen Mara De Wachter, disponible sur: [http://www.springerin.at/dyn/heft\\_text.php?textid=2138&lang=en](http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=2138&lang=en) (consulté le 18 juillet 2013) : « La référence que j'ai l'intention d'utiliser est tirée de Richard II, lorsque Bushy, la servante de la reine, conseille à cette dernière de 'regarder de biais' [obliquement] pour voir les ombres de la douleur ». (notre traduction)

<sup>709</sup> CHAKAR Tony, « The Eighth Day, God Created The World In Seven Days. This Is The Eighth Day », Liverpool Biennial, décembre 2010, (document non publié, sans lieu) : « *The Eighth Day* » (*Le*

## Conclusion

de ressusciter ces images latentes et fragmentées liées à l'histoire et à l'espace-temps de la guerre dont il est impossible de figurer une image totalisante.

Alors que la guerre civile s'achève en 1990-1991, une nouvelle génération de cinéastes et d'artistes pluridisciplinaires interroge la temporalité très spécifique d'un après-guerre dominé par une amnésie générale, par un élan de destruction/reconstruction qui problématise le rapport à l'espace et aux ruines. Les questionnements qui s'imposent portent sur la possibilité d'une image dans un contexte politique et médiatique consensuel, mais dont le désordre favorise l'émergence d'une dynamique avant-gardiste qui entend se frayer un espace de création alternatif. Or la création d'une image s'effectue dans un premier temps en questionnant par un même mouvement les images dominantes et uniformes, ainsi que la possibilité de créer sa propre image. Ce mouvement autoréflexif se concentre sur le conflit toujours en cours au sud du pays occupé par Israël (jusqu'en 2000), ainsi que sur la représentation de Beyrouth, par un processus de démontage et de remontage de l'image, qui permet une pensée critique, se situant dans un espace interstitiel. Ces œuvres prennent la forme d'essais documentaires, d'installations, de performances, engageant une pensée de l'image qui implique une dynamique esthétique, discursive et politique, prenant acte de sa démultiplication et de sa fragmentation.

L'espace-temps de l'après-guerre est envisagé suivant cette configuration hétérogène, une césure spatio-temporelle qui contamine l'espace géographique et filmique. Cette hétérogénéité se traduit par des dispositifs filmiques et cartographiques qui problématisent un mouvement en suspens, celui de la destruction des ruines, de la reconstruction effrénée, de la confusion temporelle générée par ces espaces fragmentés,

---

*Huitième jour*) fonctionne comme une constellation, ou (...) comme une galaxie: chaque objet récupéré, que ce soit une image, une chanson, une coupure de journal, un graffiti, un fragment d'un film ou d'une installation d'art contemporain, une partie d'un texte ou d'un poème – ce sont tous des points lumineux, des étoiles dans cette galaxie, gravitant autour d'un centre, d'un trou noir; il n'y a aucun moyen de voir ou de décrire le trou noir, mais son existence se manifeste dans la manière dont son champ de gravité affecte le mouvement des étoiles autour de lui. (...) Chaque image furtive du passé est reconnue, saisie et retenue pour un bref instant, l'empêchant de disparaître pour toujours ; chaque image, que ce soit une image-pensée, une image-texte, une image-souhait, une image-promesse, devient un point lumineux brillant, établissant des relations avec d'autres images, et indiquant ce qui ne peut être dit ». (notre traduction)



## Conclusion

suspendus. Le corps humain se greffe à celui de la ville, au corps filmique. Appréhender la ville de Beyrouth revient à rendre compte de ce mille-feuille historique, d'une surface archéologique qui appelle à être creusée.

A la cartographie traumatique de la ville répond une cartographie mémorielle et affective, qui met en scène et interroge la sensibilité individuelle et collective. Explorer les formes artistiques et filmiques qui dessinent l'espace et la surface archéologique de la ville nous a menés à interroger la création artistique comme écriture de l'histoire. Le rapport à la mémoire étant problématique dans un pays qui ne possède pas d'histoire unifiée, les artistes sont en quête d'une représentation et d'une narration qui rende compte de l'expérience de la guerre civile. Conditionnées par la disparition des traces, des archives, des disparus de la guerre civile, la narration et la représentation de l'histoire sont éprouvées, se reconfigurent comme des fragments d'histoire et de mémoire familiale et intime dans l'œuvre de Lamia Joreige, qui appelle à une réécriture infinie. L'histoire ne pourrait être abordée et représentée que suivant une esthétique de la latence, prenant acte des absences, des manques, des oublis, des trous d'histoire. La forme et le récit s'envisagent comme kaléidoscopiques et mélancoliques, se construisant sur l'expérience de la perte et de l'absentement dans la trilogie de Mohamed Soueid. L'éclatement des traces et des formes historiques se révèlent comme un atlas d'images.

L'artiste est aussi chercheur, collectionneur, explorant par le biais de la figure de l'archive le lien entre la mémoire individuelle, collective et le temps historique. L'accès à la mémoire comme processus archéologique se révèle par un geste d'excavation et de réappropriation pour les artistes Akram Zaatari et Walid Raad, engageant une expérimentation de la temporalité de l'archive, qui permet d'accéder à l'expérience historique, mais suivant une temporalité en crise. L'archive se révèle comme un symptôme des points de rupture du continuum historique dans l'œuvre de Lamia Joreige, interrogée dans sa capacité à transmettre les traces d'un passé traumatique dans une dynamique plastique, une pensée du temps historique qui manifeste des images marquées par la hantise.

## Conclusion

Imprégné par la temporalité d'un deuil impossible, le Liban se conçoit comme un lieu post et pré-apocalyptique, un espace-temps labyrinthique qui permet l'irruption du fantastique. Le mal historique contamine les formes cinématographiques et artistiques par la résurgence de figures fantomales, un territoire de cohabitation entre les morts et les vivants. Le cinéma de Ghassan Salhab se conçoit comme une expérience de la spectralité, l'appel à la figure du revenant ou du vampire traversant une forme filmique marquée par une indistinction entre le réel et l'irréel, une expérience de l'absentement avec des personnages « qui n'ont d'autre choix que d'oublier leur mal pour s'en souvenir »<sup>710</sup>. Une pensée du cinéma se dessine, fondée sur une temporalité apocalyptique, qui rejoint la pensée benjaminienne de l'histoire : « Il faut fonder le concept de progrès sur l'idée de catastrophe. Que les choses continuent à 'aller ainsi', voilà la catastrophe »<sup>711</sup>.

Dans sa récente préface à *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Antoine de Baecque s'interroge sur ce « qu'est [...] une catastrophe benjaminienne ». Il en déduit que seul le cinéma, « l'art apocalyptique par excellence », pourrait « voir la catastrophe », et « sauver l'histoire ».

Il évoque ainsi :

« cette voie étroite qui n'est ni restauration de la tradition, ni célébration du patrimoine, ni certitude aveugle placée dans le progrès : sont sauvées les œuvres 'lorsqu'on met en évidence chez [elles] la fêlure'<sup>712</sup>.

Cette 'fêlure', ce qui est dessiné dans le présent comme un regard orienté à la fois vers le passé et le futur – *ce qui diverge dans l'histoire* -, seul le cinéma l'enregistre et la met en forme. Car il est l'art apocalyptique par excellence, celui qui détruit le passé en liquidant la tradition artistique et, dans le même temps, sauve l'histoire parce qu'il la projette immédiatement dans le futur. Ce que Walter Benjamin exprime dans *Sur le concept d'histoire* en lançant sa cinquième thèse par la formule suivante, d'une terrible fulgurance : 'la véritable image du passé se faufile devant nous'<sup>713</sup>. La présence toute puissante de l'image cinématographique lui permet d'historiciser la réalité en la saisissant à

<sup>710</sup> ARNAUD Diane, *Kiyoshi Kurosawa, Mémoire de la disparition*, op. cit., p. 167.

<sup>711</sup> BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* [1938], Paris, Payot, 1982, p. 242.

<sup>712</sup> BENJAMIN Walter, *Paris capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le Livre des passages*, Paris, Cerf, 1989, pp. 490-491.

<sup>713</sup> BENJAMIN Walter, *Sur le concept d'histoire*, op.cit., p. 59.

## Conclusion

même le monde : il est l'art qui détruit l'art, capte l'instant de l'histoire, et sauve de cette dernière en la préservant pour le futur par la technique, par la reproduction, en la donnant massivement à voir par la reproductibilité. Le cinéma arrache une époque déterminée au cours homogène de l'histoire. Il réussit ainsi à recueillir et à conserver dans l'image l'œuvre d'une époque, et dans l'époque le cours entier de l'histoire à travers tous ses temps. Chez Benjamin, le cinéma a acquis le pouvoir d'être le marqueur des temps historiques. Voir la catastrophe, tel est, dans l'œil de Walter Benjamin, le défi visionnaire que seul le cinéma peut relever. Il filme l'histoire qui prend feu, se défait et se refait »<sup>714</sup>.

---

<sup>714</sup> DE BAECQUE Antoine, « L'art des ravages », *op.cit.*, pp.29-31.

## BIBLIOGRAPHIE

### I- Ouvrages généraux

- Esthétique générale

#### *Ouvrages*

AGAMBEN Giorgio, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire* [1978], traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris : Éditions Payot & Rivages, 2002, p. 124.

ARENDT Hannah, *La crise de la culture*, Paris : Gallimard, 1972, 384p.

AUGE Marc, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992, 155p.

BARTHES Roland, « Le discours de l'histoire » [1967], In *Œuvres complètes*, tome II, Paris : Seuil, 1994.

BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* [1938], Paris : Payot, 1982, 286p.

BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », In *Œuvres, Tome III*, Paris : Gallimard, 2000, pp.229-316.

BENJAMIN Walter, *Paris capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le Livre des passages*, Paris : Cerf, 1989, 976p.

BENJAMIN Walter, *Sens unique* [1928], précédé de *Une enfance berlinoise*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, nouvelle édition revue, Paris: Maurice Nadeau, 1988, 314 p.

BENJAMIN Walter, « Sur quelques thèmes baudelairiens », In *Œuvres, Tome III*, Paris : Gallimard, 2000, pp.329-390.

BENJAMIN Walter, « Sur le concept d'histoire », In *Œuvres, Tome III*, Paris : Gallimard, 2000, pp.427-443.

DE DUVE Thierry, « Le musée d'art a-t-il encore une légitimité ? » in Jean-Pierre BACOT (dir.), *Travail de mémoire 1914-1998. Une nécessité dans un siècle de violence*, Paris: Éditions Autrement, 1999, pp. 190-197.

DELEUZE Gilles, *Pourparlers (1972-1990)*, Paris: Minuit, 1990, 249p.

DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris : Minuit, 1969, 392p.

## Bibliographie

DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*, Paris : Galilée, 1993, 267p.

GUILLAUD Lauric, *Le Retour des morts. Imaginaire, science, verticalité*, Pertuis, Rouge Profond, 2010, 286 p.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris: Flammarion, 1983, 392 p.

KRACAUER Siegfried, *L'histoire, des avant-dernières choses*, Traduction de l'anglais par Claude Orsoni, Paris : Stock, 2006 [1966-1969], 366 p.

MARGEL Serge, *Les archives fantômes, recherches anthropologiques sur les institutions de la culture*, Paris : Lignes, 2012, 96p.

NORA Pierre, « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux » in Pierre NORA (dir.), *Les lieux de mémoire. I. La République*, Paris: NRF/ Gallimard, 1984, pp. XVII-XLII.

PERROT Michelle, « Archive, mémoire, histoire » in Jean-Pierre BACOT (dir.), *Travail de mémoire 1914-1998. Une nécessité dans un siècle de violence*, Paris: Les Éditions Autrement, 1999, pp. 36-38.

PROUST Françoise, *L'histoire à contretemps*, Paris : Le livre de poche, 1994.

RANCIÈRE Jacques, *Le destin des images*, Paris: La fabrique éditions, 2003, 157 p

RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, 676 p.

SCHEFER Olivier, « Zombisme, racisme et politique des revenants », In *Des revenants, corps, lieux, images*, Paris : Bayard, 2009.

TODOROV Tzvetan, *Les abus de la mémoire* [1995], Paris : Arléa, 2004, 62 p.

TRAVERSO Enzo, *L'histoire comme champ de bataille. Interpréter les violences du XXe siècle*, Paris: Éditions La Découverte, 2012, 299 p.

## Articles en ligne

DECOUT Maxime, « Maurice Blanchot : une phénoménologie du récit », in *Cahiers de Narratologie*, [En ligne], 22 | 2012, mis en ligne le 20 juillet 2012, disponible sur : <http://narratologie.revues.org/6572>. (consulté le 17 octobre 2013).

POMPEO FARACOVI Ornella « L'homme et le cosmos à la Renaissance », *Diogenes* 3/2004 (n° 207), p. 64-71, disponible sur : [www.cairn.info/revue-diogene-2004-3-page-64.htm](http://www.cairn.info/revue-diogene-2004-3-page-64.htm) (consulté le 13 mai 2013).

## Bibliographie

- **Image et temps**

### *Ouvrages*

BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris: Gallimard, 1980, 193p.

DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image*, Paris: Folio, 1994, 526p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Atlas ou le gai savoir inquiet, L'œil de l'histoire 3*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2011, 382p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1990, 336 p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Écorces*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2011, 80 p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris: Les Éditions de Minuit, Paris, 2001, 156 p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, Paris : Minuit, 2003, 272p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris: Éditions Gallimard, 2007, 408 p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris: Minuit, 2002, 592p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2009, 272 p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Remontages du temps subi. L'œil de l'Histoire, 2*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2010, 250 p.

HAMEL Jean-François, *Revenances de l'Histoire, Répétition, Narrativité, Modernité*, Paris : Minuit, 2006, 240p.

### *Conférences*

DIDI-HUBERMAN Georges, « L'Album de l'art à l'époque du Musée imaginaire », cycle de conférences à l'auditorium du Louvre du 16 au 30 décembre 2013, mise en ligne imminente

## Bibliographie

- **Trauma et représentation (collectif et individuel)**

### *Ouvrages*

AUDOIN-ROUZEAU Stéphane, « Massacres. Le corps et la guerre » in Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE et Georges VIGARELLO (dir.), *Histoire du corps, 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Paris: Éditions du Seuil, 2006, pp. 281-320.

BENJAMIN Walter, « Expérience et pauvreté », in *Œuvres, Tome II*, Paris : Gallimard, 2000, 249p.

CAYROL Jean, « De la mort à la vie », In *Nuit et brouillard*, Paris : Fayard, 1997, 113p.

CAYROL Jean, *Muriel, scénario et dialogues Jean Cayrol, réalisation Alain Resnais*, Paris : Seuil, 1963, 142p.

CAYROL Jean, BARTHES Roland, *Pour un romanesque lazaréen*, Paris : Union Générale d'éditions, 1964, 247p.

DE BAECQUE Antoine, « L'art des ravages », préface de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Walter BENJAMIN, traduit de l'allemand par Frédéric Joly, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2013.

DIDI-HUBERMAN Georges, « Plasticité du devenir et fractures dans l'Histoire », In MALABOU Catherine (sous la direction de), *Plasticité*, Paris : Léo Scheer, 2000, pp. 58-69.

FARGE Arlette, *La chambre à deux lits et le cordonnier de Tel Aviv*, Paris : Editions du Seuil, Fuctions et Cie, 2000, 160p.

GERVEREAU Laurent (dir.), *Voir, ne pas voir la guerre : histoire des représentations photographiques de la guerre (cat. exp.)*, Paris, Somogy, BDIC, 2001, 351p.

GERVEREAU Laurent (dir.), « Représenter la guerre » In *Voir, ne pas voir la guerre : histoire des représentations photographiques de la guerre*, pp.14-25.

DREYFUS-ARMAND Geneviève, « Avant-propos », In Gervereau Laurent (dir.), *Voir, ne pas voir la guerre: histoire des représentations photographiques de la guerre*, pp.8-10.

« Exposer » In Gervereau Laurent (dir.), *Voir, ne pas voir la guerre: histoire des représentations photographiques de la guerre*, (sans auteur), p.350.

### **Bibliographie**

CHEROUX Clément, « Mythologie du photographe de guerre » In Gervereau Laurent (dir.), *Voir, ne pas voir la guerre: histoire des représentations photographiques de la guerre*, pp.306-311.

PUISEUX Hélène, *Les Figures de la guerre : représentations et sensibilités 1839-1996*, Paris: Gallimard, 1997, 270p.

ROLLET Sylvie, *Une éthique du regard, Le cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*, Paris : Hermann, 2011, 276p.

SCHIFANO Laurence, « Cayrol-Resnais : il tempo del ritorno, il tempo dei fantasmi. Note a proposito di *Muriel* », In *Jean Cayrol, dalla notte e dalla nebbia*, a cura di Marina Galletti, Torino : Kaplan, 2010, p.242-258.

SCHIFANO Laurence, « Procès à l'italienne. Du modèle aux simulacres », In *Représentations du procès*, Christian BIET et L. SCHIFANO (dir.), Publidix Nanterre, 2003.

SÉMELIN Jacques, *Purifier et détruire. Usages politiques des massacres et génocides*, Paris: Éditions du Seuil, octobre 2005, 492 p.

SONTAG Susan, *Devant la douleur des autres*, France : Christian Bourgois éditeur, , 2003, 138p.

SZONDI Peter, « Lecture de Strette. Essai sur la poésie de Paul Celan », *Critique*, n°288, mai 1971, pp.387-420.

VERAY Laurent, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, Paris : Ramsay Cinéma, 2008, 240p.

VERAY Laurent, *Les images d'archives face à l'Histoire*, Futuroscope, Scérén-CNDP-CRDP, 2011, 315p.

### **Expositions**

*Face à l'Histoire. L'artiste moderne devant l'événement historique. 1933-1996*, Paris: Flammarion/Éditions du Centre Georges Pompidou, 1996, 620 p.

JOUANNAIS Jean-Yves, *Topographies de la guerre*, Paris: Steidl/LE BAL, 2011, 95p.



## Bibliographie

### Articles

BROSSAT Alain, « Colonel Chabert ou le revenant intempestif », In George Varsos et Valeria Wagner, *Disparaître*, automne 2007, n°10, pp. 61-75.

DEOTTE Jean-Louis, *La vidéo à l'épreuve de la disparition* In George Varsos et Valeria Wagner, *Disparaître*, automne 2007, n°10, pp. 95-114.

DERRIDA Jacques, « Le cinéma et ses fantômes », entretien effectué à Paris le 10 juillet 1998 par Antoine de Baecque et Thierry Jousse, puis le 6 novembre 2000 par Thierry Jousse. Retranscrit et mis en forme par Stéphane Delorme, in *Cahiers du cinéma* n°556, avril 2001, pp. 75-85.

DIDI-HUBERMAN Georges, «Atlas : comment remonter le monde », entretien avec MILLET Catherine, Paris : imec éditeurs/artpress, 2012, pp. 57-70.

MOSES Stéphane, « Benjamin, Nietzsche et l'idée de l'éternel retour », dans *Europe*, revue littéraire mensuelle, Paris, avril 1996.

TRAVERSO Enzo, « Auschwitz Ante, Benjamin et l'Angelus Novus », dans *Europe*, revue littéraire mensuelle, Paris, avril 1996,

VAROSOS George et WAGNER, Valeria, « Disparaître à présent, Introduction », *Disparaître*, automne 2007, n°10, pp. 9-16.

VERAY Laurent, « La mise en spectacle de la guerre (1914 – 1918) », *Cinémathèque*, automne 1999, n°16, pp. 116-131.

### Articles en ligne

DIDI-HUBERMAN Georges, « Échantillonner le chaos. Aby Warburg et l'atlas photographique de la Grande Guerre », *Études photographiques*, [27 | mai 2011](#), mis en ligne le 18 novembre 2011, disponible sur : <http://etudesphotographiques.revues.org/index3173.html> (consulté le 11 avril 2012).

MARTINEZ Annick, « Habiter : être-au-monde », texte présenté en 1999 au 3<sup>e</sup> Colloque International Humaniste Phénoménologique à Montréal, intitulé : *Habitation et symbolisation*, disponible sur : [http://www.annickmartinez.com/pdfs/amae\\_textes\\_4.pdf](http://www.annickmartinez.com/pdfs/amae_textes_4.pdf), (consulté le 29 octobre 2012).

POMPEO FARACOVI Ornella « L'homme et le cosmos à la Renaissance », *Diogène* 3/2004 (n° 207), p. 64-71, disponible sur : [www.cairn.info/revue-diogene-2004-3-page-64.htm](http://www.cairn.info/revue-diogene-2004-3-page-64.htm) (consulté le 13 mai 2013).

## Bibliographie

### II- Cinéma, photographie, art vidéo

- **Théories du/et cinéma**

#### *Ouvrages*

AUMONT Jacques, *L'image* [1990], 2e édition, Paris: Armand Colin, 2005, 254 p.

AUMONT Jacques, *L'Œil interminable* [1989], édition revue et augmentée, Paris: Éditions de la Découverte, 2007, 347 p.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, douzième édition, Paris : les éditions du cerf, 2000, 372p.

BELLOUR Raymond, *L'entre-images. Photo. Cinéma. Vidéo*, Paris: Éditions de la Différence, 2002, 352 p.

BERTHOMIEU Pierre, *Hollywood classique. Le Temps des géants*, Pertuis, Rouge Profond, 2009, 608 p.

BERTHOMIEU Pierre, *Hollywood moderne. Le temps des voyants*, Pertuis, Rouge Profond, 2011, 734 p.

BONFAND Alain, *Le cinéma saturé. Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, Paris: Presses Universitaires de France, 2007, 249 p.

BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe* [1975], Paris: Éditions Gallimard, 1988, 138 p.

CHION Michel , *La Voix au cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma, 1982, 144p.

DANEY Serge, *Ciné journal*, 1981-1986, Paris : Editions Cahiers du Cinéma, 1986, 312p.

DE BAECQUE Antoine, *L'histoire-caméra*, Paris: Éditions Gallimard, 2008, 490 p.

DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1983, 298 p.

DELEUZE Gilles, *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1985, 380 p.

DUBOIS Philippe, « Présentation », In *Extended cinéma, le cinéma gagne du terrain*, Italie : Campanotto, 2010, 458p.

### **Bibliographie**

GODARD Jean-Luc, *Entretien (1962). Godard par Godard [tome 1]*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1998.

GODARD Jean-Luc, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, 1984-1998*, édition établie par Alain Bergala, Paris: Cahiers du cinéma, 1998, 512 p.

LEUTRAT Jean-Louis, *Vie des fantômes* : Ed. Cahiers du Cinéma, Paris 1995, 205p.

NACACHE Jacqueline, *L'acteur de Cinéma*, Paris : Ed. Nathan Cinéma Université, 2003, 192p.

NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran – Essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck Université, 2e éd., Bruxelles, 2002, 347p.

NOGUEZ Dominique, *Le cinéma, autrement*, Paris, U.G.E., 347p.

RANCIERE Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, Editions du Seuil, 2001, 243p.

TOUFIC Jalal, *(Vampires): An Uneasy Essay on the Undead in Film*, New York: Station Hill, 1993, 288p.

VIRILIO Paul, *Guerre et cinéma 1 : Logistique de la perception*, Paris : Les Cahiers du cinéma-l'Etoile, 1981, 147p.

### ***Thèse de doctorat***

MAURY Corinne, *Habiter le monde : figures poétiques dans le cinéma du réel*, Thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles dirigée par Philippe Dubois et soutenue à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris, septembre 2008.

### ***Conférence***

AZOURY Philippe, *Antonioni, identification d'un cinéaste*, communication présentée le 28 avril 2009 dans le cadre de la rétrospective consacrée à Michelangelo Antonioni, du 14 au 28 avril 2009, organisée par Metropolis Art Cinema et L'Institut Culturel Italien de Beyrouth, (non publié, sans lieu, sans date).

## Bibliographie

- **Cinéma, histoire et représentation**

### *Ouvrages*

ARNAUD Diane, *Kiyoshi Kurosawa, Mémoire de la disparition*, Pertuis, Rouge profond, 2007, 175p.

BRENEZ Nicole, *Abel Ferrara, Le mal mais sans fleurs*, Paris : Cahiers du Cinéma, 2006, 192p.

COMOLLI Jean-Louis, « Fatal rendez-vous » in Jean-Michel FRODON (dir.), *Le cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragédie du 20e siècle*, Paris: Cahiers du Cinéma, 2007, pp. 69-84

DE BAECQUE Antoine, *L'histoire-caméra*, Paris: Editions Gallimard, 2008, 490p.

FARGE Arlette, « Ecriture historique, écriture cinématographique » In Antoine de Baecque, Christian Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Complexes, 1998, pp. 111-125

FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris : Gallimard, 1993, 290p.

HABIB André, « Le visage retourné ou retour sur le visage : remarques sur une figure de médiation dans quelques œuvres de Chris Marker », in *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, Habib André et Paci Viva (dir.), Paris, L'Harmattan, 2008, pp.51-73.

HERSCHDORFER, Nathalie, *Jours d'après. Quand les photographes reviennent sur les lieux du drame*, Paris/Lausanne: Thames & Hudson/Musée de l'Élysée, 2011, 192 p.

ISHAGHPOUR Youssef, *Historicité du cinéma*, Tours, Farrago, 2004, 221p.

PERNIOLA Ivelise, *Atlas loci : pérégrinations à travers la géographie markérienne*, in HABIB André et PACI Viva (dir.), *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, Paris: L'Harmattan, 2008, 310p.

SKOLLER Jeffrey, *Shadows, Specters, Shards, Making History in Avant-Garde Film*, USA, University of Minnesota Press, 2005, 233p.

ZIMMER Christian, *Cinéma et politique*, Paris, Editions Seghers, 1974, 371p.

## Bibliographie

### Articles

DE BAECQUE Antoine, « Quel cinéma après Auschwitz ? », *Cahiers du cinéma, Hors série : Le siècle du cinéma*, novembre 2000, p.63-66.

FARGE Arlette, « Le cinéma est la langue maternelle du XXe siècle », Propos recueillis par Antoine de Baecque, *Cahiers du Cinéma, Hors série, Le siècle du cinéma*, novembre 2000, pp.40-43.

MACE Arnaud, *Siegfried Kracauer, la critique et l'histoire, écritures de la hantise*, in *Cahiers du cinéma* n°627, octobre 2007, pp.68-71.

NEYRAT Cyril, « Orphée, le nouvel historien », *Cahiers du cinéma*, n° 627, octobre 2007, pp.75-76.

VERAY Laurent, « La tragédie bosniaque sous les feux croisés des caméras », *Positif* n°443, janvier 1998, pp. 23-25.

### Articles en ligne

HABIB André, « À quel jeu joue-t-on quand on joue à l'histoire avec Chris Marker ? Lecture et réécriture de l'histoire par le jeu dans Level 5 », *Lignes de fuite*, revue électronique, printemps 2006, disponible sur: [http://www.lignes-de-fuite.net/article.php3?id\\_article=40](http://www.lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=40) (Consulté le 4 juin 2013).

HABIB André, « 'La mort au travail', L'épreuve de la mort au cinéma (I) », *Hors Champ*, août 2002, disponible sur: <http://www.horschamp.qc.ca/cinema/aout2002/mort-cinema.html>. (Consulté le 23 septembre 2013).

- **Cinéma, photographie, image et temps, archive**

### Ouvrages

*Filmer le passé ; les traces de la mémoire*, suivi de *No pasarán ! Album souvenir* », ouvrage collectif, L'Harmattan, 2003, 136p.

OLIVE Jean-Paul, « Fragments épars, fragments dynamiques », In AMEY Claude et OLIVE Jean-Paul (dir.), *Fragment, montage-démontage, collage-décollage, la défection de l'œuvre ?*, Paris : L'Harmattan, 2004.

## Bibliographie

### Articles

CASTRO Teresa, « Economies du référent 3. The 'Mapping Impulse', or the Cartographic Reason of Contemporary Images », In DUBOIS Philippe (dir.), CINÉMA & CIE, International Film Studies Journal, Cinéma et art contemporain II/Cinema and Contemporary Visual Arts II, printemps 2008, n°10.

DANEY Serge, « Le travelling de Kapo » in *Trafic* Numéro 4, automne 1992, pp.5-19.

DE BAECQUE Antoine, *Des femmes qui nous regardent*, in Cahiers du cinéma, hors série, *Le siècle du cinéma*, pp.68-69.

DUBOIS Philippe, « La Jetée de Chris Marker ou Le cinématogramme de la conscience » In *De la photographie au cinéma, quelles passerelles ?* Actes du colloque Cinémathèque de Corse - Casa di Lume Porto-Vecchio, 13-14 mai 2004, pp.17-41.

HABIB André, « Le temps des ruines : histoire et mémoire de l'année zéro, de Rossellini à Godard », in DESPOIX Philippe (dir.), *Médias, mythes, matériaux*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, 2007, pp.91-113.

HABIB André, « *Survivance du Voyage en Italie* », in *Intermédialités*, n°5, printemps 2005, pp.61-80.

HABIB André, *A propos de Lyrical Nitrate de Peter Delpout, Ruines et temps du cinéma*, novembre 2005, disponible sur : <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article197> (consulté le 28 novembre 2012).

HABIB André, *L'attrait des ruines*, Yellow Now, Liège, 2011, 95p.

HABIB André, *Les films de Bill Morrison, Notes sur l'imaginaire de la ruine au cinéma*, in *Hors Champs*, juin 2004, disponible sur : [http://horschamp.qc.ca/article.php3?id\\_article=141](http://horschamp.qc.ca/article.php3?id_article=141) (consulté le 12 septembre 2012).

HABIB André, Protée, « Imaginaire des ruines », XANTHOS Nicolas (dir), Département Arts et Lettres de l'Université du Québec, Chicoutimi, Canada volume 35, numéro 2, automne 2007, pp15-26.

HABIB André, « De quelques manières de penser *entre ICI ET AILLEURS* », in *Hors Champ*, février 2011, disponible sur: [http://www.collectionscanada.gc.ca/eppp-archive/100/201/300/hors\\_champ/2005/05-03/article.php3@id\\_article=35](http://www.collectionscanada.gc.ca/eppp-archive/100/201/300/hors_champ/2005/05-03/article.php3@id_article=35), (consulté le 21 février 2013).

MARCHIORI Dario, « Piero Bargellini : l'image latente comme entre-image », In Philippe Dubois, Lúcia Ramos Monteiro, Alessandro Bordina (dir.), *Oui, c'est du cinéma : formes et espaces de l'image en mouvement / Yes, it's cinema : Forms and Spaces of the Moving Image*, Campanotto, Pasian di Prato, 2009, 203p.

## **Bibliographie**

### ***Expositions***

ENWEZOR Okwui, *Archive Fever, Uses of the Document in Contemporary Art*, International Center of Photography, New York, Göttingen : Steidl, 2008, 264p.

*L'Image d'après. Le cinéma dans l'imaginaire de la photographie*, Editions Steidl, 2007.

### ***Conférence***

Trace et archive, image et art, collègue iconique, Institut National de l'Audiovisuel(INA), 25juin 2002, disponible sur : [http://www.institut-national-audiovisuel.fr/sites/ina/medias/upload/actes-et-paroles/colleges/2002/25-06-02\\_derrida.pdf](http://www.institut-national-audiovisuel.fr/sites/ina/medias/upload/actes-et-paroles/colleges/2002/25-06-02_derrida.pdf) (consulté le 18 juillet 2013)

### ***CD-ROM***

MARKER Chris, CD-ROM *Immemory*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1998.

## Bibliographie

### III- Histoire et histoire des arts : Liban

- Histoire du Liban

#### *Ouvrages*

CLOAREC Vincent et LAURENS Henry, *Le Moyen-Orient au 20<sup>e</sup> siècle*, Paris: Ed. Armand Colin, 2000, 255p.

CORM, Georges, *Géopolitique du conflit libanais*, Beyrouth : Coédition La Découverte – FMA, 1987, 259p.

GENET Jean, « Quatre heures à Chatila », In *Revue d'Etudes palestiniennes*, n°. 6 (1983), pp. 3-19.

SAADE Joseph, *Victime et bourreau*, Paris: Calmann-Lévy, 1994, 233p.

SALIBI Kamal, *A house of many mansions, The History of Lebanon reconsidered*, Londres: I.B.Tauris, 1988, 247p.

YAZIGI Joseph, *La guerre libanaise, Aspect du conflit israélo-arabe ?*, Paris : Messidor/Editions sociales, 1991, 220p.

#### *Articles en ligne*

BEYDOUN Ahmad , Entretien disponible sur <http://www.c-r.org/accord-article/box-2-war-peace-and-history-lebanon-conversation-ahmad-beydoun>

STEPHAN Laure, « L'impossible manuel d'histoire unifié », LE MONDE, 17.03.2012, [http://www.lemonde.fr/proche-orient/article/2012/03/17/l-impossible-manuel-d-histoire-unifie\\_1671441\\_3218.html](http://www.lemonde.fr/proche-orient/article/2012/03/17/l-impossible-manuel-d-histoire-unifie_1671441_3218.html)



## Bibliographie

- **Histoire et esthétique générales dans le contexte libanais**

### *Ouvrages*

BELLAN Monique, « Des représentations de l'histoire et de la mémoire dans l'art contemporain au Liban », in PUIG Nicolas et MERMIER Franck (dir.), *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient*, Beyrouth, Ifpo, 2007.

BEYDOUN Abbas, *Portes de Beyrouth et autres poèmes*, Paris : Sindbad-Actes Sud, 2009, 115p.

HAIJ ALI Hanane, *Théâtre Beyrouth* (en langue arabe), Beyrouth, Amers Editions, 2010.

MERMIER Franck et VARIN Christophe (dir.), *Mémoires de guerres au Liban (1975-1990)*, Arles, Sindbad/Actes Sud/Ifpo, 2010, 618p.

BRONES Sophie, «Ruines en attente», In MERMIER Franck et VARIN Christophe (dir.), *Mémoires de guerres au Liban (1975-1990)*, pp. 459-477.

CHABROL Arnaud, « La fabrique artistique de la mémoire: effet de génération et entreprises artistiques dans le Liban contemporain », in MERMIER Franck et VARIN Christophe (dir.), *Mémoires de guerres au Liban (1975-1990)*, pp. 485-509.

MAALOUF Lynn, «Les disparitions forcées au Liban: l'héritage immuable d'une nation», in MERMIER Franck et VARIN Christophe (dir.), *Mémoires de guerres au Liban (1975-1990)*, 2010, pp. 265-284.

TOUFIC Jalal, *Le retrait de la tradition suite au désastre démesuré*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2011, 100p.

TOUFIC Jalal , *Undeserving Lebanon*, Forthcoming Books, 2007, 126p.

### *Mémoire de Master*

ABI KHALIL Amanda, *Le Liban d'après-guerre: le chantier artistique pour la mémoire*, Mémoire de Master 1 Médiation Culturelle, Option Mise en œuvre de projets culturels, Université De La Sorbonne Nouvelle Paris III, avril 2007.

DOUMIT Carine, *Enfer des villes ou villes de cinéma, La ville dans le cinéma de Elia Suleïman et Ghassan Salhab*, Mémoire de Master recherche en cinéma dirigé par Katia Haddad et soutenu à l'Institut d'Etudes Scéniques, Audiovisuelles et Cinématographiques, Université Saint-Joseph, Beyrouth, juin 2007.

## Bibliographie

### *Revues, expositions*

*Art Journal*, Vol. 66, n°2, Summer 2007

*Dérives*, n°2, « Autour de Akram Zaatari et Tariq Teguaia », Association Net4images, 2010.

*Out of Beirut*, Suzanne Cotter (dir.), publié à l'occasion de l'exposition Out Of Beirut, Modern Art Oxford, du 13 mai au 16 juillet 2006.

*Parachute*, n° 108, BEYROUTH\_BEIRUT, octobre 2002, pp.147-163. *Tamáss 1: Contemporary Arab Representations--Beirut/Lebanon*, DAVID Catherine (dir), publié dans le cadre du projet Contemporary Arab Representations--Beirut/Lebanon, qui s'est déroulé à la Fundació Antoni Tàpies, Barcelone, du 3 mai au 14 juillet 2002.

SUSPENDED SPACES # 1, *Famagusta*, Editions Blackjack, 2011, 328p.

SUSPENDED SPACES # 2, *Une expérience collective*, Editions Blackjack, 2012, 272p.

*Territoire Méditerranée*, Cléa Redalié, Anne Laufer, Maurici Farré (dir), Genève, Labor et Fides, 2005.

### *Articles*

AL-KASSIM Dina, « Crise de l'invisible : découvrir l'esthétique de l'hystérie dans la politique de l'art et l'archéologie de la nouvelle Beyrouth », In *Parachute*, n° 108, BEYROUTH\_BEIRUT, octobre 2002, pp.147-163.

BAUMANN Stéphanie, « Des peuples qui manquent, suite libanaise », In *Suspended Spaces #2*, pp. 28-41.

DINHUT Charlène, «Suspended, spaces, Suspended spaces », In *Suspended Spaces #2*, pp. 116-121.

« 'Disciplined Spontaneity': A Conversation on Video Production in Beirut », In *Parachute*, n° 108, BEYROUTH\_BEIRUT, octobre 2002, p. 80.

FRODON Jean-Michel, « Les guerres du Moyen-Orient et le cinéma: le récit impossible », In *Les mises en scène de la guerre au XXe siècle, théâtre et cinéma*, LESCOT David et VERAY Laurent (dir), Nouveau Monde éditions, Paris, 2011, 692p.

HANNOYER Jean, « De porte à porte », in: *Beyrouth, la brûlure des rêves*, Autrement, Monde H.S., n°127, 2001, pp. 148-159.

## Bibliographie

PARFAIT Françoise, « Résistance des matériaux », In *Suspended Spaces #2*, pp. 14-21.

TABET Jade, « Des pierres dans la mémoire », In TABET Jade (dir.), *Beyrouth, La brûlure des rêves*, collection Monde HS n°127, Autrement, Paris, 2001, pp.65-73.

TOHME Christine et SALTI Rasha, « Ashkal Alwan, ou la réappropriation d'une réalité », in *Territoire Méditerranée*, Anne Laufer, Maurici Farré (dir), Genève, Labor et Fides, 2005.

TOUFIC Jalal, « Je suis la martyre Sana Yûsif Muhaydlî », trad. Emmanuel Rongérias, *Revue d'études palestiniennes* 89, Automne 2003, pp. 63-68.

TOUFIC Jalal, « La Photographie libanaise de l'après-guerre : Entre le retrait de la tradition et les irruptions surnaturelles », tiré de « Distracted », 2<sup>ème</sup> ed., Berkeley, California : Tuumba Press, 2003, pp.80-92, traduit de l'anglais par Ghassan Salhab In *We Can Make Rain But No One Came To Ask : Documents from the Atlas Group Archives*, Université Concordia, Bibliothèque Nationale du Québec, 2006, note de bas de page n°6, pp.85-98.

TOUFIC Jalal, « Ruines », traduit de l'anglais par SALHAB Ghassan, in *We Can Make Rain But No One Came To Ask: documents from the Atlas Group Archive*, THÉRIAULT Michèle (dir.), Galerie Leonard et Bina Allen de l'Université Concordia, Canada, 2006, pp.17-26.

WILSON-GOLDIE Kaelen, "Contemporary Art Practices In Post-war Lebanon: an Introduction", In *Out of Beirut*, Suzanne Cotter (dir.), publié à l'occasion de l'exposition Out Of Beirut, Modern Art Oxford, du 13 mai au 16 juillet 2006, pp. 81-89.

WRIGHT Stephen, « Tel un espion dans l'époque qui naît: la situation de l'artiste à Beyrouth aujourd'hui », In *Parachute*, n° 108, BEYROUTH\_BEIRUT, octobre 2002, n°108, pp. 13-31.

- **Images/temps et arts contemporains**

## Articles

ALLAN Michael, « Le lieu Liban : portraits et sites dans l'art vidéo de Jayce Salloum », In *Parachute*, n° 108, BEYROUTH\_BEIRUT, octobre 2002, pp.164-176

BAUMANN Stefanie, « Archiver ce qui aurait pu avoir lieu », *Conserveries mémorielles* [En ligne], #6 | 2009, mis en ligne le 26 décembre 2009. URL : <http://cm.revues.org/381> (consulté le 12 Août 2013)

BAUMANN Stefanie, « Archiver ailleurs, archiver autrement ? », *Ateliers d'anthropologie*[En ligne], 36 | 2012, Mis en ligne le 14 mai 2012, disponible sur :

## Bibliographie

<http://ateliers.revues.org/9013> ; DOI : 10.4000/ateliers.9013 (consulté le 11 Octobre 2013).

BUDNEY Jen, « History of the present / map of the world », In *Jayce Salloum: history of the present*, Canada, Mendel Art Gallery, Kamloops Art Gallery, Confederation Centre Art Gallery, 2009, p.7-29.

DOWNEY Anthony, *In The Event Of Fire, Precarious Images, the Aesthetics of Conflict, and the Future of an Anachronism*, 13 juillet 2012, disponible sur : <http://www.ibraaz.org/essays/30> (consulté le 25 mai 2013)

FELDMAN Hannah, ZAATARI Akram, « Mining War: Fragments from a Conversation Already Passed », In *art journal*, summer 2007.

KEITH Wallace, « Making pictures work », In *Jayce Salloum: history of the present*, Canada, Mendel Art Gallery, Kamloops Art Gallery, Confederation Centre Art Gallery, 2009, pp. 31-48.

NAEFF Judith, *Lebanese undead, Life and death versus reality and fiction in contemporary Lebanese artistic practices*, essai non publié, Beyrouth, mai 2008.

ROGERS Sarah, « Fabriquer l'histoire, mettre en scène la mémoire : l'Atlas Project de Walid Raad », In *Parachute*, BEYROUTH\_BEIRUT, n° 108, octobre 2002, octobre 2002, pp. 68-79.

WESTMORELAND R. Mark, « Post-Orientalist Aesthetics: Experimental Film and Video in Lebanon », in *Invisible Culture, An Electronic Journal for Visual Culture*, Issue no.13: After Post-Colonialism?, disponible sur : [http://www.rochester.edu/in\\_visible\\_culture/Issue\\_13\\_/westmoreland/index.html](http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_13_/westmoreland/index.html) (consulté le 5 mai 2013)

WILSON-GOLDIE Kaelen, « Travelling light, with heavy baggage », *The Daily Star*, Liban, 18 février 2011.

YACOUB Paola, « L'archive qui vient », communication présentée lors du symposium *L'Histoire des Avant-Dernières Choses : L'Art Comme Une Ecriture de l'Histoire*, organisé par le Centre Pompidou et la Fondation Arabe pour l'Image à Beyrouth le 30/11/12 et le 01/12/12 (document non publié, sans lieu, sans date)

- **Cinéma, Photographie**

## Ouvrages généraux

DELAGE Christian, « Le monde arabe », in *Révoltes, Révolutions, Cinéma*, FERRO Marc (dir.), Paris, Cinéma/pluriel, Editions Centre Georges Pompidou, 1989, pp.183-190.

### **Bibliographie**

HANNEBELLE Guy et KHAYATI Khemaïs (dir.), *La Palestine et le cinéma*, Paris, E. 100, 1977, 290p.

KHATIB Lina, *Lebanese Cinema, Imagining the civil war and beyond*, London, I.B. Tauris, 2008, 214p.

KHAYATI Khémaïs, *KHAYATI Khémaïs, Cinémas Arabes – Topographie d'une image éclatée*, Paris, L'harmattan, 1996, 256p.

MILLET, Raphaël, *Cinéma de la Méditerranée, Cinémas de la mélancolie*, L'harmattan, Paris, 2002, 118p.

SHAFIK Viola, *Arab Cinema: History and Cultural Identity*, Ed. The American University in Cairo Press, 1998, 255p.

SOUEID Mohamed, *Al cinéma al mouajala (Le cinéma ajourné, les films de la guerre civile libanaise)*, Beyrouth, Institut des Recherches arabes, 1986.

### **Revues**

*CinémAction* n° 43, « Les cinémas arabes », Paris, Ed. Cerf, Institut du Monde Arabe, 1987.

BEN JELLOUN Tahar « Quelle culture naîtra de ces ruines ? », in *Cinémaction* n° 43, pp7-9.

BOUGHEDIR Férid, « Malédiction des cinémas arabes », in *Cinémaction* n° 43, pp.10-15.

CLUNY Claude-Michel, « Origines et différences », in *Cinémaction* n° 43, pp16-25.

AL ARISSE Brahim, « An attempt at reading the history of cinema in Lebanon: from cinema to society and vice versa », (« The war generation and its very cruel cinéma ») in ALASOUGLY Alia, *Critical film writing from the Arab world – Volume 1*, Quebec, Ed. World Heritage Press, 1996.

### **Ouvrage monographique**

AL ARISSE Brahim, *Al houlm al moualak, (Le rêve suspendu – Le cinéma de Maroun Bagdadi)*, Beyrouth, Ed. Dar Al Nahar, 1994, pp.19-39.

### **Articles**

AUDE Françoise, « Petites guerres- humiliés et offensés », *Positif*, juin 1983, n°268.

### **Bibliographie**

AZOURY Philippe, « Beyrouth reprend corps », *Libération*, 12 février 2003.

BAGDADI Maroun cité par TRANCHANT Marie-Noëlle, « Une génération perdue », *Le Figaro* du 7 février 1983.

BAGDADI Maroun, « Maroun Bagdadi's *Beirut, ya Beirut* », Monday Morning « Relation spectateur / film dans le cinéma arabe », *Les Cahiers du Cinéma*, sans auteur, janvier 1975.

DANEY Serge, « *Petites guerres au Liban* », *Libération*, 11 février 1983.

FERRARI Jean-Christophe, « Ghassan Salhab, Plénitude des ruines », In *Positif*, février 2011, n°600, pp. 50-52.

KHATIB Lina, « Documentary, History and Reality: Reflections on Jean Chamoun's *Tal Al-Zaatar* », In *Truth or Dare : Art and Documentary*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007.

« Relation spectateur / film dans le cinéma arabe », *Cahiers du cinéma*, janvier 1975, Texte du « Collectif de réalisation et de diffusion » du film *Kafr Kassem*.

SAYEGH Ghada , « *Marat* : un film sur la guerre au Liban », in SCHIFANO Laurence et POIRSON Martial (dir.), *Filmer le XVIIIème siècle*, Paris, éd. Desjonquères, pp. 218-228.

### **Articles en ligne**

ALLAIN Marie-laure, *Lamia Joreige : pédagogie de la mémoire*, disponible sur: [http://www.lamiajoreige.com/publications/othertexts\\_allain\\_2004.pdf](http://www.lamiajoreige.com/publications/othertexts_allain_2004.pdf) (consulté le 13 mars 2013).

MARKS U. Laura, « Mohamad Soueid's Cinema of Immanence », In *Jump Cut A Review Of Contemporary Media*, disponible sur: <http://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/lauraMarks/> (consulté le 20 avril 2013)

SAADAWI Ghalya, « Akram Zaatari », in *Frieze Magazine*, disponible sur: [http://www.frieze.com/shows/review/akram\\_zaatari/](http://www.frieze.com/shows/review/akram_zaatari/), mis en ligne le 04/08/09 (consulté le 11 mars 2013)

## Bibliographie

- **Publications des artistes**

BASSIL Karl, MAASRI Zeina et ZAATARI Akram en collaboration avec Walid Raad, *Mapping sitting. On portraiture and photography*, Beyrouth : Mind the Gap, 2002.

CHAKAR Tony, « All That Is Solid Melts Into Air », in *Hamra street project*, Beyrouth, Ashkal Alwan, 2000.

CHAKAR Tony, « Living in an idea », In *Parachute*, n° 108, BEYROUTH\_BEIRUT, octobre 2002, n°108, pp. 60-65.

CHAKAR Tony, *The Eyeless Map*, in *Homeworks II : A forum on Cultural Practices*, 2003.

CHAKAR Tony, « The Eighth Day, God Created The World In Seven Days. This Is The Eighth Day », Liverpool Biennial, décembre 2010, (document non publié, sans lieu)

HADJITHOMAS Joana et JOREIGE Khalil, *Beyrouth: Fictions urbaines*, (publication de cartes postales) Mind the gap, Beyrouth, 1994.

HADJITHOMAS Joana et JOREIGE Khalil, *texte relatif à l'exposition Beyrouth : Fictions urbaines*, (document non publié, sans lieu, sans date).

HADJITHOMAS Joana et JOREIGE Khalil, *Bon je vais te montrer mon travail*, texte publié en arabe, in *Al Adab*, Janvier-Février 2001, Beyrouth, Liban (version française non publiée, sans lieu, sans date)

HADJITHOMAS Joana et JOREIGE Khalil, texte de présentation de l'exposition *Is there anybody out there ?*, Galerie In Situ, Paris, du 21 janvier au 13 mars 2010.

HADJITHOMAS Joana et JOREIGE Khalil, « Latence », texte publié en anglais sous le titre « Latency », in *Homeworks*, traduit du français par Tony Chakar, Beyrouth, Ashkal Alwan, 2002, pp. 40-49. (version française non publiée, sans lieu, sans date)

JOREIGE Khalil et HADJITHOMAS Joana, « Où étiez-vous entre cette aube et la dernière? », In *Specimen n°4: Habiter*, Amok Editions, 1998, pp.68-77.

HADJITHOMAS Joana et JOREIGE Khalil, « (...) tel des oasis dans le désert... », in *Appel à témoins*, Quimper, Lequartier, Centre d'art contemporain de Quimper, 2004, pp.63-81.

JOREIGE Lamia, *Je d'histoires*, in *Meeting Point 3 - Printemps de la Danse*, Tunis, 2005, texte révisé en 2006.

RAAD Walid, *Scratching on things I could disavow*, Lisbonne:Culturgest/ Cologne : Verlag der Buchhandlung Walthe König, 2007, 157p.

### Bibliographie

SALHAB Ghassan, *Le Fantôme, Le Cinéma et le Réel*, texte lu dans un colloque à Berlin (non publié, sans lieu, sans date).

SALHAB Ghassan, *Tentative de vie*, (document non publié, sans lieu, sans date)

SALTI Rasha et ANTAR Ziad, *Beirut Bereft, The Architecture of the Forsaken and Map of the Derelict*, Sharjah Biennial 9, 2009.

TOUFIC Jalal, *Reading, Rewriting Poe's The Oval Portrait--In Your Dreams*, Ashkal Alwan, Beyrouth, 2006.

YACOUB Paola et LASSERRE Michel, *Beyrouth est une ville magnifique, Tableaux synoptiques*, Barcelone, Fondació Antoni Tàpies, 2003.

YACOUB Paola et LASSERRE Michel, « A brief journey towards skepticism », In *Out of Beirut*, publié à l'occasion de Out Of Beirut, Modern Art Oxford, mai-juillet 2006, pp. 9-17.

ZAATARI Akram, *The Earth of Endless Secrets*, Ed. Portikus, Galerie Sfeir-Semler, Beirut Art Center, Beyrouth, décembre 2009.

FELDMAN Hannah, « In this place on these days », In Akram Zaatari, *The Earth of Endless Secrets*, Portikus, Galerie Sfeir-Semler, Beirut Art Center, Beyrouth, décembre 2009.

SALTI Rasha, « The Unbearable Weightless of Indifference », in *Akram Zaatari, Earth of Endless Secrets*, Portikus, Galerie Sfeir-Semler, Beirut Art Center, Beyrouth, décembre 2009.

### Articles en ligne

CHAKAR Tony, « ...To the Ends of the Earth », <http://c-lab.columbia.edu/0001.html>

CHAKAR Tony, « The Impossible War Memorial: Is shooting a cadaver considered a murder? », avril 2007, disponible sur: [http://www.arteleku.net/zehar/wp-content/uploads/2008/01/chakar\\_engindd.pdf](http://www.arteleku.net/zehar/wp-content/uploads/2008/01/chakar_engindd.pdf) (consulté le 20 mai 2010)

JOEIGE Lamia, *Je d'histoires*, texte de présentation, disponible sur: <http://www.lamiajoreige.com/installationsDetails.php?JE-D-HISTOIRES-8> (consulté le 13 août 2013)

SALLOUM Jayce, « Up to the South [Talaen a Junuub] », in <http://www.111101.net/>, disponible sur : [http://www.111101.net/Artworks/index.php?Jayce\\_Salloum/index.php?uptothesouth/uptothesouth.php](http://www.111101.net/Artworks/index.php?Jayce_Salloum/index.php?uptothesouth/uptothesouth.php), (consulté le 4 juin 2013)

SALLOUM Jayce, « sans titre/untitled, the video installation as an active archive », in GROSSMAN Alan (dir), *Projecting Migration: Transcultural Documentary*



## Bibliographie

*Practice*, Londres, Columbia Univ. Press, 2005, disponible sur : <http://www.16beavergroup.org/jayce/> (consulté le 5 mai 2013)

- **Entretiens**

« Maroun Baghdadi, « Le cinéma m'a appris la vie », article et entretien parus dans le quotidien *Al Nahar*, 18 décembre 1993.

BAGHDADI Maroun, entretien pour la revue *Al cinema al arabia 84 (Le cinéma arabe 84)*, 1984.

BAGHDADI Maroun, « Beyrouth, Oh Beyrouth de Maroun Bagdadi, quatre personnages qui cherchent une issue en pleines luttes », entretien réalisé par NASRI Samir durant le tournage du film, *La liberté* (quotidien libanais), 26 mai 1975.

BAGHDADI Maroun, « Le Liban vu par le réalisateur », entretien pour la revue *Télérama* n°1726, du 12 au 18 février 1983, propos recueillis par Pierre Murat.

GHANINEJAD Laura et GRAVAYAT Jérémy, « Entretien avec Akram Zaatari », in *Dérives*, n°2, Association Net4images, 2010, pp. 10-39.

### *Entretiens en ligne*

CHAKAR Tony, entretien avec Ellen Mara De Wachter, <http://www.artreview.com/profiles/blog/show?id=1474022%3ABlogPost%3A518908>

DOWNEY Anthony, *An Aesthetics Of Expiration, Ziad Antar in Conversation with Anthony Downey*, 2 mai 2012, disponible sur : <http://www.ibraaz.org/interviews/14> (consulté le 24 mai 2013)

HANKWITZ Molly, (2002) « Occupied Territories: Mapping the Transgressions of Cultural Terrain (Jayce Salloum Interview) », in *Framework: The Journal of Cinema and Media*: Vol. 43: Iss. 2, Article 6, disponible sur : <http://digitalcommons.wayne.edu/framework/vol43/iss2/6> (consulté le 2 mai 2013)

« Paola Yacoub : Mes images sont des espaces temps », entretien avec Paula Yacoub, [http://www.agendaculturel.com/Paola\\_Yacoub\\_Mes\\_images\\_sont\\_des\\_espaces\\_temps\\_Beirut\\_Art\\_Center](http://www.agendaculturel.com/Paola_Yacoub_Mes_images_sont_des_espaces_temps_Beirut_Art_Center)

RISTELHUEBER Sophie, « La Guerre intérieure », entretien avec Catherine Grenier (extrait), *Les Presses du Réel*, disponible sur <http://www.lespressesdureel.com/extrait.php?id=1788&menu=#haut> (consulté le 23 juin 2013)

## Table des matières

<b>Remerciements</b> .....	<b>3</b>
<b>Sommaire</b> .....	<b>4</b>
<b>Introduction</b> .....	<b>7</b>
Guerre et images .....	12
Guerre(s) civile(s) au Liban .....	15
Temps et images d'après.....	18
Quels espaces pour la création après le désastre? .....	22
Images d'après dans le cinéma au Liban, fractures esthétique et spatio-temporelle.....	26
<b>Partie I : Liban 1975-1990 : Entrer dans l'espace-temps de la guerre, entre documentaire et fiction : le réel fracassé</b> .....	<b>34</b>
Nouveau Cinéma Libanais, un cinéma de rupture ? .....	39
I.1-La question de la fiction critique : <i>Beyrouth, Oh, Beyrouth</i> (Maroun Bagdadi, 1975).....	42
I.2-La question du documentaire : le retour du/au subjectif- <i>Le Liban dans la tourmente</i> (Jocelyne Saab, 1975).....	49
Instants zéro : <i>Beyrouth, jamais plus</i> (Jocelyne Saab, 1975).....	51
I.3-Le sens en question .....	55
I.4-Penser et figurer la guerre comme rupture : Jocelyne Saab, Borhane Alaouié. La question du langage .....	58
I.5-Penser et dénoncer la guerre comme spectacle : Maroun Bagdadi .....	62
Fonction de l'arme/fonction de l'œil .....	62
Montrer, ne pas montrer.....	69
<b>Partie II : Devant les ruines : Cartographe, photographe, filmer dans le contexte d'une après-guerre amnésique</b> .....	<b>74</b>
II.1-Fragmentation de l'espace géographique, discursif et filmique .....	78
<i>Ici ET Ailleurs</i> .....	78
Espace interstitiel .....	83
Trafiquage / fictionnalité / Distanciation/ <i>La représentation de ... la représentation</i> .....	98

**Table des matières**

Décalage entre l'objet et sa représentation/ Difficulté d'appréhender l'expérience.....	110
II.1.a- Ceci n'est pas Beyrouth.....	114
Ecrire, lire, représenter Beyrouth ? .....	114
Cartographie mouvante de l'histoire libanaise .....	117
Glissement des dénominations et des titres .....	120
II.1.b-Beyrouth n'existe pas .....	122
II.2-Espaces déconnectés, courses, errements, non-lieux .....	127
Non-lieux .....	132
Entre-deux.....	135
II.3-Espaces de mémoire, le chronotope des ruines.....	137
Paradigme archéologique et cartographique .....	137
Invocations/ Devant le monde d'après.....	140
Beyrouth.....	145
Suspended spaces.....	149
Variations d'aspects des territoires de l'après .....	159
Une image archéologique .....	164
<b>Partie III : Archéologie filmique du contemporain .....</b>	<b>166</b>
La capacité historique du cinéma : une remise en jeu par le cinéma libanais ?.....	167
La problématique de la discipline historique au Liban.....	171
Cartographies de la mémoire : Le modèle de l'Atlas .....	176
III.1-En mal d'images .....	181
La disparition au principe de la narration et de la représentation .....	181
Esthétique de la latence.....	191
III.2-La trilogie autobiographique de Mohamed Soueid : de l'album à l'atlas d'images.....	197
Expériences de l'après-guerre, expérience de la perte.....	198
Instruments, techniques, textures d'immanence .....	202
Deuil et création, traces et formes historiques .....	206
Fictions de mémoire.....	210
III.3-Figure de l'archive, l'artiste chercheur, collectionneur.....	215
Archive fossile/ Archive symptôme.....	215
Temporalité de l'archive, <i>Terre des secrets sans fin : écriture     pour un temps postérieur</i> .....	220
Connexions de la pratique de l'archive et de la collection avec l'expérience de la guerre : l'exemple d'Akram Zaatari .....	223

**Table des matières**

Métamorphoses esthétiques et temporelles de l'archive.....	226
Image plate et méfiance de la profondeur de champ, une image archéologique .....	229
L'archive comme symptôme hystérique ? L'exemple de Walid Raad .....	231
III.4-Temporalités en crise : Lamia Joreige .....	237
<i>Objets de guerre</i> , interrogations sur le mémorial .....	238
<i>Replay</i> , l'archive entre différence et répétition.....	241
<i>Replay (bis)</i> , relancer le temps.....	244
<b>Partie IV : Poétique des ruines, espace-temps labyrinthique et irruption du fantastique .....</b>	<b>247</b>
IV.1- Hantises, images d'après, et temporalités spectrales.....	250
Disparition/ Apparition, une fente dans le réel .....	250
Poétique des ruines et espace-temps labyrinthique.....	254
Ruines, archives, fantastique : «clôtures radicales et irrptions surnaturelles » .....	257
Espaces d'enfermement et retournement des images-temps .....	260
Royaume labyrinthique des morts-vivants.....	263
IV.2- Amnésies traumatiques et fictions de solitudes dans les films de Ghassan Salhab : « Donnez-moi donc un corps ».....	267
Cinéma et spectralité.....	267
Le réel comme fantastique, le revenant dans <i>Beyrouth fantôme</i> .....	272
Métamorphose du corps amnésique, marqué par la guerre.....	276
Face à face et champ contre-champs impossibles / Regards caméra et espace-temps parallèles : ( <i>Posthume</i> ).....	280
IV.3- Vampirisme et emprise du nocturne dans <i>Le dernier homme</i> .....	285
Symptômes somatiques et cinématographiques.....	287
<b>Conclusion .....</b>	<b>294</b>
Visibilité des films de la guerre civile libanaise (1975-1990) .....	295
Quand le cinéma pense le désastre.....	297
Que peut le cinéma ?.....	299
Images d'après dans le cinéma au Liban : un art apocalyptique ? .....	301
<b>Bibliographie .....</b>	<b>308</b>

**Table des matières**

**Table des matières.....330**

**Liste des figures.....334**

Liste des figures

Liste des figures

Figure 1- <i>Beyrouth, jamais plus</i> (1976) .....	53
Figure 2- <i>Petites guerres</i> (1982) .....	66
Figure 3- <i>Petites guerres</i> (1982) .....	69
Figure 4- <i>Entrez monsieur, nous vous attendons dehors</i> (1998) .....	89
Figure 5- <i>Up to the south</i> (1993).....	97
Figure 6- <i>Everything and nothing</i> (2001) .....	101
Figure 7- <i>Tout va bien à la frontière</i> (1998) .....	105
Figure 8- <i>Tout va bien à la frontière</i> (1998) .....	106
Figure 9- <i>Tout va bien à la frontière</i> (1998) .....	107
Figure 10- <i>Ici et ailleurs</i> (1976).....	108
Figure 11- <i>Tout va bien à la frontière</i> (1998) .....	109
Figure 12- <i>Entrez monsieur, nous vous attendons dehors</i> (1998) .....	113
Figure 13- <i>This is not Beirut</i> (1994) .....	117
Figure 14- <i>Kan ya ma kan (There was and there was not)</i> (1995-2000).....	119
Figure 15- <i>Beyrouth: Fictions urbaines</i> (1997) .....	124
Figure 16- <i>Beyrouth: Fictions urbaines</i> (1997) .....	125
Figure 17- <i>Beyrouth: Fictions urbaines--Le Cercle de Confusion</i> (1997) .....	126
Figure 18- <i>Une vie suspendue</i> (1985) .....	133
Figure 19- <i>Une vie suspendue</i> (1985) .....	135
Figure 20- <i>Terra incognita</i> (2002).....	139
Figure 21- <i>Terra incognita</i> (2002).....	141
Figure 22- Paola Yacoub, Dessin, centre-ville de Beyrouth.....	142
Figure 23- <i>Terra incognita</i> (2002).....	145
Figure 24- <i>Beirut Bereft, Architecture of the forsaken and map of the derelict</i> .....	153
Figure 25- <i>A monument for the living</i> .....	155
Figure 26- Paola Yacoub, <i>Holiday Inn</i> .....	155
Figure 27- <i>Je veux voir</i> (2008).....	158
Figure 28- <i>Summer 88</i> .....	162
Figure 29- <i>De toutes les fenêtres - Al Manazer</i> .....	163
Figure 30- <i>Immemory</i> (1997) .....	177
Figure 31- <i>Index de portraits du Studio Soussi</i> (Saida, Liban, 1946).....	179

**Liste des figures**

Figure 32- <i>Je d'histoires</i> (2006-2007).....	185
Figure 33- <i>Ici et peut-être ailleurs</i> (2003) .....	188
Figure 34- <i>Cartes postales de guerre</i> .....	193
Figure 35- <i>Images latentes</i> .....	195
Figure 36- <i>Tango of yearning</i> (1998).....	204
Figure 37- <i>Tango of yearning</i> (1998).....	205
Figure 38- <i>Civil war</i> (2002) .....	211
Figure 39- <i>Earth of endless secrets</i> (2009) <i>Beirut Art Center/Galerie Sfeir Semler</i> .....	222
Figure 40- Lettre de Nabih Awada .....	223
Figure 41- <i>Learning photography</i> .....	224
Figure 42- <i>Saida le 6 juin 1982</i> .....	225
Figure 43- <i>Panorama du désert</i> .....	227
Figure 44- <i>Missing Lebanese Wars, Carnet 72</i> .....	235
Figure 45- <i>Objets de guerre</i> .....	239
Figure 46- <i>Replay</i> .....	242
Figure 47- <i>Replay (bis)</i> .....	245
Figure 48- <i>Où étiez-vous entre cette aube et la dernière ?</i> .....	257
Figure 49- <i>Secrets in the open sea</i> .....	258
Figure 50- <i>Miraculous beginnings</i> .....	259
Figure 51- <i>I had a dream, mom</i> (2006).....	264
Figure 52- <i>Images rémanentes</i> .....	270
Figure 53- <i>Faces</i> .....	271
Figure 54- <i>Beyrouth fantôme</i> (1998).....	275
Figure 55- <i>Beyrouth fantôme</i> (1998).....	277
Figure 56- <i>Terra incognita</i> (2002).....	280
Figure 57- <i>Beyrouth fantôme</i> (1998).....	281
Figure 58- <i>(Posthume)</i> (2007).....	284
Figure 59- <i>Le dernier homme</i> (2006).....	290
Figure 60- <i>Le sang d'un poète</i> (1930) .....	290
Figure 61- <i>Le dernier homme</i> (2006).....	291