

Les créations artistiques libanaises d'après-guerre : tentatives de représentation d'un espace-temps chaotique

Comment mettre en récit et représenter une expérience aussi traumatisante que celle de la guerre ? Dans le champ artistique, quelles mises en scène se sont révélées les plus aptes à rendre compte d'une période aussi violente dans l'histoire d'un pays ? Comment évoquer ou représenter une guerre contemporaine dont on est le témoin direct ? Toutes ces questions s'imposent quand on soulève la difficulté inhérente à la représentation d'une guerre. Les problèmes se redéfinissent d'une manière spécifique lorsqu'on considère le temps très particulier de l'après-guerre que nous souhaitons exposer ici : comment évoquer une guerre passée, interrompue par une loi d'amnistie générale qui a relégué dans l'inconscient individuel et collectif ce qui va prendre la forme de traumatismes enfouis, profonds, indicibles ?

Au Liban, l'engagement militant et le souci du témoignage historique prédominant dans les années soixante-dix, a semble-t-il cédé la place à des formes artistiques et esthétiques moins soucieuses de représenter des événements réels que de donner forme et présence à des « instants de vérité »¹. Depuis 1991, au sortir de la guerre civile libanaise qui débuta seize années plus tôt, une nouvelle génération d'artistes multidisciplinaires remet en cause les modes traditionnels de la représentation de la guerre à travers une démarche expérimentale, souvent poétique, et d'une portée philosophique qui mérite d'être mise en évidence.

Au cœur de ces « propositions », de cette recherche collective, une expérience temporelle exacerbée. Habitées par la dialectique de la mémoire et de l'oubli, les créations artistiques libanaises les plus contemporaines tentent de rendre compte d'un espace-temps complexe,

¹ Termes empruntés à Anna Harendt dans *Le procès d'Auschwitz*, citée in Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Les Editions de Minuit, 2003, pp46-47, et repris par Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, « (...) tel des oasis dans le désert... », publié en français et en anglais in *Appel à témoins*, 2004.

celui de la guerre, traduisant une sorte de stagnation temporelle, entre un passé sous amnésie forcée et un avenir incertain. A partir de trois exemples d'une telle exploration, les installations photos de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, les créations de Walid Raad et son utilisation de l'archive dans le cadre de la fondation *Atlas Group*, ainsi que la vidéo de Ghassan Salhab, (*Posthume*), réalisée à la suite de la guerre israélo-libanaise de 2006, nous souhaitons évoquer et évaluer le renouvellement esthétique et historique généré par ces nouveaux modes de narration et de représentation.

Afin d'entamer une telle démarche, il est nécessaire de revenir brièvement sur les caractéristiques générales des œuvres filmiques de la période de la guerre civile, avant d'aboutir au contexte d'émergence des créations artistiques d'après-guerre. C'est au début des années soixante-dix que la naissance d'un cinéma alternatif voit le jour au Liban ; nouveau dû aux efforts d'un groupe de jeunes réalisateurs souhaitant participer à l'émergence d'un véritable cinéma national, engagé socialement, politiquement et artistiquement dans la réalité libanaise et arabe. Dans un contexte de bouleversements politiques et historiques régionaux préparant à un bouleversement artistique et cinématographique, cette période coïncide avec la montée au pays du cèdre des tensions qui éclatèrent en avril 1975, date de déclenchement du conflit civil. Les objectifs de ces cinéastes s'inscrivent dans la lignée d'un cinéma « militant ». Il s'agit de se positionner clairement sur un sujet social, politique ou historique, de témoigner, dénoncer, participer à un changement radical. Avec leurs particularités et leurs différences, ces artistes réalisent documentaires et fictions, et témoignent ainsi de la réalité et de l'horreur de la guerre, souvent de son absurdité. Une poignée de réalisateurs au rang desquels Maroun Bagdadi, Borhane Alaouié, Randa Chahal, Jean Chamoun, May Masri ou Jocelyne Saab sont ainsi parvenus à instaurer un cinéma national.

A la fin de la guerre civile, de nouveaux vecteurs semblent changer la donne. L'essor de la vidéo, la prolifération des chaînes de télévision locales ainsi que l'émergence de plusieurs écoles de cinéma préparent un terrain propice à un bouleversement esthétique dans le domaine des images. Mais il y a aussi, au lendemain du conflit, son lot de nouveaux questionnements: que faire de cette guerre ? Comment la mettre en récit? Que faire après le choc de l'événement ? Autant d'interrogations autour de la représentation culturelle et esthétique qui formeront 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 qui domine l'espace politique, social, culturel et urbain. 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* »². On fait au sens propre du terme table rase du passé et on se projette dans un avenir de paix rêvée, fantasmée, fabulée. Mais que faire de notre douleur, de nos morts, de nos disparus, de nos ruines ? Que faire du présent ? Pour Paul Ricoeur, le défaut de l'amnistie ou de « *l'amnésie commandée* » sensée 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 ?* »³

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 1991 un labyrinthe de ruines. Une société de promotion immobilière privée met en place un plan de reconstruction et de restauration avec un slogan explicite et symbolique:

² Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Editions du Seuil, 2000, p.586

³ Ibid, p.588

« Beyrouth, l'Antique Cité du futur ». L'espace-temps de la guerre civile semble totalement occulté dans le paysage officiel et médiatique de cette période, comme l'expliquent Joana Hadjithomas et Khalil Joreige :

A 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 sublimées 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 ressurgir, cette mémoire trop vite étouffée, les ruines couchées sous le béton moderniste, sous le rêve capitaliste d'un pays efficace et performant⁴.

Une autre dimension temporelle se rajoute 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 utilisant le mot « mémoricide ». Dans un texte de 2005, *Crise de l'invisible : découvrir l'esthétique de l'hystérie dans la politique de l'art et l'archéologie de la nouvelle Beyrouth*, elle affirme :

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. (...) la promesse d'une histoire unifiée pour servir de contrepoids au progrès urbain cesse d'exister⁵.

De ces questionnements multiples découle ainsi la problématique de l'historicité et des représentations temporelles de ces expériences traumatiques. Ou comment rendre compte de l'histoire d'un pays à l'historiographie multiple et refoulée ? Si la notion d'historicité tourne autour des traces mémorielles d'événements qui ont réellement existé par opposition aux événements fictifs, où se situent les travaux de ces artistes

⁴ Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, *Latence*, texte publié en anglais sous le titre *Latency*, in *Homeworks*, Ashkal Alwan, beyrouth, 2002, p.40

⁵ Dina Al-Kassim, *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* 108, octobre 2002, Montréal, p.159

qui jouent de ces frontières ? Leurs démarches résident dans la ou les tentatives de représentation de ces espaces-temps chaotiques, d'un invisible qui découle de ce que Jalal Toufic qualifie de « désastre illimité » (*surpassing disaster*). Artiste et théoricien, il explique dans son ouvrage *Forthcoming*⁶, qu'au regard de désastres incommensurables semblables à la dévastation atomique de Hiroshima, au génocide rwandais, à Auschwitz, ce qui est indécent, ce n'est pas de représenter ce désastre, mais de ne pas être conscient de qu'il appelle un « repli » ou un « retrait » de la tradition, des références culturelles disponibles. L'art est comparable au miroir dans les films de vampire, il révèle le retrait de ce que nous croyons présent. Un retrait subtilement représenté dans le film d'Alain Resnais *Hiroshima mon amour*, quand les images nous montrent le désastre d'Hiroshima et que la voix off dit en même temps "Tu n'as rien vu à Hiroshima"⁷. « Nous vivons dans « univers-bloc » d'espace-temps dans lequel, physiquement, rien ne passe ni ne disparaît, mais où les choses se retirent occasionnellement en raison de désastres illimités.⁸ » L'art a peut-être pour mission de tenter de révéler et de ressusciter, ou de réinvestir ce « rien », ce « repli », ce « retrait », au regard de ces expériences traumatisantes. Les artistes libanais que l'on se propose d'étudier ici tentent ainsi de représenter le « retrait » de cette réalité, que ce soit Joana Hadjithomas et Khalil Joreige à travers la notion de « latence », Walid Raad et ses représentations des « symptômes hystériques » ou Ghassan Salhab et l'errance de ses personnages fantomatiques et vampiriques dans l'espace-temps suspendu de la ville de Beyrouth.

⁶ Jalal Toufic, *Forthcoming* (Berkeley, CA: Atelos, 2000)

⁷ Ibid, p. 46

⁸ Jalal Toufic, *La Photographie libanaise de l'après-guerre : Entre le retrait de la tradition et les irrptions surnaturelles*, in *We Can Make Rain But No One Came To Ask : Documents from the Atlas Group Archive/Essais de Jalal Toufic*, Université Concordia, Bibliothèque Nationale du Québec, 2006, p.90.

Esthétique de la latence

Joana Hadjithomas et Khalil Joreige font partie des artistes qui s'interrogent sur leurs rapports à leur ville détruite, à la ruine, sur les modes de représentation ou de figuration possibles. Artistes multidisciplinaires, cinéastes et plasticiens, ils réalisent la difficulté de rendre compte de l'Histoire de leur pays, et tentent par le biais de l'anecdotique et de la fiction de parvenir à des « instants de vérité ». En guise d'introduction à leurs travaux, ils citent ainsi Hannah Arendt dans *Le procès d'Auschwitz* :

A 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'agit⁹.

En 1998, ils mettent en oeuvre un projet, *Wonder Beirut*, 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, 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. 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

⁹ Anna Harendt, *Le procès d'Auschwitz*, cité in Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Les Editions de Minuit, 2003, pp46-47, et repris par Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, « (...) tel des oasis dans le désert... », publié en français et en anglais in *Appel à témoins*, 2004.

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 indiciel. Elles sont désormais éditées, à notre initiative mais avec son accord, sous forme de nouvelles cartes postales¹⁰, des cartes postales de guerre¹¹.



Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, *Wonder Beirut : L'histoire d'un photographe pyromane*, 1999 - 2006, Carte postale de guerre

Par le biais de ce dispositif de représentation, ces artistes essaient de rendre compte de l'Histoire des guerres du Liban en créant des modes de narrations alternatifs. Une tentative de représentation d'un espace-temps invisible, entre le « ça a été » et le « ce sera ». 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 :

¹⁰ *Wonder Beirut : "Cartes postales de guerre"*. Édition d'une série de 18 cartes postales par le ZKM (Karlsruhe) puis par Le quartier centre d'art contemporain de Quimper.

¹¹ Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, « (...) *tel des oasis dans le désert...* », publié en français et en anglais in *Appel à témoins*, 2004.

(...) 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 donne 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 matière¹².

Face à l'impossibilité d'une représentation réaliste et esthétisante de la ruine, le couple Joreige trouve 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 » qu'ils définissent « *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 stimulus et la réponse correspondante. L'image latente, c'est l'image invisible d'une surface impressionnée qui n'est pas encore développée...* »¹³ » 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, « *Images latentes* », Joana Hadjithomas et Khalil Joreige rejoignent le concept du « désastre illimité » défini par Jalal Toufic et du retrait de la réalité comme nous l'avons expliqué plus haut :

A 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 de 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 que Abdallah Farah décrive ses photographies de façon si précise dans un cahier constitue déjà une voie intermédiaire "qui peut être considérée

¹² Les films de Bill Morrison, Notes sur l'imaginaire de la ruine au cinéma, par André Habib, Hors Champs, juin 2004

¹³ Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, *Latence*, texte publié en anglais sous le titre *Latency*, in *Homeworks*, Ashkal Alwan, beyrouth, 2002, p.40

comme une contribution à la résurrection de ce qui a été retiré, suite à l'incommensurable désastre...¹⁴»



Joana Hadjithomas & Khalil Joreige,
Wonder Beirut : Images latentes, 2000

Ce procédé tout en étant une réflexion sur la puissance de l'image, est également une tentative de représentation du refoulé, de la latence, de la disparition, 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. A Sarrebrück en Allemagne, sur la « Place du monument invisible », lieu de l'ancien quartier général de la Gestapo, l'artiste a enlevé clandestinement 2146 pavés et gravé à leur base le nom de 2146 cimetières juifs d'Allemagne, avant de les replacer, devenant 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'oeuvre dans toute l'opulence de ses qualités visuelles, de sa visibilité même, ne peut pas traiter l'absence de façon adéquate. Cette oeuvre doit donc trouver le moyen de s'absenter à son tour. Pourquoi ?

¹⁴ Jalal Toufic, *Distracted*, 2nd ed. (Berkeley, CA: Tuumba Press, 2003), p. 88, cite par Joana Hadjithomas et Khalil Joreige dans "(...) Tel une oasis dans le désert » ; voir également dans *La Photographie libanaise de l'après-guerre : Entre le retrait de la tradition et les irruptions surnaturelles*, in *We Can Make Rain But No One Came To Ask : Documents from the Atlas Group Archive/Essais de Jalal Toufic*, sous la dir. de Michèle Thériault, Montréal : Université Concordia, Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery, 2006, p. 93-93 : « Il est intéressant de voir à quel moment Joreige et Hadjithomas éprouveront l'impulsion de développer ces photographies ; si jamais cela se produit, cela annoncerait la résurrection de la tradition ».

Pour nous permettre de percer notre passé et d'en parler. Il faut que l'oeuvre fasse le sacrifice de sa présence afin que nous puissions nous rapprocher du noyau central de notre passé¹⁵. "

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.

Pour saisir la portée de la fiction dans ces représentations, il convient de revenir à la définition même du « désastre illimité » de Jalal Toufic. Pour lui certaines catastrophes s'accumulent et vont au-delà des limites. La guerre civile libanaise fait partie de ces désastres illimités, et par conséquent il n'est pas possible de la relater comme un désastre relatif. Sa représentation n'est possible que dans un retrait de la réalité comme celui que l'on retrouve dans *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais, ou dans les travaux d'artistes libanais comme ceux de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, Walid Raad et Ghassan Salhab. La seule attitude possible face à ces désastres est d'admettre : « je n'ai rien vu ». Dans ce retrait même de la réalité, la frontière entre le factuel et l'imaginaire n'existe plus en tant que telle puisque dans les représentations de ces désastres illimités, certains objets ne peuvent surgir que dans la fiction, dans un espace-temps parallèle, celui qui sépare l'image de son reflet dans le miroir. Pourtant cet objet fictionnel existe pour lui autant qu'un objet qui appartient à l'univers factuel et à l'Histoire. Il est bien réel.

¹⁵ Jochen Gertz, « La place du monument invisible », in revue Art press, n°179, avril 1993, Paris, cité par Robin Hunzinger dans « L'idée d'une juste mémoire » in « Filmer le passé ; les traces et la mémoire, suivi de *No pasarán ! Album souvenir* », ouvrage collectif, L'Harmattan, 2003, p.101

Conversions hystériques et artistiques

Pour parler de ses créations, Walid Raad passe par le raisonnement que nous venons d'énoncer, avec une nuance centrée sur le rapport du sujet à la réalité. Si pour Jalal Toufic, le repli se situe au niveau du réel, 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 un moment 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* », une lecture de la conception de la mémoire à travers les écrits d'Henri Bergson, Edgar Allan Poe, Marcel Proust et Sigmund Freud, 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 contre temps* », 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 données se presse avec violence en désordre contre la conscience, qui se disloque et vole en éclat¹⁶.

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 ¹⁷», la poésie lyrique ayant perdu le contact avec l'expérience du lecteur. Walid Raad explique cette lecture: « Pourquoi le

¹⁶ Françoise Proust, *L'histoire à contretemps*, Le livre de poche, coll. Essais, Paris. 1994, p.21, citée par Jean-Paul Olive, *Fragments épars, fragments dynamiques*, in *Fragment, montage-démontage, collage-décollage, la défection de l'œuvre ?* sous la direction de Claude Amey et Jean-Paul Olive, L'Harmattan

¹⁷ P.351

passage de la femme en deuil est décrit au passé ? (...) 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 ¹⁸? » Un décalage qu'il lie explicitement à l'expérience de la guerre.

Parallèlement à cette réflexion, 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 cognitive¹⁹ », 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. Il crée la fondation de l' « Atlas Group » en 1999, une fondation imaginaire qui a 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 des propositions de représentation de ce désastre illimité qu'est la guerre civile. Cette fondation regroupe 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. Nous avons choisi d'aborder un document de la catégorie A, le carnet numéro 72 du Dr Fakhoury, « *Missing Lebanese Wars* ».

Les archives de l'Atlas Group sont présentées dans diverses manifestations culturelles internationales sous forme d'installation/

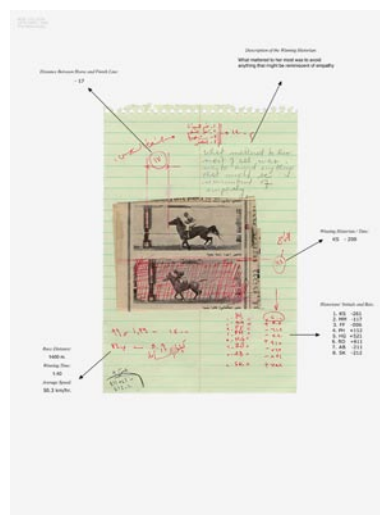
¹⁸ Propos de Walid Raad lors d'une intervention à l'IESAV – USJ Beyrouth, le 03/03/08.

¹⁹ Ibid

lectures/performances multimédias. Dans « *Missing Lebanese Wars* », 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'avides 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'arrivée²⁰.

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.



Walid Raad, *Missing Lebanese Wars*, Carnet #72, 1999

²⁰ 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 : le Atlas Project de Walid Raad*, traduit de l'anglais par Geneviève Letarte, in *Parachute* 108, octobre 2002, Montréal, p.71

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'expérience²¹. » 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* ²² ».

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 » ²³ ». 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.

« *Nous sommes déjà morts alors même que nous vivons* ²⁴ »

La filmographie de Ghassan Salhab semble imprégnée de cet espace-temps parallèle où errent les personnages de ses films, dans les ruines de la ville de Beyrouth. De *Beyrouth Fantôme* (1998), en passant par *Terra incognita* (2003) jusqu'au *Dernier homme* (2006), Salhab filme des corps solitaires, absents, sans passé et sans avenir. Des « personnages lazaréens », semblables au personnage de la Française

²¹ Walter Benjamin, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, in *Œuvres III*, folio essais, Ed. Gallimard, 2000 p.367

²² Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, in *Œuvres III*, folio essais, Ed. Gallimard, 2000, p.441

²³ Ibid, p.443

²⁴ Expression de Jalal Toufic citée par l'auteur in « Je suis la martyre Sana Yûsif Muhaydlî », Revue d'études palestiniennes n°89, automne 2003, p.66, et tirée du chapitre « Arriver trop tard pour la Résurrection » in « (Vampires): An Uneasy Essay on the Undead in Film », 2^{ème} Ed., Sausalito, CA: The Post-Apollo Press, 2003.

dans *Hiroshima mon amour*, d'Alain Resnais, telle qu'elle est décrite par Cyril Neyrac dans son article *Orphée, le nouvel historien*.

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 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 pensée²⁵.

Dans 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, qui se font face et s'entrechoquent jusqu'au vertige de (*Posthume*). Dans *Beyrouth fantôme*, le récit est plusieurs fois interrompu par des entretiens avec les personnages face caméra qui relatent leur expérience de la guerre, entretiens dont on ignore le caractère fictif ou réel. Dans *Terra incognita*, certains personnages s'adressent directement à la caméra, se posent des questions existentielles. Dans *Le Dernier homme*, un film qui s'attaque 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. De cette brèche temporelle, de ce temps suspendu entre la vie et la mort apparaît la figure du fantôme ou du vampire. Pour Jalal Toufic :

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 revenant²⁶.

²⁵ Cyril Neyrat, *Orphée, le nouvel historien*, in Cahiers du cinéma n° 627, octobre 2007, p.76

²⁶Jalal Toufic, « Ruines », tiré de « (Vampires): An Uneasy Essay on the Undead in Film », 2^{ème} Ed., Sausalito, CA: The Post-Apollo Press, 2003, pp.67-74, traduit de l'anglais par Ghassan Salhab in "We Can Make Rain But No One Came To Ask : Documents from the Atlas Group Archive", Université Concordia, Bibliothèque Nationale du Québec, 2006, p.23

Les récits et les personnages de Ghassan Salhab évoluent dans cet espace-temps labyrinthique. Jusqu'en 2006 où s'abat sur le Liban un nouveau et incommensurable désastre. En 33 jours, l'offensive israélienne détruit l'infrastructure du pays et laisse un bilan humain, économique et écologique très lourd. La guerre est hyper médiatisée, la population meurtrie et les artistes abasourdis. Les mêmes questions refont surface : que faire de cette guerre ? Comment la représenter ? De nombreux artistes et intellectuels se mobilisent, des associations sont créées dans l'urgence et une effervescence culturelle et artistique marque cette période.

Ghassan Salhab réalise (*Posthume*). Pour lui, c'est « la stupéfaction de la fiction face au réel ». Dans cet essai, les personnages des films de Salhab, ou les acteurs qui ont joué dans ses films font face à la caméra (Salhab a d'ailleurs exclusivement filmé ceux qui étaient présents durant l'offensive), 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 avec un plan d'une netteté frappante. Dans le texte qu'il consacre à *La Photographie libanaise de l'après-guerre : Entre le retrait de la tradition et les irruptions surnaturelles*, ces mots de Jalal Toufic s'accordent pertinemment à ces variations esthétiques : « 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 net²⁷. » A contre-jour, Ghassan Salhab de dos fait face aux images télévisuelles, une superposition d'images diverses en surimpression, mais sans aucune information compréhensible. Face au tourbillon des images de guerre qui font écran, l'artiste tente de voir, pour donner à voir. La tour « Murr », tour inachevée, « ruine avant même les ruines...témoin de

²⁷ Jalal Toufic, « La Photographie libanaise de l'après-guerre : Entre le retrait de la tradition et les irruptions surnaturelles », tiré de « Distracted », 2^{ème} 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, p.88

toutes nos guerres », place le récit dans une temporalité multiple, la ruine du temps. En filigrane, des gros plans sur une pelleuse 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. 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 voit 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*²⁸. »

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 nom²⁹. » 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 (...)»³⁰. » Le choc de l'événement a rompu la coïncidence spatio-temporelle de la voix et du corps, et les voix ainsi « dévissées³¹ » 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 et où finit l'autre, une manipulation exacerbée et organique de la matière filmique et du temps. Au-delà du support utilisé, les considérations sur le fantastique de Jean-

²⁸ Propos tirés de (*Posthume*), de Ghassan Salhab

²⁹ Jalal Toufic, « Je suis la martyre Sana Yûsif Muhaydlî », Revue d'études palestiniennes n°89, automne 2003, p.66

³⁰ Jalal Toufic, note n°25 du texte, « Je suis la martyre Sana Yûsif Muhaydlî », Revue d'études palestiniennes n°89, automne 2003, p.68

³¹ Voir Michel Chion, *La voix au cinéma*, Ed. Cahiers du Cinéma, Coll. Essais, 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 Son*, en dévissant les voix et en les laissant errer. »

Louis Leurat illustre parfaitement le dédoublement des « personnages » de ce film, et du film lui-même :

Il faut de la lumière « à travers » la pellicule pour que l'image et les couleurs, transparentes et fantômes, rayonnent. (...) 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.³²



Ghassan Salhab, (*Posthume*), 2007, extrait

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. 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, directement³³ ». 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

³² Jean-Louis Leurat, *Vie des fantômes*, Ed. Cahiers du Cinéma, 1995, p.16.

³³ Antoine De Baecque, *Des femmes qui nous regardent*, in Cahiers du cinéma, hors série, *Le siècle du cinéma* p.69

*spectateurs, ni les acteurs, ni les personnages. C'est l'histoire du siècle qui a inventé le cinéma moderne*³⁴.

CONCLUSION

Dans la mesure où elles s'inscrivent dans le mouvement critique de l'après-guerre, les créations artistiques libanaises semblent travailler au seuil de la mémoire et de l'oubli, du retrait et du retour de la catastrophe. Une béance du temps qui nous convie à redéfinir indéfiniment la représentation des « désastres incommensurables », nous rappelle aussi qu'il est indispensable de rechercher une alternative au réalisme absolu et aux reconstitutions spectaculaires. C'est ce que nous disent ces visages, ceux qui ont vu. Des chocs qui génèrent une fracture du temps historique, une distance de la pensée que l'art ne peut pas 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 », à hanter l'Histoire. Les démarches artistiques étudiées sont autant de tentatives de représentation d'instantanés indicibles, de chocs traumatiques qui passent par le biais d'un décalage face au temps historique. Un décalage auquel ils font correspondre un processus de recherche plastique et artistique qui se place lui-même dans une distance de la pensée. Une distance nécessaire qui passe par le poétique, car pour reprendre les termes de Hans Sahl « c'est seulement dans le poème que peut se dire ce qui, autrement, raille toute description ³⁵».

³⁴ Ibid

³⁵ Hans Sahl, *Wir sind die Letzten*, Heidelberg, Lambert Schneider, 1976, p.14, cité par Jean-Luc Nancy, dans *L'art et la mémoire des camps*, Ed. Seuil, le genre humain, 2001, p. 13.