

La figure de l'archive dans l'œuvre de Lamia Joreige

RÉSUMÉ

Dans le présent article, l'auteur interroge la figure de l'archive dans l'œuvre pluridisciplinaire de la vidéaste et plasticienne libanaise Lamia Joreige, en sondant sa capacité à transmettre les traces d'un passé traumatique dans une dynamique plastique, entre la mémoire et l'oubli, la survivance et la métamorphose, le retrait et le retour de la catastrophe. Une réflexion qui porte principalement sur *Objets de guerre (1999-2006)*, *Replay (2000)* et *Replay (bis) (2002)*, œuvres qui mettent en tension médiums, forme et récit pour explorer les diverses possibilités (ou impossibilités) d'accéder, de relater et de représenter l'histoire de la guerre du Liban. La figure médiatrice de l'archive révélerait ainsi une temporalité en crise, une mise en tension de la représentation d'instantanés soumis à la répétition, en questionnant les possibilités d'aboutir à un accomplissement qui permettrait de briser le cercle de l'éternel retour du même.

La problématique de la représentation artistique soulève une difficulté singulière lorsqu'il s'agit d'évoquer une expérience traumatique. Comment mettre en récit ou représenter une guerre contemporaine dont on est le témoin direct ? Comment évoquer une guerre 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 ? 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 [...] ». ¹ Les régimes de temporalité et d'historicité seraient ainsi bouleversés par « un rapport de forces », « un nœud de tensions » ² dialectiques entre la mémoire et l'oubli, la survivance et la métamorphose, le retrait et le retour de la catastrophe.

Au Liban, depuis 1990 et la fin de la guerre civile, une nouvelle génération d'artistes pluridisciplinaires remet en cause les modes traditionnels de la représentation de la guerre à travers une démarche expérimentale, le souci du témoignage historique prédominant dans les années soixante-dix ayant 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 » ³.

L'*Expanded Cinema* acquiert une dimension particulière dans les pratiques artistiques contemporaines au Liban. L'utilisation de divers supports médiatiques marque une recherche et une expérimentation liées à chaque médium, et interroge également les passages entre les images, d'un médium à un autre, ce que Raymond Bellour nomme *l'entre-images*. ⁴ Passages qui relèvent également la question de la disparition qui

¹ Georges Didi-Huberman, *Plasticité du devenir et fractures dans l'Histoire*, dans Catherine Malabou (sous la direction de), *Plasticité*, Léo Scheer, Paris 2000, p. 69.

² *Idem* pp. 60-61.

³ Hannah Arendt dans *Le procès d'Auschwitz*, citée dans Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Les Editions de Minuit, 2003, pp. 46 - 47, et repris par Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, « (...) *tel des oasis dans le désert...* », dans *Appel à témoins*, Le Quartier, Centre d'art contemporain de Quimper, 2004.

⁴ Raymond Bellour, *L'Entre-Images, Photo. Cinéma. Vidéo*, Collection Les Essais, Editions de la Différence, Paris 2002, p. 14.

*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...) [...].*⁵

Cette 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, « la mémoire des vaincus », qui est aussi « une histoire de la disparition ».⁶ Traiter de la disparition, c'est se confronter à une « suspension ou interruption plutôt que clôture ou accomplissement et qu'il manque la certitude de la fin qui aurait permis d'identifier et articuler une finalité ».⁷ Traumatisme et disparition semblent ainsi remettre en question « les récits, les expériences, les structures de perception et modèles de représentation ».⁸ Dans cette perspective, l'utilisation de la figure de l'archive dans son rapport intrinsèque à l'Histoire et à la mémoire permet une exploration du passé entre mémoire et oubli, réapparition et disparition, présence et absence. Si les archives comme l'affirme Pierre Nora *tiendraient lieu* de mémoire dans notre culture contemporaine,⁹ quelle est leur capacité à témoigner d'un présent ou d'un passé traumatique ? 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 »¹⁰ de faire retour dans le présent ?

Si « l'Histoire se transmet dans la chair et le sang »,¹¹ 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*.¹² On peut alors avancer l'hypothèse selon laquelle l'archive serait l'un des lieux privilégié de la « plasticité du devenir », capable de *survivance* et de *métamorphose*.¹³ Dans cette perspective, je souhaiterais 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. Notre réflexion portera principalement sur *Objets de guerre (1999-2006)*, *Replay (2000)* et *Replay (bis) (2002)*, œuvres qui mettent en tension forme et récit pour explorer les diverses possibilités (ou impossibilités) d'accéder, de relater et de représenter l'histoire de la guerre du Liban.

Vidéaste et plasticienne, l'œuvre pluridisciplinaire de Lamia Joreige est imprégnée de questionnements liés à la représentation de l'Histoire individuelle et collective, à travers une expérimentation des modes de narration et de figuration

⁵ George Varsos et Valeria Wagner, *Disparaître à présent, Introduction*, dans *Disparaître*, n°10 de la revue *Intermédiatités*, Montréal automne 2007, p.13.

⁶ *Idem*, p.14.

⁷ *Idem*, p.12.

⁸ *Idem*, p.13.

⁹ Maris-Pascale Huglo, « Présentation : Poétiques de l'archive », dans *Protée*, vol.35, n°3, hiver 2007-2008, p.5.

¹⁰ Expression empruntée à André Habib, *Le temps des ruines: histoire et mémoire de l'année zéro, de Rossellini à Godard*, dans Philippe Despoix (sous la direction), *Médias, mythes, matériaux*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, 2007, p.91.

¹¹ Nietzsche cité par Georges Didi-Huberman, *Plasticité du devenir et fractures dans l'Histoire*, cit., p.62

¹² Georges Didi-Huberman, *Plasticité du devenir et fractures dans l'Histoire*, cit., p. 62

¹³ *Ibidem*

possibles. Une tentative d'une lecture ou d'une (ré) écriture de l'Histoire centrée sur l'idée d'une rupture temporelle, des différentes versions possibles de l'Histoire qui oscille entre réalité et fiction, et qui donne une dimension particulière aux *passages* d'un support ou d'un média à un autre. 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 de ses projets, comme elle le fait avec *Ici et peut-être ailleurs* le documentaire, la nouvelle, et le site interactif,¹⁴ 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 »,¹⁵ 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.*¹⁶

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 (fig.1). 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 étant « l'expression même de la rupture entre le signe et sa signification ». ¹⁷ Pourrait-on alors affirmer que ces *Objets de guerre* privés peuvent être considérés comme des mémoriaux de guerre, et faire figure d'archives ?

¹⁴ <http://www.hereandperhapsewhere.com/>

¹⁵ George Varsos et Valeria Wagner, *Disparaître à présent, Introduction*, cit. p.12

¹⁶ Voir le synopsis d'*Objets de guerre* : http://www.lamiajoreige.com/films/films_objects.php

¹⁷ Stéphane Mosès, *Benjamin, Nietzsche et l'idée de l'éternel retour*, dans *Europe*, revue littéraire mensuelle, Paris avril 1996, p. 153.



Fig.1 *Objets de guerre* (Lamia Joreige, vue de l'installation, International Center of Photography, New York, 2008).

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, 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 ».¹⁸

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 méritons ce qui nous est arrivé, ce à quoi se réfère le mémorial. S'appuyant sur la 11e 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 méritons ce qui nous est arrivé est un mémorial.¹⁹ Comment pourrait-on être digne, mériter, être à la hauteur d'un événement traumatique? Comme

¹⁸ Tony Chakar, "The Impossible War Memorial: Is shooting a cadaver considered a murder?" http://www.arteleku.net/zehar/wp-content/uploads/2008/01/chakar_engindd.pdf, avril 2007, p.31 (c'est moi qui traduit).

¹⁹ Jalal Toufic, *Undeserving Lebanon*, Forthcoming Books, 2007, p.17. Voir également le témoignage de Jalal Toufic dans *Objets de guerre n°2* (Lamia Joreige, 2003).

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 ». ²⁰ Autrement dit, et pour rejoindre la philosophie de l'Histoire de Walter Benjamin, « la chute porte en elle les germes de la rédemption ». ²¹

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. 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 la représentation », entre l'objet physique et l'image qui le représente, dans une « esthétique de la disparition ». ²² Image qui entre « empreinte » et « capacité de transformation » finirait « par caractériser l'éternel retour lui-même ». ²³

« *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 », ²⁴ rupture de l'instant de la violence et de la mort. Deux images tirées d'un livre documentaire ²⁵ 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 », ²⁶ 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 entrain de mourir est peut-être mort ici; que elle, qui était entrain 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 (fig.2). ²⁷

²⁰ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Coll. Critiques, Les Editions de Minuit, Paris 1969, p. 175.

²¹ Enzo Traverso, « Auschwitz Ante, Benjamin et l'Angelus Novus », dans *Europe*, cit. p. 170.

²² Paul Virilio cité par Jalal Toufic, note n°13 in *Undeserving Lebanon*, cit. p.95.

²³ Georges Didi-Hubermann, *Plasticité du devenir et fractures dans l'Histoire*, cit. p.63.

²⁴ Voir le texte de présentation de *Replay* :

http://www.lamiajoreige.com/installations/installations_replay.php

²⁵ Images extraites du livre *La guerre du Liban, Images et chronologies*, Dar Al - Massira, 1978.

²⁶ Termes empruntés à Philippe Dubois, « La Jetée de Chris Marker ou Le cinématogramme de la conscience » dans *De la photographie au cinéma, quelles passerelles ?*, Actes du colloque Cinémathèque de Corse - Casa di Lume Porto-Vecchio, 13-14 mai 2004, p.18.

²⁷ Voir le texte qui accompagne l'installation vidéo *Replay*:

http://www.lamiajoreige.com/publications/texts_replay_2000.pdf

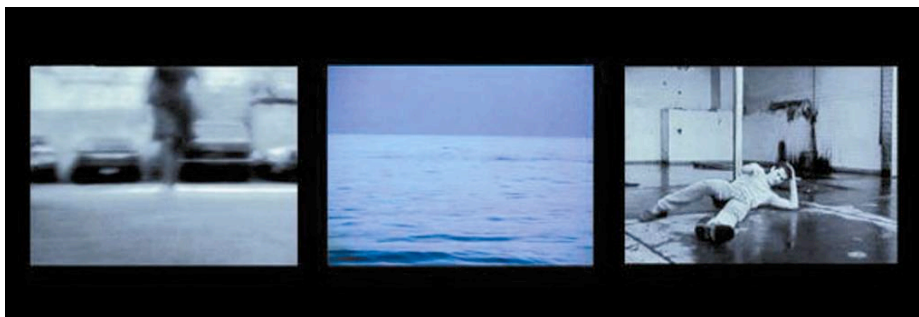


Fig.2, *Replay* (Lamia Joreige, vue de l'installation, SESC POMPEIA, Sao Paulo, Brasil 2003).

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. [...] ». ²⁸ 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* ». ²⁹

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 arpente 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 » ³⁰ comme l'affirme Georges Didi-Huberman en articulant deux références, celle de l'« éternel 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 ». ³¹ 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

²⁸ Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, coll. Quadrige, PUF, Paris 1993, pp. 168-170, cité par Philippe Dubois, *La Jetée de Chris Marker ou Le cinématogramme de la conscience*, cit. p.17.

²⁹ Walter Benjamin cité par Stéphane Mosès, *Benjamin, Nietzsche et l'idée de l'éternel retour*, dans *Europe*, cit. p. 153.

³⁰ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, Paris p.144, cité par Georges Didi-Huberman, dans *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Editions de Minuit, Paris 2002, p.321.

³¹ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, cit. p.322

mais ce qui se trouve entre un espace et un autre, [...] qui clignote entre l'avant et l'après [...] »³²

*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.*³³

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 ».³⁴ 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.

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 ».³⁵ 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 ».³⁶

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.³⁷ 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.

³² Octavio Paz, Préface à *Nostalgie de la mort* de Xavier Villaurutia, Editions José Corti, 1991, p.18, cité par Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes*, Ed. Cahiers du Cinéma, Paris 1995, p.16.

³³ Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes*, cit. p.16.

³⁴ Stéphane Mosès, *Benjamin, Nietzsche et l'idée de l'éternel retour*, cit. p. 142.

³⁵ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, cit. p.319.

³⁶ Voir le synopsis de *Replay (bis)* : http://www.lamiajoreige.com/films/films_replay_bis.php

³⁷ Jalal Toufic, *Undeserving Lebanon*, cit. p. 12.

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* (fig.3), 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 »,³⁸ et donc dissocier mémoire inconsciente et souvenir disponible,³⁹ 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 ».⁴⁰



Fig.3 *Replay (bis)* (Lamia Joreige, 2002)

CONCLUSION

L'œuvre de Lamia Joreige tente ainsi de sonder 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 resurgit dans *un présent qui dure*. Comment faire son deuil en l'absence d'un corps, qu'il soit physique ou métaphorique ? En filigrane de l'œuvre de Lamia Joreige existe un drame personnel puisque son oncle a disparu durant la guerre, mais aussi un drame collectif, car la mémoire ou l'amnésie des libanais est chargée du poids de la disparition de plus de 17 000 personnes dont le sort est toujours inconnu à ce jour, et dont les corps n'ont pas été retrouvés.⁴¹

³⁸ *Idem*, p.9.

³⁹ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, cit. p.310.

⁴⁰ Georges Didi-Huberman, *Plasticité du devenir et fractures dans l'Histoire*, cit. p.63.

⁴¹ Le projet de Lamia Joreige, *Ici et peut-être ailleurs* que j'ai mentionné brièvement dans cet article porte spécifiquement sur la question de la disparition.

L'œuvre de Lamia Joreige tente ainsi, par une mise en tension des récits, formes, figures et médiums, et une exploration de l'entre-image, de donner corps à la disparition. La quête de la vérité, de ce qui a eu lieu ou de ce qui aurait pu avoir lieu, s'incarne entre « temps des corps » et « temps des fantômes »⁴² sur des médiums ou supports d'inscription, et là je me permet de reprendre les termes de Jean-Louis Déotte, qui relève ainsi les caractéristiques de

*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.*⁴³

⁴² Georges Didi-Huberman, *Plasticité du devenir et fractures dans l'Histoire*, cit. p.66.

⁴³ Jean-Louis Déotte, *La vidéo à l'épreuve de la disparition* dans George Varsos et Valeria Wagner, *Disparaître*, cit. pp. 102-103.