

Lamia Joreige : *pédagogie de la mémoire*

La production artistique de Lamia Joreige oscille entre installations vidéo et peinture, mais l'écriture prend également une place importante dans son travail. La problématique de la mémoire est particulièrement récurrente dans ses réalisations. Lamia Joreige l'aborde à chaque fois d'une façon différente, s'essayant à l'écriture ou à la vidéo, expérimentale ou quasi documentaire. La vidéo *Objets de guerre*, réalisée en 2000, *Replay (bis)*, également une autre vidéo réalisée en 2002, et *Ici et peut-être ailleurs*, un récit écrit en 2003, traitent tous de la mémoire et plus spécifiquement de celle liée à la guerre du Liban. Lamia Joreige y explore les souvenirs ; aussi bien les siens (*Replay (bis)*) que ceux des autres (*Objets de guerre*), ou également des souvenirs fictifs (*Ici et peut-être ailleurs*). Elle met en forme ce qui peut participer d'une mémoire collective, ou bien de sa propre mémoire, tout en démontrant l'impossibilité des récits (imaginaires ou non) à restituer l'histoire de la guerre du Liban, ou tout simplement un moment précis dans le temps.

À l'instant même où ce texte, issu d'un travail universitaire, est revu et réadapté pour sa mise en ligne, le Liban est victime d'attaques destructrices, injustes et très graves de la part de l'État hébreu prétextant une chasse au Hezbollah pour bombarder et réduire à néant les infrastructures libanaises, blessant et tuant des centaines de civils. Le Proche-Orient est sur le point de s'embraser, et la communauté internationale, de part son implication très en retrait, semble prendre le plus de précautions possible pour ne pas allumer la mèche. Un sentiment insupportable d'impuissance grandit face à ce qui se passe à des milliers de kilomètres et ce texte, que je pensais réduire pour une meilleure lecture du travail de Lamia Joreige, est finalement laissé presque dans son intégralité. Ne pas couper des détails de ce qui est dit dans *Objets de guerre* pour faire écho à ce qui est en train de se passer en ce moment au Liban me semble extrêmement important. Ce texte peut être lu comme un acte de soutien, avant tout au travail artistique de Lamia Joreige, mais également au peuple libanais. Qu'il trouve ici un engagement politique et une contribution à la diffusion d'une pratique artistique au caractère fondamentalement altruiste.

Objets de guerre

Objets de guerre est une vidéo couleur de 68 minutes, à la limite du témoignage documentaire. Réalisée en 2000, elle a été présentée plusieurs fois : à Beyrouth (Zicco House, 2000), à Paris (Galerie Nikki Diana Marquardt, 2000), et notamment en 2003 à Berlin (*DisOrientation*, Haus der Kulturen der Welt), à Rennes (*Faiseurs d'histoires*, Galerie du Théâtre National de Bretagne) et à Chalon-sur-Saône (*Ici et peut-être ailleurs*, Musée Nicéphore Niepce).

Cette vidéo présente les témoignages de onze personnes, sept femmes et quatre hommes, sur la guerre du Liban. Chacune d'entre elle a sélectionné un objet ordinaire, familier ou insolite, qui lui évoque la guerre, et à partir duquel elle peut dérouler le fil de son récit. En racontant ses souvenirs, ses anecdotes sur le conflit et la vie quotidienne de quinze années de guerre civile, chaque personne participe à la constitution d'une mémoire collective. Néanmoins, ces déclarations montrent l'impossibilité de raconter une « Histoire »

de cette guerre. Elles ne racontent en effet que des fragments, tenant lieu de vérité pour ceux qui les expriment, versions sincères et/ou recomposées d'un événement « irracontable ». L'objectif d'*Objets de guerre* n'est évidemment pas de révéler une vérité, si ce n'est celle de l'impossibilité du récit, mais plutôt de rassembler et de confronter une diversité de discours et de points de vue sur le sujet.

La forme que prend *Objets de guerre* est très simple. Les témoignages se succèdent les uns aux autres, il n'y a pas de montage alterné, juste un montage simple qui donne naissance à des séquences d'environ 5 à 6 minutes par personne. Chaque protagoniste est filmé de face, en gros plan ou en plan rapproché, excepté le premier et le dernier qui sont filmés de profil. Le premier est filmé à sa droite et le dernier à sa gauche, ce qui crée en quelque sorte une ouverture et une fermeture de la vidéo. Les neuf autres personnes sont filmées de face, et un rapide fondu au noir marque le passage d'un récit à un autre.

Cette manière de filmer très intimement le sujet implique directement le spectateur, et le met dans une position privilégiée par rapport à ce qui est dit, comme si c'était à lui que l'histoire était directement transmise. En outre, l'environnement dans lequel se passent les « entretiens » est relativement neutre, il pourrait s'agir du domicile même de la personne puisqu'il change à chaque fois, ce qui crée une proximité de plus entre le sujet et le spectateur. Les personnes sont généralement assises, devant un mur ou dans une pièce que l'on peut reconnaître comme étant un salon, une cuisine ou un balcon. Rien ne vient perturber le récit et attirer l'attention du spectateur sur autre chose que ce qui est raconté. Les questions de Lamia Joreige n'apparaissent pas, si ce n'est parfois dans la formulation des phrases des interviewés : « s'il faut revenir à la radio », ou bien « ce village qu'est-ce qu'il avait de particulier ? ». L'artiste n'intervient réellement qu'une seule fois afin de permettre à une dame âgée, bloquée par l'évocation du souvenir de son fils disparu, de continuer son récit. Hormis cette incursion, il est toutefois possible de sentir la présence de l'artiste déjà par le fait même que c'est elle qui recueille le témoignage, mais aussi parfois lorsque les gens s'adressent directement à elle : « Attends, des événements marquants il y en a eu » ; « Vous n'avez pas idée le nombre de personnes qui ont été attrapées comme mon fils » ; « Amina c'est un joli nom n'est-ce pas ? » ou encore « Tu vois comme je suis objectif ».

Objets de guerre comporte des témoignages aussi bien en arabe qu'en français, et il en existe deux versions. Une où l'arabe est sous-titré en français, et une autre où il l'est en anglais. Ceci montre la diversité de la culture libanaise, au croisement de plusieurs langues. Il est intéressant de remarquer que lorsqu'elles s'expriment en arabe, bien souvent elles intègrent des mots en français ou en anglais directement : « dans un espace public », « au moins ça fait discret », « provocation », « *tourist guide* », etc.

Il est certain que la narration et la parole ont une importance considérable dans la réception de cette vidéo. « Ce rôle de la parole, on ne saurait trop y insister, est essentiel au processus documentaire et à sa possible efficacité politique : là où l'art s'est trop souvent enfermé dans un mutisme arrogant ou s'est laissé séduire par le « bruit relationnel », le documentaire reconstruit la parole comme témoignage transmissible »¹. Ces personnes qui s'adressent quasiment directement au spectateur, ne peuvent que le convaincre et l'impliquer dans leurs souvenirs. Il n'y a pas d'images à proprement parler de la guerre, ce ne sont que des « images mentales », des histoires sur lesquelles nous mettons nous-même des images. Le discours se suffit à lui-même. Il n'est pas inutile de rappeler que la culture libanaise dispose d'une forte tradition orale, comme beaucoup de cultures arabes d'ailleurs. Tout se transmet ainsi, de génération en génération. « Sa tradition orale est elle-même constituée d'un langage direct et non falsifié qui forme un récit de vie et cette forme non écrite d'historiographie fait que la parole se substitue aux événements réels. Voilà

probablement pourquoi nous avons peur que chaque parole ne soit frappée d'interdit ou que chaque fuite n'ébranle le cours normal du pays »². Bilal Khbeiz, journaliste et essayiste libanais, pointe la fragilité de la société libanaise, une société où il pense que la parole et les mots ont un pouvoir extraordinaire, celui qui serait capable de la replonger dans un bain de sang. La transmission du passé semble être un réel problème. Personne n'en parle vraiment, c'est là sans être là. Cette guerre a eu lieu mais elle fait partie du passé ; donc elle n'est plus évoquée dans le présent, or quel avenir si le passé est tu ? Qu'est-ce qui justement pourrait empêcher une réminiscence de la violence si ce n'est l'acte de remémoration ? Le travail de Lamia Joreige semble être, bien au-delà d'un acte artistique, un véritable travail de mémoire. *Objets de guerre* devient ainsi un objet de transmission de la mémoire, un document que les générations futures pourront regarder sur leur histoire passée. Qu'est-ce qui a incité Lamia Joreige à choisir l'outil vidéo plutôt qu'un autre ?

Akram Zaatari, artiste vidéaste, déclare : « Ici, à Beyrouth, au Caire ou à Damas, c'est un choix politique conscient de préférer la vidéo plutôt que le film ou l'industrie télévisuelle »³. Car, même si l'État libanais ne s'intéresse pas ou peu à l'art, la censure existe dans les cinémas et à la télévision. Produire des vidéos permet une diffusion dans des circuits marginaux, alternatifs comme les festivals qu'organise Ashkal Alwan⁴. De plus, la vidéo n'existe au Liban en tant qu'outil artistique seulement depuis une décennie. Les infrastructures vidéo, ainsi que l'introduction de départements d'audiovisuel et de communication dans les universités datent des années 1990⁵. Il est facilement imaginable que le conflit en avait considérablement retardé le développement. De ce fait, l'absence de passé et de tradition de réalisations de films affecte la production vidéo libanaise en ce qu'elle lui autorise une certaine forme de liberté et la fait largement pencher vers la forme documentaire. Parce que le travail des artistes à Beyrouth, ou ailleurs, contribue aussi à l'écriture d'une histoire alternative. Akram Zaatari précise : « Des histoires alternatives, écrites par des gens ordinaires, sont nécessaires, 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 »⁶. L'hypothèse selon laquelle Lamia Joreige a choisi le médium vidéo non pas par hasard, mais dans un but très précis, est donc recevable. Elle a fait ce choix dans un souci de transmettre le plus simplement et le plus fidèlement possible, malgré le montage, les témoignages des personnes interviewées. Même si, comme l'écrit Joël Candau, « la transmission ne sera jamais pure ou « authentique », elle doit jouer le jeu de la reproduction et de l'invention, du souvenir et de l'oubli, de la restitution et de la reconstruction »⁷. En effet, le montage réalisé par Lamia Joreige est inévitablement un parti pris qui oriente le sujet ; la transmission ne peut être brute au sens strict du terme.

Les onze personnes de *Objets de guerre* livrent leurs souvenirs, des bribes du passé, qui mis bout à bout permettent d'entrevoir ce qu'était la guerre, comment les beyrouthins la vivaient et quelles traces il en reste dix ans après. Il existe un certain nombre de points communs entre les différents témoignages d'*Objets de guerre*. Détailler les propos de chacun serait trop long, mais pointer ce qui ressort pourra permettre de « reconstituer » l'atmosphère de la/d'une guerre au quotidien.

En ce qui concerne les objets qui évoquent la guerre, tous sont différents : un sac, une canette de bière enveloppée dans un mouchoir, une lampe torche, un paquet de piles neuf, une pochette en cuir, des cartes à jouer, un rideau, un bidon d'une contenance de 20 litres, une photo de classe, une guitare et des cassettes audio. Un grand nombre d'entre eux appartiennent à une catégorie d'objets qui ne quittaient jamais leur propriétaire et qui étaient

ainsi en quelque sorte des objets de survie. Le sac par exemple servait à transporter des cartes à jouer, des mouchoirs ou bien des piles. Les piles, ainsi que la lampe torche, signalent explicitement la fréquence des coupures d'électricité, et la nécessité d'avoir avec soi un moyen de s'éclairer pour pouvoir se déplacer. Antoine Bechaalari raconte comment il avait perdu sa lampe alors que des bombardements redoublaient d'intensité, et qu'il avait été obligé de se rendre à l'abri dans l'obscurité. Lorsqu'il l'avait retrouvée, il avait fabriqué une chaîne pour accrocher la lampe à sa taille et ne plus jamais la perdre. Un objet banal devient vital, au point de l'avoir toujours avec soi et d'en faire une sorte de talisman. Comme par exemple la pochette en cuir de Rose Kettaneh qui lui servait à stocker de l'argent en prévision du moment où elle devra quitter précipitamment sa maison. Le bidon, à l'instar des piles et de la lampe, rappelle que l'eau courante n'existait plus et qu'il fallait aller la chercher pour ravitailler le foyer.

Un point commun relie les cartes à jouer, la guitare et les cassettes audio : celui de pallier un ennui terrible. En effet, le jeu de cartes semblait être une distraction fréquente pour une grande partie de la population. C'était un passe-temps utile et pratique à transporter de part sa taille, particulièrement lorsque les bombardements obligeaient les gens à se cacher dans les abris pendant des heures. La guitare était également un moyen de créer des liens et de rassembler les personnes. Jouer pour distraire et se distraire, et combler l'attente de moments plus sereins. Quant à Akram Zaatari, il enregistrait toutes sortes d'émissions radiophoniques sur des cassettes audio : des chansons, des informations. Le début de ses enregistrements correspond au moment où Israël a envahi le Liban. C'était pour lui un moyen de produire une mémoire, et de ne surtout pas sombrer dans la mélancolie. « La guerre pour moi me rappelle beaucoup de choses, mais l'image qui domine, dans mon souvenir, c'est l'ennui ».

La canette de bière enveloppée d'un mouchoir est un objet intéressant. Car plutôt que d'être un objet de survie ou un objet pour pallier à l'ennui, il est le symbole de la provocation. En effet, boire de l'alcool dans un lieu public était interdit. Pourtant, Lina Saneh et ses amis le faisaient quand même ; ils cachaient la canette de bière avec un mouchoir, ce qui, paradoxalement, soulignait encore plus le fait qu'ils étaient en train de boire de l'alcool.

Les autres objets, la photo et le rideau, sont des objets vraiment personnels et liés à des souvenirs ponctuels, ils n'étaient pas utilisés tous les jours. Il est intéressant de noter que deux personnes avaient pensé à présenter une balle, objet intime car il touche la personne dans son intégrité même. « Et pour moi, je crois que c'est évidemment l'objet qui me fait le plus penser à la guerre, parce que j'étais directement touchée ».

Tous ces objets servent de point de départ au déroulement de l'histoire de chacun. Ils racontent tous une anecdote concernant l'objet, et ce qui prédomine souvent est le manque : le manque d'eau, le manque d'électricité, le manque de liberté, le manque d'amusement, etc. Ces objets appartiennent au quotidien parce qu'il manque quelque chose et qu'il faut le combler.

Bien souvent est évoquée l'idée de défi, de désobéissance. Tout au début, Zeina Arida explique que sa sœur s'enfermait dans sa chambre, plutôt que de descendre se réfugier à l'abri pendant les bombardements (« Je ne comprenais pas son courage »). Dans le second témoignage, Lina Saneh raconte qu'elle provoquait les militaires en buvant de la bière dans un lieu public – celui de la Corniche de Manara à Beyrouth, ou bien qu'elle traversait la rue en maillot de bain pour aller jusqu'à la plage. C'était sa manière de manifester son insoumission et sa révolte par rapport à toutes les restrictions et les conflits de territoires, en tentant de s'approprier un espace public régi par les milices et les militaires. Rose Kettaneh quant à elle a défié sa famille et le danger pour retourner voir sa maison qu'elle avait été

obligée de quitter hâtivement : « Je dis : “Tout est possible, si on veut. Vous ne voulez pas venir avec moi, je vais toute seule” ». Parfois plus qu’un défi, c’était une force de vie, une volonté de vivre normalement, qui poussait les gens à accomplir des actes les mettant en danger.

Dina Fakhouri affirme catégoriquement que continuer à vivre normalement était prépondérant pour elle : « ça ne devait pas entraver mon quotidien ». Alors elle essayait de vivre, comme si de rien n’était, tout en ayant conscience qu’un drame pouvait la toucher subitement. Elle se fixait des défis : aller au cinéma, avoir des nouvelles du monde extérieur, ou bien même juste travailler ne serait-ce qu’une heure, c’était vital pour elle. « Ce qu’il faut construire maintenant, il faut le construire pour l’avenir. Alors qu’à l’époque on le construisait pour la journée, et même les heures à venir, pas plus que ça ». C’est pourquoi braver le danger, vivre coûte que coûte était essentiel, l’avenir était trop incertain. Pour Nisrine Khodr, la jeune guide touristique, vivre c’était aussi aller en discothèque. Elle s’étonnait, alors qu’elle n’avait que seize ans, que ses parents le lui permettent. S’enfermer n’était pas nécessairement une solution pour se protéger, et finalement, il fallait essayer de vivre, malgré ce qui se passait, malgré la peur constante. Zeina Arida avoue qu’elle était très craintive et était toujours la première à vouloir aller se réfugier dans l’abri.

Tous se sont retrouvés dans une situation qui a mis leur vie en danger. Dina Fakhouri raconte qu’un jour elle était bloquée à un barrage dans sa voiture et des obus tombaient à côté de la file de voitures sans que personne ne dise rien. Tout le monde attendait simplement de pouvoir passer le barrage. Alors qu’une scène de panique pourrait avoir lieu, c’est dans l’indifférence que les gens attendent leur tour pour passer le barrage, parce que finalement la violence est devenue leur quotidien. Rabih Mroué dit à juste titre : « la guerre était devenue un mode de vie ». C’est effectivement le sentiment ressenti à l’écoute des témoignages de *Objets de guerre*. Quinze années passées à subir les coupures d’électricités et d’eau, les bombardements et les tirs incessants, les courtes trêves, les disparitions, les morts, les humiliations, les peurs, les attentes, engendrent nécessairement une adaptation, la création d’un mode de vie et la recherche de repères. Il fallait continuer à vivre comme le dit Dina Fakhouri, « indépendamment de ma confession ».

Dans *Objets de guerre* personne ne dénonce qui que ce soit, mais un parti pris apparaît néanmoins en filigrane. Par exemple, le discours de Asma Andraos est explicitement tourné vers une condamnation des partis chrétiens. Originaire de Bikfaiya, un village de la montagne libanaise, fief de la souveraineté chrétienne, son avis est très critique. Partie à l’étranger faire ses études, elle a ainsi pu prendre de la distance par rapport aux événements ; elle certifie : « Il a fallu que je parte pour que le changement s’opère ». Ce qui ressort le plus de ces témoignages ce sont les noms « Kataeb » et « Israéliens », cependant aucun ne porte de jugement vraiment acerbe, tout le monde sait déjà tout⁸. Pour Lina Saneh c’est simple : « Personne n’est innocent ». Mais tout le monde n’est pas du même avis. Antoine Bechaalari se positionne en retrait : « Je n’avais pas le temps de réfléchir à la guerre, qui combattait qui, et pourquoi, parce que bien d’autres choses nous préoccupaient. Il y avait la peur des gens armés qui nous entouraient, il y avait la peur des obus, cela nous empêchait de réfléchir à pourquoi ils se battent, comment, et qui se bat ». Pour beaucoup ce sont « les autres ». La plupart des Libanais se sont retrouvés embarqués dans une guerre qu’ils ne comprenaient pas. Samir Frangié, journaliste, donne son point de vue : « Jusqu’à maintenant, malheureusement, il n’y a eu aucune réflexion sur les origines de cette guerre, sur les raisons qui ont poussé les gens à s’armer, à s’entretuer, etc. Je ne sais pas quand le temps viendra pour instaurer un débat sur cette question. Mais il ne faut pas s’attendre à des autorisations de la part de l’État pour ouvrir ce débat, parce que l’État fait partie quelque part d’une des

périodes de cette guerre... ce n'est pas l'État de l'après-guerre. Ce qu'il y a eu au Liban, c'est peut-être un arrêt de la violence, mais on ne peut pas dire que la paix civile dans tout ce qu'elle implique a été rétablie ». Cette phrase dépeint bien la situation de pseudo amnésie dans laquelle se trouve le Liban aujourd'hui. Une amnistie a été instaurée en 1991, car la principale motivation de l'État est de reconstruire pour relancer économiquement le Liban. La guerre n'a plus sa place dans la société, et il n'est évidemment pas question d'entamer des enquêtes qui risqueraient de compromettre des membres du gouvernement actuel. Paradoxalement, l'amnésie est dans toutes les bouches et prend la forme de la reconstruction. L'architecte Bernard Khoury dit : « Il ne s'agit pas de glorifier la guerre, mais peut-être d'apprendre à vivre avec. Or dans cette ville, l'architecture est l'expression la plus voyante de l'amnésie »⁹. En effet, l'amnistie a généré une sorte d'amnésie. Néanmoins, il existe un devoir d'ordre civique, qui est celui de mémoire. L'historien et journaliste libanais Samir Kassir parle de « pédagogie de la mémoire »¹⁰. Et au Liban, l'amnistie a emporté avec elle la mémoire, laissant place à une amnésie frappante, tant chez les personnes que de part les reconstructions qui s'opèrent. Les monuments commémoratifs ne font pas partie des projets d'urbanisme. Par exemple, une discothèque a été construite sur les lieux du massacre du quartier de la Quarantaine¹¹. Certes, l'architecte (Bernard Khoury) a tenu compte du lourd passé de l'endroit en faisant du bâtiment une sorte de tombeau enterré, mais rien n'indique que des massacres y furent perpétrés. Comment analyser cela ? Comment une infrastructure, telle une discothèque, peut-elle être bâtie sur un lieu aussi lourd de mémoire, sans que rien de ce qui s'y est passé ne transparaisse ? Même dans les camps de Sabra et Chatila, la mémoire des massacres est faussée, le mémorial qui a été érigé dénonce la seule responsabilité d'Israël, la présence des Phalangistes est passée sous silence. L'histoire est effacée, étouffée, erronée, changée. Pour les enfants, la guerre est celle que leur racontent leurs parents. Quant aux livres scolaires, l'histoire du Liban s'arrête à l'indépendance en 1943.

Les séquelles sont profondes. Pour Nisrine Khodr, la plus jeune, la guerre a commencé alors qu'elle venait à peine de naître ; c'est tout ce qu'elle a connu. Aussi dit-elle : « Mais quand elle a fini, je n'ai pas réalisé qu'elle était terminée ». Quinze années à attendre désespérément la fin des combats engendrent de la lassitude, de l'ennui et une perte de confiance totale en l'avenir. Antoine Bechaalari déclare : « Quand ils faisaient une trêve et qu'ils disaient : "c'est fini, la guerre est terminée", à peine on sortait les bombardements reprenaient. C'est pourquoi on n'y a plus cru. Notre foi a faibli ».

Même si il n'y pas de dénonciation, et d'ailleurs quel en serait l'intérêt, *Objets de guerre* n'en reste pas moins une critique de ce que la guerre a produit. Dina Fakhouri confie : « La guerre me manque énormément ». Sortie de son contexte, cette phrase peut sembler absurde, mais pour Dina Fakhouri elle ne l'est pas. La guerre était une période où tout le monde était fragilisé et vulnérable, les priorités étaient différentes, les gens se rapprochaient plus. Une sorte de « communautarisme » s'était établie. Dina Fakhouri raconte que, tous les jours, elle et ses amis se retrouvaient, allaient de maisons en maisons vérifier que tout le monde allait bien et passaient leurs journées ensemble. Cette idée revient aussi dans les propos de Lina Saneh, mais elle exclut de faire une idéalisation de la guerre. Ces femmes et ces hommes d'une trentaine d'années appartiennent à une génération qui a complètement grandi avec la guerre. Même si quelque part toute la population a grandi avec puisque la guerre a duré une décennie et demie, pour eux c'était différent car ils ont construit leurs bases pendant cette période. Rabih Mroué constate : « En fait on a grandi pendant la guerre, donc on ne savait pas comment serait la situation s'il n'y avait pas de guerre ».

Certains évoquent une guerre qui n'a rien apporté, et une reprise possible de la violence. « Pour moi la guerre en tant que bataille s'est arrêtée, mais elle est toujours là. Elle peut reprendre à tout moment, peut-être pas maintenant mais après. Et ensuite parce que les causes de la guerre sont toujours là, on les voit mieux maintenant, le confessionnalisme ou le reste ». Ou encore : « Maintenant et avant 1975, la vie sociale est la même, les lois sont les mêmes, la constitution est la même, rien n'a changé. Donc à quoi a servi la guerre ? On n'a pas compris le pourquoi de cette guerre puisque rien n'a changé ».

Objets de guerre soulève également, brièvement, la question éthique du pardon intrinsèquement liée à une période post-guerre. Rose raconte qu'un de ses fils a disparu pendant la guerre, vraisemblablement kidnappé et tué comme beaucoup. Pour elle, le pardon apparaît inconcevable. Elle sait que de nombreuses mères sont dans la même situation qu'elle, aussi dit-elle : « Donc je dois me montrer un peu plus courageuse, parce que qu'est-ce que tu peux faire ? Tu peux aller combattre qui ? Qui ? » Effectivement, il semble impossible de retrouver les coupables, et les auteurs de tous les actes violents qui eurent lieu pendant ces quinze années. Alors le pardon semble être la meilleure chose à adopter, sinon comment continuer à vivre si le poids du passé pèse encore ? Des enquêtes et des procès ne sont visiblement pas à prévoir, alors le pardon ne serait-il pas indubitablement envisageable ? Tout ne pourrait-il pas ressortir un jour ? Dans un documentaire, la réalisatrice, Danièle Arbid, revient à Beyrouth après la guerre et se demande, pertinemment : « mais où est passée toute cette violence ? »¹².

Objets de guerre s'achève néanmoins sur une réflexion positive, une lueur d'espoir que tout est bel et bien terminé et que les conflits intercommunautaires ne sont qu'un mauvais souvenir. Akram Zaatari avance : « Maintenant je réalise combien il y avait de tension entre les gens à l'époque, maintenant elle n'y est plus, elle se situe à un autre niveau... c'est-à-dire que maintenant si je fais la connaissance d'un chrétien, il ne se sent pas obligé de m'expliquer qu'il n'a rien contre les musulmans, c'est évident, maintenant c'est fini ».

Dans cette vidéo, les onze personnes présentées par Lamia Joreige appartiennent à toutes les générations, de 27 à 90 ans. Il est intéressant de noter que cinq d'entre elles sont connues dans le milieu artistique. Zeina Arida travaille pour la Fondation Arabe pour l'Image (FAI)¹³, Akram Zaatari est artiste vidéaste et membre fondateur de la FAI, Lina Saneh et Rabih Mroué pratiquent le théâtre, quant à Nisrine Khodr elle a travaillé avec le réalisateur Ghassan Salhab. Les autres sont certainement des personnes de l'entourage de Lamia Joreige. Il ne s'agit pas de personnes prises au hasard, elles sont de diverses générations, et de confessions différentes. Ceci est identifiable grâce à de petits détails. Par exemple, lorsqu'Akram Zaatari évoque une rencontre avec un chrétien, cela suppose qu'il est musulman. Lina Saneh déclare vivre à Beyrouth-Ouest qui était/est la partie musulmane de la ville, Antoine Bechaalari vit dans le quartier chrétien d'Achrafieh, à Beyrouth-Est ; Asma Andraos est originaire d'un village chrétien. Ces témoignages ont donc une vocation relativement objective dans leur ensemble puisque plusieurs confessions sont ainsi « représentées ». Bien que chacun donne son point de vue, la totalité des témoignages apparaît impartiale. *Objets de guerre* ne prend pas de position clairement définie, c'est un constat, une pièce de plus apportée à l'édification d'une mémoire de la guerre du Liban.

La vidéo semble se suffire à elle-même or, lorsqu'elle est montrée dans des expositions, Lamia Joreige présente parfois également les objets. Ils apparaissent comme des pièces rapportées, prouvant que tout cela est bien réel, et non pas fictif. Les objets sont présentés simplement, posés sur des étagères blanches. Si ce n'est pour démontrer leur existence, dans quel but est-ce ? Qu'est-ce qui prouve que ce ne sont pas des objets fictifs,

dans le sens où ils peuvent avoir été imaginés par Lamia Joreige ? *Objets de guerre* repose sur le même dispositif que le film *Khiam* de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, et il n'apparaît pas admissible qu'il s'agisse de témoignages fictifs¹⁴. La façon de filmer les personnes très près de leur corps crée un sentiment d'intimité avec le spectateur, celui-ci ne peut que croire ce qui est raconté. Comment remettre en cause les propos de quelqu'un qui aurait vécu la guerre du Liban ? *Objets de guerre* joue, à l'instar de *Khiam*, sur la puissance de la parole.

« On oublie, quelqu'un aborde le sujet, et on se souvient de tout. J'avais beaucoup oublié, je n'aurai pas su te répondre, j'avais beaucoup oublié. Mais quand on rouvre le sujet, je dis mieux vaut l'évoquer que de la revivre. Pourquoi vouloir aborder le sujet, je n'aime pas en parler, de la guerre ». *Objets de guerre* participe de cette *pédagogie de la mémoire* évoquée par Samir Kassir, et semble indispensable, tant pour ceux qui y participent et qui évoquent leurs souvenirs, que pour ceux qui se situent de l'autre côté de l'écran, Libanais ou non.

Ici et peut-être ailleurs

Ici et peut-être ailleurs est un récit montrant l'impossibilité de mener une enquête et de reconstituer les faits exacts. Il existe sous la forme d'un livret, publié par la Haus der Kulturen der Welt de Berlin, à l'occasion de l'exposition *DisORIENTATION* qui s'y est tenue en 2003¹⁵. Il est composé d'une couverture cartonnée et de 9 feuilles format A4 pliées en deux et agrafées au milieu en deux endroits. Le texte est rédigé en français et traduit en allemand. Le livret contient également dix-sept photographies noir et blanc, placées en divers endroits, comme illustrations du récit. Elles proviennent de différents photographes : Lamia Joreige, Akram Zaatar, Abbas Salman, Antranik Anouchian, Fouad Bendali Ghorab et d'autres anonymes. Ces photographies sont celles d'artistes (Lamia Joreige, Akram Zaatar), ou de photographes professionnels. La plupart d'entre elles font partie de la collection de la Fondation Arabe pour l'Image ou proviennent des archives du quotidien libanais Al-Safir. Il s'agit aussi bien de vues de la ville de Beyrouth que d'intérieurs ou de portraits de personnes.

Le récit de *Ici et peut-être ailleurs* se situe à Beyrouth en septembre 1987. Un homme enquête sur la disparition et le meurtre probable d'un dénommé Wahid Sadek, disparu le 15 juin 1986. L'homme va successivement rencontrer et recueillir les témoignages de quatre personnes. Quatre personnes susceptibles d'avoir croisé le chemin de Wahid Sadek, ce même jour mais à des moments différents : Ziad le franc-tireur, Oumna la vieille dame, Nabil K. le jeune milicien et Zahi le vieil homme, un ami de Oumna. Tous racontent une version différente des événements. L'enquêteur rencontrera finalement par hasard une cinquième personne, une femme en transe, qui lui révélera une version confirmant celle de Zahi.

Ici et peut-être ailleurs est « librement inspiré » du film *Rashomon*, réalisé en 1950 par le japonais Akira Kurosawa. L'histoire est similaire, si ce n'est qu'elle se déroule dans le Japon moyenâgeux. Un homme est assassiné dans une forêt, et plusieurs personnes témoignent au procès : sa femme, un bandit, un bûcheron et lui-même, par l'intermédiaire d'une chamane. Aucun d'entre eux ne donne la même version de l'événement, pas même le mort. *Ici et peut-être ailleurs* diffère sur ce point de *Rashomon*, à savoir que la version du mort, Wahid Sadek, vient confirmer celle de Zahi.

Lamia Joreige insiste énormément sur des détails : « Ce jour-là, il portait un pantalon gris et une chemise blanche », « une Fiat bleu marine », etc. Elle donne des renseignements sans importance pour le récit : « Ziad n'a jamais quitté cette ville et s'est marié, jeune, avec la fille du voisin, qu'il connaissait depuis l'enfance » ou « Il a chez lui de nombreux portraits

d'une femme qu'il a aimée il y a trente ans, un amour impossible, vécu sans révolte ni ressentiment ». Les récits des témoins sont envahis de digressions : « Ça fait quarante ans au moins que je me réveille tous les matins à sept heures, que je prends mon café, seul au balcon de ma chambre. Depuis les événements, personne ou presque ne passe, alors je reste assis à observer la rue déserte », « Mon autre fils reste avec moi, il ne s'est pas encore marié. Lui aussi a voulu prendre les armes, et s'engager dans la milice, mais quand il a voulu partir, je l'en ai empêché, c'était hors de question ! », etc. Ces détails et ces digressions semblent n'avoir qu'un but : étoffer le récit pour faire perdre le fil de l'enquête. Ceci appuie encore plus le sentiment qu'il n'existe pas une histoire mais des histoires qui, mises bout à bout, forment un récit inintelligible, mais qui est néanmoins le récit complexe de la vie. De plus, détailler l'existence de ces hommes et de ces femmes est une tentative de crédibilisation de l'histoire. Plus il y a de détails, plus l'histoire est probable. Lamia Joreige veut rendre son récit véridique en insérant des photographies qui l'illustrent. Par exemple, lorsque la vieille dame évoque le souvenir de son fils, y correspond la photographie d'un jeune homme ; ou bien lorsque cette même femme parle de sa maison, la photographie d'une maison endommagée est sur la page d'en face.

Ici et peut-être ailleurs est la possible histoire de la disparition d'un homme pendant la guerre du Liban. Comme il a été évoqué dans la partie précédente avec l'exemple du témoignage de Rose, de nombreuses personnes ont disparu durant la guerre : 17 000 selon les chiffres des forces de sécurité de l'ONU. Il s'agit d'un véritable fait de société qui résonne dans la mémoire de nombreux Libanais. Cette histoire n'est donc pas abordée par hasard par Lamia Joreige. Il est probable que l'artiste se soit inspirée d'une histoire qui l'a touchée directement. En effet, dans *Objets de guerre*, Rose Kettaneh évoque son fils disparu. Rien ne précise dans la vidéo qu'il s'agisse de la grand-mère de Lamia Joreige mais, dans un texte de Khalil Joreige, le frère de Lamia Joreige, le lien entre Rose Kettaneh et l'artiste peut être tissé : « Le 19 août 1985, mon oncle, Alfred Kettaneh Jr., conduisait une ambulance de la Croix Rouge quand il a été kidnappé. Mon oncle n'a jamais été retrouvé. Il est encore porté disparu, et les circonstances de sa disparition restent un mystère. Il y a très peu de preuves pour expliquer ce qui s'est réellement passé »¹⁶. Dans *Objets de guerre*, Rose Kettaneh se présente comme l'épouse d'Alfred Kettaneh, et nomme son fils disparu « Junior », ce qui confirme l'hypothèse de la disparition d'un oncle de Lamia Joreige et donc la référence à cet événement dans *Ici et peut-être ailleurs*. Quelques détails dans le texte laissent supposer qu'il s'agit de renvois directs à Alfred Kettaneh Jr., conduisant « une ambulance de la Croix-Rouge » : « Il disait travailler pour un hôpital proche d'ici et s'occuper souvent de blessés de guerre », « Il m'a répondu qu'il devait transporter des médicaments et que, ces derniers temps, on ne laissait plus passer facilement des ambulances », ou encore « Il disait être médecin et travailler dans un hôpital à côté ». *Ici et peut-être ailleurs* pourrait être un hommage à la mémoire de l'oncle disparu, mais également de tous les disparus de la guerre du Liban, et comme le sous-entend le titre : du Liban, mais aussi d'ailleurs, en souvenir des victimes et de leurs disparitions non élucidées.

Ce qui est intéressant dans ce récit, c'est qu'il montre réellement l'incapacité à vérifier les faits et à reconstituer la version plausible d'un événement. Comment un témoin potentiel peut-il certifier que ce qu'il a vu un an, deux ans, dix ans auparavant est bien ce qu'il a vu ? Quelle est la fiabilité de ses souvenirs, du souvenir ? À travers le personnage de la femme en transe, visiblement possédée par un esprit, Lamia Joreige soulève l'idée que la seule personne capable de livrer le déroulement exact d'un événement serait celle qui ne peut plus en témoigner : la victime. *Ici et peut-être ailleurs* se situe à la fois dans l'exutoire, mais également comme *Objets de guerre* dans cette *pédagogie de la mémoire*.

Replay (bis)

Replay (bis) est une vidéo couleur de 9 minutes, réalisée en 2002¹⁷. Elle a été présentée aussi bien à l'occasion d'expositions sous forme d'installation (Musée Nicéphore Niepce, Chalon-sur-Saône, 2004), que projetée lors de festivals (Festival International de Cinéma de Montpellier, 2002 – *The Bater Dance Project*, Liban, 2002). *Replay (bis)* se découpe en trois parties. Le montage est composé de plans séquences et de plans fixes, parfois sur des photographies noir et blanc. Dans les deux premières parties, le montage est relativement saccadé et ressemble à un « roman-photo ». Les images s'enchaînent vite, et le texte défile tel des sous-titres.

Le film débute par un plan séquence prit d'un avion survolant des nuages. L'œil de celui/celle qui filme se reflète dans l'image. Une phrase défile : « Face à tout et en tout, il y a aux aguets, cet instant de rupture qui prédomine ». La musique est discontinue, presque dissonante et légèrement angoissante¹⁸. Un fond noir s'intercale avec un titre blanc :

Un instant de départ

Puis un texte défile : « en dessous de l'aile, quelques nuages éparpillés au-dessus de la mer grise. Plus haut au loin, se dessine une lueur blanche, puissante, la même lueur qu'avant ». Fondu noir puis la caméra avance dans un intérieur sombre, l'image est un peu floue, comme s'il y avait un filtre sur l'objectif. Le sol grince sous le poids des pas. La caméra arrive dans une pièce dont les persiennes fermées laissent passer des filets de lumière. La pièce est vide, excepté un lit dont le matelas est nu, sans draps ni couverture, comme abandonné. « Nous étions dans une chambre vide et froide », la phrase se coupe alors qu'une photographie noir et blanc représentant quatre enfants debout les uns derrière les autres s'insère, « mes deux cousines, mon frère et moi ». Plan sur un bras pointant un revolver vers l'extérieur d'une pièce, cadré comme si le spectateur braquait l'arme. « N. tenait un revolver, j'avais peur ». Plusieurs zooms avant sur l'arme. « Il y avait une passerelle métallique ». Plan fixe sur une femme de dos, en chemise de nuit et pieds nus. Elle est debout dans l'encadrement d'une porte, en contre-jour. « Nous sommes sortis, l'extérieur était vide, d'un blanc sans limites, comme à l'intérieur du ciel ». Zoom avant sur la femme, et sur l'ombre de ses pieds sur le carrelage, puis la femme rentre dans la pièce et disparaît. Plan séquence flou prit d'une voiture qui roule sur une route embrumée, bordée d'arbres. « De là partait un train, il ressemblait à ceux des parcs d'attractions. Je crois qu'il était orange et étroit. Étrangement, le train descendait. Je me souviens très bien qu'il est parti à toute vitesse du haut de ce lieu, submergé de cette lueur blanche et froide, vers un ailleurs, je ne sais où ; comme une chute dans l'invisible ». Un fond noir s'intercale avec un mot inscrit en blanc :

Bis

Plan fixe sur une mer d'huile, le bruit du va-et-vient de la marée est perceptible, ainsi que celui de bateaux qui klaxonnent. Puis, plan fixe sur un plafond d'une blancheur éblouissante. « Nous étions dans une chambre », plan fixe sur un couloir menant à une pièce avec un canapé, « vide et froide », et plan fixe sur le coin d'une pièce puis sur une fenêtre ouverte sur le feuillage d'un arbre. Plan fixe sur une femme dirigeant à deux mains le canon de son revolver sur la caméra. La caméra exécute des zooms avant et des zooms arrière sur l'orifice du canon. « N. tenait un revolver ». Insertion d'une photographie noir et blanc où les visages d'une petite fille et d'un petit garçon apparaissent successivement. « Nous sommes sortis », gros plan sur le visage d'une petite fille, « mes deux cousines, mon frère et moi », gros plan sur un petit garçon. Puis un plan séquence filmé du côté passager d'une voiture qui roule. La mer est discernable. « L'extérieur était vide, blanc, sans limites comme à l'intérieur du ciel. J'avais peur ». La voiture rentre dans un tunnel éclairé. « De là partait un

train orange ». Elle sort du tunnel et y retourne, comme indéfiniment. « Je me souviens qu'il est parti à tout vitesse, je ne sais où, comme une chute dans l'invisible ». L'image s'arrête sur la sortie du tunnel et s'achève en un plan blanc. Puis plan fixe sur une mer d'huile avec un bateau à l'horizon. Ensuite, lent zoom arrière sur une photographie noir et blanc du visage d'une femme apeurée courant dans la rue. Un fond noir s'intercale et titre :

Le temps d'une prière

Un texte blanc sur fond noir se déroule de bas en haut : « Quelques nuages éparpillés au-dessus de la mer. Plus haut au loin, la même lueur qu'avant. Devant moi, une passerelle métallique. Je sors sur le toit. L'extérieur est vide, d'un bleu sans limites, pourtant je perçois les légères transformations de lumières. Je suis seule et je ne sais pas pourquoi j'ai peur. Ce lieu vaste et délaissé me semble peu sûr. Je sais que bientôt commencera la prière du crépuscule. Je ne veux pas m'attarder ici, je veux juste contempler à cet instant singulier, cet étrange lieu de départ, la vue de ce toit, le temps d'une prière ». S'en suit un long plan fixe sur le port de Beyrouth, légèrement brumeux. Les bateaux ont allumé leurs lumières. La prière du muezzin est diffusée dans toute la ville, mais le bruit de la circulation et les klaxons des voitures sont également audibles. Le plan se coupe net au bout d'environ 4 minutes.

« La mémoire peut être une force subversive. Se souvenir c'est se réapproprier l'histoire. Bien des gens accusent le Liban de vouloir effacer les traces de la guerre. Mais à un moment donné, il faut avancer, car si l'on persiste à se tyranniser par une obligation d'excaver et de porter le poids du passé, on ne peut plus avancer. Se souvenir n'est pas innocent »¹⁹. Lamia Joreige semble prendre comme point de départ un souvenir, vraisemblablement de son enfance. Ce souvenir est flou et elle tente par deux fois de le reconstituer. Il n'est pas possible de s'avoir de quoi il s'agit exactement : juste qu'elle était avec ses deux cousines et son frère, dans une pièce vide et froide, que N. tenait un revolver, et qu'ils se sont ensuite enfuis par une passerelle puis à bord d'un train. Pour fuir quoi ? Que s'est-il passé ? Pour aller où ? Seules des bribes sont saisissables, des images semblables à des icônes du passé, des images qui gravent la mémoire : le détail d'un plafond, une fenêtre ouverte, un visage, etc. Rien de précis, mais un sentiment étrange en résulte. Avant le moment de la fuite, les images passent brusquement de l'une à l'autre pour après ne devenir qu'un (ou plusieurs) plan séquence qui donne une impression de vertige et de mouvement, alors qu'avant un sentiment d'enfermement et de fixité est prégnant, surtout celui de l'attente d'un événement dramatique sur le point de se produire. *Un instant de départ* et *bis* sont relativement inquiétants, une angoisse qui est augmentée par le montage saccadé. Composé en grande partie d'images la plupart du temps fixes, ce montage peut évoquer celui de *La Jetée*, le photo-roman de Chris Marker²⁰. À l'instar du personnage de *La Jetée*, Lamia Joreige est en quête d'images, de souvenirs d'un moment précis de son passé.

Le terme *Replay (bis)* sous-entend que ce souvenir est repassé, ou ralenti. Il est effectivement défragmenté, ralenti, repassé deux fois. Le terme *bis* appuie cette relecture du souvenir. Cette vidéo est extrêmement poétique. Un moment calme introduit ce qui va être remémoré, et un moment de paix clôt le film, *le temps d'une prière*. *Replay (bis)* est comme un voyage, qui commencerait dans un avion. Un voyage pour rechercher cet *instant de départ* dont Lamia Joreige nous montrerait deux versions possibles, deux versions repassées. Ce voyage s'achèverait sur un moment de contemplation, un moment de recueillement sur le port de Beyrouth. La métaphore est probable, car un port symbolise de nombreuses choses mais surtout le départ ; et Lamia Joreige a quitté le Liban à l'âge de 11 ans pour vivre en France. Alors *Replay (bis)* pourrait être un voyage de retour dans sa ville natale, un voyage

pour tenter de retrouver un souvenir précis de son enfance, ce « moment de rupture ». De quelle cassure s'agit-il ? Celle qui la sépara de son pays ?

« La réalité nous manque. Elle a tantôt la forme écrasante d'une bombe et tantôt la pâleur d'un quartier de lune posé sur un décor de ville. En somme, elle est là où nous ne voyons que du feu. Elle est trop cruelle pour être vraie ou alors trop douce. Elle n'est jamais comme elle est. On peut toujours dire que cent familles ont été massacrées tel jour et à telle heure, mais comment dit-on ce qui se passe dans le regard d'un survivant ? »²¹

L'intérêt de ces trois œuvres de Lamia Joreige est que toutes, dans une forme différente, abordent la problématique du souvenir et de la mémoire : de la façon la plus objective, à la façon la plus subjective. Lamia Joreige donne un temps de parole à des personnes désireuses de témoigner du vécu de la guerre du Liban. Avec *Objets de guerre*, elle donne la parole à des personnes « ordinaires » ; en effet, comme le dit Akram Zaatari : « Se focaliser sur l'individualité devient une mission politique »²². Il apparaît essentiel, dans le contexte actuel du Liban, de se concentrer sur ces personnes qui ont vécu la guerre et dont on ne fait pas entendre la voix. C'est assurément dans un sentiment de révolte et de résistance vis-à-vis de l'amnésie post-guerre que Lamia Joreige a orienté son travail vers la transmission de la mémoire. Parce que les séquelles existent, et quinze années de conflit quotidien restent nécessairement ancrées dans les mémoires. Alors, donner la possibilité à des individus de s'exprimer « devient une mission politique ». Cela devient un enjeu capital d'évoquer le passé, dans le seul but de cette *pédagogie de la mémoire*, pour ne pas oublier ; entretenir le lien qui existe entre le présent et le passé afin de tenter d'éviter un retour à la violence. L'empêcher en ne montrant pas nécessairement que les images qui marquèrent la guerre, mais en opérant une sorte de « cure de la parole » ; en appuyant sur le récit, plutôt que sur les images sordides²³.

Selon Walter Benjamin, « on écrit quand on est vainqueur ». Or au Liban il n'y a pas de vainqueur, et les accords de Taif signés en 1990 ne garantissent pas une paix durable. Cette instabilité potentielle engendre une difficulté de la représentation de ce qui s'est passé. Comment le montrer ou le dire sans que cela ne puisse être un facteur déclencheur ? Sans que tout ne puisse ressurgir instantanément et à nouveau s'embraser. Un mutisme national s'installe. Plutôt que d'amnésie nous parlerons de « temps séquentiel » comme l'évoque Walid Raad, un espace temps indéfinissable qui oblige à vivre avec tout ce que le conflit a produit. Une implosion du temps rendant difficile la perception du moment présent et brouillant l'avenir.

De nombreuses traces du passé avant le conflit ont été détruites, par les incendies, les pillages, les bombardements, etc. Rabih Mroué raconte comment pendant le siège de la ville de Beyrouth par les Israéliens en 1982, les gens brûlaient ce que les Israéliens pouvaient prendre comme preuves politiques pour des arrestations arbitraires²⁴. L'unique bibliothèque d'un quartier a été brûlée par ses propriétaires. Des vies parties en fumée, une partie de l'histoire a été effacée à jamais. Quelque chose de la mémoire est à présent déformé, sur quoi recommencer et s'appuyer ? Il ne reste que les souvenirs et ce singulier pouvoir de la parole pour pallier le vide archivistique.

Lamia Joreige participe à cette *pédagogie de la mémoire*, en permettant à des gens de s'exprimer et donc de matérialiser ce lien entre le passé et le présent en remémorant les événements. Parce qu'évidemment il y a des séquelles, il est important de ne pas oublier d'où elles viennent. Il est prépondérant d'entretenir la mémoire, pas d'attiser les haines mais,

au contraire, de ne pas oublier ce qui s'est passé pour ne pas replonger dedans. En parler assure une continuité entre le passé, le présent et le futur. Ne plus l'évoquer provoque une rupture avec le passé, mais ne conjurera pas forcément un retour des événements passés. Oubliés, la vigilance n'existe plus et tout peut recommencer. Le romancier Elias Khoury déclare : « Ces silences entraînent une culture de lâcheté lourde de conséquences. Personne n'a raconté dans le détail la première guerre civile, de 1840 à 1860, aucune leçon ne fut tirée... On a vu ce que cela a donné pour la seconde, en 1975 »²⁵. En cela, le travail de Lamia Joreige apparaît essentiel : maintenir vivant le lien entre le passé et le présent pour assurer le futur.

© Marie-laure Allain, juillet 2006.

Texte revu à partir d'un chapitre de *Liban : entre mémoire et reconstruction. Les exemples de Lamia Joreige et Walid Raad*, Mémoire de Maîtrise des Sciences et Techniques « Métiers de l'exposition, option art contemporain », sous la direction de Elvan Zabunyan et David Perreau, soutenu lors de l'année 2003-2004 à l'Université de Rennes 2 Haute-Bretagne (France).

¹ Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique, de l'art contemporain au documentaire*, Paris : Flammarion, 2004, p. 213.

² Bilal Khbeiz, « Beyrouth. Le prix de la modernité », dans *Parachute*, n°108, octobre/novembre/décembre 2002, p. 124. Ce numéro de *Parachute* est entièrement consacré aux pratiques artistiques libanaises, des artistes vivants à Beyrouth ou bien à l'étranger. Il offre un panel très riche et intéressant. De nombreux auteurs dont des artistes y participent.

³ Mahmoud Hojeij, Mohamad Soueid, Akram Zaatari, « Disciplined Spontaneity: a Conversation on Video Production in Beirut », dans *Parachute*, op. cit., p. 83.

⁴ Christine Thome dirige l'Association pour les Arts Plastiques Libanais, Ashkal Alwan, créée en 1994. Elle est à l'origine de nombreux projets dont celui de Hamra Street en 2000, ou celui du forum Home Works en avril 2002 à Beyrouth. Ce forum accueille des artistes, écrivains et intellectuels arabes afin de tenter d'esquisser un paysage des pratiques artistiques contemporaines du monde arabe. « 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 là » 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, atteindre un niveau d'introspection réflexive vis-à-vis d'eux-mêmes, de leur travail, leur ville, la région, le monde arabe. Imaginez une ville sans ces artistes, sans regard critique sur notre vie politique, sans réflexion sur nos rêves et nos aspirations... ces projets ne sont pas tant des expositions que des points de repère, nous permettant d'affirmer notre espace dans la ville ». (Christine Thome citée par Stephen Wright, « Tel un espion dans l'époque qui naît : la situation de l'artiste à Beyrouth aujourd'hui » dans *Parachute*, op. cit., pp. 20-21).

⁵ La première vidéo indépendante à être réalisée au Liban fut *Ghiyab* de Mohamad Soueid en 1990. (Source : Mahmoud Hojeij, Mohamad Soueid, Akram Zaatari, op. cit.)

⁶ Ibid.

⁷ Joël Candau, *Mémoire et identité*, Paris : Presses Universitaires de France, 1998, p. 98.

⁸ Kataeb est le terme arabe pour désigner les milices phalangistes.

⁹ Pierre Sorgue, « Une capitale en quête de mémoire », dans « Redécouvrir le Liban », *GEO*, n°300, février 2004, pp. 82 – 85.

¹⁰ Professeur à l'Institut des sciences politiques de l'Université Saint Joseph, Samir Kassir était réputé pour ses éditoriaux publiés dans le grand quotidien de Beyrouth, *An-Nahar*. Sa récente *Histoire de Beyrouth* (Fayard, 2003) a été saluée comme une œuvre de référence. Samir Kassir a été assassiné le 2 juin 2005. Pour plus de précisions sur son engagement et ses combats, voir <http://www.samirkassir.net/>.

¹¹ Lire à ce propos Omar Boustani, « J'irai danser sur vos tombes », dans Jade Tabet (dirigé par), *Beyrouth, la brûlure des rêves*, Paris : Éditions Autrement, 2001, (collection Monde), pp. 186 – 190.

¹² Danièle Arbid, *Seule avec la guerre*, 58' (2000). Prix du Jury œcuménique au Leipzig DOK Festival et Léopard d'argent au Locarno International Film Festival en 2000.

¹³ Les artistes Akram Zaatari, Fouad Elkoury et Samer Mohdad créent la Fondation Arabe pour l'Image (FAI) en 1996 à Beyrouth, une institution de l'archive. L'objectif est de rechercher et de collecter des photographies de professionnels ou d'amateurs de la période 1860 – 1960, aussi bien dans des collections privées que dans des institutions, des studios photographiques, ou des albums de famille, et ce dans l'ensemble des pays du monde arabe. La FAI lance, depuis 1997, des recherches et des acquisitions qui couvrent à ce jour le Liban, l'Égypte, la Syrie, la Jordanie, la Palestine, le Maroc et l'Irak. La collection acquise comprend actuellement 70 000 photographies et négatifs de 1860 à 1960, dont la moitié est constituée de portraits. Le regroupement de l'œuvre d'un photographe, parfois éparpillée dans différentes villes ou même dans différents pays, permet une lecture inédite de son travail. La FAI permet de mettre à jour les courants artistiques qui ont émergé dans la région. Pour plus d'informations, consulter le site de la FAI : <http://www.fai.org.lb>.

¹⁴ *Khiam* (2000) expérimente le genre documentaire et apparaît comme un objet de témoignage. *Khiam* est le nom d'un village du Sud Liban, tristement célèbre pour son camp de détention administré par l'armée israélienne. C'était un lieu de non droit dans la « zone de sécurité » occupée par Israël. 2000 personnes y furent détenues, torturées physiquement et psychologiquement. Le but de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige était de donner la parole à six d'entre eux, hommes et femmes, qui passèrent entre six et dix années à *Khiam*. Enfermés dans des cellules d'isolement de 1,80 m x 80 cm, ou dans une pièce de 2,25m x 2,25m partagée par six détenus, ils racontent comment survivre et ne pas sombrer dans la folie. Le film ne donne pas d'images du camp, c'est seulement la parole des ex-détenus qui compte. Filmés en plan fixe sur fond neutre, le dispositif est le même pour chacun d'entre eux. Ce qui frappe dans ces témoignages, c'est l'énergie créatrice qui les a aidés à survivre. En effet, les détenus réussissaient à ramasser des bricoles – noyaux d'olives, ficelle, bouts de bois – et à confectionner de petits objets, à l'insu des gardiens. Ces petits objets – un collier, une aiguille, une brosse à dents, un bateau en bois – sont les témoins d'une résistance à la violence de tels enfermements, souvent arbitraires.

¹⁵ Il existe également une vidéo éponyme, un documentaire de 54 minutes réalisé par Lamia Joreige en 2003. L'artiste parcourt Beyrouth autour de l'ancienne ligne verte, en questionnant les habitants sur ceux qui ont disparu pendant la guerre.

¹⁶ Joana Hadjithomas, Khalil Joreige, « Latency », dans Christine Thome, Mona Abu Rayyan, *Home Works, A forum on cultural practices in the region – Egypt, Iran, Iraq, Lebanon, Palestine and Syria*, Beyrouth : Ashkal Alwan, 2003, p. 47.

¹⁷ Il existe également une vidéo produite en 2000, titrée *Replay*. Il s'agit d'une courte vidéo où Lamia Joreige revisite un lieu empreint de violence en y imaginant les images potentielles d'événements qui ont pu s'y dérouler.

¹⁸ Franz Schubert : « Distorsion sur Trio pour piano, violon et violoncelle, n°1 en si bémol ».

¹⁹ Akram Zaatari cité par Stephen Wright, op. cit., p. 21.

²⁰ *La Jetée* a été réalisée en 1962.

²¹ Dominique Éddé, *Lettre posthume*, Paris : Gallimard, 1989, pp.114 – 115.

²² Mahmoud Hojeij, Mohamad Soueid, Akram Zaatari, « Disciplined Spontaneity: a Conversation on Video Production in Beirut », dans *Parachute*, op. cit., p. 83.

²³ Ce terme de « cure de la parole » a été utilisé par Sarah Rogers, « Fabriquer l'histoire, mettre en scène la mémoire : le Atlas Project de Walid Raad », dans *Parachute*, op. cit., p. 77.

²⁴ Rabih Mroué, « Le feu ! Histoires de Beyrouth », dans *Parachute*, op. cit., p. 52.

²⁵ Pierre Sorgue, « Beyrouth retrouvé », dans *Télérama*, n°2822, février 2004, p. 42.