

fixed and re-emerge as traces however much history may be overlain. But the hope, in Boulad's text, can be read through de Certeau's assertion that 'to practice space is thus to repeat the joyful and silent experience of childhood; it is, in a place, *to be other and towards the other*' (110). Boulad's ruse in an urban fabric of sectarian division is conjoining the differences.

### Works Cited

- Barthes R., *La Chambre Claire, note sur la photographie*, Seuil, Paris 1980.
- , *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), in *Œuvres complètes*, éd. E. Marty, vol. 3, pp.127–243.
- Boulad A., *Rue de Damas*, Saqi, Beirut 2008.
- Caruth Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Johns Hopkins, Baltimore 1996.
- De Certeau M., *The Practice of Everyday Life* trans. Steven Rendall, University of California Press, Berkeley 1988.
- Hanssen Jens-Peter and Daniel Genberg, 'Beirut in Memoriam: A Kaleidoscopic place out of focus' in *Crisis and Memory in Islamic Societies* ed. by A. Neuwirth and A. Pfiltzsch, Ergon, Beirut 2001.
- Launchbury C., 'The Impossible Archive of Beirut' *FrancoSphères* 3 (1) (2014), 99–113.
- Lejeune P., *Je est un autre*, Seuil, Paris 1980.

**Dr Claire Launchbury** is a research fellow in City Studies and French at the Institute of Modern Languages Research at the University of London. She previously worked a Lecturer in French and Cultural Studies at the University of New South Wales in Sydney and held a Leverhulme Early Career Fellowship in French at the University of Leeds. In 2013 she organised the international conference 'War, Memory, Amnesia: Francophone Perspectives on Postwar Lebanon' which led to a special issue of *Contemporary French and Francophone Studies* co-edited with Nayla Tamraz. She has published widely on urban memory in Beirut and on the construction of French cultural memory at the BBC during the Second World War, including her monograph *Music, Poetry, Propaganda: Constructing French Cultural Soundscapes at the BBC during the Second World War* (Oxford: Peter Lang, 2012). She is currently completing a new monograph entitled *Beirut and the Urban Memory Machine* for publication with Amsterdam University Press in 2016.

## AUTOPSIE DE LA VILLE ET/OU DE L'HISTOIRE? Lecture d'une œuvre de Lamia Joreige

Claudia Polledri

L'histoire se désagrège en images,  
et non pas en histoires.

W. Benjamin

*Beyrouth, autopsie d'une ville* est une installation multimédia de l'artiste libanaise Lamia Joreige. Depuis sa réalisation en 2010, elle a été présentée dans plusieurs musées et galeries d'envergure internationale<sup>1</sup>, de Doha à Vienne, de San Francisco à Tokyo en passant par Beyrouth et la Biennale de Sharjah. Composée d'une constellation d'images et de textes, l'exposition montre au spectateur un tissage subtil que l'artiste entrelace entre la ville et son histoire. Ce lieu et ce temps devenus métaphoriques, c'est l'installation qui se charge de leur assigner une dimension universelle dans une superposition de thématiques et de formes visant à mettre en scène Beyrouth et l'histoire à travers la notion d'autopsie. C'est par leur représentation que Joreige démêle les diverses temporalités qui les composent, d'abord les

<sup>1</sup> Dans l'ordre, l'installation *Beyrouth, autopsie d'une ville* a été exposée dans les institutions suivantes: MATHAF, Doha (2010); Kunsthalle project, Vienne (2011), MORI Art Museum, Tokyo et MOMA de S. Francisco pour l'exposition *Six Lines of Flight* (2012); Sharjah Biennial et Galerie Art Factum de Beyrouth (2013), Musée de Louvain pour l'exposition *Ravage. Art et culture en temps de conflit* et finalement Espace 104, Paris (2014) dans le cadre de l'exposition *Passé simple, Futurs composés*.

cristallisant sous forme d'inserts visuels et ensuite les recomposant par la trame narrative.

Comment le spectateur s'orientera-t-il dans ce parcours dans l'espace et dans le temps qu'il traverse ? Et sur quels repères et éléments devons-nous faire reposer sa compréhension de cette œuvre ? Mais aussi, de quelle manière la notion d'autopsie vient-elle diriger notre compréhension de l'installation, et quel lien cette notion entretient-elle avec l'histoire ? C'est dans le périmètre délimité par ces questions que notre analyse prend forme, non sans essayer de dresser, d'abord, un portrait plus précis de l'œuvre de Joreige, sans pour autant avoir la prétention d'un commentaire exhaustif<sup>2</sup>.

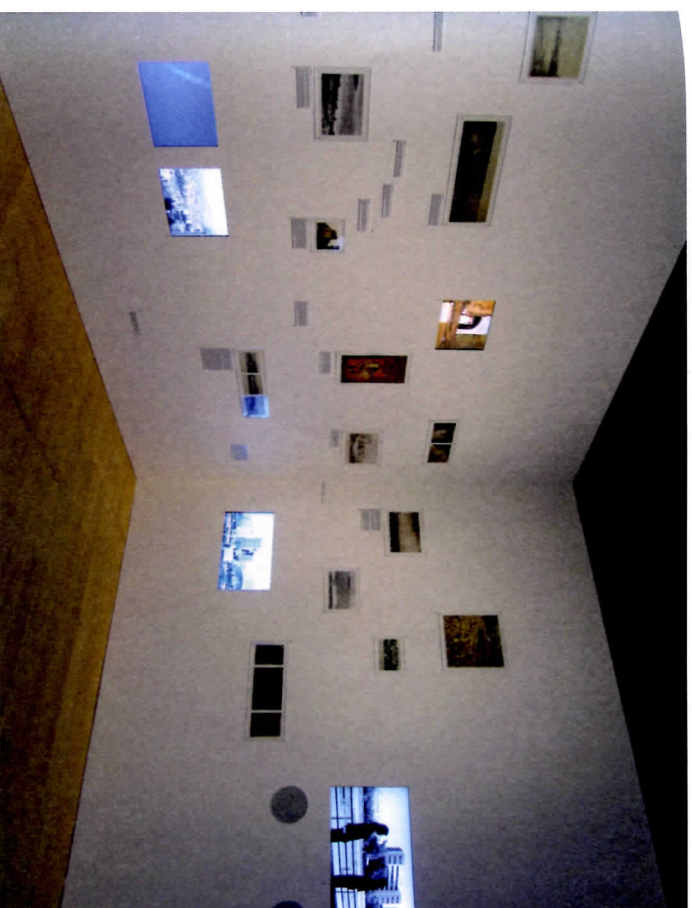
## Beyrouth : une histoire d'images

Un ensemble d'images et de textes : voici ce qui se présente au spectateur qui approche l'installation *Beyrouth autopsie*. Scellé sur le socle de l'événement historique, chaque élément textuel et visuel contribue à dessiner autour de celui-ci un réseau de significations que le spectateur active par son propre parcours. Tissés par l'artiste, les liens entre les différents éléments permettent ainsi au spectateur d'aller d'une image à un texte, comme d'un événement à l'autre, selon un itinéraire où tout déplacement dans l'espace relève également de l'ordre du temps. À ce propos, lorsqu'apparaît une première distinction apportée par l'artiste, celle entre événements réels et événements d'ordre mythique<sup>3</sup>, une deuxième se rend tout aussi nécessaire. Les diverses images présentes se distinguent en effet aussi par les différents médias utilisés : on passe de la photographie d'archive à la vidéo, de l'estampe à la projection ; le tout dans une alternance qui ne va pas sans convoquer une dimension temporelle différente.

C'est donc par le premier chapitre « Histoire de la possible disparition de Beyrouth », que le parcours s'inaugure. Nous sommes en

<sup>2</sup> Il s'agit d'une précision que l'œuvre elle-même nous demande, étant donné la richesse des détails qui la composent.

<sup>3</sup> Pour que le spectateur puisse s'orienter entre faits réels et faits inventés, l'artiste propose un système d'identification différencié : les faits réels sont accompagnés d'une lettre suivant l'ordre alphabétique, alors que les faits inventés sont notés par un numéro en ordre croissant.



*Beyrouth, autopsie d'une ville*, chapitre I : « Histoire de la possible disparition de Beyrouth », Mori Art Museum, Tokyo, 2012. Courtesy Lamia Joreige & Taymour Grahne gallery (NYC).

143 av. J.-C., date de la destruction de la ville par la main de Diodote Tryphon<sup>4</sup>, première d'une longue série de circonstances tragiques qui ont marqué le passé de Beyrouth, cela étant signifié symboliquement par une photographie des vestiges anciens dont on ne possède toutefois pas la référence exacte. Enchaînant chronologiquement les images comme les événements historiques, ce premier chapitre trace une parabole allant du passé lointain de la ville jusqu'à l'époque contemporaine. À cet effet, un méticuleux travail d'archives a été nécessaire, dans la collection Fouad Debbas, au quotidien *Ann-Nahar*, à la Fondation Arabe pour l'Image ou encore à la Direction Générale des

<sup>4</sup> Voici comment Samir Kassir décrit l'événement : « La tourmente de la guerre civile qui secoua le royaume séleucide, vers le milieu du siècle, n'interrompit pas longtemps ce début de prospérité, bien que la ville, demeurée légitimiste, fût ruinée par l'usurpateur Diodote Tryphon qui en fit incendier et raser les bâtiments entre 143 et 138 av. J. C. », in *Histoire de Beyrouth*, Fayard, Paris 2003, p. 54.

Antiquités, institutions témoignant toutes du rôle de la cité et de ses archives dans l'écriture de l'histoire, ce qui rend encore plus significative la référence à la ville affichée par ces documents photographiques.

À côté du passé évoqué par ces photographies en noir et blanc qui retracent l'ancien profil architectural et géographique de la ville, ainsi que les multiples couches historiques signifiées par la reproduction de sites ou des pièces archéologiques, la référence constante à l'époque contemporaine par le biais d'images vidéo s'impose de manière presque intempesitive. Il s'agit d'images des lieux symboliques de la ville actuelle, tel que le mausolée dédié à Rafik Hariri et la Place des Martyrs, ou encore de l'enregistrement vidéo d'événements récents comme les bombardements israéliens sur la ville en 2006, enregistrés par la chaîne El-Jadid, qui interviennent en brisant toute cohérence temporelle. Loin d'être uniforme, la plateforme temporelle qui se dessine entrelace ainsi passé et présent sans solution de continuité, la trame événementielle étant le fil rouge qui guide le parcours.

Ces références visuelles, pour la plupart à visée documentaire, sont accompagnées par des citations de textes historiques et littéraires : on reconnaît le tribut à l'*Histoire de Beyrouth* de Samir Kassir et à la mémoire de Mahmoud Darwich<sup>5</sup>, ainsi que des notes personnelles rédigées par l'artiste. Le volet documentaire n'est toutefois pas le seul à caractériser l'installation. L'aspect fictionnel y est présent aussi, dans les sources écrites comme dans les éléments visuels. Parmi celles-ci, on signale notamment la vidéo dans laquelle Joreige elle-même joue la scène (finale) du film de Wim Wenders, *Les Atles du désir*, choisissant d'achever ainsi le premier chapitre de l'installation. Après avoir cité les événements majeurs de l'histoire de Beyrouth, l'artiste semble par cette citation vouloir changer d'angle de vue et afficher, tel que le film de Wenders le suggère, une vision presque universelle de l'histoire comme de la ville. Ce « lieu historique surdéterminé » qui, à l'instar de Berlin, devient le « symbole des errements de l'humanité »<sup>6</sup>.

Si dans ce premier chapitre l'artiste opte pour un alignement chronologique des faits, dans le deuxième, intitulé « Beyrouth 1 001 vues »,

<sup>5</sup> Mahmoud Darwich, *Dhākira li-l-nisyan*, tr. fr. d'Yves Gonzalez-Quijano et Farouk

Mardam-Bey, *Une Mémoire pour l'oubli*, Actes Sud, Arles 1994.

<sup>6</sup> Sébastien Denis, *Analyse d'une œuvre. Les Ailes du désir. Wim Wenders, 1987*, Vrin, Paris 2012, p. 16.



*Beyrouth, autopsie d'une ville*, chapitre II : « Beyrouth 1 001 vues », Mori Art Museum, Tokyo, 2012. Courtesy Lantia Joreige & Taymour Grahne gallery (NYC).

Joreige vise plutôt à représenter une temporalité stratifiée à caractère non linéaire constituée d'une « seule » image du port de Beyrouth. Un arrêt face à la projection permettra au spectateur de découvrir les diverses couches visuelles qui composent celle-ci, la renvoyant à une épaisseur latente. Il s'agit en réalité d'une série d'images photographiques projetées en boucle, l'une sur l'autre, par un mécanisme de disparitions et d'apparitions successives. Temporellement hétérogène, l'image qui en résulte ne saurait trouver ni dans le présent ni dans le passé un référent exclusif, la superposition de temps étant la structure qu'elle vise : une forme d'archéologie visuelle qui ne va pas sans évoquer le caractère sédimentaire propre à la structure de l'histoire.

Le même dispositif de projection, est mis en place pour le troisième et dernier chapitre, « Beyrouth 2058 », où Joreige présente au spectateur ce qui reste(ra) de Beyrouth, à savoir la vision apocalyptique d'une côte vierge où tout paysage urbain a finalement disparu.

Dates, événements, citations, images : voilà ce qui façonne ce parcours qui, telle une mosaïque, tente de reconstruire les marques



*Beyrouth, autopsie d'une ville*, chapitre III : « Beyrouth 2058 », Mori Art Museum, Tokyo, 2012. Courtesy Lamia Joreige. Courtesy Lamia Joreige & Taymour Grahne gallery (NYC).

lâissées dans la ville par les divers événements historiques. Appelé à suivre son déroulement, le spectateur se trouve aussitôt introduit dans un schéma narratif qui s'instaure dès la première partie. À cet effet, l'organisation temporelle choisie pour les différents chapitres joue sans doute un rôle central. Joreige la construit sur deux niveaux : d'une part, à travers le système de datation qui encadre à la fois les textes et les images, de l'autre, par le choix des différents médias utilisés (images d'archives, vidéos, projections) dont l'épaisseur visuelle n'est pas sans faire référence aux différentes époques. Le tout esquissant une parabole temporelle qui oriente le spectateur tout le long du parcours : du passé lointain de la ville vers un futur imaginaire et apocalypique, et ce à partir du présent, lieu temporel où le parcours se construit. Déjà annoncées en exergue<sup>7</sup>, les craintes de l'artiste face

aux « événements tragiques » les plus récents semblent se profiler finalement dans le troisième chapitre, où l'image projetée vers celui qui regarde ses inquiétudes au sujet du destin de la ville.

Sans doute, les éléments qu'on vient de décrire contribuent, dans un premier temps, à faire croire au spectateur qu'il est le barycentre temporel à partir duquel la temporalité de l'installation s'organise : débutant avec le passé lointain de la ville – qui est aussi « son passé » – elle traverse l'époque contemporaine, « son présent », pour se diriger vers un futur lointain, en 2058, dont on ne dispose que de vagues projections.

L'alternance des médias utilisés semble, d'ailleurs, appuyer cette lecture. Face aux photographies d'archives et aux vidéos d'abord, et au dispositif de superposition d'images ensuite, dans le troisième chapitre le mécanisme de la projection, tout en réduisant la consistance de l'image, passée et présente, affiche l'indétermination d'un futur seulement projeté. Ainsi, ce sera moins la ville (ou ses restes) qui fera l'objet de la projection, que les fantômes qui habitent son propre présent. C'est d'ailleurs en raison de cette anxiété que la disparition de Beyrouth est évoquée selon un double regard : prospectif et rétrospectif. Car si la disparition de la ville est située par l'artiste dans un avenir lointain (en 2058), c'est précisément cette projection qui va orienter son regard aussi dans le passé afin d'y retrouver des contextes historiques similaires.

Or, comment s'inscrirait dans cette lecture la référence à la notion d'autopsie ? Certes, on pourrait la voir comme un dispositif de mise en scène ou comme une métaphore. Une interprétation que l'artiste nous oblige tout de suite à invalider, notamment à partir du texte placé en exergue au troisième chapitre, où la ville est décrite comme irrémédiablement encerclée par les flammes<sup>8</sup>. Bien que l'on soit, cela va sans

political assassinations to a war which Israel in summer 2006 and a potential civil war in May 2008. Each time I believed Beirut would vanish. The constant anxiety led me to explore past and future temporalities in search of other specific moments when Beirut was endangered. Hence I became absorbed in the city's possible history, one filled with tragic events yet haunted by obscure and unveiled periods».

<sup>8</sup> Voici un extrait du texte qui accompagne le troisième chapitre de l'installation : « A few days later, the sky cleared up a little. There was no breeze, the dust was resting on the ground. The fire had reached the mountains surrounding Beirut.

<sup>7</sup> C'est par ces propos que Joreige introduit l'installation : « Since 2005 a series of tragic occurrences have disrupted our everyday lives in Beirut, from numerous

dire, dans le territoire de la fiction, il reste que le regard impliqué dans le processus d'autopsie, en raison de sa nature rétrospective, semble vouloir imprimer une autre direction à l'œuvre. Voilà pourquoi nous proposons de questionner cette référence davantage.

### L'autopsie comme geste médical : voir pour savoir

Apanage traditionnel du domaine de la médecine, la notion d'autopsie a fait l'objet, en réalité, d'une littérature très vaste qui se caractérise par un caractère fortement interdisciplinaire. Dans *Sites of Autopsy in Contemporary Culture*<sup>9</sup> Klaver montre comment le terme, initialement limité à la *praxis* médicale, a été progressivement absorbé par d'autres regards disciplinaires tels que celui de la littérature, des arts, et de la forensique. Une diversification qui, toutefois, relève moins de sa signification première que de son mode opératoire : celui d'un outil épistémologique sophistiqué dont l'application se caractérise avant tout par une configuration temporelle précise.

Visant l'identification des causes d'un décès, l'autopsie se définit en effet par son appartenance à un segment temporel bien précis : celui de « l'après-coup ». En plus de la caractériser temporellement, cette configuration relève évidemment de la nature même de sa démarche : celle d'un processus de compréhension effectué *a posteriori*, c'est-à-dire à la suite d'un événement dont il se propose d'établir les causes. En ce sens, exécuter une autopsie consiste à opérer un retour sur les faits dans l'objectif de maîtriser l'événement, et ce malgré le fait que celui-ci, en raison de sa portée démesurée, est destiné à rester au-delà de toute forme de représentation.

Une fois sa finalité déterminée (la production d'un savoir), comment cette démarche procéderait-elle ? Un important élément de réponse nous vient du terme même *autopsie*, dont la racine grecque *auto-opsis* « voir par soi-même »<sup>10</sup> contient une référence stricte à la vue.

<sup>9</sup> The flames had encircled the city on its outskirts, isolating it from the rest of the country, from the rest of the world. On that day I stopped calling their names. I called my own name... ».

<sup>9</sup> Elizabeth Klaver, *Sites of Autopsy in Contemporary Culture*, State University of New York Press, Albany 2005.

<sup>10</sup> Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, Paris 2012.

L'opération de l'autopsie pourrait donc se décrire comme un voir qui donne l'accès à un *savoir*, afin de comprendre « ce qui s'est passé ». De plus, loin de se limiter à un savoir abstrait, la connaissance produite par l'autopsie est révélée seulement par la pratique d'un geste concret, d'un *faire*, celui de la discipline médicale, à caractère fortement performatif. Une démarche à laquelle la narration orale se joint afin d'illustrer la signification du geste accompli. L'intervention du médium photographique, inséré parfois dans le processus, vient renforcer le regard du médecin ainsi que « ponctuer » la description des opérations par la prise d'images.

Finalement, quels liens pouvons-nous identifier entre cette pratique et l'œuvre de Joreige ? Disons-le autrement : de quelle manière la notion d'autopsie agit-elle sur la configuration de l'installation, et comment sa considération vient-elle orienter autrement la lecture proposée auparavant ?

Le premier renversement que l'on constate concerne, avant tout, le plan temporel. En effet, une fois l'identification entre le geste médical et le parcours de l'installation posée, la parabole temporelle décrivant l'installation sera inévitablement réorientée. Elle ne procédera plus du passé vers le futur mais du présent, lieu temporel où l'autopsie se performe, vers le passé que cette dernière vise à reconstruire. Si l'autopsie en tant que geste produit une lecture à rebours des causes reliées au décès, la disparition de Beyrouth correspondra non pas à la fin du parcours, mais au point zéro de l'installation, l'événement central à partir duquel l'artiste se positionne afin de remonter dans le temps. De ce fait, la notion d'autopsie vient littéralement renverser notre perception initiale de l'alignement temporel de l'œuvre, tout en réorganisant sa compréhension. Plutôt qu'une conclusion, le troisième chapitre, dédié à la disparition de la ville, constitue désormais le commencement, l'événement à partir duquel la narration surgit. C'est donc en fonction de la « disparition de la ville » que ce retour dans l'histoire trouve tout son sens, se dotant, par conséquent, d'une plus forte valeur pédagogique.

Une fois l'horizon temporel réorienté, quelle signification attribuer à l'itinéraire tracé par Joreige ? Telle la démarche performée lors de l'autopsie, Joreige construit un parcours à rebours qui vise à comprendre les causes de la « disparition de Beyrouth », et ce tout en inscrivant chaque événement qui en est à la source dans l'ordre

temporel. Tout fait historique, à la fois décrit, représenté, évoqué, loin de constituer une simple unité de signification, contribue à la création du réseau de significations développé dans l'ensemble de l'œuvre. Les différentes étapes de l'histoire de Beyrouth sont ainsi représentées selon un double niveau : à la fois temporel et causal, les deux résultant d'une lecture rétrospective dont « la disparition de Beyrouth » constitue l'horizon signifiant. Sans se limiter à illustrer l'histoire de la ville, c'est sur la base d'un paradigme indiciare<sup>11</sup> que l'artiste procède, dans l'intention ultime de rendre la cause de l'événement qui se trouve à la source de son cheminement.

À l'instar de la procédure de l'autopsie, on n'aura pas de mal à saisir le caractère fortement visuel qui caractérise également le « savoir » affiché par l'installation. Centrale, la présence des images en représente le pivot, la structure autour de laquelle l'installation s'organise. À ce propos, un risque pourrait cependant nous guetter : celui de lire dans les images l'illustration du savoir « historique » que l'installation évoque. De même que l'autopsie est un « voir qui donne accès à un savoir », l'œuvre de Joreige nous propose un emploi de l'image qui dépasse largement la fonction du support visuel pour devenir le lieu à partir duquel le savoir même se construit. Indépendamment du dispositif employé, photographie, vidéo ou projection, l'image est ainsi soustraite à la représentation pour assumer le rôle de trace. Sans que leur portée esthétique soit écartée, ce sont notamment les propriétés référentielles des images qui permettent à l'artiste de tisser les réseaux de significations entre les différents éléments de la composition ; un voir qui est à la fois source du savoir historique représenté. Telle une série de flash-back, processus employé par les témoins d'événements traumatiques pour reconstruire la succession des faits, stigmates d'un passé ramené à la surface, face à l'événement les images viennent alors montrer « la trace de l'histoire et non l'histoire elle-même, non le coup, mais la blessure. »<sup>12</sup>

Aussi banal que cela pourrait paraître, une dernière question cependant s'impose : qu'en est-il du corps ? Difficile d'envysager, en

<sup>11</sup> Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes, racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, Gallimard, Paris 1980/6 n. 6, pp. 3-44.

<sup>12</sup> Jean-Paul Arneine (dir.), *Face à l'histoire 193-1966. L'artiste face à l'événement historique*, Flammarion/Éditions du Centre Pompidou, Paris 1996, p. 18.

effet, une autopsie en l'absence de ce corps qui en représente l'objet premier. Évidemment, on l'aura sans doute compris, c'est bel et bien sur Beyrouth que Joreige opère, sectionnant son profil à travers les images<sup>13</sup>, dans le temps comme dans l'espace. La courbe sinuose de sa côte découpée par le cadrage photographique, ses ruines anciennes<sup>14</sup> et contemporaines inspectées par le dispositif d'enregistrement, Beyrouth se profile derrière ces traces visuelles, dans les détails architecturaux comme dans les vues panoramiques, étant à la fois un lieu physique et un lieu de mémoire. La ville, avec toutes ses couches, se tient alors dans les fragments de cette mosaïque incomplète que seul le regard du spectateur pourra finalement recomposer. Telle une plume temporelle similaire à celle produite par la trace, la ville assure alors la continuité entre le passé et le présent, conservant dans son présent les empreintes des événements qui l'ont marquée. C'est d'ailleurs cette temporalité stratifiée que Joreige met en scène, choisissant de juxtaposer photographies en noir et blanc et extraits vidéo reproduisant le Beyrouth contemporain. L'alternance constante entre passé et présent évoque alors le même jeu de temporalités qui se produit par l'autopsie, entre le présent dans lequel elle se performe et le passé qu'elle vise à reconstruire par le fil des traces. L'effet qui en découle est fort significatif : l'histoire, semble avancer Joreige, est écrite dans la cité, dans son architecture comme dans ses archives ; pourra l'écrire celui qui choisit de se tourner vers la ville en observant les traces des nombreux

<sup>13</sup> Il est intéressant, à ce propos, de revenir à l'origine latine du mot : *imago*. Dans son essai sur la « Représentation. Le mot, l'idée, la chose » in *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Gallimard, Paris 2001, Ginzburg retrace l'emploi de l'image dans la Rome impériale en se demandant « pourquoi donc, à Rome et ailleurs, a-t-on fabriqué l'image des empereurs et des rois défunts ? » La réponse est la suivante : « *Imago* était considérée comme un équivalent des ossements, l'une et les autres étant compris comme une partie d'un tout, le corps ». Autrement dit, « l'*imago* funéraire fonctionnait comme le substitut du cadavre absent », p. 78. Cette lecture de Ginzburg s'avère particulièrement significative en ce qu'elle propose une nouvelle lecture du lien déjà établi par l'installation entre le geste médiocal de l'autopsie et l'emploi des images de Beyrouth.

<sup>14</sup> On voudrait signaler ici les réflexions de Marc Bloch autour de la notion de « vestige » considérée par l'historien comme témoignage non écrit : Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, Colin, Paris 1997, pp. 67-86 ; on mentionnera aussi les commentaires de Paul Ricoeur dans *Mémoire, histoire, oubli*, Éditions du Seuil, Paris 2000, pp. 214-219.

passages qui l'ont marquée<sup>15</sup>. Qu'elles soient disséminées dans les lieux, fabriquées par les images, conservées par les textes historiques ou encore confiées aux textes littéraires, l'artiste les explore autant pour ce qu'elles représentent que pour ce à quoi elles renvoient mais qu'il est impossible d'atteindre autrement.

### Mettre en scène l'histoire: de la notion « d'autopsie » à l'enquête

Cette relecture du travail de Joreige à la lumière de la notion de l'autopsie nous permettra, finalement, de qualifier d'indiciaire la procédure que l'on y met en scène. Nous avons déjà souligné, à plusieurs reprises, le caractère performatif propre à la démarche de l'autopsie, cette particulière déclamation du faire qui, en raison de son jumelage à la vue, acquiert une forte valence heuristique. La lecture de la trace qu'elle utilise, premier pas vers la production d'une connaissance autour d'un événement passé, pose au centre de sa construction le paradigme indiciaire. Propre aussi à la médecine hippocratique, cette stratégie cognitive caractérise en effet la modalité à travers laquelle le médecin élabore sa connaissance, c'est-à-dire par le déchiffrement des symptômes « permettant de saisir une réalité plus profonde »,<sup>16</sup> en soi inaccessible. C'est précisément à partir d'une réflexion autour du processus épistémologique propre à la médecine hippocratique que l'historien Carlo Ginzburg parvient à établir les liens que celle-ci entretient avec l'histoire. « Comme celle du médecin – écrit-il – la connaissance historique est indirecte, indiciaire et conjecturale »<sup>17</sup>.

Or, par son insistance sur la dimension indirecte de la connaissance historique, les propos de Ginzburg laissent entendre par ailleurs comment la contribution de la vision, en tant qu'approche directe aux événements, constitue de facto un facteur secondaire dans la construction du savoir historique. Et pourtant, cela n'a pas toujours été le cas.

<sup>15</sup> La ville, observe Jean-Luc Nancy, est un lieu privilégié de passage, une caractéristique que la photographie se prête à saisir. On se réfère notamment au texte de

Jean-Luc Nancy, *La Ville au loin*, Éditions de la Phocée, Strasbourg 2010.

<sup>16</sup> Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes, racines d'un paradigme de l'indice », p. 9.  
<sup>17</sup> *Id.*, p. 13.

En revenant en arrière aux origines de l'historiographie grecque, l'on remarquera au contraire que la déclaration d'autopsie se place aux fondations mêmes de la connaissance historique. Il s'agit, explique Hartog, de considérer « l'œil comme marque d'énonciation », et l'affirmation « j'ai vu » introduite par l'historien « comme l'intervention du narrateur dans son récit pour faire preuve »<sup>18</sup>. Parmi les historiens grecs, Hérodote est le premier qui mentionne la notion « d'autopsie », témoignant ainsi de l'importance accordée, dans un premier temps, à la dimension visuelle dans l'écriture de l'histoire. La vue se distingue ainsi comme un instrument de connaissance, une attestation qui est en même temps synonyme de vérité. De même, pour Thucydide, l'œil (*opsis*), beaucoup plus que l'oreille (*akoe*), serait le seul « à produire une connaissance claire et distincte (*saphos eidenai*) »,<sup>19</sup> mais seulement à condition que les données qu'il procure soient soumises par l'historien à un travail critique. Dans l'intention de reproduire « tous les discours et tous les faits » et de rendre « la totalité des événements historiques », Thucydide trouve dans « l'autopsie la base méthodologique pour atteindre cet idéal »<sup>20</sup> la situant, de ce fait, au centre de son épistémologie.

Dans son ouvrage dédié à la notion d'évidence en histoire, Hartog résume la vision de l'historien grec par les propos suivants : « Le savoir historique se fonde sur l'autopsie et s'organise sur la base de données qu'elle procure, l'œil (*opsis*) est au centre de l'histoire et l'histoire se fait au présent ». Mais, ajoute-t-il, « savoir historiquement c'est voir. Mais voir n'est pas d'emblée savoir »<sup>21</sup>. En somme, bien que source primaire, la vision ne suffit pas. Et ainsi que l'étymologie du mot *historiè* nous le dit<sup>22</sup>, « l'histor est moins "celui qui sait pour avoir vu ou

<sup>18</sup> François Hartog, *Le Miroir d'Hérodote*, Gallimard, Paris 1980, p. 272.

<sup>19</sup> François Hartog, *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris 2005, p. 63 : « Encore faut-il en faire bon usage : l'autopsie n'est pas une donnée immédiate, il convient de la filtrer par toute une procédure critique des témoignages pour établir les faits avec autant d'exactitude qu'il est possible ».

<sup>20</sup> Guido Shepens, « L'idéal de l'information complète chez les historiens grecs », *Revue des Études Grecques*, tome 88, fascicule 419-423, janvier-décembre 1975, pp. 81-93, p. 84.

<sup>21</sup> *Id.*, p. 78, voir aussi pp. 62-63.

<sup>22</sup> *Id.*, pp. 59-60 : « Mot abstrait, formé sur le verbe *historéin*, enquêter, d'abord au sens d'enquête judiciaire, *historia* est dérivé de *histōr* (racine \**wid*), lui-même

appris” que celui qui (est) à même de se porter garant. [...] Il est moins témoin direct que celui qu'on prend à témoin »<sup>23</sup>. En effet, la nécessité d'élargir la connaissance historique du présent au passé vient signaler les limites de l'apport de la vision à l'écriture de l'histoire. Le passé étant de facto soustrait à un regard direct, voici que Thucydide se voit obligé d'entreprendre le processus indiciaire afin de ramener le passé à un certain degré de visibilité qui est celle de la compréhension des faits. Le propos, explique Hartog, est de produire « une lumière incertaine à partir du présent, en mesurant les événements du passé à l'aune des événements contemporains »<sup>24</sup>. C'est pourquoi l'historien démarre son enquête et se fait juge, le propos étant d'attribuer aux événements une forme de visibilité non plus sensible, mais intelligible. Alors, bien qu'il puisse exister une certaine correspondance entre la stratégie cognitive de la médecine et celle de l'histoire, c'est dans leurs résultats respectifs qu'un écart se produit : l'historien, en effet, devra renoncer à atteindre l'évidence apportée par le geste médical, pour se limiter, à l'instar du juge, au rôle d'*histor*, soit à rassembler les indices sur lesquels il est possible de raisonner et d'atteindre une certaine conviction (*pistis*)<sup>25</sup>.

L'opération de déchiffrement des documents qui est suggérée, accomplie et performée par le travail de Joreige nous permet finalement de voir dans son œuvre une référence à l'histoire qui, sans se limiter à la représentation des événements historiques, évoque les modalités mêmes de sa construction. Il nous semble, en effet, que dans cette organisation de textes et d'images comme autant de traces réelles et symboliques d'événements passés, *Beyrouth autopsie* constitue une mise en scène à la fois du travail de l'historien sur la trace, et de la

---

rattaché à *idein*, voir et à *oida*, savoir. *L'histôr* est moins « celui qui sait pour avoir vu ou appris » que celui à même de se porter garant. [...] Il est moins témoin direct que celui qu'on prend à témoin ». pp. 59-60. De l'appel initial « à l'autopsie » dans le sens d'avoir vu avec ses propres yeux, l'histoire finalement devenue enquête vise toujours la dimension du « visible », dans le sens de intelligible, par le biais de la narration. Sur cette question voir le travail très riche de Adriana Zangara. Voir *l'histoire, le récit historique à l'époque hellénistique et romaine*, Vrin-EHESS, Paris 2005.

<sup>23</sup> François Hartog, *op. cit.*, pp. 59-60. À ce propos, voir aussi Paul Ricoeur, *La*

<sup>24</sup> *Mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 209, note 30.

<sup>25</sup> François Hartog, *op. cit.*, p. 63.

<sup>26</sup> *Id.*, p. 64.

nise en récit qui en dérive. Selon la signification origininaire du terme, l'historien non seulement enquête, mais aussi « il désigne, révèle, signifie »<sup>26</sup>, autrement dit, il nous amène à « voir clair, plus loin, au-delà du visible dans l'espace et dans le temps »<sup>27</sup>. En plus de nous présenter l'histoire de Beyrouth par le biais des documents visuels, donc en quelque sorte en évoquant les « racines optiques » de l'histoire, l'œuvre de Joreige symbolise la portée visuelle et cognitive qui appartient au travail d'historien. Et c'est précisément en ce sens que les images sont utilisées, c'est-à-dire comme indices à partir desquelles il est possible d'entamer une œuvre de reconstruction du passé. L'itinéraire qu'on y dessine vient en effet développer le processus historique dans toutes ses formes : de la vision sensible apportée par le témoin, et incarnée ici par les documents visuels<sup>28</sup>, jusqu'à la narration historique, et ce tout en passant par le montage, signe évident du travail d'interprétation dont les documents ont fait l'objet. Le tout est agencé dans une construction qui ne manque pas de prendre en compte la mosaïque de temporalités propre à l'écriture de l'histoire. Cette démarche, comme le proposait déjà Marc Bloch, vise à comprendre le présent par le passé et le passé par le présent<sup>29</sup>. Pour cela, le choix des images est central, de même que l'alternance des différents dispositifs. Créant des passerelles entre les temps, les différents médias évoquent moins la temporalité du récit historique que celle sous-jacente à sa construction. Ce faisant, ils parviennent à mettre en valeur les différents temps dont l'histoire se compose et qui caractérisent le mouvement même de sa construction. Car si « ce que nous demandons du photographe ou de l'historien est du même ordre : un effet de court-circuit, une hallucination »<sup>30</sup>, c'est-à-dire faire émerger le passé dans le présent,

<sup>26</sup> *Id.*, p. 60.

<sup>27</sup> *Id.*, p. 61.

<sup>28</sup> Il est intéressant de rappeler ici le propos de Paul Valéry : « L'Histoire ne pouvant connaître que des choses sensibles, puisque le témoignage verbal est sa base, tout ce qui constitue son affirmation positive doit pouvoir se décomposer en choses vues, en moments de "prise directe", correspondant chacun à l'acte d'un opérateur possible, d'un démon reporter photographique », in « Discours du centenaire de la photographie », *Études photographiques*, 10, novembre 2011, pp. 1-14, p. 5.

<sup>29</sup> Marc Bloch, *Apoloogie pour l'histoire ou le métier d'historien*, *op. cit.*, pp. 44-50.

<sup>30</sup> Pierre Nora, « Historiens et photographes : voir et devoir », in Christian Caujolle (dir.), *Éthique, Esthétique, Politique*, Actes Sud, Arles 1997, p. 48.

cette construction en réalité se fait par le frottement d'une multiplicité de temps que l'historien côtoie lors de l'opération historique. Et c'est précisément en mettant en scène cette convergence entre image et histoire, vision et savoir, que *Beyrouth autopsie* ouvre la porte à une réflexion sur l'histoire contemporaine du Liban. Faire de l'histoire, c'est-à-dire aller « voir de ses propres yeux » et ne pas détourner le regard : voici donc la véritable autopsie que Joreige opère et qui somme aujourd'hui tel un impératif moral.

En conclusion, nous avons essayé à travers notre parcours de montrer comment le concept d'autopsie, bien plus que signifier une mise en scène, agit sur l'ensemble de l'œuvre tel un outil heuristique puissant qui réoriente notre compréhension de l'installation de Joreige. L'élément fictionnel représenté par « la disparition de Beyrouth » joue en effet un rôle déclencheur et permet à l'artiste d'imprimer une tension à l'ensemble de son œuvre, dans la représentation du passé comme dans la référence au présent. Bien que cette vision apocalyptique figure, dans un premier temps, comme la projection subjective de l'état d'anxiété décrit par l'artiste, une fois la notion d'autopsie posée, elle devient porteuse d'un enjeu tout à fait central : apporter un retour d'intelligibilité sur l'histoire à partir du présent. Cette approche décrit une véritable opération épistémologique, l'intention étant de produire *a posteriori* une forme de connaissance de « l'événement » qui est en amont. Comme autant d'indices retrouvés sur le corps de la ville, textes et images deviennent ainsi les traces à partir desquelles l'autopsie s'opère, inaugurant un parcours à rebours dans le temps, où les marques du passé s'observent à partir du présent.

Déjà considérée par l'historiographie grecque pour sa valence cognitive, c'est en raison de son mode opératoire que la notion d'autopsie permet d'illustrer certains mécanismes propres à l'opération historiographique. Pour sa portée épistémologique, elle nous permettrait de voir dans l'œuvre de Joreige non seulement une représentation ou une évocation de l'histoire, mais aussi une référence aux modalités de sa construction.

Aujourd'hui, bien que l'historiographie contemporaine soit loin de poursuivre l'évidence historique, il reste que la notion de médiation apportée par la notion de trace<sup>31</sup> ainsi que la référence au paradigme

indiciaire demeurent toujours au centre du travail historique. Traces documentaires, à la fois écrites et visuelles – telles que proposées par la nouvelle histoire – sont ici le noyau à partir duquel Joreige opère et retrace l'histoire de la ville. Le choix d'appuyer la narration sur la représentation de Beyrouth prend alors tout son sens : assurant la continuité du récit par la superposition des temporalités qui la caractérise et que les images évoquent, Joreige symbolise le mécanisme de la mémoire, sur lequel l'opération historique elle-même s'appuie. À l'historien de la récupérer et de la réorganiser à travers le travail de l'écriture.

Que sera, finalement, la part de l'œuvre de Joreige face à l'histoire ? Pour répondre à cette question, on empruntera en guise de conclusion les mots suggérés par Jean-Paul Ameline au sujet d'une fameuse exposition du Centre Pompidou : « Consolatrices, dénonciatrices ou indifférentes, les œuvres montrent la trace de l'histoire et non l'histoire elle-même, non le coup, mais la blessure. Elles enregistrent, au-delà de toute explication, non l'image (construite) que le siècle a voulu donner de lui, mais la marque qu'il imprime sur son passage, l'indice d'un crime non revendiqué mais pourtant réel. À côté de ceci est arrivé proclamé par les images photographiques et cinématographiques, il est un art pour rappeler *j'ai vu cela* »<sup>32</sup>.

## Bibliographie

- Ameline Jean-Paul (dir.), *Face à l'histoire 1933-1996. L'artiste face à l'événement historique*, Flammarion/Éditions du Centre Pompidou, Paris 1996.
- Bloch Marc, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, Colin, Paris 1997.
- Cajolle Christian (dir.), *Éthique, Esthétique, Politique*, Actes Sud, Arles 1997.
- Darwich Mahmoud, *Dhākīra li-l-nisjān*, tr. fr. d'Yves Gonzalez-Quijano et Farouk Mardam-Bey, *Une Mémoire pour l'oubli*, Actes Sud, Arles 1994.
- Denis Sébastien, *Analyse d'une œuvre. Les Ailes du désir*. W. Wender, 1987, Vrin, Paris 2012.
- Dosse François, *Renaissance de l'événement*, PUF, Paris 2010.
- Ginzburg Carlo, « Signes, traces, pistes, racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, Gallimard, Paris 1980/6 n. 6, pp. 3-44.

<sup>31</sup> François Dosse, *Renaissance de l'événement*, PUF, Paris 2010, p. 322.

<sup>32</sup> Jean-Paul Ameline (dir.), *Face à l'histoire 1933-1996. L'artiste face à l'événement historique*, op. cit., p. 18.

- , *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano 1998, tr. fr. P.A. Fabre, *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Gallimard, Paris 2001.
- , *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Feltrinelli, Milano 2000, tr. fr. J.-P. Bardos, *Rapport de force. Histoire, rhétorique, preuve*, Seuil/Gallimard, Paris 2003.
- Hartog François, *Le Miroir d'Hérodote*, Gallimard, Paris 1980.
- , *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris 2005.
- Kassir Samir, *Histoire de Beyrouth*, Fayard, Paris 2003.
- Klawer Elizabeth, *Sites of Autopsy in Contemporary Culture*, State University of New York Press, Albany 2005.
- Kosseleck Reinhart, *L'Expérience de l'histoire*, Seuil/Gallimard, Paris 1997.
- Nancy Jean-Luc, *La Ville au loin*, Éditions de la Phocide, Strasbourg 2010.
- Nenci Giuseppe, « Il motivo dell'autopsia nella storiografia greca », *Studi classici e orientali*, vol. III, 1953, pp. 14-46.
- Shepens Guido, « L'idéal de l'information complète chez les historiens grecs », *Revue des Études Grecques*, tome 88, fascicule 419-423, janvier-décembre 1975, pp. 81-93.
- Riceur Paul, *Mémoire, histoire, oubli*, Éditions du Seuil, Paris 2000.
- Valéry Paul, « Discours du centenaire de la photographie », *Études photographiques*, 10, novembre 2011, pp. 1-14.
- Zangara Adriana, *Voir l'histoire, le récit historique à l'époque hellénistique et romaine*, Vrin-EHÉSS, Paris 2005.

**Claudia Polledri** a terminé un doctorat en littérature comparée à l'Université de Montréal avec une thèse intitulée : « Photographier la ville, penser l'histoire : Beyrouth dans la représentation photographique artistique contemporaine ». Membre associé du CRIAI (Centre de recherche intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques de l'Université de Montréal), ses recherches portent sur le rapport entre art et histoire dans les productions artistiques au Moyen Orient. Elle a publié « Le double exil des écrivains juifs arabes en Israël » in *Aux marges de la littérature arabe* (Helsinki : Academia Scintiarum Finnica 2013) ; « Photographier la ville, interroger l'histoire », in *War, Memory, Amnesia, Postwar Lebanon*, Contemporary French & Francophone Studies, vol. 18, n° 5.

## POUR UNE LECTURE DE LA RUINE : BERTYUS DE RABEE JABER ET ATTEMPT 137 TO MAP THE DRIVE DE JALAL TOUFIC ET GRAZIELLA RIZKALLAH TOUFIC

Nayla Tamraz

« La poésie de la ruine est poésie de ce qui a partiellement survécu à la destruction, tout en demeurant immergé dans l'absence : il faut que personne n'ait gardé l'image d'un monument intact. La ruine par excellence signale un culte déserté, un dieu négligé. Elle exprime l'abandon et le délaissement. Le monument ancien était un mémorial, [...] il perpétuait un souvenir. Mais le souvenir a été perdu, une signification seconde lui succède, annonçant dorénavant la disparition du souvenir que le constructeur avait prétendu perpétuer dans la pierre. Sa mélancolie réside dans le fait qu'elle est devenue un monument de la signification perdue. »

Jean Starobinski, *L'invention de la liberté*, Skira, Genève 1964, p. 180.

Dans un collectif paru en 1999 Élias Khoury fait état du statut ambigu de la ville de Beyrouth prise dans une double mythologie : « d'une part, la mythologie de la guerre qui fit d'elle un prototype de la ville déchirée par la guerre civile, transfigurée par la mort, démembrée ; d'autre part, la mythologie évoquée par les ruines récemment mises au jour d'une ancienne cité phénicienne et romaine. »<sup>1</sup> À cette double

<sup>1</sup> Elias Khoury, « La mémoire de la cité (Beyrouth ville dépotoir) » in *La Mémoire des déchetes. Essais sur la culture et la valeur du collectif*, Éditions Nota Bene, Montréal 1999, p. 151. De même p. 157 : « Le projet de reconstruction a fourni