Plus étrange que la fiction

Suzanne Cotter

« Tout notre travail se fonde à la frontière d'un réel où se pose continuellement la question du territoire, de sa délimitation (celui de l'art, celui de la vie personnelle), la question du corps social et du corps individuel dans une société communautaire, dans un temps où il est de plus en plus difficile de se poser en individu vecteur de la pensée et de la possible opposition, de dire "je", de dire "je suis cet être-là avec ses contradictions ; je suis là et, plus encore qu'un individu, je suis un sujet politique singulier". »[1]

Joana Hadjithomas et Khalil Joreige utilisent essentiellement les médiums de la photographie et du film pour élaborer une œuvre qui relève autant du cinéma que des arts visuels : deux mondes qui leur offrent un terrain d'expérimentation fertile mais qui, bien que de plus en plus liés entre eux, possèdent des circuits de production et de distribution distincts. Dans leur pratique, ils cherchent à redéfinir les systèmes de représentation pour interroger l'identité et la mémoire, l'individu et le sujet social. Pour eux – qui conçoivent l'art comme un territoire culturellement multiple inscrit dans un espace public où la parole et la discussion sont possibles –, l'urgence de cette pratique ne peut être séparée des urgences de la vie.

Comme un certain nombre d'artistes, d'écrivains et de producteurs culturels libanais de leur génération, arrivés à maturité dans la décennie qui suit les quinze années de guerre civile (ou des guerres civiles, selon les points de vue), Joana Hadjithomas et Khalil Joreige préfèrent employer un autre terme que celui d'artiste. Ils se qualifient de « chercheurs », au double sens de ceux qui « font des recherches » (et cherchent quelque chose) et du chercheur qui « fait de la recherche ». La référence à l'idée de quête personnelle et aux procédures de la recherche scientifique

1 « Tels des oasis dans le désert », *Appel à témoins*, Le Quartier, Quimper 2004, p. 81.

est ici tout à fait appropriée. Au cœur de leur œuvre, en effet, il y a un travail d'enquête qui s'appuie sur des archives et des documents ; ils pratiquent une archéologie des événements où l'image joue un rôle indispensable dans l'écriture de l'histoire puisqu'elle aide à comprendre la position que chacun occupe dans le monde. Par ailleurs, ils sont des maîtres en narration (*master storytellers*).

Depuis la fin des années 1990, ils adoptent les langages du cinéma de fiction et du film documentaire, articulés dans le cadre d'une rigueur conceptuelle. Leur approche est interventionniste. Si leurs premiers films et installations ressemblaient à un travail de cartographie psycho-géographique de la ville de Beyrouth, il est devenu clair avec le temps que leurs œuvres, inspirées d'événements et de lieux réels, activent et révèlent des dimensions moins visibles et plus refoulées de la ville et de ses habitants, souvent avec des conséquences qui s'imposent avec force.

Dans leur trajectoire conceptuelle, qu'ils considèrent à la fois comme une démarche d'investigation et comme une recherche esthétique, les artistes mettent en valeur la succession de périodes distinctes liées aux événements politiques et géopolitiques qu'ils ont connus au Liban. Leur émergence dans la pratique artistique contemporaine coïncide avec la rencontre à Beyrouth, à la fin des années 1990, d'un groupe d'artistes, de poètes et d'intellectuels de même sensibilité, parmi lesquels on citera Fadi Abdallah, Tony Chakar, Bilal Khbeiz, Rabih Mroué, Walid Raad, Marwan Rechmaoui, Walid Sadek et Lina Saneh. Au cours des cinq années qui suivirent, leurs réunions hebdomadaires ainsi que leur participation à des événements culturels comme le Festival d'art moderne d'Ayloul, à l'occasion duquel nombre d'entre eux ont présenté leurs premières œuvres majeures, ou les projets publics impulsés par Ashkal Alwan, association artistique dirigée par Christine Tohmé, contribuèrent au développement de cette importante communauté critique et d'une plateforme d'échanges conséquente. Nombre de ces créations des débuts sont des réflexions sur la reconstruction physique et psychologique, mais aussi économique et politique, du Liban d'après la guerre. À la même époque, Fouad Elkhoury, Akram Zaatari et Samer Mohdad créent la Fondation arabe pour l'image, laquelle se fixe pour mission de réunir, conserver et étudier les images photographiques réalisées dans tout le Proche-Orient et en Afrique du Nord, ainsi que dans la diaspora.

Au début des années 2000, les attentats coordonnés à New York et à Washington – aujourd'hui désignés sous le nom de 11-Septembre, leurs coordonnées temporelles –, suivis de l'invasion de l'Irak et de l'Afghanistan par les forces américaines et britanniques, ont marqué une nouvelle période de rupture historique et de prise de conscience culturelle. Les interrogations intellectuelles et artistiques de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige rejoignent dès lors celles d'une génération critique d'artistes, penseurs, écrivains et producteurs culturels du Moyen-Orient qui souhaitent créer des plateformes locales pour faire entendre la pluralité de leurs voix en réponse aux systèmes de représentation binaires essentiellement générés par l'Occident : « Dans notre œuvre, le 11-Septembre a été un tournant. Nous préparions au Yémen un film (*Le Film perdu*) et nous avions déjà fait les premiers repérages. Nous étions en négociation avec une chaîne de télévision, mais, lors d'une réunion avec l'un des responsables, après les attentats, on nous a dit que notre approche était devenue trop anecdotique. Nous avons été frappés par ce terme qui étymologiquement signifie " histoire tenue secrète ". Nous nous sommes alors rendus compte que cela pouvait devenir une stratégie de résistance ; le monde avait été réduit à des termes plus binaires, et il nous fallait trouver des moyens d'en exprimer la complexité.»[2]

Au milieu de la décennie, de nouveaux événements incitent Joana Hadjithomas et Khalil Joreige à remettre à nouveau en question leur pratique. Suite à l'assassinat du Premier ministre Rafik Hariri en février 2005, des manifestations de solidarité et des contre-manifestations, toutes à grande échelle, s'organisèrent bien au-delà des allégeances sectaires habituelles et témoignèrent d'affiliations géopolitiques beaucoup plus étendues. Moins de dix-huit mois plus tard, la guerre avec Israël, qui touche Beyrouth et ravage une grande partie du Sud-Liban à l'été 2006, vient souligner à nouveau la gravité des divisions et des dissensions avec les pays voisins du Liban et, de façon plus troublante, réveille le spectre oublié du risque d'une guerre nouvelle. Cette prise de conscience les conduit à repenser la manière dont ils créent leurs images, mais également à se demander comment modifier la façon dont celles-ci sont perçues, et, plus généralement, les représentations de la région.

UNE ARCHÉOLOGIE DU REGARD

La méthode adoptée par Joana Hadjithomas et Khalil Joreige a toujours consisté à problématiser le rôle des images dans l'histoire, l'imaginaire et la mémoire, et, en particulier, dans

2 Conversation par courriel avec les artistes, décembre 2011.

les représentations de la guerre. L'urgence du contexte dans lequel ils se situent s'explique par l'amnésie collective qui a frappé le Liban à la fin de la guerre civile. Ce refoulement de la mémoire du traumatisme est en partie imputable à l'amnistie politique accordée aux factions en conflit dans le cadre de l'Accord de Ta'if d'octobre 1989, mais aussi à la convergence des intérêts publics et privés et à une volonté de reconstruction, celle que l'on observe dans la régénération rapide de Beyrouth sous l'impulsion de Solidère – entreprise de construction et d'aménagement dirigée par l'homme d'affaires et politique Rafik Hariri, avec le soutien de l'Arabie saoudite. Déjà, à une époque d'optimisme prématuré, dans les années 1980, quand la guerre semblait devoir prendre fin, certains quartiers détruits du centre-ville – jadis capitale commerciale cosmopolite – furent reconstruits en un simulacre brillant des années d'avant-guerre, pour les abandonner de nouveau à un véritable *no man's land* jusqu'à la toute fin du conflit.

Si, depuis 2005, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige partagent leur temps entre Paris et Beyrouth, l'épicentre conceptuel et esthétique de leur pratique reste la capitale libanaise. Dans leurs premières œuvres, la ville et les traces qu'elle porte dans son tissu urbain constituent un thème récurrent, qui coïncide avec les difficultés de la reconstruction de Beyrouth et de la nation. Étudiants en littérature, les artistes ont d'abord photographié en 1988 les quartiers du centre-ville, recherchant les espaces abandonnés et les objets dévastés de ce qui constituait la vie quotidienne d'avant, expérimentant différentes manières de les photographier et de concevoir notre capacité à les voir et à les reconnaître. Avec la série de photographies en couleur *Équivalences*, prises sur plusieurs années et exposées pour la première fois – avec d'autres de leurs premières œuvres – à l'Institut du monde arabe à Paris en 1997 dans le cadre de l'exposition *Beyrouth Fictions urbaines: Archéologie de notre regard*, ils retraçaient le parcours de cette rencontre avec une ville de moins en moins reconnaissable, dont tous les repères avaient disparu. Les images qui en résultaient fonctionnent précisément, comme leur titre le suggère, dans le domaine du non-spécifique. *Bestiaires*, en revanche, série en noir et blanc réalisée en 1997 et représentant des fragments de lampadaires en fer déformés par des explosions et des tirs de mortier, est une méditation sur les capacités poétiques des objets dégradés et déformés à générer une reconnaissance par association libre. À propos de ces images, les artistes parlent – citant le poète Mahmoud Darwish – de « la forme d'une forme qui n'a pas de forme. »[3]

En 1999, les artistes réalisent leur premier long-métrage sous le titre *Autour de la maison rose*. Filmé dans un quartier fictif de Beyrouth (en réalité, un décor créé à Wadi Abou Jmil, le quartier juif du centre-ville), c'est l'histoire de familles déplacées durant la guerre qui, occupant une maison palatiale en ruines abandonnée par ses propriétaires, luttent contre leur éviction par un promoteur immobilier. Le film a été tourné en couleurs dans un style plaisant qui combine la théâtralité et les tons pastel des premiers films en technicolor et de *Rome, ville ouverte* de Rossellini (film sur la capitale italienne déchirée par la guerre). Les personnages archétypaux du film ne manquent ni de pathos ni d'héroïsme ; ils nous font pénétrer dans un microcosme où s'entrecroisent une politique axée sur le communautarisme et une société en lutte contre les conséquences des déplacements et de la reconstruction de l'après-guerre.

Il n'est guère étonnant que, pour une génération d'artistes libanais ayant grandi avec la réalité des *check-points* et la perte de toute référence bâtie, le travail de cartographie subjective constitue un thème récurrent. C'est par exemple le cas pour Marwan Rechmaoui, Tony Chakar et Lamia Joreige qui, tous trois, travaillent dans différents médias et différentes disciplines. Quant à Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, ils représentent la ville d'une manière spectrale et envoûtante sous la forme d'un enchaînement d'espaces contestés. Dans leurs films et leurs installations créés entre la fin des années 1990 et le début des années 2000, ils se confrontent à la ville en tant qu'environnement physique et réalité subjectivement définie par le souvenir et la mise en relation des images. *Le Cercle de Confusion* (1997), une large installation photographique, propose une vue panoramique d'un Beyrouth qui se fragmente progressivement à mesure que les spectateurs sont invités à prendre une section prédécoupée de l'image révélant la surface d'un miroir placé dessous, créant ainsi une archéologie où la ville s'affirme comme remémoration au moment même où elle disparaît comme image. Au verso de chaque section de l'image détachée se trouve un numéro accompagné de cette phrase : « Beyrouth n'existe pas ». Cette expression, inspirée de celle de Lacan « la femme n'existe pas », répond – selon les artistes – à une même volonté d'échapper à toute définition, la ville s'exprimant à la fois comme un espace littéral de constructions continues et comme un territoire dématérialisé de transactions politiques et sociales.

---

3 Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, *Aïda, Save Me!*, Gasworks/Askhkal Alwan, Londres/Beyrouth 2009, p. 9-12.

Dans une brève vidéo, *Rondes* (2001), et dans l'installation sonore et vidéo *Distracted Bullets* (2003-2005), Joana Hadjithomas et Khalil Joreige poursuivent leur réflexion sur la manière de donner une image de la ville qui développe et complexifie les représentations existantes. Dans la vidéo, ils s'intéressent à l'idée de la ville vue par le regard d'« un autre ». On y voit un homme – joué par l'acteur Rabih Mroué – faisant le tour de la ville en voiture : il décrit ce qu'il voit et raconte des anecdotes sur ce qui s'est passé durant la guerre civile et depuis la reconstruction et les images qui, dans son esprit, se sont associées à jamais à certains lieux. Mais la ville n'est jamais visible en elle-même, seulement à travers le regard posé sur elle. *Distracted Bullets* est davantage une fugue nocturne, dans laquelle la topographie de la ville est représentée en fonction de liens d'appartenance plus ou moins intenses, et des violences latentes qui leur font contrepoint. Tournée de nuit, depuis l'appartement des artistes dans le village de Beit Mery qui domine Beyrouth, cette œuvre se compose d'une séquence de vues panoramiques de la ville filmée à l'occasion de cinq événements religieux et politiques différents, fêtés à grands renforts de feux d'artifice et de tirs de fusil. Dans cette œuvre, les artistes font abstraction des éléments habituels de la description visuelle et narrative pour présenter une composition faite de pulsations sporadiques, de scintillements de lumière et d'explosions sonores. Dans le texte qui l'accompagne, ils méditent sur la source de ces feux d'artifice et sur l'arbitraire d'une histoire qui oublie les victimes anonymes mourant fauchées par des balles perdues lors de ces tirs de joie.

Avec le corpus d'œuvres *Wonder Beirut* (1997-2006), Joana Hadjithomas et Khalil Joreige abordent le paradoxe d'un Beyrouth contemporain hanté par les traumatismes d'un passé récent et qui semble néanmoins incapable de les reconnaître. Dans les hôtels, les kiosques à journaux et les papeteries de la ville, se vendent encore des cartes postales datant d'avant la guerre civile et représentant la « Riviera du Levant » dans les années 1960 et 1970, avec ses hôtels modernes, sa mer d'un bleu azur et son exotisme cosmopolite, alors que beaucoup de ces lieux et bâtiments ont été détruits lors des conflits qui ont ravagé la ville. À partir de ces cartes postales, ils se lancent dans un contre-récit visuel, conçu comme une suite de chapitres : *Histoire d'un photographe pyromane, Cartes postales de guerre* et *Images latentes*.

La première histoire, qui se lit comme une fable, met en scène un certain Abdallah Farah, photographe qui, pendant la guerre – selon le récit qu'en font les artistes –, s'est mis à brûler ses négatifs de cartes postales à mesure que les bâtiments et les sites qu'ils représentaient étaient bombardés et détruits. Conformant ses négatifs chaque fois que des parties de la ville sont « victimes » de nouveaux combats et rephotographiant ses images à chaque transformation, Farah consigne systématiquement ce que les artistes appellent le « processus historique » des principaux événements, comme la bataille des hôtels dans les années 1975 et 1976. Mais, parfois, le photographe inflige à ses images des dégâts qui ne sont pas provoqués par des événements réels mais qui, selon les artistes, expriment des motivations d'ordre émotionnel, politique ou purement esthétique. C'est ce qu'ils appellent le « processus plastique » : une forme de destruction originale qui n'est pas le résultat direct de l'événement mais est une façon de prendre part aux événements en question. Choisissant certaines images de ces processus historiques et plastiques ils les diffusent à nouveau comme des *Cartes postales de guerre*.

L'histoire ne dit pas si Abdallah Farah a existé ou s'il s'agit d'un conte moral, élégamment raconté, par lequel les artistes interviennent avec ironie et pathos dans l'imaginaire populaire refoulé. Comme chez leur compatriote Walid Raad, le procédé des identités fictives leur permet de mettre en doute la véracité des récits historiques et le rôle qu'y jouent les images. À propos de ce type d'appropriation du récit historique, l'historienne de l'art Carrie Lambert-Beattie parle de « tromperie tactique », domaine de la « para-fiction » par lequel « des personnages et des récits réels et/ou imaginaires croisent le monde vécu »[4]. Grâce à la para-fiction, les artistes créent des situations moins pour raconter des histoires plausibles que pour inciter les personnes qui les entendent à déterminer ce qu'elles veulent croire ou ne pas croire : « Les para-fictions nous conduisent au scepticisme et au doute mais, étrangement, elles nous incitent aussi à croire »[5]. Là où Joana Hadjithomas et Khalil Joreige divergent par rapport à cette conception de la para-fiction, c'est dans leur pratique du film et de la narration cinématographique comme espace discursif à la fois de proposition et de réalité dé-sublimée. Farah le photographe, ou Mroué le conducteur anonyme de *Rondes*, ne sont pas tant des personnages de fiction que des personnages scénarisés qui nous invitent à être les témoins de leur mise en scène subjective de l'histoire.

4 Carrie Lambert-Beattie, « Make-Believe: Parafiction and Plausability », *October* 129, été 2009, p. 51-84.
5 *Ibid.*, p. 78.

DE LA LATENCE COMME PROMESSE

Dans l'*Histoire d'un photographe pyromane*, le fait de brûler et de dégrader les images originales des cartes postales symbolise également, pour les artistes, le processus indexical de la photographie même : « Nous voulions revenir à une définition ontologique de ces images : la brûlure comme trace indicielle de l'image »[6]. Les images choisies et les processus historiques et plastiques qu'elles illustrent reflètent par ailleurs l'intérêt des artistes pour la notion d'archive en tant que réserve de potentiels récits historiques qui n'ont pas encore été mis au jour. Cette notion d'archive et d'enregistrement d'événements réels qui devront un jour devenir visibles s'exprime dans la notion de « latence », fil conducteur du troisième chapitre de *Wonder Beirut*. Dans ce chapitre, les photographies censées avoir été prises par Abdallah Farah dans les années qui suivent la guerre ne sont plus révélées : elles existent seulement sous la forme de bobines non développées, classées et stockées. Dans une négation de leur dimension visuelle, elles se réduisent à des numéros de référence et à des descriptifs dans des registres.

Pour Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, la notion de latence traduit la vision en une évocation, tout en contenant un fort potentiel d'émergence. Chez eux, l'image réactivée devient une figure courante qui leur permet d'exprimer et d'explorer les traces émotionnelles et psychiques des événements : les négatifs brûlés et les rouleaux de pellicules non développées d'Abdallah Farah, ou la ville seulement imaginable à travers les yeux du conducteur anonyme de *Rondes*. En retirant du flux leurs images et en réinvestissant dans les événements la contingence de récits individuels, les artistes réarticulent l'histoire dans la perspective de l'expérience vécue, sans la médiation de la logique ou de l'économie du spectacle. Un aspect fondamental de la latence est d'ouvrir un espace à l'anecdotique et au spéculatif, en opposition à la consommation passive de récits formatés au service de l'idéologie, que ce soit celle de l'État, de l'essentialisme politique ou du fondamentalisme religieux.

Cette idée s'exprime clairement dans le court-métrage silencieux mais éloquent *Toujours avec toi* (2001-2008). Dans ce film tourné à Beyrouth en 2000, à une époque où se tenaient des élections législatives, ils révèlent l'autre face de la latence dans la multiplication des portraits d'hommes politiques qui bordent les rues, les ponts et les routes, et couvrent les façades des bâtiments au point de totalement obstruer la vue. En l'absence de tout son et de tout commentaire, ce film illustre avec une évidence indiscutable la place insistante de l'image et de ses mécanismes de propagande.

La latence – ce qui n'a pas encore été révélé – assume également une fonction symbolique puissante par rapport au deuil. Pour leur confrère et écrivain Walid Sadek, la démarche de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige constitue « une allégorie féconde et élargie sur le disparu et sur ceux qui l'attendent »[7]. Les références au cadavre absent hantent littéralement leur œuvre. En 2003, ils produisent *Ramad* (*Cendres*), court-métrage sur l'histoire d'un jeune homme rentré à Beyrouth pour les funérailles de son père qu'il a fait incinérer en France mais, pour ne pas être rejetée par une communauté qui, dans ses croyances, n'accepte pas l'incinération, sa famille doit trouver un cadavre de substitution. Le film est également représentatif d'une autre préoccupation fondamentale des artistes, à savoir la question de l'émergence d'une identité individuelle dans une société fondée sur le communautarisme et le sectarisme. « Au Liban, expliquent-ils, il n'y a pas de statut civil pour le mariage, la mort ou l'héritage, qui doivent être reconnus par l'une des dix-sept confessions du pays. Dans certains cas, comme l'incinération, la coutume n'est acceptée par aucune d'entre elles. »[8] Dans une lecture-conférence, *Aïda, sauve-moi !*, les artistes expliquent aussi comment, pour réaliser l'une des scènes de *Ramad*, ils n'ont trouvé personne pour accepter de jouer le rôle du défunt par procuration, car tout le monde craignait que ce rôle ne se révèle prémonitoire. Parallèlement à leur film, ils ont alors réalisé un bref documentaire dans lequel ils interviewent les différents acteurs pressentis pour le rôle sur les raisons pour lesquelles ils ont refusé de jouer le mort[9].

Évoquant les dix-sept mille personnes enlevées ou disparues durant la guerre civile, Walid Sadek parle de la « difficulté de survivre à leur absence »[10], thème que développent Joana Hadjithomas et Khalil Joreige dans leur long-métrage *A Perfect Day* (2005). Dans ce film visuellement riche bien que produit avec peu de moyens (l'action se déroule à Beyrouth en vingt-quatre heures), Malek et sa mère Claudia accomplissent la démarche qui consiste à déclarer légalement décédé le père – et mari – disparu depuis quinze ans. L'état émotionnel de Malek y prend la forme d'une hystérie existentielle ; l'image du père – le disparu – n'existe que sous la forme d'une photographie publiée dans le journal, comme le corps absent renvoie, lui, au martyr.

6 Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, « OK, I'll Show You My Work », *Discourse 24.1*, hiver, 2002, p. 85-98.

7 Walid Sadek, « Collecting the Uncanny and The Labour of Missing », in Sonja Mejcher-Atassi et John Pedro Schwartz (dir.), *Archives, Museums and Collecting Practices in the Modern Arab World*, Farnham, Ashgate 2012, p. 220.

8 Conversation par courriel avec les artistes, décembre 2011.

9 Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, *Aïda, Save Me!*, op. cit., p. 9-12.

10 Walid Sadek, « Collecting the Uncanny and The Labour of Missing », *op. cit.*, p. 220.

Durant plusieurs années, les deux artistes ont photographié des affiches d'hommes et de femmes de différentes régions et confessions, morts au combat ou dans des opérations suicide. À la manière du processus historique adopté par Abdallah Farah, ou de leur propre représentation d'un centre-ville en mutation constante dans les *Équivalences*, les artistes retournent photographier les mêmes affiches au fil des années et rendent ainsi compte de la dissolution progressive des traits des visages sous l'effet des ravages du temps. Dans l'œuvre qui en résulte, *Faces* (2009), ils tentent de redonner vie aux visages qui s'effacent, questionnant ainsi par le dessin leur présence fantomatique.

En dehors des images, la parole et l'écrit ont toujours occupé une place importante dans l'œuvre des artistes. Cette dimension prend la forme de textes d'auteurs, qui font partie intégrante des œuvres ou qui les accompagnent dans des catalogues ou des publications. Conformément à leur stratégie générale du contre-récit et de mémoire historique, les artistes s'appuient également sur des témoignages personnels. Dans leur projet vidéo documentaire *Khiam*, débuté en 2000 et terminé en 2007, ils collectent des témoignages oraux pour donner une représentation tangible du camp de détention de Khiam, situé dans la zone du Sud-Liban occupée par Israël – un lieu de traumatisme individuel et collectif. Interviewant six anciens détenus de ce camp, ils livrent un portrait frappant de ce que sont la résistance et la survie. Lors du retrait d'Israël, en 2000, le camp a été transformé en musée, mais il a été détruit plus tard, à l'été 2006, lors de la guerre entre Israël et le Liban. Les artistes ont alors entrepris d'interroger à nouveau les anciens détenus, en leur demandant cette fois leurs réactions à la destruction du camp et à l'idée de le reconstituer à l'identique. Dans un télescopage entre passé, présent et futur, la démarche initiale des artistes – celle de la remémoration et de l'évocation – a donc été interrompue par la totale destruction du camp, laquelle transforme un site témoignant d'une histoire jadis niée, puis partagée, en un lieu d'absence. En se rendant après la guerre de 2006 sur les lieux de l'ancien camp devenu musée en 2000, les artistes ont trouvé une série de grandes affiches présentant les bâtiments tels qu'ils existaient avant leur destruction, affiches placées par les autorités devant ce qui n'était plus qu'un champ de ruines. La série photographique réalisée à cette occasion, *Paysages de Khiam* (2007), rend compte à son tour de la mise en scène et de l'insuffisance absurde de ces images mémorielles improvisées, dans une mise en abyme de la mémoire et de la perte.

Parmi les œuvres qui jouent sur l'ambivalence de l'image, sur son absence obsédante ou sur la possibilité de son apparition, *Le Film perdu* (2003) éveille des échos profonds par ses conséquences et sa réflexion sur le statut des images et de ceux qui les font – dans le monde arabe en général – au cours de la décennie qui suit le 11-Septembre. Parlant de cette époque, les artistes déclarent : « Nous essayons dans notre travail de définir les conditions de notre existence et de notre appartenance à cette partie du monde. Nous continuons de poser des questions sur ce que cela signifie d'être des créateurs d'images dans le monde arabe, sans tomber dans les tropes simplistes de l'orientalisme ou de l'instrumentalisation de l'image dans les différents pays et les différentes communautés politiques. »[11]

Le Film perdu illustre magnifiquement l'intersection entre le projet de recherche des artistes et les événements de la vie réelle. À propos de leur méthodologie, Walid Sadek parle d'une « impasse nécessaire », où « l'allégorique fusionne avec l'autobiographique »[12]. Les artistes eux-mêmes font un autre usage du mot « allégorique » qui, pour eux, n'est pas ancré dans les événements réels qu'ils cherchent à interroger. Presque toutes leurs œuvres contiennent des traces d'éléments issus de leur vie et de leur expérience d'artiste, mais ce qui pourrait ressembler à un jeu référentiel subtil est en réalité une façon d'affirmer la continuité et l'inséparabilité de la vie et de l'art. Ainsi, dans le générique d'*Autour de la maison rose*, apparaissent des images des cartes postales de *Wonder Beirut* ; de même, l'appartement de Malek dans *A Perfect Day* est celui où vivaient les artistes ; quant aux circonstances de la disparition du père de Malek, elles rappellent celles qui entourèrent l'enlèvement de l'oncle de Khalil Joreige durant la guerre civile.

Le Film perdu commence par un autre événement bien réel : un courriel reçu par les artistes en mai 2000 leur apprenant que leur film *Autour de la maison rose* a disparu au Yémen dans des circonstances étranges. La nouvelle leur paraît d'autant plus étonnante qu'elle vient d'un pays qui ne s'intéresse guère au cinéma. La date du courriel correspond en outre au dixième anniversaire de la réunification du Nord et du Sud-Yémen. Un an plus tard, ils décident de se rendre dans le pays pour retrouver la trace de leur film dans les cinémas de Sana'a et d'Aden, où il avait été projeté. Ils rendent compte de leur voyage et de leurs discussions avec les personnes qu'ils rencontrent, depuis les projectionnistes

11 Conversation par courriel avec les artistes, décembre 2011.
12 Walid Sadek, *op. cit.*, p. 220.

jusqu'aux responsables des *check-points* entre le nord et le sud du pays. Il s'agit d'une sorte de *road movie* sur lequel vient se greffer une interrogation sur les conditions culturelles et politiques susceptibles de donner un statut aux images photographiques ou cinématographiques. Raconté d'une façon très personnelle, le film se termine par le retour des artistes à Beyrouth et la réception d'un colis contenant les séquences du film coupées par la censure libanaise avant son envoi au Yémen. L'ironie de cette coïncidence prend un caractère d'autant plus poignant dans les derniers moments du film, où ces séquences – les seules traces qui subsistent du film disparu – sont montées sur une bobine et projetées.

LE POIDS DE LA RÉALITÉ

La guerre entre Israël et le Liban, à l'été 2006, marque le début d'une période nouvelle pour les artistes, qui désirent s'engager encore davantage dans leur présent. Leur long-métrage *Je veux voir*, réalisé peu après la fin de la guerre, prend la forme d'un autre parcours, cette fois au sud de Beyrouth et dans le Sud-Liban jusqu'à la frontière avec Israël, c'est-à-dire dans une région fortement bombardée pendant le conflit. On y retrouve Rabih Mroué, là encore au volant d'une voiture, dans un film qui juxtapose un scénario de fiction et une situation capturée en temps réel. Rabih Mroué sert de chauffeur à l'actrice française Catherine Deneuve, qu'il n'a jamais rencontrée. Il doit lui montrer le sud dévasté, où se trouve le village dont est originaire sa famille, et ramener l'actrice à Beyrouth pour un dîner ce soir-là. Catherine Deneuve est fascinante – elle est dans son rôle de star de cinéma –, mais visiblement inquiète : elle vérifie constamment que sa ceinture est bien attachée, elle fume une cigarette ou pose discrètement des questions. À mesure que les deux acteurs se détendent au fil de la journée, en échangeant des propos et en parlant de leurs expériences respectives, il s'opère dans le film un changement de représentation – ce que le théoricien Jacques Rancière appellerait un « partage du sensible », et le développement de la relation entre eux offre alors un portrait subjectif et profondément humain de ce que signifie « voir » et « montrer », non seulement pour les personnages d'une histoire mais pour de véritables témoins du monde.

Dans leur réflexion sur *Je veux voir*, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige font référence à *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais, de 1959, et à *Notre musique* de Jean-Luc Godard, de 2004. Dans ce dernier film, Godard – qui y joue un rôle – s'interroge sur la question de la violence et de la réconciliation à travers l'histoire d'une rencontre entre deux personnes. Lors d'une conférence à Sarajevo présente dans le film, Jean-Luc Godard affirme à propos de deux images datant de 1948, année de la création de l'État d'Israël et du Naqba, l'exode palestinien : « Dans un cas, les juifs rejoignent la fiction ; dans l'autre, les Palestiniens rejoignent le documentaire. »[13]

Dans *Je veux voir*, les artistes maintiennent dans un état de tension ces domaines de la fiction et du documentaire. En invitant Catherine Deneuve à participer au film, ils ont délibérément cherché à exploiter l'effet étrange d'une icône du cinéma transposée dans une situation d'après-guerre. Leur tactique de déstabilisation produit également une forme de réalité renforcée, ou de sur-réalité quand le prétexte rassurant de la fiction se confronte à des événements concrets[14]. À un moment du film, par exemple, Rabih Mroué s'écarte par erreur de la route balisée, si bien que l'équipe du film apparaît dans le champ, criant et essayant de rattraper la voiture par crainte des mines. La séquence se termine sur une Catherine Deneuve visiblement ébranlée. À un autre moment fondamental, en arrivant à la frontière entre le Liban et Israël, on voit les artistes négocier avec les soldats de la FINUL en patrouille pour obtenir l'autorisation de filmer les deux acteurs marchant le long de la clôture délimitant la frontière. Après des négociations qui paraissent interminables, Catherine Deneuve accepte d'être photographiée avec les soldats, et les réalisateurs peuvent filmer l'une des frontières les plus surveillées au monde. Dans ces moments rares où l'actrice marche sur le sentier herbeux et sinueux qui longe la frontière, le cinéma parvient à créer un territoire qui transcende toute nationalité.

Joana Hadjithomas et Khalil Joreige sont des utopistes affichés, dont l'idéalisme s'enracine dans la notion d'espace civique. Depuis quelques années, leur recherche a cédé la place à une exploration des espaces spéculatifs – mais tout aussi émancipateurs – et à des interventions dans des événements de la vie réelle. Déjà, avec *Autour de la maison rose*, ils cherchaient à situer le film dans le débat public sur l'avenir de Beyrouth et la vision de sa reconstruction. Leur œuvre est émaillée d'étonnantes coïncidences dans lesquelles la réalité devient plus étrange que la fiction. Le jour de la première de *A Perfect Day* à Beyrouth, le film et les artistes font l'objet d'une injonction en justice et sont accusés d'avoir utilisé, sans le savoir, l'image d'un homme assassiné dans des circonstances non élucidées,

13 Hadjithomas & Joreige, *Aïda, Save Me!*, *op. cit.*, p. 9-12.
14 *Ibid.*, p. 11-12.

pour illustrer l'avis de disparition du père de Malek dans un journal de 1988. Il apparaît aussi que la date choisie correspond au jour du mariage de cet homme, déjà divorcé, avec sa seconde femme Aïda. Plus tard, alors qu'ils évoquaient ces interruptions inattendues lors d'une lecture-conférence, intitulée *Aïda, sauve-moi!*[15], une femme du public a prétendu être la cousine de l'homme en question. La poétique de l'étrangeté de l'anecdote traverse leur œuvre au point que, ayant demandé aux artistes à visionner un certain nombre de leurs films pour écrire cet essai, j'ai reçu par la poste, dans une enveloppe dont l'adresse avait été écrite de la main des artistes, une série de DVD illisibles portant des étiquettes jaune et noir où il était question d'un manuel d'instruction pour des pièces détachées de Boeing. Cette substitution inexplicable des films a suscité des sentiments de perplexité, d'insécurité et de consternation.

Revenant sur un épisode oublié de l'histoire du Liban, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige créent entre 2010 et 2013, grâce à la découverte d'une série de photographies dans les collections de la Fondation arabe pour l'image, un ensemble d'œuvres, regroupées sous le titre *The Lebanese Rocket Society,* autour d'un ancien projet libanais de conquête spatiale, la Lebanese Rocket Society. Cette société – d'abord connue sous le nom de Haigazian College Rocket Society –, créée en 1960, fut dirigée par un professeur de mathématiques, Manoug Manougian, qui avait réuni un groupe de jeunes mathématiciens et scientifiques étudiant à l'Université arménienne Haïgazian de Beyrouth. Inspirée par la course à l'espace entre l'Union Soviétique et les États-Unis et l'ambition d'être le premier pays du monde arabe à y participer, la Société, finalement soutenue par le gouvernement, réussit à lancer dans l'espace aérien libanais plusieurs fusées Cedar entre 1961 et 1966. Ces lancements, objets de célébrations nationales, ont également été l'occasion d'éditer une série de timbres commémoratifs avant que le projet ne soit complètement oublié.

L'ensemble *The Lebanese Rocket Society*, une démarche simultanée de documentation et de reconstitution, prend la forme d'entretiens filmés avec les scientifiques associés au projet originel, de séquences filmées et de photographies d'archives, d'un monument commémoratif, et, compte tenu de la logistique nécessaire pour transporter la réplique d'une sculpture de la fusée dans les rues de Beyrouth, de la participation de nombreuses personnalités gouvernementales. Autant d'éléments constitutifs du processus de réalisation d'un long-métrage achevé en 2012, dernier élément du corpus dont le premier chapitre a été produit en 2011 pour la 10e Biennale de Sharjah intitulée *Plot for A Biennial*. Les artistes y présentaient *L'Album du Président*, une installation composée de trente-deux tirages pliés en accordéon et fixés au mur qui, vus ensemble, constituent un dessin de huit mètres de long représentant la fusée Cedar IV conçue en 1963. Sur des écrans plats apparaissaient des séquences des premiers lancements de la fusée et des entretiens enregistrés d'anciens membres de la Société. La pièce maîtresse de cet ensemble est *Cedar IV: une reconstitution*, la réplique en métal peint et en grandeur réelle de Cedar IV, fabriquée à Beyrouth et transportée vers les Émirats Arabes Unis pour être installée devant le musée d'Art de Sharjah. Une seconde réplique fut installée, en même temps, sur le terrain de l'Université Haïgazian, offerte par les artistes pour donner une matérialité à ce projet scientifique oublié. Au-delà de l'ardeur commémorative qu'ont inspirée ces installations, il est intéressant de souligner les difficultés qu'ont dû surmonter les artistes pour fabriquer, transporter et présenter l'œuvre; il a en effet fallu d'intenses négociations, des autorisations et des émissions à la télévision pour que la «sculpture» ne soit pas prise par erreur pour un vrai missile et ne provoque une riposte militaire. Ce sont ces enjeux qui constituent la dimension singulière de cette œuvre, tout autant peut-être que les objets que l'on y voit. Joana Hadjithomas et Khalil Joreige expriment clairement leur ambition, celle «de provoquer le réel, même de façon minime, de le remettre en question et de le transformer, de créer une fusée qui ressemble à un missile et de la faire circuler dans la ville en disant: "Ceci n'est pas une arme", "Voici ce que certains étaient, et ce que nous pourrions être aujourd'hui: des chercheurs, des utopistes, des rêveurs". C'est un hommage à un projet passé, loin de la nostalgie, mais activé au présent; c'est une façon de dire notre désir de voir changer le monde alors que la réalité est ce que nous en faisons et que nous n'avons tout simplement pas accepté l'ordre des choses.[16]»

Un troisième chapitre du projet, *The Golden Record*, est un paysage sonore composé de sons du monde et du Liban – des musiques, des bruits de la ville ou de la nature – extraits de différentes archives sonores. Faisant référence au message enregistré «Vive le Liban», disposé sur les têtes des fusées Cedar pour suivre leur trajectoire au moment du lancement, cette œuvre renvoie également à une époque

15 Cette conférence-performance a été notamment donnée le 15 novembre 2010 par les artistes dans le cadre du programme *Mapping Subjectivities* au Museum of Modern Art, New York.

16 Conversation par courriel avec les artistes, décembre 2011.

où le monde était essentiellement divisé en blocs idéologiques et où la conquête spatiale était le symbole ultime des idéaux des révolutionnaires comme des progressistes libéraux. Dans le nouveau monde panarabe d'alors, c'était une période d'auto-détermination optimiste. L'Occident, en pleine vague de consumérisme et soumis à la propagande de la Guerre froide, connaissait, lui aussi, une période de paranoïa et de rencontre avec « l'Autre », en lien avec la constitution d'états indépendants postcoloniaux. Cette œuvre évoque le Golden Record que la NASA a envoyé dans l'espace à bord des sondes Voyager 1 et Voyager 2, qui contenaient – en vue d'éventuelles rencontres avec des extraterrestres – des messages et des sons de la Terre, choisis par une commission présidée par Carl Sagan et gravés sur des disques d'or[17].

The Lebanese Rocket Society est une réponse à la question : « Que faire quand le fil de l'histoire est rompu ? »[18]. Si l'on ne connaît pas exactement les raisons du démantèlement de la Lebanese Rocket Society, certains facteurs – notamment les pressions diplomatiques arabes et occidentales – ont pu jouer un rôle. Cette manière de faire revivre la Lebanese Rocket Society, représentative d'une époque d'idéalisme et de rêve, jette un éclairage particulier sur une histoire tombée dans l'oubli, et ce, en une époque de rêves passés et dans un présent parcouru par de profonds courants nostalgiques.

En cette période sensible et incertaine des Printemps arabes, où les droits et les aspirations réprimés depuis longtemps se font voir et entendre, l'œuvre de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige constitue un rappel constant et éloquent de grandes ambitions partagées, dans une recherche permanente d'une autodéfinition sur le terrain miné de l'autodétermination politique et culturelle, et des modes de représentation qui les accompagnent. Il est d'autant plus significatif que les artistes, par leur engagement et leurs interventions sur le présent, continuent d'étendre et d'affiner les moyens par lesquels ils expriment ces modes d'être. Nous avons besoin d'ironies et de révélations, d'un terrain commun et de ces précieuses distances qui existent entre les gens, d'histoires collectives qui les séparent et les unissent à la fois. La pratique de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige est un appel aux "armes" : faites tourner les caméras. Lancez-vous dans l'action. Que l'histoire commence !

---

17 Un autre élément du projet est *Un Tapis*, 2012, à savoir une reproduction du timbre officiel édité en hommage à la Lebanese Rocket Society sous la forme d'un tapis fabriqué à la main.

18 Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, « The Lebanese Rocket Society », *Plot for A Biennial*, cat. exp., *Sharjah Biennial* 10, Sharjah Art Foundation, Sharjah 2011, p. 132.