

# DISPARITION/APPARITION, CLÔTURE DU RÉCIT ET IRRUPTION DU FANTASTIQUE DANS LES ŒUVRES DE LAMIA JOREIGE ET GHASSAN SALHAB

Ghada Sayegh

Des événements vécus nous ne garderions que des fragments de mémoire et d'oubli, une histoire marquée par des manques, des trous, des vides, des silences. La disparition serait à la source de la quête des traces du passé; elle conditionnerait la possibilité de tout récit: « La trace n'est pas un objet, parce que justement elle dit quelque chose de l'absence de la personne qui est passée par là avant et qui n'est plus là. C'est donc l'objet même de la disparition »<sup>1</sup>. Or la disparition marque non seulement ontologiquement la trace, mais aussi sa fragilité, ce que Jacques Derrida nomme sa « finitude »:

« [...] Une trace peut toujours s'effacer [...] se perdre [...] s'oublier, se détruire. C'est sa finitude. Et c'est parce qu'il appartient à la trace d'être finie qu'il y a de l'archive, c'est-à-dire qu'on fait des efforts pour sélectionner, pour garder, pour détruire telles archives ou laisser mourir telles traces, pour laisser disparaître telles traces et garder telles autres, parce qu'on sait que les traces sont finies. Et une archive est toujours finie, toujours destructible »<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Michèle Katz, in Daniel Bougnoux et Bernard Stiegler, *Jacques Derrida, Trace et archive, image et art*, Institut National de l'Audiovisuel (INA), « Collège iconique », Paris, 25 juin 2002, disponible sur: [http://www.institut-national-audiovisuel.fr/sites/ina/medias/upload/actes-et-paroles/colleges/2002/25-06-02\\_derrida.pdf](http://www.institut-national-audiovisuel.fr/sites/ina/medias/upload/actes-et-paroles/colleges/2002/25-06-02_derrida.pdf), p. 19.

<sup>2</sup> Jacques Derrida, *id.*, p. 24.

Dans une perspective épistémologique, la conception de l'histoire serait inséparable des non-dits, des effacements; si ses démarches les plus convaincantes se relient au recueil et à la consignation de l'archive, cette opération même est sélective, détruisant des traces pour en garder d'autres, délimitant ce qui est intégré ou non dans le flux de l'histoire :

« La pulsion d'archive, c'est une pulsion irrésistible pour interpréter les traces, pour leur donner du sens et pour préférer telle trace à telle autre. [...] L'archiviste n'est pas quelqu'un qui garde, c'est quelqu'un qui détruit. [...] Alors cette archivage sélective, qui est toujours à la fois bénéfique et monstrueuse, les deux à la fois, c'est une chance et une menace, ça ne vaut pas seulement dans les institutions sociales et politiques, ça vaut dans l'inconscient, c'est ce qui se passe dans l'inconscient, c'est ce qui se passe en nous. On garde des tas de choses, on sélectionne et on détruit. Pour garder, justement, on détruit, [...] c'est la condition d'une psyché finie, qui marche à la vie et à la mort, qui marche en tuant autant qu'en assurant la survie. Pour assurer la survie, il faut tuer. C'est ça, l'archive, le mal d'archive »<sup>3</sup>.

Dans le contexte libanais, en l'absence d'un savoir historique partagé ainsi que d'un fonds d'archives national efficient<sup>4</sup>, comment écrire, penser ou représenter l'histoire libanaise? Appréhender l'Histoire, comme l'affirme George Didi-Huberman, c'est se confronter à « des gouffres, parce que des séismes ont eu lieu, qui ont fracturé la continuité historique [...] »<sup>5</sup>. Les régimes de temporalité et d'histori-

<sup>3</sup> *Id.*, pp. 25-26.

<sup>4</sup> La défaillance et la paralysie du Centre des Archives Nationales, qui comme toutes les institutions étatiques au Liban n'échappent pas aux tensions et pressions politiques et communautaires, favorise une impression d'effacement de l'archive et du lien avec le passé qu'elle peut établir. Or, comme le souligne le philosophe Serge Margel, « si l'archive constitue bel et bien une relation *au* passé, qui invente une tradition, élabore une mémoire, si elle construit toujours et institue une certaine représentation *du* passé, cependant il n'y a pas d'archive, au singulier comme au pluriel, qui ne soit déjà prise ou établie dans la constitution d'un fonds, qu'on appelle justement *fonds d'archives* ». (Serge Margel, *Les Archives fantômes, recherches anthropologiques sur les institutions de la culture*, Lignes, Paris 2012, p. 10).

<sup>5</sup> Georges Didi-Huberman, « Plasticité du devenir et fractures dans l'Histoire », in Catherine Malabou (dir.), *Plasticité*, Léo Scheer, Paris 2000, p. 69.

cités seraient ainsi bouleversés par « un rapport de *forces* », « un nœud de tensions »<sup>6</sup> dialectiques entre la mémoire et l'oubli, le retrait et le retour de la catastrophe. L'hypothèse qui fonde notre travail se situe au centre d'une césure spatio-temporelle, une fracture historique liée à la guerre, qui génère une crise de la représentation. De ce « nœud de tension », découle un art de l'effritement du langage, de l'espace, du temps. L'articulation disparition/apparition, clôture du récit et irruption du fantastique qui sera déployée dans le présent article, centrée sur les œuvres de Lamia Joreige et Ghassan Salhab, révèle une approche morcelée de l'histoire, une temporalité endeuillée, marquée par la hantise. Les démarches artistiques étudiées traduisent ainsi un geste et une posture qui tentent de penser les événements traumatiques et de les historiciser.

## La *disparition* au principe de la narration et de la représentation

Au Liban, en l'absence d'histoire officielle, dans un régime politique qui décrète amnistie et amnésie, histoire et mémoire entretiennent des liens que Lamia Joreige exprime dans son travail comme dans son analyse du processus psychique et politique qui conditionne la mémoire, mais aussi la fabrique, le « ré-agencement » narratif et fictionnel des images :

« Comment approcher l'Histoire, quelle image nous en est renvoyée, quelle image pourrais-je en re-crée ? – Tant de questions qui interrogent notre regard et notre subjectivité, ainsi que le rapport de notre histoire individuelle à celle collective. [...] »

L'histoire nous échappe, il nous en reste des fragments, paroles, images. [...]

À la manière du mécanisme de mémoire, mon travail tente de collecter, enregistrer, effacer, inventer, oublier, capter, détourner, manquer. – Ce qui m'a amenée à explorer diverses structures narratives [...] parce que dans tous ces travaux, je désigne l'impossibilité

<sup>6</sup> *Idem*, pp. 60-61.

d'accéder à un récit complet, soulignant ainsi les manques, les *trous* de mémoire et d'histoire »<sup>7</sup>.

C'est ainsi que l'artiste plasticienne et vidéaste introduit sa démarche artistique qui questionne la représentation de l'histoire individuelle et collective, à travers l'invention et l'expérimentation de modes de narration et de figuration possibles. Le tissu de l'histoire libanaise<sup>8</sup>, plus spécifiquement celle qui se rattache à la guerre civile, n'est-il pas fait de ces absences, de ces non-dits, imprégné par la disparition comme paradigme? Comment concevoir alors la recherche d'une « vérité » historique dans un contexte où l'objet d'étude lui-même est par définition un objet fuyant? Comment saisir l'expérience traumatique vécue ou héritée du passé dans un pays marqué par l'absence de consensus mémoriel? Quelle(s) narration(s) semble(nt) possible(s) et susceptible(s) d'éclairer les événements du passé, afin d'appréhender l'histoire, lorsque les traces du passé sont dispersées, occultées, enterrées, effacées?

Depuis la fin de la guerre civile (1975-1990), on compte plus de 17 000 personnes disparues au Liban, et dont on ne connaît pas le sort à ce jour. Durant plus de quinze années, la guerre fut marquée par les combats, les bombardements, les tueries, les massacres, les déplacements, mais aussi des enlèvements incessants :

« Ces enlèvements étaient pratiqués par tous les groupes armés (milices et armées), souvent en coordination avec plusieurs groupes (par exemples, les milices libanaises ou des membres de l'armée libanaise remettaient les victimes aux forces syriennes ou israéliennes).

Les victimes – pour la plupart des civils – étaient enlevées aux points de passage, dans leur propre maison ou dans la rue. Elles étaient kidnappées pour de multiples raisons : en échange d'autres prisonniers ; pour l'argent ou par vengeance [...].

Parallèlement aux enlèvements, de nombreuses personnes ont disparu du fait des massacres et des combats et ont été enterrées

<sup>7</sup> Lamia Joreige, *Je d'histoires*, in *Meeting Point 3 – Printemps de la Danse*, Tunis, 2005, texte révisé en 2006.

<sup>8</sup> Pour un rapprochement avec d'autres situations contemporaines, on peut se reporter au film *Nostalgie de la lumière* (Patricio Guzman, 2010), consacré aux disparitions d'opposants au dictateur Augusto Pinochet, au Chili.

dans des fosses communes ou – selon des rapports non officiels – auraient été jetées à la mer »<sup>9</sup>.

Face à la disparition d'un proche, comment vivre avec l'incertitude quant à son sort, comment faire le deuil en l'absence d'un corps? Comme le souligne Lynn Maalouf, « la différence entre le fait de s'adapter à la mort d'un être aimé et sa disparition correspond à ce que les psychologues appellent 'gel du deuil' »<sup>10</sup>. Cette « distinction nette entre la condition de mort et celle de disparu » remonte à « une disparition célèbre [qui] ouvre les histoires occidentales: celle d'Ulysse dans l'*Odyssee*. [...] Ce n'est pas de songer à la mort de son père qui chagrine tant Télémaque; plutôt, ce qui le désespère – le laisse sans perspective d'avenir – c'est l'incertitude quant à son sort »<sup>11</sup>. Or comment se forme une mémoire ou un récit en l'absence d'une finalité, lorsque les proches des disparus sont condamnés à une incertitude « ouverte sur le temps et l'espace »? George Varsos et Valeria Wagner soutiennent ainsi que:

« La mort certaine devient [...] une condition pour la formation de la mémoire des survivants. Saisissant ce lien entre mort, transmission d'expériences et narration, Walter Benjamin dira même au sujet du conteur traditionnel, que 'la mort est la sanction de tout ce qu'il peut raconter' et que 'c'est de la mort qu'il tient son autorité'. C'est la présence de la figure du mourant dans la société traditionnelle qui attribuerait ainsi à la vie humaine la forme communicable qui soutient la vérité du récit de son histoire, et donc sa place dans la mémoire humaine [...].

La disparition affecte toute forme de constitution et de transmission de connaissance, d'évaluation ou de critique et de mémoire de ce qui a ou qui aura eu lieu, en modifiant la matière même de ce dont il s'agit, devenue en quelque sorte informe, sans résolution, crucialement ouverte sur le temps et l'espace »<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Lynn Maalouf, « Les disparitions forcées au Liban: l'héritage immuable d'une nation », in Franck Mermier et Christophe Varin (dir.), *Mémoires de guerres au Liban (1975-1990)*, Sindbad/Actes Sud/Ifpo, Arles 2010, p. 268.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> George Varsos et Valeria Wagner, « Disparaître à présent, Introduction », *Disparaître*, automne 2007, n° 10, p. 9.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 10-13.

Benjamin opère ainsi la distinction suivante: alors que « la mort donne du relief aux faits, [...] ouvre sur des récits », la disparition « en est la clôture »<sup>13</sup>. Les modalités de transmission de l'expérience s'en trouvent affectées:

« Fin, forme, continuité, temporalité linéaire, ordre de séquences événementielles, projection dans l'avenir, l'idée même des personnes, événements ou objets jadis 'sensibles': tout doit être revu lorsque la langue ou tout autre moyen de configuration, de représentation, de transmission de matériaux ou de figures de vie se confrontent au disparaître, et aux modalités qu'il convoque »<sup>14</sup>.

L'œuvre expérimentale de Lamia Joreige s'inscrit dans cette configuration, mettant en tension formes et récits pour explorer les diverses possibilités (ou impossibilités) d'accéder, de relater et de représenter l'histoire, particulièrement celle de la guerre du Liban. Ses travaux sont ainsi marqués par la recherche d'une narration possible, une tentative de lecture ou de (ré)écriture de l'histoire marquée par l'idée d'une rupture temporelle, événementielle, narrative, formelle, réenclenchant différentes versions possibles qui oscillent entre réalité et fiction, mettant ainsi en doute l'idée d'une vérité historique. Son installation *Je d'histoires* (2006-2007) est à ce titre emblématique de l'ensemble de ses travaux artistiques, qui pourraient être considérés, indépendamment de leurs diversités thématiques, narratives et formelles, comme autant de propositions pour aborder l'histoire « manquante ».

La spécificité de l'installation *Je d'histoires* se situe dans son interactivité: Joreige met ainsi à disposition des visiteurs des séquences vidéos, une sélection de musiques, ainsi que des textes qui portent sur l'amour et la guerre. Chaque visiteur peut construire sa propre histoire à partir des mêmes matériaux, se trouvant impliqué dans la recherche d'une structure narrative sans cesse réenclenchée, engageant une multitude d'histoires, ainsi qu'une finalité non identifiée. La présence du visiteur est par ailleurs enregistrée à travers un micro, des sons qui sont réinjectés à un moment différent durant une autre séquence, « comme une irruption ou un son fantôme », tel que l'explique l'artiste. Certains sons enclenchés par le visiteur peuvent également

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>14</sup> *Id.*, p. 13.



Figure 1 – *Je d'histoires* (2006-2007).



Figure 2 – *Je d'histoires* (2006-2007).

provoquer la désintégration et la disparition de l'image. L'instabilité et la précarité semblent ainsi contaminer tous les fragments d'histoire, images, musiques et textes dont la présence ou l'apparition ne peut s'effectuer que par la menace de leur disparition. Leur rapport au réel et à l'événement s'en trouve altéré, la rupture poétique formant le seul lien possible, à chaque fois relancé, réinterprété, comme autant de versions possibles du même événement, impossible à relater d'une manière définitive.

Cette dynamique intègre également ses projets *Objets de guerre*, 1, 2, 3 et 4 (1999-2006), ainsi que *Ici et peut-être ailleurs*, titre d'un documentaire, d'une nouvelle (datés de 2003), et d'un site internet



Figure 3 – *Objets de guerre* (1999 – en cours).



Figure 4 – *Ici et peut-être ailleurs* (2003)



interactif<sup>15</sup> (2009). *Objets de guerre* consiste en une installation composée de quatre vidéos formant une diversité de témoignages liés à la guerre civile, centrés chacun sur un objet personnel qui enclenche un récit, une histoire. Le visiteur fait ainsi le choix de visionner tel ou tel témoignage, composant par ce choix son propre récit. La série qui comporte quatre vidéos est amenée à se développer selon des histoires qui n'en finissent pas d'être injectées dans une sorte de banque de données non délimitée dans le temps.

Le documentaire *Ici et peut-être ailleurs* (2003) manifeste le même geste d'approche des différentes versions de l'histoire, en l'occurrence ici une histoire de la disparition. L'artiste amorce une cartographie de la mémoire traumatique de la ville de Beyrouth, désignant géographiquement des points d'interruptions spatio-temporelles, qui défient la mémoire et l'histoire, en parcourant ce qui a constitué durant plus de quinze années un *no man's land* le long de la ligne de démarcation entre Beyrouth Est et Beyrouth Ouest, la ligne verte. Car ces lieux contiennent une mémoire, celle des batailles, des exécutions sommaires et des enlèvements multiples qui ont eu lieu dans cette zone infestée de *snipers*, et formée de multiples barrages censés contrôler les passages d'une zone à l'autre.

Munie de photographies d'archives, Joreige confronte les habitants et commerçants de ces quartiers et les spectateurs à ces images, et crée une superposition cartographique entre les barrages d'hier et les carrefours d'aujourd'hui. Le questionnement est alors porté par une double impulsion : Où nous situons-nous dans l'espace et le temps ? Où se trouvent les disparus ? Les témoignages qu'elle filme divulguent des informations disparates, quelques noms, des récits vécus ou entendus, marqués par des non-dits, des souvenirs altérés, des oublis, des histoires fragmentées dont il est impossible de figurer une image totalisante. L'histoire ne pourrait être abordée et représentée que suivant une esthétique de la latence, prenant acte des absences, des manques, des trous d'histoire.

<sup>15</sup> Voir le site internet *Ici et peut-être ailleurs* : [http://www.hereandperhapselsewhere.com/IPA\\_french/](http://www.hereandperhapselsewhere.com/IPA_french/).

## Disparition/Apparition, une fente dans le réel

Si la disparition marque la clôture de tout récit, la rupture de l'expérience, de sa représentation, de sa transmission, elle ouvrirait une fente dans le réel, permettant l'apparition des spectres, l'irruption du fantastique. Disparition et apparition installeraient une modalité du temps, de l'espace, où les images d'après l'événement, d'après la guerre, s'ouvrent sur une absence de sens, une non-présence ou une non-contemporanéité à soi, au monde, l'acte de filmer devenant la quête de saisie du monde. En faisant disparaître sans explication Anna, le personnage principal de *L'Avventura* (1960), Antonioni marquait l'invention-même du cinéma de la modernité, « en définissant clairement dans ses termes, comme le souligne Philippe Azoury, la grande question de l'après-guerre : que fait-on après l'événement, après le choc sans sommation de l'événement? Que fait-on lorsqu'on en est là, à la lisière du désert et que le sens a laissé place à quelque chose de plus épais, de plus opaque, qui s'appelle peut-être le réel? »<sup>16</sup>. Il s'agit, poursuit-il, de « montrer que plus rien ne s'organise de la même façon après un événement », *L'Avventura* étant « la reproduction à une échelle intime d'une catastrophe historique (le fascisme, les camps, la bombe nucléaire : les grandes fractures nées de la seconde guerre mondiale) »<sup>17</sup>. Personnages, récits et formes se trouvent affectés, désincarnés par cette esthétique de l'évidement, mais où la disparition cède la place à la potentialité d'une apparition imminente.

Tout commencerait donc par la disparition (d'Anna dans *L'Avventura*), mais aussi par l'apparition du spectre, comme dans *Hamlet*, tel que le formule Jacques Derrida dans *Spectres de Marx* : « tout commence par l'apparition du spectre. Plus précisément par l'attente de cette apparition. L'anticipation est à la fois impatiente, angoissée et fascinée, cela, la chose (*this thing*) va finir par arriver. Le revenant va venir. Il ne saurait tarder »<sup>18</sup>. Tout commencerait donc par la dis-

<sup>16</sup> Philippe Azoury, *Antonioni, identification d'un cinéaste*, conférence présentée le 28 avril 2009 dans le cadre de la rétrospective consacrée à Michelangelo Antonioni, du 14 au 28 avril 2009, organisée par Metropolis Art Cinema et l'Institut Culturel Italien de Beyrouth (non publié, sans lieu, sans date).

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Galilée, Paris 1993, p. 22.

parition, mais aussi par l'apparition du spectre, du revenant, suivant une temporalité non linéaire, anachronique, réversible. Un « moment spectral », comme le formule Derrida, « un moment qui n'appartient plus au temps, si l'on entend sous ce nom l'enchaînement des présents modalisés (présent passé, présent actuel "maintenant", présent futur). [...] Furtive et intempestive, l'apparition du spectre n'appartient pas à ce temps-là, elle ne donne pas le temps, pas celui-là : "Enter the Ghost, exit the Ghost, re-enter the Ghost" (Hamlet) »<sup>19</sup>.

*Beyrouth fantôme* (1998), le premier long-métrage de Ghassan Salhab, débute par l'apparition de Khalil, alors que celui-ci avait disparu dix ans auparavant, enterré, pleuré, et oublié par sa sœur, ses camarades et compagnons d'armes. La disparition de Khalil précède de ce fait la diégèse du film, qui succède à l'événement, les personnages étant livrés, suite à l'apparition du revenant, à la désarticulation du sens, du récit, du temps, à l'impossible contemporanéité de tout événement. Face à l'omnipotence d'un réel traumatique, l'invention filmique dans le cinéma de Salhab est marquée par la hantise, une « hantise historique », mais qui, comme le souligne Derrida, « ne date pas, [...] ne se date jamais docilement, dans la chaîne des présents, jour après jour, selon l'ordre institué d'un calendrier »<sup>20</sup>. Le désastre de la guerre civile libanaise intégrerait ce que Sylvie Rollet nomme, « la nouvelle modalité de la durée historique ouverte par la Catastrophe ; durée qui « présente ainsi deux visages : celui d'un temps rompu en deux, suspendu sinon arrêté par le désastre, et celui de la hantise, un temps où le "passé" n'est plus jamais passé, mais toujours à venir »<sup>21</sup>.

Une modalité du temps endeuillé, suspendu, spectral, entre la vie et la mort, incarnation de la mélancolie, de l'impossibilité d'être et de ne pas être présent au monde. L'apparition de Khalil ouvre ainsi la filmographie de Ghassan Salhab dans *Beyrouth fantôme* (1998), introduisant cet homme revenu d'entre les morts dans un récit et une forme affectés par le désastre de la guerre civile libanaise, et une trame fictionnelle déstabilisée par toute distinction possible entre le réel et l'irréel, les morts et les vivants. Car ce dont il s'agira principalement,

<sup>19</sup> *Id.*, p. 17.

<sup>20</sup> *Id.*, p. 22.

<sup>21</sup> Sylvie Rollet, *Une éthique du regard, Le cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*, Hermann, Paris 2011, p. 26.

c'est d'un sentiment de désenchantement vers la fin d'une guerre qui s'épuise, avec des personnages désabusés qui ont un jour cru à « une révolution dont personne n'avait que faire » (comme l'affirme l'un des personnages du film), et qui se retrouvent désormais dans l'incapacité de toute action, aussi peu vivants que ce fantôme dont la présence les importune. « Il y a des décisions sur lesquelles on n'a pas le droit de revenir ! » dit Fouad à Khalil. Le rejet de Khalil Chams par son entourage se conçoit dans cette confrontation au corps de l'autre, mort parmi les vivants, qui leur rappelle leur condition « d'entre-deux morts », exclus des vivants, et dont la mort « ne serait pas encore advenue », situation inextricable du sujet mélancolique<sup>22</sup>. Lorsqu'ils viennent réclamer à Khalil des comptes sur l'argent de l'organisation, Soraya doute de son identité : « Qui nous dit que cet homme est bien Khalil ? » Le revenant n'est ainsi pas reconnu par les siens, tout comme *Le Colonel Chabert* dans le récit de Balzac, que tout le monde croyait mort durant la guerre napoléonienne, et qui souhaite :

« faire valoir son *droit* à vivre encore (à être réintégré dans la société, à retrouver ses droits de vivant) ». Mais « les vivants ont horreur des *re-venants*, pas seulement en tant que spectres ou fantômes, mais aussi et surtout, plus trivialement, parce que le propre des vivants, c'est de prospérer sur le compte des morts et d'occuper immédiatement les espaces laissés vacants par eux »<sup>23</sup>.

La séquence de la première rencontre avec Khalil manifeste l'impossibilité de la situation de ces personnages, confrontés à leur(s) propre(s) fantôme(s). Les amis et la sœur de Khalil arborent un corps embarrassé, désenchanté, portant en lui une amnésie traumatique ; un corps marqué par la guerre, « blessé psychique » de celui qui a vu la mort qui pourrait devenir sienne, qui « "s'est vu mort", en une

<sup>22</sup> Marie-Claude Lambotte, *Le Discours mélancolique*, èrès poche, Paris 2012, citée par Raphaël Millet, *Cinéma de la Méditerranée, Cinémas de la mélancolie*, L'Harmattan, Paris 2002, p. 62 : « Le sujet mélancolique se trouverait donc installé dans une situation inextricable que l'on qualifie habituellement d'entre-deux morts : la première l'exclurait des vivants et la deuxième ne serait pas encore advenue ».

<sup>23</sup> Alain Brossat, « Colonel Chabert ou le revenant intempestif », in *Disparaître, op. cit.*, p. 62.



Figure 5 – *Beyrouth fantôme* (1998).

disparition soudaine de l’“illusion d’immortalité” »<sup>24</sup>. Un corps qui n’est pas au présent, mais qui contient l’avant et l’après, la fatigue, l’attente, comme le formule Gilles Deleuze convoquant le cinéma d’Antonioni :

« La fatigue, l’attente, même le désespoir sont les attitudes des corps. Nul n’est allé plus loin qu’Antonioni dans ce sens. Sa méthode : l’intérieur *par* le comportement, non plus l’expérience, mais “ce qui reste des expériences passées”, “ce qui vient après, quand tout a été dit”, une telle méthode passe nécessairement par les attitudes et postures du corps »<sup>25</sup>.

Ces personnages se parlent, demandent des explications à Khalil sur son geste, mais celui-ci ne formule qu’un regret dont il n’est même pas sûr, « une erreur formidable », dit-il. Son amnésie (« Je suis quelqu’un qui a cherché, trouvé, puis oublié ») renvoie à celle de sa sœur qui a tout oublié : « Je ne me souviens de rien, ni de ma première douleur, mon premier plaisir... ». Des êtres sans mémoire, qui partagent étrangement la même solitude que les personnages du cinéaste

<sup>24</sup> Stéphane Audoin-Rouzeau, « Massacres. Le corps et la guerre », in Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, 3. *Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Éditions du Seuil, Paris 2006, p. 314.

<sup>25</sup> Gilles Deleuze, *L’image-temps. Cinéma 2*, Minit, Paris 1985, p. 246.

japonais Kiyoshi Kurosawa, qui mènent dans un Japon post-apocalyptique une même lutte futile contre cet envahissement de l'absence ; des êtres sans histoires, sans passé, qui comme le souligne Diane Arnaud, « donnent l'air d'être tombés, tout en continuant d'errer sur les ponts ou de tourner en rond chez eux, sous le coup de l'amnésie »<sup>26</sup>.

Les nombreux trajets à pied des personnages de *Terra incognita* (2002) de Ghassan Salhab, corps solitaires flottants sur les ruelles de Beyrouth, leurs pieds incapables de se maintenir sur la terre ferme, croisent constamment le pas des militaires, qui rappellent l'état fragile d'une ville en proie à des incidents sécuritaires internes. Cette chorégraphie des corps, d'un personnage à l'autre, d'une rue à l'autre, manifeste un mouvement en suspens, entre corps massifs et corps légers, pesanteur et apesanteur. La légère manipulation de la vitesse de l'image renforce cet étrange rapport à l'espace et au temps, entre ralentis et arrêts sur image. Sur les pas de Tarek, nous entendons la voix *off* de Leïla prononçant des paroles qui prennent racine dans une distance de la pensée, celle qui émane d'un personnage philosophe dans le sens que lui donne Deleuze, non pas un personnage qui parle de philosophie, mais qui intègre « un cinéma de philosophie, de pensée [...] Le philosophe est quelqu'un qui se croit revenu des morts, à tort ou à raison, et qui retourne aux morts, en toute raison »<sup>27</sup>.

*Leïla* : Il est évident que quand je marche, je ne marche pas, quand je parle, je ne parle pas, quand je flotte, je ne flotte pas, quand je pense, je ne pense pas, quand je meurs, je ne meurs pas.

Mouvement et immobilisme se conjuguent, car ce n'est que mouvement vide, du sur-place, une temporalité à rebours. Un personnage capable d'observer son non-être, selon ce que Jacques Derrida nomme « "la différance", cette non-identité à soi [...] La différance est bien le fait d'être toujours déjà autre chose que soi-même, de se tenir ailleurs que dans sa propre présence »<sup>28</sup>. Les personnages de Salhab seraient ainsi des personnages blanchotiens : « 'détournés de leur présence

<sup>26</sup> Diane Arnaud, *Kiyoshi Kurosawa, Mémoire de la disparition*, Pertuis, « Rouge profond », 2007, p. 106.

<sup>27</sup> Gilles Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2, op. cit.*, p. 271.

<sup>28</sup> Maxime Decout, « Maurice Blanchot : une phénoménologie du récit », in *Cahiers de Narratologie*, [En ligne], 22 | 2012, mis en ligne le 20 juillet 2012, disponible sur : <http://narratologie.revues.org/6572>

Figure 6 – *Terra incognita* (2002).

pour être présents l'un à l'autre' [...] : la vraie présence se donne dans la différence, dans la non-coïncidence avec soi »<sup>29</sup>. Les mots qu'ils prononcent prennent le risque de leur évidence, se heurtent à leur propre limite, leur émanation étant une trahison du sens : « Ce que tu sais t'appartient et doit rester secret » dit Soraya à Tarek. « Dès que tu t'exprimes, tu t'enlises dans des contradictions sans fin ». L'invention filmique de Salhab tient de ce geste retenu, celui d'une tentative de saisie d'un monde qui lui échappe.

Traversé par l'évocation de la figure du revenant et du fantôme, le cinéma de Ghassan Salhab se conçoit comme un espace intermédiaire de cohabitation entre les morts et les vivants, imprégné par la temporalité d'un deuil impossible. Si *Beyrouth fantôme* et *Terra incognita* manifestent la rupture des personnages avec un monde inhabitable, avec eux-mêmes par cette non-identité à soi, leur solitude les mène à l'isolement, à une rencontre impossible avec l'autre. Dans *Kaïro* (2001) de Kiyoshi Kurosawa, un film qui porte sur la fantomisation et la disparition des habitants de Tokyo, un logiciel informatique représente les Japonais comme des molécules mouvantes, qui sont appelées les unes vers les autres, mais lorsqu'elles se rencontrent, elles meurent.

---

<sup>29</sup> *Ibidem*.



Figure 7 – *Le dernier homme* (2006).

Communion et fusion ne seraient possibles que dans la mort, de sorte que conjurer l'absence de l'autre (et à soi) reviendrait à développer une expérience de l'altération de soi, à travers une rencontre avec son double. Entre *Beyrouth fantôme* et *Le Dernier homme*, la figure du fantôme se métamorphose ou se duplique en figure du vampire, symbole de la contamination, de la propagation du mal, le vampirisme se dévoilant comme la métaphore d'une temporalité qui ne peut que s'envisager par le retour de la catastrophe.

## Conclusion

La résurgence des métaphores fantomales, que l'on perçoit dans le cinéma de Ghassan Salhab, mais aussi chez d'autres artistes contemporains au Liban, le recours à des fables et à des formes fantastiques qui déclinent un imaginaire de la hantise et des temporalités spectrales, trouvent leur origine dans le traumatisme de la guerre civile. Cette hypothèse s'inscrit dans une pensée théorique plus générale, et très actuelle, qui relie les histoires et les représentations de revenants, morts vivants, zombies et vampires à des contextes historiques traumatiques d'hyper violence. Nicole Brenez avance ainsi à propos de *Body Snatchers* (1994) d'Abel Ferrara qu'il s'agirait moins d'un film



fantastique standard que d'« un essai rétrospectif sur l'homme d'Hiroshima, dans lequel tout est ombre, esquisse hantée, où chaque silhouette n'est envisagée que du point de vue de sa disparition, travail figuratif sur l'opération militaire la plus violente jamais subie par l'humanité »<sup>30</sup>. Brenez propose ainsi à la situation fictionnelle et générique du vampirisme une interprétation politique de vaste amplitude qui englobe toutes les formes du « mal moderne » : « [...] Comment vivre avec la connaissance du mal historique, c'est-à-dire l'enchaînement interminable des génocides, les massacres publics et privés, le règne de l'injustice, de l'oppression et de la corruption »<sup>31</sup> ?

Imprégné par la temporalité d'un deuil impossible, le Liban se conçoit comme un lieu post et pré-apocalyptique, le mal historique contaminant formes cinématographiques et artistiques. Si la disparition comme paradigme semble imprégner la possibilité de tout récit, la narration et la représentation de l'histoire sont éprouvées, se reconfigurent comme des fragments d'histoire et de mémoire dans l'œuvre de Lamia Joreige, qui appelle à une réécriture infinie ; alors que le cinéma de Ghassan Salhab se conçoit comme une expérience de la spectralité, de l'absentement, avec des personnages « qui n'ont d'autre choix que d'oublier leur mal pour s'en souvenir »<sup>32</sup>. De la fracture esthétique et spatio-temporelle qui se manifeste découle une historicité en crise, marquée par la hantise, où la mémoire et l'histoire se traduisent en termes de revenances. Mais la hantise ne serait pas uniquement, comme le souligne le théoricien Jean-François Hamel, « le symptôme d'une pathologie historique, [...] expression d'une mémoire collective à la fois saturée et refoulée [...], mais cela même à quoi l'expérience et la narrativité doivent s'ouvrir ». Les métaphores fantomales incarneraient ainsi, poursuit-il, « l'injonction selon laquelle la modernité doit œuvrer à ce que le travail du deuil à l'égard du passé [...] ne s'accomplisse pas jusqu'à son terme, que les objets perdus conservent leur inquiétante étrangeté »<sup>33</sup>. Une pensée du cinéma se dessine, fondée sur

<sup>30</sup> Nicole Brenez, *Abel Ferrara, Le mal mais sans fleurs*, Cahiers du Cinéma, Paris 2006, p. 11.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>32</sup> Diane Arnaud, *Kiyoshi Kurosawa, Mémoire de la disparition*, *op. cit.*, p. 167.

<sup>33</sup> Jean-François Hamel, *Revenances de l'Histoire, Répétition, Narrativité, Modernité*, Minuit, Paris 2006, p. 231.

une temporalité apocalyptique, qui rejoint la pensée benjaminienne de l'Histoire : « Il faut fonder le concept de progrès sur l'idée de catastrophe »<sup>34</sup>. Dans sa récente préface à *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Antoine de Baecque s'interroge sur ce qu'est « une catastrophe benjaminienne », et en déduit que seul le cinéma, « l'art apocalyptique par excellence », pourrait « voir la catastrophe », et « sauver l'histoire ». Il évoque ainsi : « cette voie étroite qui n'est ni restauration de la tradition, ni célébration du patrimoine, ni certitude aveugle placée dans le progrès : sont sauvées les œuvres lorsqu'on met en évidence chez [elles] la fêlure »<sup>35</sup>. [...] Voir la catastrophe, tel est, dans l'œil de Walter Benjamin, le défi visionnaire que seul le cinéma peut relever. Il filme l'histoire qui prend feu, se défait et se refait »<sup>36</sup>.

## Bibliographie

### Ouvrages

- Arnaud Diane, Kiyoshi Kurosawa, *Mémoire de la disparition*, Pertuis, Rouge profond, 2007.
- Audoin-Rouzeau Stéphane, « Massacres. Le corps et la guerre », in Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps, 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Éditions du Seuil, Paris 2006.
- Benjamin Walter, Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme [1938], Payot, Paris 1982.
- , Paris capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le Livre des passages, Cerf, Paris 1989.
- Brenez Nicole, Abel Ferrara, Le mal mais sans fleurs, Cahiers du Cinéma, Paris 2006.
- Brossat Alain, « Colonel Chabert ou le revenant intempestif », in Disparaître, automne 2007, n° 10.
- De Baecque Antoine, « L'art des ravages », préface de L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, Walter Benjamin, traduit de l'allemand par Frédéric Joly, Petite Bibliothèque Payot, Paris 2013.
- Deleuze Gilles, L'image-temps. Cinéma 2, Minuit, Paris 1985.
- Derrida Jacques, Spectres de Marx, Galilée, Paris 1993.

<sup>34</sup> Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* [1938], Payot, Paris 1982, p. 242.

<sup>35</sup> Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le Livre des passages*, Cerf, Paris 1989, pp. 490-491.

<sup>36</sup> Antoine De Baecque, « L'art des ravages », préface de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin, traduit de l'allemand par Frédéric Joly, Petite Bibliothèque Payot, Paris 2013, pp. 29-31.

- Didi-Huberman Georges, « Plasticité du devenir et fractures dans l'Histoire », in Malabou Catherine (dir.), *Plasticité*, Léo Scheer, Paris 2000.
- Hamel Jean-François, *Revenances de l'Histoire, Répétition, Narrativité, Modernité*, Minuit, Paris 2006.
- Maalouf Lynn, « Les disparitions forcées au Liban: l'héritage immuable d'une nation », in Mermier Franck et Varin Christophe (dir.), *Mémoires de guerres au Liban (1975-1990)*, Sindbad/Actes Sud/Ifpo, Arles 2010.
- Margel Serge, *Les archives fantômes, recherches anthropologiques sur les institutions de la culture*, Lignes, Paris 2012.
- Millet Raphaël, *Cinéma de la Méditerranée, Cinémas de la mélancolie*, L'Harmattan, Paris 2002.
- Rollet Sylvie, *Une éthique du regard, Le cinéma face à la Catastrophe*, d'Alain Resnais à Rithy Panh, Hermann, Paris 2011.
- Varsos George et Wagner, Valeria, « Disparaître à présent, Introduction », *Disparaître*, automne 2007, n° 10.

### *Conférences*

- Azoury Philippe, Antonioni, identification d'un cinéaste, conférence présentée le 28 avril 2009 dans le cadre de la rétrospective consacrée à Michelangelo Antonioni, du 14 au 28 avril 2009, organisée par Metropolis Art Cinema et L'Institut Culturel Italien de Beyrouth, (non publié, sans lieu, sans date).
- « Trace et archive, image et art », Collège iconique, Institut National de l'Audiovisuel (INA), 25 juin 2002, disponible sur: [http://www.institut-national-audiovisuel.fr/sites/ina/medias/upload/actes-et-paroles/colleges/2002/25-06-02\\_derrida.pdf](http://www.institut-national-audiovisuel.fr/sites/ina/medias/upload/actes-et-paroles/colleges/2002/25-06-02_derrida.pdf)

### *Article en ligne*

- Decout Maxime, « Maurice Blanchot: une phénoménologie du récit », in *Cahiers de Narratologie*, [En ligne], 22 | 2012, mis en ligne le 20 juillet 2012, disponible sur: <http://narratologie.revues.org/6572>

### *Publication d'artiste*

- Joreige Lamia, *Je d'histoires*, in Meeting Point 3 - Printemps de la Danse, Tunis, 2005, texte révisé en 2006.

### *Site internet*

- [http://www.hereandperhapsewhere.com/IPA\\_french/](http://www.hereandperhapsewhere.com/IPA_french/).

