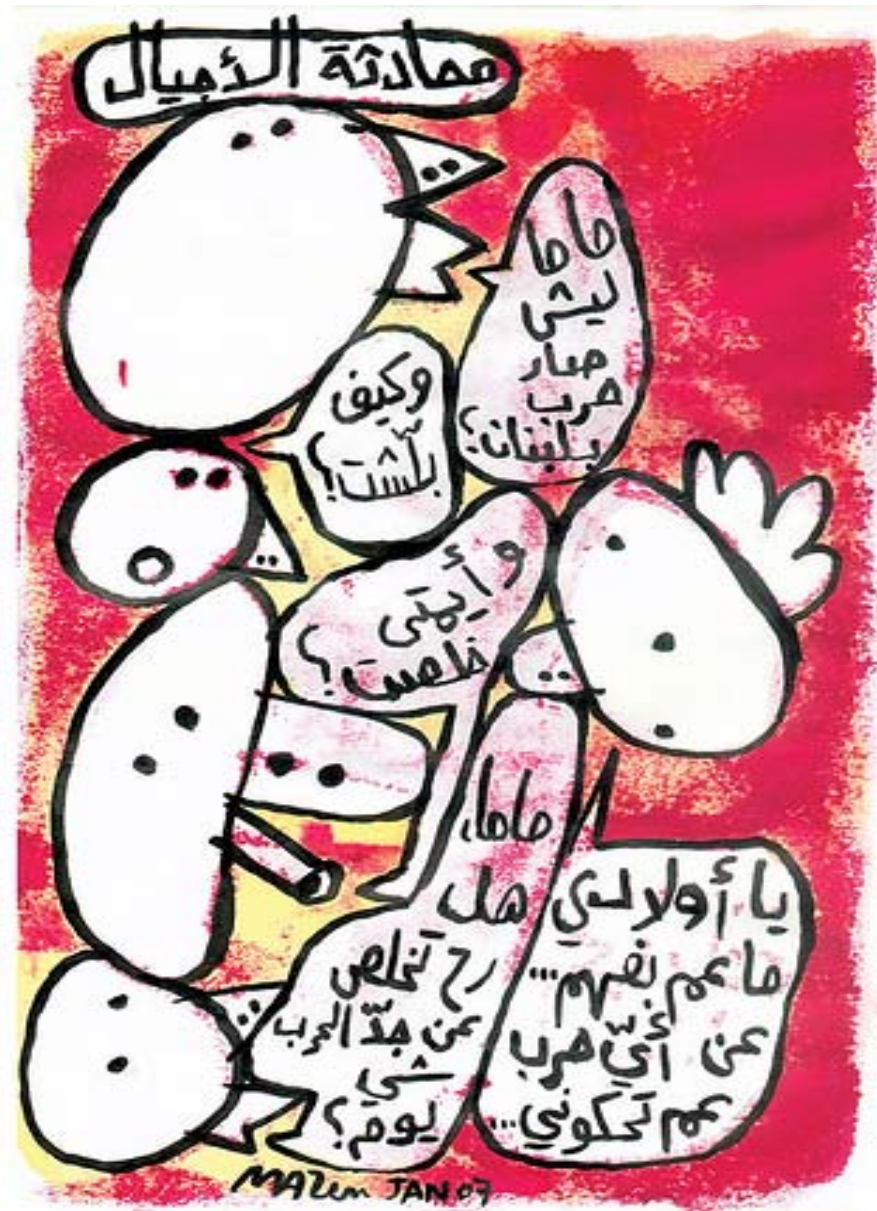


Le Liban d'après-guerre : Le chantier artistique pour la mémoire

*La mémoire de la guerre du Liban, quel enjeu pour la culture ?
La culture, quel enjeu pour la mémoire de la guerre du Liban ?*



AMANDA ABI KHALIL
SOUS LA DIRECTION DE BRUNO PEQUIGNOT
AVRIL 2007

Remerciements...

Je tiens tout d'abord à remercier Bruno Péquignot et Laurent Fleury, mes deux directeurs de recherche pour leurs conseils, leur soutien et leur regard porté à mon travail.

Toutes les personnes rencontrées pour leur généreux accueil :
Jad Abi Fadel, Danielle Arbid, Roger Assaf, Liliane Barakat, Gregory Bouchakjian, Claude Chami, Jean Chamoun, Melhem Chaoul, Charles Cremona, Beatrice Harb, Lamia Joreige, Mazen Kerbaj, Bahjat Rizk, Nada Sehnaoui et Najj Zahar.

Et particulièrement...
Patrick Barbéris, Monika Borgmann et Lokman Slim pour leurs conseils, Joseph Chami pour l'exactitude de ses informations, Tareck Chemaly et ses étudiants pour le fructueux débat à l'ALBA, Wadad Halawani pour l'émouvant entretien au sérail, Rabih Mroué pour l'invitation à Berlin et Stefano Richiardi pour son précieux soutien.

INTRODUCTION	4
CHOIX DU SUJET ET METHODOLOGIE...	8
1 AMNESIE LIBANAISE ET THEORIES DE LA MEMOIRE : ETAT DES « LIEUX »	11
1.1 L'AMNISTIE-AMNESIE	11
1.1.1 Quel nom à la guerre ?	11
1.1.2 L'après guerre ?	12
1.1.3 La loi de l'amnésie	13
1.2 LES RESEAUX DE L'AMNESIE	14
1.2.1 La politique	14
1.2.2 L'espace urbain	16
1.2.2.1 <i>La mémoire de la ville</i>	16
1.2.2.2 <i>La mémoire de la guerre</i>	19
1.2.3 L'éducation : l'enseignement de l'Histoire	22
1.2.4 Les victimes : les disparus et le deuil	22
1.3 LA MEMOIRE, L'HISTOIRE ET L'OUBLI EN THEORIE	25
1.3.1 La mémoire collective	25
1.3.2 Entre Histoire et mémoire	27
1.3.3 L'oubli	29
1.3.4 La mémoire manipulée	32
2 LE CHANTIER ARTISTIQUE ET CULTUREL DE LA MEMOIRE : LA GUERRE VUE PAR LES ARTISTES ET LES INTELLECTUELS	35
2.1 DES MEMOIRES INDIVIDUELLES A LA MEMOIRE COLLECTIVE	37
2.1.1 L'espace public : installations de Nada Sehnaoui	37
2.1.2 Les récits individuels : le témoignage documentaire de Lamia Joreige	41
2.1.3 D'une histoire à l'Histoire	44
2.1.3.1 <i>Le docudrame de Jean Chamoun</i>	44
2.1.3.2 <i>Le théâtre engagé de Roger Assaf</i>	46

2.2	DOCUMENTATION DU PASSE	47
2.2.1	Le témoignage visuel : La guerre des Graffiti	47
2.2.2	L'archivage comme mission institutionnelle	48
2.2.2.1	UMAM D&R	49
2.2.2.2	<i>Akram Zaatari et la Fondation Arabe pour l'Image</i>	51
2.2.3	L'archive comme outil de création	53
2.2.3.1	<i>L'archive et la fiction : Walid Raad et l'Atlas Group</i>	53
2.2.3.2	<i>L'obsession de l'archive: créations de Rabih Mroué</i>	56
2.3	LE PRESENT OU L'APRES-GUERRE : LA VILLE DANS TOUS SES ETATS	58
2.3.1	La ville et ses fantômes : le cinéma de Ghassan Salhab	59
2.3.2	La notion de latence chez Khalil Joreige et Joana Hadjitomas	61
2.3.3	La revendication d'une politique de la mémoire par Danielle Arbid	63
2.4	L'EFFERVESCENCE ARTISTIQUE ET LA GUERRE DE JUILLET 2006	65
2.4.1	Le retour du refoulé	65
2.4.2	La mobilisation des artistes	66
2.4.3	Une nouvelle amnésie ?	68
3	QUELLE POLITIQUE DE LA MEMOIRE POUR LE LIBAN ?	71
3.1	POLITIQUE DE LA MEMOIRE	71
3.1.1	Entre mémoire et politique : l'identité	72
3.1.2	L'avènement mondial de la mémoire : exemples de politiques	73
3.1.2.1	<i>La vérité et la réconciliation en Afrique du Sud</i>	74
3.1.2.2	<i>La fièvre commémorative en France</i>	75
3.1.3	La notion de commémoration	79
3.2	MEMORIAUX POUR LA GUERRE DU LIBAN	81
3.2.1	Monument ou lieux : les cadres sociaux de la mémoire	81
3.2.2	Pour des lieux d'amnésie ?	83
3.2.3	Les projets proposés	85
3.2.3.1	<i>La forêt de la mémoire</i>	88
3.2.3.2	<i>Projets d'architectes</i>	89
3.2.3.3	<i>Idées des étudiants de l'Académie Libanaise de Beaux Arts (Compte rendu d'enquête)</i>	91
3.3	ENTRE POLITIQUE CULTURELLE ET POLITIQUE DE LA VILLE : L'ART DANS L'ESPACE URBAIN COMME MEMORIAL	93
3.3.1	L'art monumental	94
3.3.2	La ville comme monument	96
3.3.3	Pour une politique de la mémoire adaptée : L'intervention des artistes de la mémoire dans la ville	97

CONCLUSION	104
BIBLIOGRAPHIE	107
ANNEXES	112

AVERTISSEMENT AU LECTEUR

L'Université n'entend ni approuver ni désapprouver les opinions émises dans ce document. Elles doivent être considérées comme propres à leur auteur.

INTRODUCTION

Quand on les chasse de l'écrit, elles se réfugient dans l'oral. Quand on les efface de la mémoire, elles habitent l'inconscient. C'est ainsi que l'oubli des guerres du passé a produit le retour du refoulé : lorsqu'en 1975, Beyrouth devient elle-même le théâtre d'une violence qui se renouvellera pendant plus de quinze ans, certains diront que la guerre a éclaté pour exécuter sa propre vengeance. Beyrouth aura peut-être payé le prix de son amnésie¹.

Si les mots d'Elias Khoury résonnent aujourd'hui plus que jamais, c'est parce que les Libanais sont pour une nouvelle fois sur le point de payer le prix de l'amnésie de la guerre de 1975.

A la complexité de l'Histoire de ce pays s'est rajoutée une période meurtrière de 15 ans dont l'historiographie est loin de faire consensus. Si la mémoire libanaise de par sa constitution originelle est multiple, la guerre a contribué à la fragmenter davantage. Mémoires individuelles et communautaires se heurtent à la constitution d'une mémoire collective et rendent impossible tout regard objectif sur cet « événement », pourtant crucial de l'identité libanaise. De plus, à l'issue de la guerre en 1991, au lieu de mobiliser de manière constructive la mémoire de la guerre au service d'une réconciliation civile, les dirigeants ont opté pour une alternative plus radicale, celle de « clore définitivement les dossiers » de la guerre en décrétant une loi d'amnistie.

L'après-guerre s'est donc caractérisé par une amnésie collective, tournée à l'avantage des politiciens et des citoyens traumatisés, percevant dans l'oubli un bon moyen d'envisager l'avenir, or quel avenir si le passé est tu ? Qu'est-ce qui justement pourrait empêcher une réminiscence de la violence si ce n'est l'acte de remémoration ?

Seule la sphère intellectuelle et artistique a su présager les dangers d'une société manipulée par la mémoire et mobiliser dans l'art et la culture les éléments collectifs de celle-ci. Elle est ainsi devenue un enjeu culturel de taille autour duquel se cristallise la majorité des créations artistiques récentes au Liban.

¹ Elias KHOURY, « Miroir brisé », dans *La brûlure des rêves*, Jade Tabet (dir.), Paris, Autrement, 2001, p. 61.

La guerre israélo-libanaise de Juillet 2006 et l'effervescence culturelle qui en a suivi ont contribué à ébranler l'amnésie collective, en prouvant d'une part que l'histoire peut se répéter et d'autre part l'importance de sauvegarder dans le champ de l'art les traces de la guerre.

Aux artistes libanais travaillant sur la guerre de '75-'90 se sont rajoutés d'autres, constituant ainsi une véritable veine artistique libanaise, celle des « artistes de la mémoire ».

Ceux-là ont par le biais de leurs productions lancé le débat autour de la question de la mémoire et contredit ceux pour qui « le travail sur la mémoire de la guerre ne peut se faire qu'au prix d'un nouveau conflit. »

Le questionnement central de cette étude, formulé par un chiasme, dénote la complémentarité plus qu'étroite qui existe entre le champ culturel et le travail de mémoire :

La mémoire de la guerre du Liban quel enjeu pour la culture ? La culture quel enjeu pour la mémoire de la guerre du Liban?

Pour y répondre nous verrons de quelle manière et dans quelle mesure les artistes et les intellectuels contribuent à la constitution d'une mémoire collective.

Ainsi, afin d'écarter dès le départ toute tentative qui viserait à condamner ce travail au nom d'une légitimation de l'oubli, la première partie défendra la nécessité du travail de mémoire dans le cas particulier du Liban. Cela en dressant un rapide état des lieux de l'ampleur de l'amnésie collective et en s'appuyant sur les travaux théoriques de sociologues, historiens et philosophes qui ont débattu la question de la mémoire, son rapport avec l'histoire et son interaction avec l'oubli. Nous démontrerons, malgré la non-écriture de l'histoire et contre le postulat justifiant l'amnésie, qu'une mémoire collective existe.

La deuxième partie illustrera cette affirmation en étudiant le chantier artistique et culturel de la mémoire entamé depuis la fin de la guerre, par des exemples précis de démarches et de travaux menés par des artistes. Nous verrons dans quelles mesure la guerre de Juillet 2006 a nourri le cercle des « artistes de la mémoire » pour enfin constater que les travaux

artistiques, malgré leur évocation d'éléments communs, ne peuvent tendre à constituer des cadres sociaux de la mémoire collective à cause du caractère restreint et homogène du public qu'ils mobilisent.

Afin de résoudre ce problème, la troisième partie soulèvera le débat de la politique de la mémoire notamment dans sa préoccupation des lieux de mémoire, des monuments et des commémorations. Nous prendrons quelques exemples de l'application de ces politiques afin de constater l'unicité de chaque expérience et souligner l'obstacle d'une telle entreprise au Liban. L'allusion au débat contemporain concernant le patrimoine et le monument alimentera notre proposition d'une politique de la mémoire adaptée à la conjoncture libanaise.

Celle-ci se distinguera dans sa redéfinition de la notion du « monument » et dans sa position entre une politique de la culture d'une part et une politique de la ville d'autre part. Définie par l'intervention d'artistes dans la ville, ou par l'art dans l'espace urbain elle visera doublement à vivifier la notion désuète du monument et à élargir le public de l'art et de la culture jugé aujourd'hui trop restreint pour évaluer l'impact du chantier artistique de la mémoire. L'œuvre d'art dans l'espace public constituera ainsi un véritable cadre social de la mémoire et peut-être déclenchera cette fois, à l'échelle nationale, le processus de remémoration.

Livrant une interprétation de la situation politique actuelle au Liban en révélant une des sources du conflit, cette étude visera à proposer une issue à l'amnésie par le biais de l'art et la culture, et à démontrer que « la mémoire ne cherche à sauver le passé que pour servir au présent et à l'avenir » ; comme l'a prescrit Le Goff « Faisons en sorte que la mémoire collective serve à libération et non à l'asservissement des hommes »².

En guise d'avertissement au lecteur ...

Lorsqu'il est question de la « mémoire de la guerre », c'est de la guerre de '75-'90 qu'on nommera aussi « la guerre du Liban » qu'il s'agira. Cette recherche porte quasi-exclusivement sur la mémoire de cette dernière, hormis les quelques références explicites faites à la guerre de Juillet 2006.

² Jacques LE GOFF, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, Coll. Folio Histoire, 1988, p. 177

Les « artistes de la mémoire » et les institutions culturelles cités en deuxième partie ne constituent évidemment pas la totalité de la sphère artistique et culturelle œuvrant pour la mémoire. Le choix a été opéré dans un souci de faire apparaître une diversité au niveau des disciplines artistiques et des démarches poursuivies. La littérature a été intentionnellement écartée des productions artistiques et culturelles étudiées ici en raison de l'abondance des œuvres littéraires renvoyant à une mémoire collective de la guerre. Celles-ci mériteraient à elles seules une étude plus approfondie. La chanson a été également écartée de l'analyse, toutefois nous pouvons songer aux travaux de Ziad el Rahbani et particulièrement à ses comédies musicales.

Choix du sujet et méthodologie...

Ayant vécu au Liban de 1985 à 2003 (19 ans), j'ai observé le passage illusoire à « l'après-guerre », et palpé l'amnésie collective flagrante dont il est question dans ce pays.

L'absence de transmission et d'Histoire m'a amenée à constituer par moi-même, puisant dans ma mémoire individuelle, donc mon vécu, mais surtout dans les représentations qui m'étaient données à voir lors de manifestations culturelles, ma mémoire de la guerre.

A peine cette dernière a été mise en toile de fond, que l'histoire nous a en quelque sorte rattrapé, l'offensive israélienne de l'été 2006 sur le Liban dans sa capacité à faire surgir en l'espace d'une nuit des images que l'ont croyait oubliées, m'a poussé à observer avec minutie la réaction de la sphère culturelle et artistique et à participer parfois à sa mobilisation.

Quelques études ont porté séparément sur la guerre du Liban, les conséquences de l'amnésie, les artistes libanais, mais aucune étude n'avait encore exploré les liens très étroits qui existent entre la mémoire de la guerre et l'art, et encore moins la problématique de la conception d'un monument urbain pour la mémoire.

Il y avait donc dans l'engagement des artistes, un potentiel unique à exploiter afin de prouver, la capacité de l'art à aborder la mémoire de la guerre malgré l'absence d'une histoire officielle.

En complément des recherches bibliographiques qui m'ont permis de me familiariser avec le cadre théorique concernant la mémoire et le monument, ma recherche s'appuie surtout sur une expérience menée sur le terrain. Ma maîtrise de ce dernier (la sphère culturelle libanaise, et l'après-guerre) m'a autorisée à pousser loin mon analyse, chercher des subtilités qu'une personne non libanaise n'aurait pu observer, mais surtout à considérer l'homogénéisation du public de la culture et son caractère restreint au Liban comme un postulat fondé sur une très bonne connaissance du terrain. Le justifier de manière scientifique relèverait d'un travail ambitieux. Néanmoins il m'a fallu écarter les prénotions, me distancier par rapport au sujet de

recherche et opérer un véritable travail de réflexivité afin de mettre de côté mon engagement personnel contre l'amnistie et l'amnésie qui l'a suivie.

Un séjour de 40 jours sur le terrain entre décembre 2006 et janvier 2007 m'a permis de mener une observation participante. J'ai entre autres, sillonné les administrations, fréquenté tous les événements culturels faisant appel d'une manière ou d'une autre à la guerre du Liban ou la guerre de Juillet 2006 mais surtout réalisé 24 entretiens semi-directifs avec 14 artistes, un sociologue, une urbaniste, un historien, un attaché culturel, un journaliste, un écrivain, la présidente du Comité des Disparus, et trois directeurs d'institutions culturelles. Un carnet d'entretiens a été tenu et six de ces entretiens ont été filmés.

J'ai également effectué un séjour de trois jours à Berlin avec certains de ces artistes travaillant sur la mémoire dans le cadre d'un événement culturel 2732 KM FROM BEIRUT organisé par le Hebbel Theater et dédié à l'art libanais. Le débat sur la mémoire a servi de fil conducteur à la programmation artistique qui était ponctuée de conférences avec les artistes sur la question du deuil, de la latence et de la reconstruction.

Une petite enquête par questionnaire (3 questions ouvertes) a été réalisée au sein d'une classe d'étudiants à l'Académie Libanaise des Beaux Arts de Beyrouth sur un échantillon de 39 personnes âgées entre 18 et 22 ans, donc n'ayant pas vécu la guerre de '75. Ces données ont été exploitées de manière quantitative et qualitative, pour illustrer un argument dans la troisième partie.

L'évolution quotidienne de la situation politique et sociale au Liban et sa dégradation progressive ont modifié plus d'une fois le contenu de cette recherche. Brandissant le slogan de la réconciliation nationale, les dirigeants semblent ne trouver aucune issue, la constatation de cette réalité et sa lecture de plus en plus fréquente dans les journaux, a redoublé ma motivation de témoigner qu'une issue pourrait résider dans l'art tel qu'il est véhiculé par les artistes de la mémoire, dans sa capacité à nous toucher, nous émouvoir et susciter des questions.

Nous nous tiendrons loin d'assigner à l'artiste des fonctions civiques et politiques, cependant nous démontrerons, notamment par le biais de

l'intervention artistique dans l'espace urbain, que l'art peut aller dans le sens d'une utilité et d'une cohésion sociale.

1 AMNESIE LIBANAISE ET THEORIES DE LA MEMOIRE : ETAT DES « LIEUX »

C'était un pays sans histoire que certains comparaient jusqu'aux années soixante-dix à la côte d'Azur et même à la Suisse. Puis en 1975, qui n'en était pas moins le pays le plus compliqué qui soit d'un point de vue confessionnel, a cessé de faire semblant. Il en a résulté une guerre civile de plus de quinze ans. Elle a ravagé la ville, chacun de ses quartiers, sans exception. Elle a laminé pour longtemps la psyché de ses habitants. Ces Libanais, qui ont quand même le talent de continuer à faire semblant de rien, qui refusent souvent d'entendre que ce sont eux les auteurs de cette guerre. Le Liban n'a pas de chance, puisqu'aucun Libanais ne voudra admettre qu'il a fait la guerre, avec ses mains, avec sa kalachnikov, avec sa fratrie, avec son clan, avec son silence, avec son aveuglement. C'était un pays sans histoire, ensuite un pays qui a fait l'actualité, tous les jours, avec un acharnement qui frôla la folie pure. Puis // cut // c'est devenu, par lassitude d'une guerre dont tous avaient fini par oublier le prétexte, un pays en paix. Et comme l'oubli engendre l'oubli, qui est sa meilleure compagne, le Liban a compris la paix sous la forme d'une piqûre d'amnésie. Vivre en paix c'est oublier la guerre, oublier qu'il y a eu les kalachnikovs. On dit dormir en paix¹.

1.1 L'amnistie-amnésie

1.1.1 Quel nom à la guerre ?

« Et si [...] on se contente de s'exprimer par allusions, comme c'est souvent le cas lorsqu'on évoque la guerre du Liban, comment éviter le piège de l'euphémisme, de ce langage timoré qui ne fait qu'égrener lieux communs et banalité ? »²

Commençons par nommer ce dont il s'agira en partie dans cette étude : « LA guerre libanaise de '75-'90 » alors que la Fondation Libanaise pour la paix civile permanente recense 23 conflits locaux et régionaux ou internationaux durant cette période ? La guerre « civile » libanaise alors qu'elle n'est qu'en partie civile ? « La guerre des autres sur notre territoire » comme la définit

¹ Philippe AZOURY, « Danielle Arbid machine », *Libération*, 21.03.2001.

² Amin MAALOUF, « Les figures de l'absence » dans Jade Tabet (dir.), *op. cit.*, p. 17.

l'expression audacieuse très fréquemment employée ? Les « événements » avec ou sans précision de la date, sachant que cette appellation grossière vide de sens est la plus utilisée par les Libanais dirigeants compris ? La « Grande guerre » car elle a duré quinze ans en référence aux autres « petites » guerres antérieures ou plus précisément postérieures à savoir celle de Juillet 2006, qui était une guerre israélo-libanaise et qui n'a duré que 34 jours ? Le caractère « innommable » de cette guerre, du moins pas de manière unanime, n'est qu'un aspect de sa complexité. Pour un but de clarification « la guerre de '75-'90 » ou simplement « la guerre du Liban » sera ici employé, de manière consciente des limites d'une telle appellation. Constituée de plusieurs phases, cette longue période historique meurtrière est composée de plusieurs tournants ponctués, par des périodes d'accalmie³.

1.1.2 L'après guerre ?

« Clore les dossiers » (*teskir el malafet*) et « Ni vainqueur, ni vaincu » (*la ghalib la maghloub*) sont les deux devises politiques qui traduisent le mieux l'état de l'après-guerre libanaise.

Les horreurs perpétrées pendant quinze ans sont monstrueuses, exécrables, écœurantes, établir un bilan des pertes de notre guerre en trois lignes, c'est se mettre du côté de ceux qui appliquent le réductionnisme pour manipuler notre mémoire. L'artiste libanaise Nada Sehnaoui dont nous étudierons plus longuement le travail, a dans une série de peintures intitulées *Lebanese War statistics* reproduit à profusion la phrase parue dans le quotidien français *Le Monde* en 1990, réduisant la guerre du Liban à : 150.000 morts, 200.000 blessés, 17.000 disparus, 3641 voitures piégées...

Cette guerre interminable semble d'ailleurs ne pas être terminée, les tensions politiques du moment, avec les séries d'attentats à la voiture piégée des années 2005 et 2006, la guerre israélo-libanaise de l'été 2006, la division actuelle du gouvernement et la situation du pays n'annoncent pas de jours meilleurs. L'imminence d'une nouvelle guerre civile prouve les risques et les dangers de cette « amnésie collective » opérée à tous les stades de notre société et contribue à la prise de conscience du problème que les Libanais entretiennent avec leur mémoire.

³ Chronologie et détails en Annexe n°1.

Tous les ans, le 13 avril (date officielle du début de la guerre en 1975), les journalistes, tel un rituel, dénoncent féroce­ment l'absence de commémoration de cette date majeure de notre Histoire. « Le Liban tout entier semble atteint d'amnésie »⁴ était le verdict en 1999, en 2000 « On ne peut sortir de la guerre de '75-'90 amnésique, sans contribution nationale à transmettre à toutes les générations futures afin que la guerre de '75-'90 soit la dernière dans l'histoire passée et à venir du Liban. Sinon, cela signifie que nous sommes un peuple inapte à fonder une patrie »⁵, en 2001 : « l'heure du grand déballage n'a pas encore sonné. Plus le temps passe, plus le réveil sera douloureux ».⁶

Le Liban stagne dans un état de latence depuis 1990, pourtant la vie beyrouthine traduit « une capacité infinie débordante sauvage à produire la vie »⁷, l'impression d'être en fin de paix se faisait réellement sentir, du moins jusqu'en 2005. Cependant de quel paix s'agit-il et par rapport à quelle guerre ? Cette illusion se confirme aujourd'hui par le marasme dans lequel s'enfoncent le pays, et malheureusement l'absence de solutions immédiates rend l'espoir de plus en plus insaisissable.

*Beyrouth sept fois détruite et sept fois reconstruite, Beyrouth se réveille chaque matin comme si elle venait de naître. Une résistance sourde, organique, semble s'opposer à toute tentative d'ordonnement. Ville insouciant, échevelée, avec ses nuits blanches, ses couleurs criardes, sa boulimie. Ville irresponsable, où se croisent sans se voir les rescapés des utopies d'hier, les nostalgiques de l'islam, les nouveaux riches et les miliciens devenus hommes d'affaires. Au milieu d'un décor délavé, on s'y égare à la recherche des mythes dont on ne retrouve plus les signes : représentations lyriques d'un éden d'avant-guerre ou images macabres de la violence déchaînée*⁸.

1.1.3 La loi de l'amnésie

En 1991 avec la fin de la guerre une loi d'amnistie fût votée visant à l'absolution des crimes (dont les crimes de sang mais pas uniquement ceux

⁴ Scarlett HADDAD, « 13 Avril 1975 - 13 Avril 1999 - Les fantômes de la guerre et l'amnésie officielle », *L'Orient-le-Jour*, 13.04.1999.

⁵ Antoine MESSARA, « Commémoration - Pour que la guerre de 1975-1990 soit bien la dernière - le 13 avril, ou la constitution nationale », *L'Orient-le-Jour*, 12.04.2000.

⁶ Scarlett HADDAD, « Le bilan après la guerre - Une mémoire en souffrance », *L'Orient-le-Jour*, 12.04.2001.

⁷ Oliver ROHE, « Une idée à abattre », *La pensée de midi - Beyrouth XXI siècle*, n°20 mars 2007, Ed. Actes Sud, p. 13.

⁸ Jade TABET, dans *La brûlure des rêves*, Jade Tabet (dir.), *op. cit.*, 4^{ème} page de couverture.

là, malheureusement), elle se traduit dans le domaine juridique par une loi qui fait disparaître le caractère délictueux des faits en supprimant les poursuites pénales au nom de la réconciliation. Les termes *amnésie* et *amnistie* ont d'ailleurs la même racine « *mnémos* » ou « *manomai* » (je me souviens), ils signifient effacement de la mémoire dans le domaine médical pour le premier et dans le domaine juridique pour le deuxième.

D'ailleurs le terme « amnistie » est presque absent des discours politiques, on lui préfère la « paix » lorsqu'on se réfère à la fin des hostilités. Cet « Acte du pouvoir législatif prescrivant l'oubli officiel d'une ou plusieurs catégories d'infractions et annulant leurs répercussions pénales. Litt. *Pardon total* » selon le *Robert* paraît probablement très brutal.

1.2 Les réseaux de l'amnésie

« La proximité plus que phonétique, voire sémantique, entre amnistie et amnésie signale l'existence d'un pacte secret avec le déni de mémoire »⁹. Au Liban ce déni de mémoire prend la forme d'une amnésie collective dont les réseaux se font de plus en plus nombreux, nous en analyserons quelques uns afin de dresser un rapide portrait de la société libanaise d'après-guerre.

1.2.1 La politique

L'amnistie unanimement votée par les dirigeants au pouvoir affichait comme prétexte la réconciliation entre les partis et les communautés, dans les faits, elle a permis à ces mêmes dirigeants dont les mains baignaient dans le sang d'obtenir la grâce et de maintenir leur siège dans la sphère politique. Le romancier Oliver Rohe décrit ce fait dans son poignant roman *Défaut d'origine* :

C'est très exactement du jour au lendemain que nos plus illustres seigneurs de la guerre sont sortis blanchis de leurs crimes innombrables, [...] pour ainsi dire pénards et sans être embêtés le moins du monde et sans passer par la case prison ils ont troqué leurs anciens treillis maculés de sang contre le costard respectable du ministre très exactement du jour au lendemain. Lundi ils étaient partis les mains pleines de sang chaud et mardi ils sont revenus fagotés

⁹Paul RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 586.

*comme des ministres, [...] le criminel de guerre et le ministre s'entendent tellement bien que rien ne nous permet de les distinguer*¹⁰.

La preuve en est qu'aujourd'hui, ceux qui divisent les Libanais et sèment le conflit sont les mêmes « seigneurs » qu'hier. Les alliances sont évidemment différentes, les ennemis de naguère sont dans certains cas les alliés d'aujourd'hui, mais les acteurs (le terme est très adéquat) jouant différents rôles avec une mise en scène actualisée, font du Liban et de son territoire une véritable scène de théâtre dans lequel le nœud est confus et le dénouement perpétuellement incertain. Le public est pourtant le même, ceux qui ont autrefois insulté tel leader l'applaudissent aujourd'hui, et ceux qui ont auréolé tel autre le méprisent !

La conséquence directe de l'amnistie sur le plan politique s'est traduite en premier lieu par le non-renouvellement du corps politique corrompu et, en second lieu, par l'amnésie des citoyens électeurs qui contribuent à sa sauvegarde.

*Si le régime libanais n'a pu qu'adopter le dogme de l'oubli, résultat de l'amnésie forcée, l'attitude des Libanais vis-à-vis de leur mémoire qu'ils ne finissent pas de censurer rend perplexe. Car les 15 dernières années ont vu l'instrumentalisation de la guerre libanaise et de ses différentes histoires par les politiciens de tous bords qui n'hésitent pas en vue de régler leurs comptes ou discréditer un adversaire, à débaler les crimes de l'un ou de l'autre, puisant dans l'histoire tous les faits qui leur permettent de servir leurs intérêts personnels. Ils s'attirent du même coup la sympathie d'un public réceptif, de par son expérience guerrière, à un discours revanchard, nourrissant ainsi les dissensions communautaires. Cette démarche qui exige des Libanais une schizophrénie volontaire les obligeant à tanguer entre oubli général et souvenirs particuliers, ne semble indigner personne*¹¹.

Ce phénomène a donc laissé la question de la mémoire de la guerre irrésolue et le débat à propos de cette dernière impossible, comment évoquer la guerre dans la sphère politique en faisant abstraction de la justice ? « L'ouverture des dossiers du passé » remettrait systématiquement en cause la légitimité du gouvernement actuel, la politique de l'autruche semble donc faire unanimité.

¹⁰ Oliver ROHE, *Défaut d'origine*, Paris, Allia, 2003, p. 27.

¹¹ Extrait du livret de l'événement *Violence civile et mémoires de guerre – Ici et ailleurs*, UMAM D&R, 2005.

A Beyrouth les murs sont aujourd'hui placardés de posters des martyrs morts récemment dans les attentats derniers, mais surtout d'hommes politiques de différents partis qui ont choisi chacun une couleur pour représenter leur clan et se faire la guerre (Orange pour le parti du Général Aoun, Vert pour le Marada, Jaune pour le Hezbollah, Bleu pour Hariri...). Ces couleurs donnés aux costumes de nos acteurs ne font qu'accentuer l'analogie entre la scène politique libanaise et le théâtre. Hypocrisie totale qui trouve sa source dans l'amnistie, le non-renouvellement du corps politique et l'irrésolution véritable des causes de la guerre.

1.2.2 L'espace urbain

1.2.2.1 La mémoire de la ville

Depuis que les canons s'y sont tus et que Beyrouth est entrée de plain-pied dans l'aventure de sa reconstruction, le rapport à la mémoire y est au cœur de tous les questionnements : comment lire ces fragments gelés dans la pierre alors que les bribes du passé, recomposées avec oublis et lacunes, semblent former une série de parcours qui ne se recouvrent pas et esquisser, derrière la ville réelle, les contours d'une multitude de villes possibles ?¹²

Peu de villes sont de formation récente et ces cités quelquefois millénaires, accumulent les strates de leur histoire qui se recourent, se superposent, se combinent. Les sociétés urbaines produisent au sein de la ville, des lieux publics, qui sont des espaces de médiation, vecteurs de vie sociale, espaces dynamiques de valeurs pour devenir les dépositaires de la mémoire urbaine collective. Au Liban au terme de la guerre les autorités libanaises, afin de tourner au plus vite la page du passé et reconstituer le noyau historique de Beyrouth qui était avant 1975, le passage obligé, le symbole de la prospérité et le creuset dans lequel les Libanais toutes classes et confessions confondues venaient se fondre, ont entrepris un chantier de reconstruction qui eut de graves conséquences pour la mémoire de notre ville. Le projet s'était fixé pour objectif de bouleverser l'organisation ancienne de cette dernière pour fonder un plan urbain sur des bases entièrement neuves.

Beyrouth était un lieu de sociabilité ouverte, stimulé par le perpétuel mouvement des voyageurs, d'hommes d'affaires, de clients, de flâneurs qui

¹²Jade TABET, « Des pierres dans la mémoire », dans Jade Tabet (dir.), *op. cit.*, p. 65.

la fréquentaient de jour comme de nuit, grâce à la multiplication des lieux de loisirs : clubs de lecture ou de jeux, restaurants, boîtes de nuit et maisons closes. Aujourd'hui « il manque encore un grand paillason pour que l'on s'essuie les pieds avant d'entrer au Downtown¹³ » me dit un de mes amis, en effet les vieux ne s'y retrouvent plus et la population cosmopolite qui s'y trouvait hier, a cédé la place à la classe élevée des beyrouthins, aux touristes richissimes des pays du Golfe et aux hommes d'affaires.

L'immense chantier de reconstruction du centre ville de Beyrouth ne semble être que l'application matérielle de l'amnésie collective. Entrepris par la Société Libanaise pour le Développement et la Reconstruction SOLIDERE (dont l'ex premier ministre assassiné Rafic Hariri était le principal actionnaire) il applique la politique de la *tabula rasa* et détruit 85% du patrimoine urbain. En 2000 la campagne de reconstruction sous le slogan « *Beirut, ancient city of the future* » (Beyrouth ancienne ville du futur) terminée, le centre ville connaît un développement surprenant dans un climat de crise économique générale. La Place de l'Etoile est transformée en un espace dédié à la restauration, en effet les plus grandes chaînes de restaurants s'y implantent avec de larges terrasses afin de voir et y être vu. Le centre-ville fascine les touristes non pas grâce aux quelques sites archéologiques rescapés de la fureur des bulldozers (sites d'ailleurs jusqu'à ce jour abandonnés par SOLIDERE) mais grâce à ces façades restaurées sans âme et sans patine des immeubles datant uniquement de la période du mandat français, aux rue piétonnes, aux restaurants, cafés et boutiques aux enseignes de luxe...

Face à cette mémoire « officielle » qui a réduit le passé à quelques morceaux choisis destinés à alimenter la spéculation immobilière, la greffe n'a pas pris et les Libanais ont rejeté la nouvelle image figée dans le temps, que l'on a essayé de leur imposer. L'exemple de la Place des Martyrs est sans doute l'exemple le plus flagrant : cette place jadis bondée, artère de la capitale où la population, classes confondues, aimait se promener, est aujourd'hui un

¹³ Appellation courante du centre ville de Beyrouth. Le mélange du français et de l'anglais dans une même phrase est très courant à l'oral, il est inutile de rappeler que le Liban est un pays francophone très marqué par la culture occidentale.

espace vide composé de trois parkings, de plus, la statue des martyrs n'y a été remplacée qu'en 2004 à l'occasion de la fête de l'indépendance.¹⁴

Déjà en 1920 le mandat français avait effacé 400 ans de domination ottomane et a donné à la ville une physionomie nouvelle pour légitimer son occupation. Effaçant ainsi des chronologies historiques, les périodes mameloukes, arabes et ottomanes, le mandat avait ainsi créé des mythes et détruit un patrimoine urbain, une mémoire vieille de plusieurs siècles. D'ailleurs c'est la tradition française de l'aménagement urbain qui a donné naissance à la Place de l'Etoile, réplique miniaturisée de son homonyme parisienne, la place des Canons qui deviendra la Place des Martyrs, la corniche, etc.

Beyrouth au lendemain de son indépendance (1943) était le centre économique et financier de la région, Fawaz Traboulsi la décrit ainsi : « pour ses voisins de l'intérieur, assoiffés d'Oasis, Beyrouth fait figure de ville européenne qui s'exprime en arabe. Tandis que pour les occidentaux, elle apparaît comme une ville d'Orient marquée par la modernité »¹⁵. Entre 1975 et 1990 une nouvelle forme de touristes fréquente la ville : reporters de guerre, médecins sans frontières, associations caritatives, mais aussi vendeurs d'armes, dealers de drogue, contrebandiers et mercenaires.

Ironie du sort peut-être, aujourd'hui et depuis Novembre 2006 suite à la division du gouvernement, les partisans de l'opposition ont installé leurs tentes sur la Place des Martyrs et place Riad el Solh, le centre-ville est bloqué, les restaurants et boutiques font faillite car la population, avec ce gigantesque sit-in, tente de faire pression sur le gouvernement pour le renverser. Population majoritairement chiite (Hezbollah) et pauvre, cet espace est aujourd'hui un espace populaire, où les vendeurs de maïs, de galettes, de marrons chauds ont comme repris leur place d'origine. Les jeunes fument le narguilé (pipes à eau), les vieux jouent aux cartes pour passer la nuit, ils dorment dans les tentes ; là où les opposants à ce sit-in ont vu la mort de la ville dans la faillite de ses commerces luxueux devenus inaccessibles, d'autres y ont vu la vraie vie. Car la vraie mise à mort de la ville

¹⁴ Aujourd'hui et depuis le 14 février 2005, la sépulture de Rafic Hariri repose Place des Martyrs, pour certains, cette dernière est devenue la place *du* Martyr...

¹⁵ Fawaz TRABOULSI, « De la suisse orientale au Hanoi arabe, une ville en quête de rôles » dans Jade Tabet (dir.), *op. cit.*, p. 28.

s'était déjà opérée dans la reconstruction, Jade Tabet, architecte engagé, s'exprime :

Si le parti pris de table rase - qui a marqué le démarrage de ce projet - a polarisé l'essentiel du débat autour du patrimoine et de la mémoire de la ville ancienne, la question qui se pose réellement aujourd'hui est celle de la ville reconstruite. Alors que la place des canons n'existe plus, rasée par les bulldozers et la dynamite pour laisser place à une avenue qu'on projette « plus large que les champs Elysées », la place de l'Etoile et les quartiers qui l'entourent, superbement restaurés, ont retrouvé leur lustre d'antan ; modénatures de façades, balcons en fer forgé, mobilier urbain « à l'ancienne », rien ne semble avoir été oublié pour que la « remise en état » corresponde au plus près à l'image d'Origine. Pourquoi alors, ce sentiment de malaise qui se dégage des façades réhabilités, comme une impression étrange de se promener dans un décor de théâtre ? [...] Comme si de cette mise en valeur de la ville, il y avait quelque chose d'une mise à mort de la ville¹⁶.

1.2.2.2 La mémoire de la guerre

Aucun lieu n'est communément dédié à la mémoire de la guerre de '75-'90. A Beyrouth, pas un musée, pas un mémorial, pas de plaques commémoratives, pas une statue sinon une mémoire sélective traduite par les affiches des chefs de milices et des politiciens « morts pour le Liban ».

Pour certains la ville se dresse elle-même comme mémorial à travers les squelettes des immeubles vestiges encore visibles. Par exemple la fameuse maison Barakat¹⁷, située sur la ligne de démarcation qui a divisé Beyrouth en parties Ouest musulmane et Est chrétienne, évoque de manière collective la mémoire de la guerre. Entourée par des tours, des centres commerciaux, des boîtes de nuit et des restaurants des plus branchés de la capitale, cette vieille maison jaune éventrée, lieu privilégié des francs tireurs, reste un lieu symbolique devenu favori des touristes, des photographes et des décors de cinéma.

A l'argument visant à caractériser la maison Barakat ou les autres bâtiments portant les stigmates de la guerre, il y aurait une critique importante à faire : **le caractère temporel** de ces « lieux de la mémoire », car s'ils ont été jusque là écartés par les bulldozers et par la réhabilitation, ils pourraient ne pas l'être dans quelque temps. Leur existence n'est pas le fruit d'une initiative de

¹⁶ Jade TABET, « La cité aux deux places », dans Jade Tabet (dir.), *op. cit.*, pp. 55-56.

¹⁷ Voir photo en Annexe n°2.

sauvegarde, leur tour n'est simplement pas encore arrivé. Avant sa vente à la municipalité de Beyrouth les propriétaires de la maison Barakat ont eux-mêmes lutté pour sa préservation ; aujourd'hui les projets la concernant sont nombreux : suite à un premier, heureusement très vite enterré, prévoyant sa destruction pour y implanter un grand centre commercial, un deuxième, appuyé par la municipalité de Beyrouth et Bertrand Delanoë, vise à la transformer en un musée de la ville de Beyrouth, cependant ce projet est encore provisoire et personne ne veut à ce stade y croire.

L'autre référence fréquemment donnée à la mémoire de la guerre est la statue des martyrs érigée en hommage aux morts sous l'empire ottoman.¹⁸ Sculptée par l'italien Mazzucati, elle a remplacé le monument en pierre de Youssef Hoyeck représentant deux femmes, l'une chrétienne, l'autre musulmane et un tombeau, accusée entre autre de ne pas être assez glorieuse pour la Nation. Les corps représentés dans la statue sont criblés de balles et le sont restés après une entreprise de restauration qui a pris le parti de conserver les traces de la guerre. Cette statue, même si elle ne se réfère pas directement à la guerre de '75-'90, est dédiée dit-on, à TOUS les martyrs. La faiblesse de cet argument n'est qu'un exemple parmi d'autres des discours que tiennent les opposants au travail de mémoire sur la guerre.

Les éléments de la guerre qui appartiennent à notre mémoire collective sont, à défaut de leur mise en valeur et leur détachement de notre quotidien, appropriés parfois de façon inconsciente comme constituants de notre vie de citoyens.

L'exemple de l'incontournable boîte de nuit BO18¹⁹, conçue par le célèbre architecte libanais Bernard Khoury, traduit bien l'outil thérapeutique favori des Libanais : l'oubli. L'architecte confesse : « Il ne s'agit pas de glorifier la guerre mais d'apprendre à vivre avec. Or dans cette ville, l'architecture est l'expression la plus voyante de l'amnésie »²⁰. Le lieu est à lui seul, représentatif des convulsions de mémoires, sa symbolique a été étudiée avec minutie. L'emplacement du B018 abritait à l'origine la Quarantaine du port de Beyrouth, on y mettait les personnes contaminées pour éviter les risques d'épidémie. Il fut occupé par les déplacés de guerre (environ 20 000 en 1975)

¹⁸ Voir photo en Annexe n°2.

¹⁹ Voir photo en Annexe n°2.

²⁰ Pierre SORGUE, « Une capitale en quête de mémoire », dans « Redécouvrir le Liban », GEO, n°300, février 2004, pp. 82-85.

et en janvier 1976, à la suite d'un massacre commis par la milice phalangiste, la quarantaine fut entièrement vidée. La boîte de nuit construite sur les cadavres dit-on, est en forme de fosse sous-terraine au plafond battant que l'on peut ouvrir, comme un grand tombeau. Cette boîte de nuit porte l'enseigne de musicothérapie ! La nuit dévient une thérapie parfaite pour la jeunesse beyrouthine de la guerre. Le BO18 est meublé de cercueils avec des stèles dédiées à des artistes disparus mais rien ne fait référence à la guerre du Liban ou au massacre de la quarantaine. Omar Boustani dans son article intitulé « J'irai danser sur vos tombes », titre repris par *Les Inrockuptibles*²¹ pour un dossier dédié à l'effervescence culturelle beyrouthine de l'après-guerre, dit :

« La nuit c'est fait pour ça, pour oublier. Comme le BO18. Evacuer la guerre, l'après-guerre et le reste, et attendre, qui sait ? un jour, la paix : intérieure, locale, nationale, régionale. Enfin. L'amnésie, ici au Liban, on connaît. Il faut faire place nette dans sa tête »²².

La réflexion sur le degré de conservation des dégâts de guerre est un débat qui a mobilisé un grand nombre d'architectes, de psychologues et d'intellectuels concernant non seulement Beyrouth mais toutes les villes détruites par les guerres, ce débat reste ouvert aujourd'hui : certains pensent que les lieux ne doivent pas encombrer à l'excès de mémoire des vivants dans leur aspect négatif et morbide. La règle de déontologie soutient que tout lieu a droit à l'avenir et que la mémoire ne peut habiter ce lieu que si elle permet aussi la vie. L'exemple de la destruction du mur de Berlin illustre bien cette règle. Cependant cet argument appliqué avec outrance et sans précaution comme à Beyrouth a gommé toutes les traces de la guerre sans exception.

L'ironie de Jade Tabet dénonce tout argument visant à justifier le rôle thérapeutique de l'effacement des traces de la guerre : « si la ville ancienne est détruite c'est pour effacer la guerre et installer la cité sur des bases entièrement neuves. Le projet urbain jouerait ainsi un rôle thérapeutique en fondant la ville sur une sorte d'amnésie salvatrice qui la protégerait contre les démons anciens qui avaient provoqué sa destruction »²³.

²¹ *Les Inrockuptibles*, 23-07-2003.

²² Omar BOUSTANI, « J'irai danser sur vos tombes » dans Jade Tabet (dir.), *op. cit.*, p. 187.

²³ Jade Tabet, « Des pierres dans la mémoire », dans Jade Tabet (dir.), *op. cit.*, p. 68.

1.2.3 L'éducation : l'enseignement de l'Histoire

Dans les cours d'Histoire, les élèves n'apprennent pas la guerre civile libanaise, ils étudient un programme d'histoire vieux de trente-cinq ans qui s'arrête à l'indépendance en 1943. Pourtant en 1996, le Centre national de recherche et de développement pédagogique (CRDP), un organisme gouvernemental, a chargé une commission d'historiens, pour élaborer un nouveau programme, qui en 2007 n'a toujours pas vu le jour malgré l'effort considérable fourni par la commission afin de respecter les divergences et présenter les points de vue des uns et des autres pour que l'élève puisse se faire une opinion. Au CRDP, on agit comme si le programme était un secret d'Etat : « Même dans l'énoncé d'un problème de mathématiques, si on écrit qu'un avion va de Beyrouth à Tel-Aviv, ça peut provoquer une crise. Alors pour le livre d'histoire, c'est très compliqué. On nous interdit d'en parler », explique une responsable. Dans l'unique page que l'on a ajoutée pour l'instant aux manuels d'histoire pour couvrir la période qui va de 1943 à nos jours, il est écrit que l'ancien président Bachir Gemayel est « décédé lors d'un incident regrettable », alors qu'il a été assassiné en 1982 dans un attentat à la voiture piégée attribué à Damas ! Les élèves n'ont qu'une heure d'histoire par semaine, et se retrouvent citoyens sans aucune notion de l'histoire récente de leur pays. Pourtant ces jeunes sont politisés, il suffit de mettre les pieds dans l'un des campus des universités de Beyrouth afin de constater le poids de la politique, ils se regroupent pour représenter l'un ou l'autre des partis qui se sont entretués hier et qui continuent à exister. Salima Kik professeur d'histoire et membre de la commission précédemment évoquée organise dans son lycée, où se côtoient des élèves de toutes les communautés, des conférences afin de combler le trou dans le programme officiel d'Histoire, selon elle « c'est indispensable si nous voulons former des citoyens entièrement libanais. Il faut qu'ils comprennent ce qui s'est passé pour éviter que cela recommence »²⁴.

1.2.4 Les victimes : les disparus et le deuil

Pour les victimes, la guerre a certes été, il leur est impossible de sortir du passé. L'amnistie est toujours vécue comme une agression contre leur

²⁴ Salima Kik, interviewée par Joëlle TOUMA, « Liban: les trous de mémoire des manuels scolaires », *Libération*, 07-01-2003.

mémoire. Car la victime est le noyau de la mémoire collective, un témoin essentiel, mais gênant dès lors que l'Etat décide d'organiser une politique d'oubli officielle. La victime symbolise le temps du traumatisme, elle ne peut donc pas être dans le temps présent de l'action. Incapable de se restructurer, psychologiquement, socialement, elle est une entrave à la reconstruction de la société car elle constitue la preuve la plus flagrante que cela s'est bel et bien passé. Au Liban, sur ce chemin menant à la reconstruction par le biais de l'oubli, la victime a été écartée.

Le cas des disparus et kidnappés entre '75 et '90 est sans doute le débat politique et social le plus délicat concernant la mémoire de la guerre, ils sont au nombre de 17415 portés disparus : ces hommes sont soit morts, soit détenus dans les prisons israéliennes et syriennes. Leurs familles n'ont pas cessé depuis le début de la guerre, de manifester leur droit de savoir la vérité. Aujourd'hui ils demandent justice, ils exigent leurs corps afin de faire le deuil. Comment peut-on faire le deuil sans le corps ? L'amnistie semble avoir fermé ce dossier, mais la victime est là, les manifestations fréquentes des familles des disparus dans les rues de Beyrouth perturbent tous ceux qui s'échinent à ne plus évoquer le passé.

Suite aux 15 assassinats à la voiture piégée suivant la mort de l'ex premier ministre Rafic el Hariri, une campagne réclamant « la vérité » envahit la ville, les posters des martyrs de l'après-guerre portent le slogan de « nous voulons la vérité, pour le Liban ». Mais lorsque les familles des disparus eux la réclament, ils sont aspergés d'eau par la police, tus par les députés et les ministres avec des promesses sans lendemain. Les résultats des deux commissions d'enquêtes libanaises n'ont jamais été entièrement divulgués et les responsables jamais été poursuivis, amnistie oblige ! Cependant les fosses communes sont au fur et à mesure localisées, en 2005 le corps de Michel Seurat, sociologue et chercheur français enlevé en 1985 a été retrouvé dans l'une d'entre elles. En 1995 une commission au sein du gouvernement aboutit à la recommandation selon laquelle les familles des victimes devraient se voir accorder la possibilité de déclarer morts les personnes disparues depuis plus de 4 ans. Notons que c'était aux parents des victimes d'entreprendre les démarches nécessaires à cet effet. Cette initiative, facilitant les formalités d'héritage, de mariage, etc. perdit toute sa crédibilité lorsque, quelque mois plus tard, une personne disparue depuis plus de 4 ans

fut relâchée d'une prison en Syrie. La Présidente du Comité des Disparus Wadad Halwani dont l'engagement pour cette cause est sans pareil, étant elle-même l'épouse d'un kidnappé, lutte malgré la résistance de l'Etat à briser l'amnésie collective. Elle cherche avec toutes les autres, mères et femmes, la vérité, et elle ne l'aura qu'en perçant l'oubli collectif avec cet élément douloureux en particulier. « Il est vraiment honteux de savoir qu'il y a toujours plus d'un millier de personnes portées disparues, et ce qui est encore plus honteux, c'est le fait que personne n'y prête aucune attention »²⁵.

Le rapport des Libanais à la mémoire de la guerre comprend plusieurs attitudes :

Ceux qui considèrent que l'oubli conduit à l'ignorance des causes du conflit, donc à l'éventuelle répétition de l'histoire : conscients que le débat sur la mémoire ne peut que déstabiliser la société, toutefois ils prônent une approche freudienne qui consiste à dire la vérité sur le passé afin de résoudre les problèmes du présent, car nommer le traumatisme, peut lui éviter de s'enfuir dans l'inconscient (malheureusement les partisans de ce point de vue sont les moins nombreux).

D'autres, épuisés de quinze ans de guerre, veulent éviter de se souvenir des situations déprimantes et humiliantes et vivre enfin une vie normale. Ceux là sont convaincus de l'impossibilité d'écrire une histoire partagée et soutiennent l'argument qui consiste à dire que le débat sur la guerre ne peut-être lancé qu'au prix d'une nouvelle guerre qu'ils visent absolument à éviter. L'oubli conduit certes à la répétition de l'histoire à un moment donné, mais la mémoire selon eux, déclencherait automatiquement un nouveau conflit armé.

Et ceux qui, complètement insouciants, ne pensent qu'au présent et au futur dans une perspective purement économique.

L'obstination paranoïaque à vivre comme si de rien n'était c'est donc au choix : de la résistance ou de l'inconscience.

²⁵ Entretien réalisé avec Wadad Halwani, Beyrouth, janvier 2007.

1.3 La mémoire, l'histoire et l'oubli en théorie

Les questions concernant la mémoire, ses rapports avec l'oubli et l'histoire ont fait l'objet d'un nombre considérable d'études et de publications ces trente dernières années. Ce vaste champ théorique ne peut-être facilement résumé et ce n'est d'ailleurs pas l'objectif de ce travail. Cependant un aperçu théorique sur la question de la mémoire collective, son interface avec l'histoire et sa position par rapport à l'oubli, surtout lorsqu'il s'agit d'un passé négatif, mérite d'être exposé car il se révèle être la base de réflexion de cette présente étude.

La notion de mémoire comme le dit bien Jacques Le Goff est une « notion-carrefour »²⁶, il s'agit donc de bien délimiter les champs de la mémoire qui nous intéressent ici.

D'abord, la mémoire individuelle qui est la mémoire subjective d'un individu, la mémoire visuelle, olfactive et gustative peut y jouer un rôle majeur. Ensuite, la mémoire collective qui constitue la notion la plus importante pour notre propos et qui méritera une explication plus approfondie. Et enfin la mémoire historique, officielle, reprenant l'Histoire et relevant souvent d'une mémoire sélective et manipulée.

1.3.1 La mémoire collective

En dépit des caractères inaliénables de la mémoire individuelle, cette dernière est également collective. Maurice Halbwachs, sociologue français de l'école Durkheimienne, en fait l'apologie dans son ouvrage posthume et inachevé *La mémoire collective* publié en 1950 où il reprend les thèses de son livre *Les cadres sociaux de la mémoire* pour prouver un fait, celui qu'on ne se souvient pas seul, mais avec le secours des souvenirs d'autrui. En d'autres termes, nos souvenirs sont souvent empruntés à des récits reçus des autres, toujours encadrés dans des récits collectifs, eux-mêmes renforcés par des commémorations et des mémoriaux. Cette ritualisation de ce qu'on peut bien appeler les souvenirs partagés, autorise Halbwachs à faire de « chaque mémoire individuelle, un point de vue sur la mémoire collective »²⁷.

²⁶ Jacques LE GOFF, *op. cit.*, p. 105.

²⁷ Maurice HALBWACHS, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997, p 33.

Sachant qu'au Liban, la vie en société est malheureusement à l'image du système confessionnel qui la régie, les groupes, les clans, ou ce que nous pouvons appeler le collectif, sont en fin de compte composés de 17 différentes communautés religieuses. Donc si nous reprenons la théorie de Halbwachs, nous sommes tentés d'affirmer que la manière dont chacun se remémore la guerre est révélatrice de son appartenance sociale, et que la mémoire de la guerre ne peut-être en aucun cas commune à tous les Libanais.

Cependant cette conclusion primaire visant à diviser les Libanais sur tous les aspects n'est pas tout à fait correcte, certes du point de vue de la narration des évènements de la guerre, la mémoire d'un chiite et d'un maronite ne sera jamais la même, celle d'un maronite et d'un druze non plus, mais la guerre libanaise se réduit-elle à l'idéologie que défendait chaque communauté ? Il ne faut pas oublier que la guerre du Liban a duré 15 ans, et pendant cette très longue période, les Libanais ont communément vécu les mêmes situations indépendamment de leur appartenance confessionnelle : les mêmes angoisses, instincts de survie, horreur de la mort, disparitions de proches, mais aussi la même gestion du quotidien... tous ces éléments appartiennent donc à la mémoire collective.

Celle-ci est définie par l'interaction de la « mémoire historique » empruntée, apprise, écrite et pragmatique selon Halbwachs, et la « mémoire commune » qui est quand à elle, produite, vécue, orale, normative, courte et plurielle, de ce qui a été vécu en commun, elle se situe au point de rencontre de l'individuel et du collectif, du psychique et du social.

La distinction opérée par Pierre Nora entre la mémoire et l'histoire est à l'origine de l'opposition depuis 1979 de ces deux termes que sont « la mémoire collective » et la « mémoire historique »²⁸ précédemment énoncés par Halbwachs. A propos de la mémoire collective opposée à l'histoire, Nora précise , c'est « ce qui reste du passé dans le vécu des groupes, ou ce que ces groupes font du passé », « la mémoire collective est le souvenir ou l'ensemble de souvenirs, conscients ou non, d'une expérience vécue et/ou mythifiée par une collectivité vivante de l'identité de laquelle le passé fait partie intégrante ».

²⁸ Pierre NORA, « La mémoire collective », H. *Histoire*, n° 2, Juin 1979.

1.3.2 Entre Histoire et mémoire

Pierre Nora défend la thèse qui consiste à penser que la mémoire est l'anti-histoire et l'histoire est une « anti-mémoire ». Le terme de mémoire a parfois pris un sens si général qu'elle a remplacé purement et simplement le mot histoire, il convient alors de bien comprendre les mécanismes qui caractérisent chacun.

La mémoire est :

La vie toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations [...], phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel [...] Parce qu'elle est affective et magique, la mémoire, ne s'accommode que des détails qui la confortent ; elle se nourrit de souvenirs flous, télescopants, globaux ou flottants, particuliers, ou symboliques, sensible à tous les transferts, écrans, censure ou projections²⁹.

L'histoire, à l'opposé, est « la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus [...] parce que opération intellectuelle et laïcisante, elle appelle analyse et discours critique »³⁰.

Construite à partir de la mémoire, mais contre celle-ci, l'histoire se doit de porter remède aux abus et faiblesses de cette dernière, considérée comme individuelle, psychologique, trompeuse, ne relevant que du témoignage. La mémoire est en effet subjective car elle s'inscrit toujours dans un vécu de conscient, tandis que l'histoire implique un « décentrement du regard », donc de l'objectivité.

Cette opposition radicale entre ces deux termes, n'est analysée que pour mieux souligner les rapports étroits qu'ils entretiennent entre eux. En France en 1977, la publication de *La Légende des Camisards* est le texte fondateur de la prise en compte de la mémoire dans l'historiographie. Nora rajoute à son explication que « la mémoire est indispensable à l'histoire », Tzvetan Todorov qu'« elle rend compte d'une vérité sémantique que l'on ne retrouve pas facilement dans la vérité événementielle restituée par l'historien »³¹. Nicole Lapierre adopte le même point de vue : « la mémoire fait surgir des

²⁹ Pierre NORA, « Entre mémoire et histoire », *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, p. XIX (prologue).

³⁰ *ibid.*

³¹ Tzvetan TODOROV, « La mémoire devant l'histoire », *Terrain*, n°25, septembre 1995, pp.101-112.

détails qui intéressent le romancier, non l'historien, mais la vision du romancier est nécessaire à l'histoire »³². Paul Veyne parle quant à lui d'une histoire « fille de mémoire »³³, toutes ces références prouvent que « mémoire et Histoire sont complémentaires et le danger serait de « démemorialiser » l'histoire comme on peut désenchanter le monde »³⁴.

Les historiens préfèrent certainement la connaissance objective au récit subjectif, mais la mémoire n'entretient-elle aucun rapport à la vérité ? A cette question, une étude financée par la mission du patrimoine ethnologique au Ministère de la Culture français, menée par Annick Jacquet et Tzvetan Todorov prouve cette indispensable complémentarité entre les éléments matériels et quantifiables fournis par l'histoire d'une part, et le monde immatériel des expériences psychiques fourni par la mémoire d'autre part. Se basant sur des récits de combattants et de témoins, l'étude admet que l'histoire ne peut-être écrite grâce aux récits de la mémoire collective et individuelle, cependant la conclusion affirme que la mémoire privilégiant le détail et l'exemple, peut conduire vers la connaissance du monde en nous rapprochant davantage de la vérité. Todorov insiste « la mémoire n'est pas seulement de l'histoire au rabais, un matériau brut qu'on ne pourrait utiliser tant qu'il n'est pas passé par le tamis de l'histoire »³⁵.

Loin d'être présentée comme rivale de l'histoire, la mémoire est ramenée au rang d'un des objets de celle-ci, même si sur le plan idéologique elle ne peut que s'y opposer « La mémoire est toujours suspecte à l'histoire dont la mission vraie est de la détruire »³⁶, sur le plan de la recherche de la connaissance et de la vérité elle y joue un rôle majeur.

L'histoire du monde contemporain, s'écrivant donc beaucoup plus que jadis grâce, en partie à la mémoire collective, l'historiographie du Liban et plus précisément de sa guerre de '75-'90 ne pourrait-elle pas être communément envisageable pour commencer, par le biais de la mémoire collective qui se veut plurielle et par définition partagée par tous ?

³² Nicole LAPIERRE, *Le silence de la mémoire. A la recherche des Juifs de Plock*, Paris, Plon, 2001 (Biblio Essais).

³³ Paul VEYNE, *Comment on écrit l'histoire suivi de Foucault révolutionne l'histoire*, Paris, Seuil, 1971 p. 29.

³⁴ Joël CANDAU, *op. cit.*, p. 59.

³⁵ Tzvetan TODOROV, *op. cit.*, pp. 101- 112.

³⁶ Pierre NORA, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, Tome 1 : *la République*, p. XXXIII.

1.3.3 L'oubli

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'un de ses grands acteurs, Winston Churchill, déclarait: « Il doit y avoir un acte d'oubli de toutes les horreurs du passé ». Au même moment, le philosophe américain George Santayana formulait cette mise en garde, souvent répétée depuis: «Ceux qui oublient le passé sont condamnés à le répéter». Pour les Libanais qui ont vécu les horreurs des années durant, laquelle des deux injonctions est la plus profitable ?

L'attitude des Libanais prescrivant l'oubli sous prétexte de se soucier de l'avenir peut paraître légitime, la guerre en partie civile a sans doute laissé des souvenirs traumatisants. Justice ne peut-être faite à cause de l'amnistie et traces de la guerre sont effacés par la reconstruction, tout est fait pour que le passé ne soit jamais rappelé.

L'oubli n'est pas contrairement aux idées préconçues, l'opposé de la mémoire, il est même selon certains, aussi constitutif d'identité que la mémoire³⁷. Nous nous interrogerons sur la « légitimité de l'oubli » afin d'observer en quoi cette attitude est dangereuse dans le cas du Liban.

L'oubli fait partie de la mémoire, car celle-ci est le résultat de la lutte inconsciente entre l'oubli (l'effacement) et la sauvegarde intégrale du passé, qui est impossible. Conserver sans choisir n'est pas encore un travail de mémoire, d'ailleurs ce qu'on a reproché aux régimes totalitaires c'est d'avoir contrôlé le choix des éléments à retenir. Au Liban à côté de l'amnésie collective du peuple il existe une mémoire officielle, choisie, donc manipulée de la guerre, celle qui, comme nous l'avons précédemment évoqué, légitime le comportement des dirigeants au pouvoir.

La mémoire choisit du passé les éléments importants pour l'individu et la collectivité, et comme « les peuples aiment mieux se souvenir des pages glorieuses de leur histoire que des pages honteuses »³⁸ ils s'efforcent en prescrivant l'oubli de se libérer de leurs souvenirs traumatisants.

Renan soutient la thèse qui consiste à dire que l'oubli est un facteur essentiel à la création d'une nation, au sein d'une société on peut décider ensemble de « faire passer le passé » après une période riche en

³⁷ « La société se trouve rassemblée moins par ses souvenirs que par ses oublis, davantage par ses silences que par le vacarme politico médiatique qui accompagne le mnémotropisme contemporain » Joël CANDAU, « Le partage de l'oubli : lieux d'amnésie et déni commémoratif », colloque franco-allemand *Mémoire & Médias*, Paris, 15 et 16 mai 1998.

³⁸ Tzvetan TODOROV, *op. cit.*, pp. 101- 112.

affrontements civiques et militaires : « L'essence d'une nation est que tous les individus aient beaucoup de choses en commun, et aussi que tous aient oublié bien des choses »³⁹, « l'oubli est nécessaire à la société comme à l'individu »⁴⁰ écrit Marc Augé.

Les vertus de l'oubli sont loués depuis l'antiquité grecque, le proverbe « Je haie le convive qui a de la mémoire » manifeste la connotation positive de l'oubli. Dans *La Cité divisée : l'Oubli dans la mémoire d'Athènes*, Nicole Loraux consacre une analyse approfondie à la première amnistie de l'histoire, citée par Aristote dans la *Constitution d'Athènes*. Grâce à l'exemple de la guerre civile Athénienne en 404 avant J.-C. l'auteure souligne comment un an plus tard, en 403, la démocratie fut restaurée grâce à l'oubli total imposé par les démocrates. Elle dégage la thèse selon laquelle la seule façon de restaurer la démocratie passe par l'oubli des événements violents de l'histoire d'un peuple, si cet oubli en tant qu'acte législatif est légitimé par l'ensemble des citoyens.

L'historien espagnol Julio Arostagui insiste, quand à lui, que la mémoire et l'oubli ne doivent pas être appréhendés selon leur valeur positive et négative mais qu'il est nécessaire de situer leurs fonctions dans leur contexte historique. La transition démocratique espagnole après 1975 fût en effet basée sur l'oubli de la guerre civile et du franquisme, instrumentalisée sous la forme du silence. Non du point de vue moral, mais en regard de la volonté de reconstruire un pays, l'oubli a eu une légitimité « fonctionnelle ».

« Il serait tellement plus facile d'oublier, pour vivre tranquillement, l'oubli est même dit-on une condition de la santé, mais la maladie de la mémoire fait partie de notre dignité. Du passé on ne peut faire table rase, la mémoire donne cœur aux volontés »⁴¹. L'oubli, malgré ses fonctions positives citées ci-dessus, constitue toutefois une menace dangereuse à la mémoire, à l'identité d'un peuple et à son histoire. L'injonction au « devoir de mémoire » intimement liée à la prolifération des politiques de la mémoire dans les sociétés occidentales ces dernières années est le signe de la peur de l'oubli et de la perte des traces du passé. Cette « mémoire obligée »

³⁹ Ernest RENAN, *Qu'est ce qu'une nation ?*, Paris, Presses Pocket, 1992, p. 49.

⁴⁰ Marc AUGÉ, *Les Formes de l'oubli*, Paris, Éditions Payot, 1998, p. 7. C'est la première phrase de son livre.

⁴¹ Bertrand CASSAIGNE, « Mémoires des peuples », *Revue Projet*, n°248, 1996, pp. 4-5.

constitue la dette à payer aux victimes, motivée par un sentiment moral de rendre justice par le souvenir.

La mémoire renvoie au passé et le passé constitue le fond de notre identité individuelle ou collective donc notre présent. C'est à partir de ce syllogisme que la mémoire est conçue comme le présent du passé qui agit sur le futur. Les rapports entre la mémoire et l'identité sont évidents, et le devoir de mémoire renvoie à l'exigence d'identité qui est de plus en plus menacée. N'est-ce pas pour la construction de l'identité collective juive que l'injonction de ne pas oublier est primordiale chez cette communauté ? *Zakhor* (souviens toi) dit la Torah Juive !

Todorov, malgré son engagement intellectuel pour le travail de mémoire, nuance ses propos en distinguant les souvenirs qui nourrissent l'esprit de vengeance et de revanche et qui doivent susciter toutefois des réserves. En se basant sur l'oubli individuel d'une expérience traumatisante, il démontre que mieux vaut toujours rendre présent ce passé douloureux plutôt que de le nier ou de le refouler afin de le mettre progressivement à l'écart et éloigner les risques du refoulement. Cet argument de Todorov est très influencé par les théories freudiennes sur la mémoire. *Remémoration, Répétition, Perlaboration* et *Deuil et Mélancolie* abordent la névrose et les différentes manières d'y remédier, en autres, le travail du souvenir est présenté comme un bon moyen de dépasser le traumatisme.

A la mémoire des événements « difficiles » Todorov insiste que le mal subi doit s'inscrire dans la mémoire collective pour nous permettre de mieux nous tourner vers l'avenir⁴². Tout comme les autres défenseurs de la mémoire des événements négatifs, il ne condamne pas l'amnistie mais précise que cette loi se justifie une fois que l'offense a été reconnue publiquement, non pour imposer l'oubli, mais pour laisser le passé au passé et donner une nouvelle chance au présent. L'oubli n'est pas condamnable en soi mais sa recommandation doit être accompagnée de la condition que nul ne doit empêcher la mémoire. Il dévoile en effet les abus de la mémoire ; manipulée au XXe siècle par les régimes totalitaires, elle l'est aujourd'hui par les nationalismes et les conflits d'intérêts comme c'est le cas au Liban. Le maniement de l'oubli est une stratégie de l'instrumentalisation de la mémoire, il convient donc d'en faire bon usage.

⁴² Tzvetan TODOROV, *Mémoire du mal tentation du bien*, Paris, LGF - Livre de Poche, 2002.

Le livre de Paul Ricoeur propose une argumentation exemplaire concernant le rapport entre la mémoire et l'oubli. Il fait figurer l'oubli dans le titre de son ouvrage sur le même rang que la mémoire et l'histoire car dit-il « l'oubli reste l'inquiétante menace qui se profile à l'arrière plan de la phénoménologie de la mémoire et de l'épistémologie de l'histoire. », mais constitue à la fois une « condition de possibilité de la mémoire et de l'histoire ». ⁴³ Ricoeur dans sa distinction entre les deux types d'oublis : « l'oubli irréversible » ne laissant pas de traces d'une part et « l'oubli de réserve » ouvert à l'opération du souvenir d'autre part, souligne que « la mémoire devrait négocier avec l'oubli pour trouver à tâtons la juste mesure de son équilibre avec lui ». Ce « travail de mémoire » proposé par Ricoeur se situe entre le « devoir de mémoire » imposé et le « devoir d'oubli » impossible.

Dans une argumentation consacrée à « l'oubli commandé » soit l'amnistie ⁴⁴, le philosophe assure que l'effacement d'exemples de crimes susceptibles de protéger l'avenir des erreurs du passé, condamne les mémoires concurrentes à une vie souterraine malsaine. « En côtoyant ainsi l'amnésie, l'amnistie place le rapport au passé hors du champ où la problématique du pardon trouverait avec le dissensus sa juste place », Ricoeur dénonce l'institution de l'amnistie car elle ne peut répondre qu'à un dessein de thérapie sociale d'urgence, sous le signe de l'utilité et non de la vérité. La mince frontière entre l'amnistie et l'amnésie ne peut-être préservée selon Ricoeur que *si et seulement si* elle est complétée par un travail de deuil et guidée par l'esprit de pardon. Cette menace exposée par Ricoeur n'est que parfaitement matérialisée au Liban où l'amnistie s'est confondue de manière intentionnelle à l'amnésie. De plus, les libanais pour accompagner cette dernière, prônent l'effacement des traces, le danger est donc redoublé, car plus cette attitude est encouragée, plus l'oubli sera pour les générations qui n'ont pas vécu la guerre irréversible.

1.3.4 La mémoire manipulée

Comment les Libanais réussiront-ils à faire le deuil en refusant de faire mémoire ? Du devoir de mémoire devrait découler la notion de « plus jamais ça » et du travail de mémoire tout le processus de la sélection de quoi

⁴³ Paul RICOEUR, *op. cit.*, p. 536.

⁴⁴ Paul RICOEUR, *op. cit.*, p. 585.

oublier et de quoi se souvenir. Il s'agit surtout d'honorer la mémoire des victimes, de dépasser les blessures afin d'autoriser à nouveau la parole. La mémoire collective de la guerre est encore présente chez ceux qui l'ont vécue et l'enjeu n'est pas seulement de renouer les fils entre les hommes d'une même époque, mais de **tisser les liens entre les générations plus âgées et les générations plus jeunes sur qui pèsent le silence et l'oubli**. Il faut « se souvenir du passé afin de le dépasser »⁴⁵ car la mémoire est porteuse d'avenir. Ne pas oublier c'est d'abord résister au maintien de l'identité, conserver les traces même si elles sont douloureuses. L'amnésie collective au Liban ne doit plus être une obligation, un décret d'état, car si nous aspirons à la démocratie :

Aucune instance supérieure dans l'Etat, ne devrait pouvoir dire : vous n'avez pas le droit de chercher par vous-mêmes la vérité des faits, ceux qui n'acceptent pas la version officielle du passé seront punis. Il y a va de la vie même en démocratie : les individus comme les groupes ont le droit de savoir, donc aussi de connaître leur propre histoire, ce qui n'est pas au pouvoir central de le leur interdire ou permettre. Quand les événements vécus par l'individu ou le groupe sont de nature exceptionnelle, ce droit devient un devoir, celui de se souvenir ou de témoigner⁴⁶.

Dans les pays démocratiques, la possibilité d'accéder au passé sans se soumettre au contrôle centralisé est l'une des libertés les plus indéniables aux côtés de la liberté de penser et de s'exprimer. Par exemple en France l'histoire coloniale n'est peut-être pas encore écrite de façon satisfaisante mais il n'y a aucun obstacle de principe à le faire. « Ouvrir les dossiers » de la guerre nous permettra sans doute de mieux comprendre le présent car « La saine gestion du passé ne doit pas nous hanter mais nous éclairer »⁴⁷, les archives ouvertes ne doivent pas servir à *juger* et à condamner mais à *savoir*. Pour que l'après-guerre au Liban ne soit pas une guerre contre la mémoire, ni un prétexte pour une nouvelle guerre, un travail sur la mémoire s'avère urgent.

Cette urgence n'est malheureusement pas collectivement ressentie, la sphère artistique et intellectuelle, avertie du danger de l'amnésie collective, semble être la seule capable d'aborder le sujet de la guerre. Jouissant d'un

⁴⁵ Alain THOMASSET, « Réflexions pour conclure », *Revue Projet*, n°248, 1996, pp. 84.

⁴⁶ Tzvetan TODOROV, *op. cit.*, pp. 101- 112.

⁴⁷ Bertrand CASSAIGNE, *op. cit.*, p. 5.

certain recul et d'une relative liberté, les artistes et les intellectuels ont puisé dans la réalité sociale, ce que les citoyens ne veulent pas voir: **le traitement nécessaire mais surtout possible de la mémoire de la guerre.**

L'histoire de l'art a prouvé que les artistes s'inspirent beaucoup de la guerre, s'adonnant au pire des cas à la propagande et au meilleur, à la critique. Au dire de l'esthète John Ruskin « Il n'y a de grand art possible pour une nation que celui qui est fondé sur la guerre ». Nous verrons dans quelles mesures l'art et la culture participent au chantier de la mémoire de la guerre du Liban.

2 LE CHANTIER ARTISTIQUE ET CULTUREL DE LA MEMOIRE : LA GUERRE VUE PAR LES ARTISTES ET LES INTELLECTUELS

Joël Candau, dans son ouvrage de référence *Anthropologie de la mémoire*, cite en guise de conclusion les voies de recherche qui restent à explorer dans la perspective d'une anthropologie de la mémoire. La création artistique est la première qu'il évoque, il y eut des périodes historiques, dit-il, propices à la mise en question de la mémoire par l'art et il est intéressant de se pencher à l'expression artistique en tant qu'expression *originale* de la mémoire au sein d'une société donnée.

Nous allons prouver ici d'une part comment par le biais de l'expression artistique le problème qu'entretiennent les Libanais avec leur mémoire est posé, il n'est pas dans notre cas perçu comme expression *originale* mais comme l'*unique* expression nous permettant d'aborder le travail de mémoire concernant la guerre.

Les rapports entre art, histoire et mémoire ont depuis le XXe siècle mobilisé un bon nombre d'historiens de l'art, car ce siècle marqué par les guerres et les génocides a suscité de nouvelles interrogations et a exigé de repenser la représentation de l'histoire. Si certaines œuvres avaient déjà mis en scène l'histoire à travers la façade lisse des images du pouvoir et des vainqueurs, d'autres depuis Goya représentent de l'histoire la faille, la déchirure, la blessure et sa remise en question. C'est une œuvre d'art, le *Guernica* de Picasso, qui nous rappelle aujourd'hui et plus de 60 ans après qu'elle a eu lieu, la tragédie du petit village basque, non pas les journaux du temps, ni l'histoire savante des manuels. D'ailleurs l'exposition-événement *Big Bang* au Centre Pompidou, a dans sa scénographie bien souligné l'importance du questionnement des artistes sur l'histoire du XXe siècle et le travail de sa mémoire :

Dévasté par deux guerres mondiales, secoué par des conflits incessants qui affectent la planète entière, marqué par l'apparition de nouvelles armes et la montée d'une forme inédite de « barbarie », le 20e siècle a intégré profondément, et avec gravité, le questionnement sur l'histoire. Un double mouvement s'affirme: d'une part l'extraordinaire prise en charge de l'histoire par les artistes, accompagnée d'un sentiment de responsabilité et de devoir de témoignage qui entraîne souvent engagement et mobilisation, d'autre part le

bouleversement radical de la forme, prise dans un processus irréversible de déconstruction et de renouvellement. À la question de la confrontation directe avec les événements historiques se superpose celle, plus générale et morale, de la mémoire et de l'oubli, de l'angoisse de la mort et de la précarité de la condition humaine contemporaine.

Depuis la suspension de la guerre, Beyrouth est devenue le théâtre d'initiatives culturelles stimulantes et innovatrices. Malgré la quasi absence du soutien de l'État compte tenu du budget dérisoire du Ministère de la Culture créé en 1993, les artistes et les intellectuels ont réussi, grâce au soutien d'organismes étrangers, à leur débrouillardise et leur solidarité, à mener à bien un nombre non négligeable de projets culturels et artistiques et à créer des structures (associations, collectifs, organismes à but non lucratif,...) afin de combler le manque en matière de culture. Dans un pays où la sensibilisation à l'art et à la culture sont loin d'être les préoccupations étatiques, où l'enseignement artistique à l'école se réduit aux pratiques de dessin en primaire, l'intrication du rôle de l'art et du politique ne semble pas convaincre.

Pourtant l'effervescence culturelle beyrouthine grandissante depuis l'an 2000 n'a plus à se faire connaître. La presse artistique internationale relaye la voix de ces artistes et organismes qui « se battent malgré tout » avec des projets très souvent primés à l'étranger. Certes, les artistes œuvrent dans des disciplines artistiques diverses, leur profils sont distincts et leur vision de l'art hétérogène, cependant communément, s'exprime de leur art une volonté de travailler sur la mémoire. Celle-ci étant dans notre société indissociable de la guerre, les artistes ont bravé l'amnésie pour traiter du passé, engageant de ce fait des processus d'anamnèses indispensables au travail de deuil et répondant avec justesse à ce désir d'oubli que la société n'avait su mettre en œuvre que sous les formes pathologiques de l'amnésie et du refoulement.

Inspirés des écrits théoriques au sujet de la mémoire, les artistes et les intellectuels ont vu dans leur statut une certaine liberté leur permettant d'aller au-delà des conflits d'intérêts et de livrer, à travers leurs réalisations, des représentations du passé. Leur appartenance professionnelle est dans la plupart des cas étouffée, méconnue ou tout simplement du l'ordre du détail. Il est intéressant de constater que l'image de l'artiste et de l'intellectuel dans la société libanaise est presque idéale. Dans un pays où tout est régi par le

confessionnalisme : séparation géographique des communautés religieuses, système politique basé sur la répartition des sièges en fonction de l'importance de la communauté, mention de la confession sanctionnant l'individu sur sa carte d'identité, mémoires communautaires de la guerre... la sphère culturelle et artistique constitue, quant à elle, une communauté idéale, dans laquelle individus, indépendamment de leur appartenance sociale, pensent ensemble un pays meilleur, ou du moins contribuent unanimement, chacun à sa manière à constituer la mémoire d'un pays et prioritairement de sa guerre. En effet, ils s'accordent tous sur la nécessaire réappropriation de la mémoire collective de la guerre, même s'ils divergent sur leur manière de la traiter.

2.1 Des mémoires individuelles à la mémoire collective

2.1.1 *L'espace public : installations de Nada Sehnaoui*

Conscients de l'hétérogénéité de la mémoire de la guerre libanaise, certains artistes se sont livrés à y dégager les éléments communs afin de prouver qu'un débat est possible, une solution envisageable.

En sollicitant les souvenirs de la guerre Nada Sehnaoui¹ insiste qu'elle ne vise pas à remuer le couteau dans la plaie car dit-elle : « si la plaie n'est pas ouverte et bien nettoyée, elle ne cicatrise pas, elle s'infecte et il y a un risque d'amputation ou de répétition »².

Ses peintures et ses installations traitent directement du problème libanais lié à la mémoire de la guerre. L'amnésie collective, l'écriture de l'histoire et la construction de l'identité constituent en effet les thématiques constantes de son travail car « Aujourd'hui après avoir longtemps joué la politique de l'autruche, les Libanais sont plus que jamais confrontés à leurs vieux démons de la guerre » dit-elle. L'analyse de trois de ses installations nous permettra d'identifier les moyens mobilisés pour le passage des mémoires

¹ Cf. fiche individuelle de l'artiste en Annexe n°3-1.

² Entretien réalisé avec Nada Sehnaoui, Beyrouth, janvier 2007.

individuelles à la mémoire collective de la guerre, notamment par le rôle de l'espace public.

*Atazakar*³*Fractions de Mémoire* est le titre de cette gigantesque installation qui a eu lieu sur la Place des Martyrs entre juillet et août 2003 où l'artiste s'est livrée une fois encore à son exercice de prédilection : inviter les Libanais à faire travailler leurs cellules mnémoniques. Cette place qui fût détruite deux fois, (la première par la guerre et la deuxième par la reconstruction) s'est remplie de piles de journaux, sous la forme de colonnes alignés. Vue de loin, cette installation pouvait évoquer : un champ de vestiges archéologique, des colonnettes de briques des thermes romains (comme ceux qu'on a retrouvé à quelques pas de la place sous un immeuble détruit par les bulldozers), un cimetière de la mémoire en raison de la disposition régulière des piles (bien qu'il s'agissait du réveil des mémoires et non de leur mise à mort).

420 tonnes de papier en forme de : colonnes, mini tours, tabourets, piles de mémoires etc. toute association était possible, la singularité de cette installation étant la pluralité de ces métaphores. Le matériel : des journaux, qui ont la fonction de stocker la mémoire de la ville et de ses habitants. Sur chaque pile on pouvait lire des textes écrits par les citoyens ayant répondu à « l'appel public au souvenir » lancé par l'artiste pour cette installation. Cet appel consistait à écrire une mémoire individuelle de Beyrouth pendant les années de guerre (entre 1975 et 1990), un vécu, une histoire, une image etc. Sous chaque texte visible se trouvait donc une série de textes inaccessibles, tout comme sous notre ville se trouve une série de villes invisibles (estimées au nombre de 7). Cette place « trop pleine » dans le passé, (gare routière, artère de la capitale, centre chaotique), a été transformée par le chantier de reconstruction en un espace « trop vide » empêchant son intégration dans l'espace public. Les passants ne la traversent jamais, car il s'agit d'une place étendue et déserte, entourée par des routes. L'installation de l'artiste⁴, placée en son centre, a surtout invité les gens à se garer et traverser cet espace « vide » qu'elle a « occupé ». En deux mois cette place s'est réellement transformée en un véritable « espace public » comme elle l'avait été avant 1975. Les visiteurs s'asseyaient sur les piles (d'où l'allusion aux

³ « Je me souviens ».

⁴ Cf. images de l'installation en Annexe n° 3-1.

tabourets) et occupaient à leur tour l'espace. A cette fonction appropriée par le public l'artiste s'exprime : « La guerre nous a forcé à devenir immobiles, cette installation pour la mémoire est là pour que nous soyons plus que jamais forcés à nous asseoir ». Il est pertinent de noter que Nada Sehanoui a dédié ce travail aux enfants du Liban, car « il faut leur transmettre notre mémoire de la guerre pour que l'expérience ne se répète pas ».

Plastic Memory containers est le titre d'une autre installation de la même artiste, exposée à proximité de la citadelle de la ville mythique de Byblos en 2004. L'artiste a constaté à quel point les habitants de cette ville mythique, étaient d'une part, fiers de leur héritage culturel riche de 6000 ans d'histoire et d'autre part, aliénés par leur histoire récente, celle de la guerre. L'artiste a donc présenté 100 sceaux en plastiques remplis de 3000 boules de papier froissé sur lesquels elle avait répété ces mots: "*How meaningful is it to have a 6000-year old history when we have no memory of our recent past?*"⁵.

La plus récente de ses installations *Waynoun*⁶ est une commande du Comité des Familles des Kidnappés et des Disparus pour la commémoration du 13 Avril, (date officielle du début de la guerre) que dirigeants et citoyens s'acharnent à oublier. Le slogan de cette manifestation était « *tinzakkar ta matin3ad* »⁷. Présentée à l'intérieur du dôme⁸, seul vestige subsistant de la guerre et épargné jusque là de la furie destructrice des bulldozers. Cette installation visait à « ressusciter les morts des tombeaux de l'oubli, raconter leur histoire et connaître les raisons de ces disparitions ». S'appropriant les revendications des familles des disparus, l'artiste érige une transcription poignante à l'entrée du dôme : Comment ? Comment peut-on tourner la page ? Comment aller de l'avant si le peuple n'a pas réglé ses comptes...avec sa mémoire ? Puis pourquoi? Pourquoi n'avoir pas fait comme l'Afrique du Sud? Cette initiative qui met la victime et le bourreau face à face pour que l'un demande à haute voix l'absolution de ses crimes et que l'autre panse ses blessures ?

⁵ « Quel sens y a-t-il à avoir 6000 ans d'histoire lorsque nous avons aucune mémoire de notre passé récent ? ».

⁶ « Où sont-ils ? ».

⁷ Littéralement : « Qu'elle soit rappelée pour ne pas qu'elle se répète ».

⁸ Bâtiment situé sur la place des martyrs, cinéma et salle de spectacle avant la guerre, aujourd'hui criblé de balles, il sert de squat aux soirées techno.

Sur les murs du dôme, figuraient les noms des disparus sur une bande noire, (telle une pellicule) et le spectateur pouvait y voir son visage réfléchi. L'identification du public aux disparus, était le but de cette juxtaposition provoquée par la réflexion, le message était clair : Et si c'était moi ? Au sol, les 500 photos de disparus collées sur des ballons noirs et blancs, conduisaient le visiteur à déambuler à travers eux, comme pour surfer sur les circonvolutions de la mémoire.

Depuis 1993, le travail sur la mémoire taraude Nada Sehnaoui, combien de fois n'a-t-elle pas entendu des soupirs d'exaspération « *Khalas* la guerre ! »⁹ de la part du public. « Comme si j'étais une sadique » s'explique-t-elle, « mais j'ai toujours prôné ce travail de catharsis, il nous aide à regarder le problème en face pour ne pas recommencer. » Certes l'état de l'amnésie, la revendication du devoir de mémoire ressortent de ces installations, cependant leur mobilisation d'éléments communs à la mémoire est sans doute ce qui les caractérise le mieux. En effet *Atazakar*, véhicule essentiellement des éléments communs, à travers « l'appel public à la mémoire » qui a fait des mémoires individuelles, inscrites dans un lieu public et consultables par tout un chacun, un point de vue sur la mémoire collective si nous reprenons la thèse Halbwachsienne. L'insistance sur la participation de l'individu, à la constitution de la mémoire collective de la guerre est ici primordiale, « Des histoires alternatives, écrites par des gens ordinaires, sont nécessaires, car la diversité est le facteur le plus important dans la résistance collective aux stéréotypes, aux fausses représentations. Se focaliser sur l'individualité devient une mission politique »¹⁰.

Plastic Memory Containers, nous donne à voir le questionnement commun des habitants de Byblos à travers la même phrase reprise dans 100 sceaux différents et qui symbolise l'unité dans la diversité. Le rapport au passé étant commun à tous les habitants de Byblos. *Waynoun*, en présentant des noms et des photos d'individus disparus, et en nous « confondant » à leur sort souligne l'aspect « collectif » de l'affaire des disparus des guerres dont chaque histoire est individuelle. La Place des Martyrs, le dôme de Beyrouth et la citadelle de Byblos, sont des lieux à la fois publics, symboliques et

⁹ « C'est fini la guerre! ».

¹⁰ Akram Zaatar « Beyrouth. Le prix de la modernité », dans *Parachute*, n°108, octobre/novembre/décembre 2002, p. 124. Ce numéro de *Parachute* est entièrement consacré aux pratiques artistiques libanaises, d'artistes vivant à Beyrouth ou bien à l'étranger.

historiques. Leur rôle confère aux installations, une interaction très étroite entre l'individuel et le collectif, le message qu'on y dégage et son caractère social. Nous reviendrons plus loin sur l'importance de l'espace public et son rôle de médiateur.

2.1.2 *Les récits individuels : le témoignage documentaire de Lamia Joreige*

La production artistique de Lamia Joreige¹¹ oscille entre installations vidéo, peinture et écriture, son travail au-delà d'un acte artistique semble être un véritable travail de mémoire.

Accordant une importance particulière aux récits individuels à travers les témoignages et interviews ses œuvres participent à la construction d'une certaine mémoire collective. Elle démontre d'une part l'impossibilité de raconter une seule histoire de cette guerre et d'autre part l'importance de la pluralité des récits pour la documentation de la guerre.

Le projet de son témoignage documentaire « *Objets de guerre* » a commencé en 2000 lorsqu'elle a voulu rassembler une série d'histoires de la guerre du Liban. Le but était de raconter l'histoire d'un objet de guerre. Elle a filmé ainsi des personnes ayant choisi un objet ordinaire, familier qui leur servait de fil conducteur à l'histoire. Les objets, malgré leur diversité, attestent de sentiments éprouvés de façon collective pendant la guerre, comme le manque et l'ennui par exemple (manque d'eau, d'électricité, de liberté, de loisirs...) manifestés par des objets comme un bidon, des piles, une troche etc. et des cartes à jouer, une guitare, une radio, des cassettes audio qui palliaient l'ennui terrible de la vie dans les abris. Lamia Joreige a fait le choix de la vidéo, des plans fixes, des décors neutres dans un souci de transmettre le plus simplement et le plus fidèlement possible, malgré le montage, les témoignages des personnes interviewées. Même si, comme le dit Joël Candau, « la transmission ne sera jamais pure ou « authentique », elle doit jouer le jeu de la reproduction et de l'invention, du souvenir et de l'oubli, de la restitution et de la reconstruction »¹². L'objectif de l'artiste n'était pas de

¹¹ Cf. fiche individuelle de l'artiste en Annexe n°3-2.

¹² Joël CANDAU, *Mémoire et identité*, Paris, PUF, 1998, p. 98.

révéler une vérité, mais plutôt de rassembler et confronter une multiplicité de versions, une diversité de discours sur cet événement « irracontable ».

Il existe 4 parties de ce projet jusque là, dont la dernière porte sur la guerre de Juillet 2006. Ce travail, présenté sous la forme d'installation vidéo, est précieux pour la transmission de la mémoire aux générations futures, ces récits issus de souvenirs, sont des bribes du passé, qui mis bout à bout permettent d'entrevoir ce qu'était la guerre, vue par des individus de confessions différentes et de classes sociales diverses. L'artiste a manifesté le souhait d'exposer ces objets de guerre dans un « mémorial », un musée, ou quelconque structure matérialisant un lieu de mémoire des guerres du Liban.

« On oublie, quelqu'un aborde le sujet, et on se souvient de tout. J'avais beaucoup oublié, je n'aurai pas su te répondre, j'avais beaucoup oublié. Mais quand on rouvre le sujet, je dis mieux vaut l'évoquer que de la revivre. Pourquoi vouloir aborder le sujet, je n'aime pas en parler, de la guerre »¹³. *Objets de guerre* participe de cette *pédagogie de la mémoire* évoquée par Samir Kassir et semble indispensable, tant pour ceux qui y participent et qui évoquent leurs souvenirs, que pour ceux qui se situent de l'autre côté de l'écran, Libanais ou non.

Dans un documentaire intitulé *Ici ou peut-être ailleurs* (clin d'œil presque éponyme de 1974 de Jean Luc Godard)¹⁴ l'artiste prend l'élément indéniable de la mémoire collective de la guerre, l'affaire des disparus.

Il s'agit d'un récit montrant l'impossibilité de mener une enquête et de reconstituer les faits exacts.

L'artiste ayant son propre oncle disparu, réveille la mémoire des Libanais au sujet de ces hommes dont on n'a cessé de réclamer les corps. Elle traverse Beyrouth interrogeant toute personne qu'elle rencontre avec une seule question : Connaissez-vous quelqu'un qui a été kidnappé ici durant la guerre?

Son parcours l'amène autour de la ligne de démarcation qui divisait Beyrouth entre Est et Ouest, là où les milices établissaient leurs barrages, scènes de nombreux enlèvements et crimes. Elle enclenche ainsi le

¹³ Extrait de la vidéo *Objets de Guerre*, Lamia Joreige.

¹⁴ Un récit y est adapté, sous la forme d'un livret publié par la Haus Der Kulturen de Welt de Berlin, à l'occasion de l'exposition *DisOrientation* qui s'est tenue en 2003.

processus de mémoire, et tente de mettre en évidence l'ampleur de ce drame et la multiplicité des discours existants sur la guerre.

Ici et peut-être ailleurs pourrait être un hommage à la mémoire de l'oncle disparu, à celle de tous les disparus de la guerre du Liban, mais aussi comme le sous-entend le titre à toutes les victimes *d'ailleurs*.

L'intérêt de ce documentaire, réside dans son témoignage réel de l'incapacité à vérifier les faits et à reconstituer la version plausible d'un événement mais aussi dans sa prise en compte de la richesse et de la pluralité des discours concurrents dans la restitution historique d'un événement. Il est certain que la narration et la parole ont une importance considérable dans la réception de cette vidéo. « Ce rôle de la parole [...] est essentiel au processus documentaire et à sa possible efficacité politique : là où l'art s'est trop souvent enfermé dans un mutisme arrogant ou s'est laissé séduire par le « bruit relationnel », le documentaire reconstruit la parole comme témoignage transmissible »¹⁵.

En effet, *Objets de Guerre* et *Ici et peut-être ailleurs* donnent une chance à la parole de l'individu ordinaire dont on ne fait pas entendre la voix dans notre pays.

Comme pour combler le vide archivistique, l'artiste éveille les mémoires individuelles pour démontrer que chaque histoire est importante pour l'Histoire et il s'agit de l'entretenir pour éviter qu'elle se dégrade comme le reste. L'expression orale, participe à la *pédagogie de la mémoire* car elle permet aux individus d'engager le processus de remémoration mais elle contribue surtout à livrer des éléments contribuant à la constitution d'une mémoire collective de la guerre.

Nous pouvons voir dans le choix de l'artiste des récits oraux et individuels une référence à l'identité narrative développée par Hannah Arendt dans la *Condition de l'Homme Moderne*, cette identité qui naît de la reconstruction d'un récit. Dans cette œuvre l'anamnèse stimulée par un objet, prouve, d'une part, que le souvenir tel qu'il se livre dans le récit, fait de la mémoire un *art de la narration*, mais aussi que l'identité d'un peuple est faite en grande partie des histoires qu'il se raconte sur lui-même, de la mémoire qu'il se donne et qu'il transmet à ses enfants.

¹⁵ Dominique BAQUE, *Pour un nouvel art politique, de l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004, p. 213.

2.1.3 D'une histoire à l'Histoire

2.1.3.1 Le docudrame de Jean Chamoun

Cinéaste engagé dans un travail de mémoire et de transmission aux jeunes générations¹⁶ Jean Chamoun a fait du documentaire son médium favori pour documenter la guerre. Cependant avec *Ombres de La ville*, il choisit pour la première fois le long métrage de fiction afin de raconter une histoire qui puisse être appropriée par tous. Il s'agit de l'histoire de Rami, jeune homme d'une trentaine qui se remémore son enfance pendant la guerre : son exil du village du sud sous les bombes pour venir s'installer à Beyrouth avec ses parents, le chômage de son père et sa vie au café où il était employé. Il revient sur une histoire d'amour qu'il a vécu enfant et sa séparation difficile de Yasmine qui était chrétienne et qui a dû quitter vers l'Est de la ville avec sa famille. 12 ans plus tard, son enlèvement avec son père le pousse à rejoindre une milice et combattre malgré lui, il rencontre Siham, une femme déterminée à retrouver son mari disparu. Engagé dans les services de secours à trente ans, c'est à ce moment que prend fin le flash-back qui structure le film.

L'histoire de Rami est fictive cependant le genre du film appartient à une fiction particulière : le docudrame. Ce choix du film de fiction dont l'action est basée sur des faits réels et dans lequel sont insérés des documents d'archives cinématographiques traduit cette volonté de traiter la réalité. L'utilisation du réalisme symbolique peut-être perçue dans le choix des personnages : Rami représente d'abord les enfants, puis les miliciens ; Siham, les femmes des disparus ; le père, les chefs de famille...

Les personnages, mais aussi les faits relatés comme l'exil, l'engagement dans la milice, l'enlèvement, l'attente, l'amour impossible pendant la guerre, constituent des éléments identifiables par toute personne ayant vécu la guerre du Liban. En reprenant ainsi *une histoire* (celle de Rami) Jean Chamoun raconte *l'Histoire* de beaucoup de Libanais ; d'une mémoire individuelle, il nous donne à voir des éléments appartenant à la mémoire collective.

Il cultive également le processus de mémoire dans son travail de cinéaste, car avec ses acteurs il construit toujours un rapport de confiance intense lui permettant de choisir de façon stratégique les lieux de tournage. En effet il choisit des lieux où les personnages ont vécu, où ils ont traversé des étapes

¹⁶ Cf. fiche individuelle de l'artiste et ses réalisations documentaires en Annexe n°3-3.

de leur vie afin de les inspirer et les inciter à se souvenir et jouer leur rôle imprégnés de la réalité. L'utilisation du « flashback » démontre bien que Chamoun exploite tous les éléments techniques possibles afin d'engager le processus de remémoration, car insiste-t-il : « sans mémoire, il n'y a pas des sociétés, il faut connaître son histoire pour pouvoir regarder vers l'avenir ».

Ombres de la ville décrit certes la dureté de la vie, mais il est tourné vers l'avenir car « pour renouer le dialogue au Liban, il faut se réconcilier avec son histoire » dit Jean Chamoun, « pour cela je ne maquille pas la réalité mais la montre telle quelle »¹⁷.

La réalité, abordée par le biais d'une fiction grâce au docudrame, a permis l'interaction entre mémoire individuelle et mémoire collective. Ainsi, en intégrant certaines images d'archives tournées pendant la guerre, la fiction est mêlée à la réalité et aborde ainsi une histoire communément partagée.

L'engagement de Jean Chamoun par rapport à la mémoire est pour la première fois explicite dans ce long métrage. Dans la scène où Siham accompagnée par d'autres femmes de disparus, manifeste devant un officier son droit de connaître le sort de son mari, l'officier lui ordonne « d'oublier, de s'occuper de ses enfants et de l'avenir plutôt que de ce qui s'est passé. » « Oublier ? » riposte alors Siham, « celui qui parie sur l'oubli, pense à une nouvelle guerre » poursuit-elle¹⁸.

Jean Chamoun est un cinéaste engagé, avec ses films, il brave les obstacles de la centralisation culturelle et de l'absence de subventions, pour sillonner avec son équipe dans tous les villages libanais et projeter ses films. Il est selon lui très important d'apporter un témoignage de ce qui s'est passé pendant la guerre à tous les Libanais « car il y a une volonté d'effacer la mémoire, et la jeunesse a besoin de savoir ce qui n'est expliqué ni à l'école, ni à l'université, c'est un crime de la part des gens au pouvoir » dit-il. A travers ces films, les enfants prennent connaissance de l'histoire, de la guerre, parfois de la ville et là, le débat est lancé, les discussions provoquées, Chamoun dit humblement « c'est le signe de ma réussite ! ».

¹⁷ Entretien réalisé avec Jean Chamoun, Beyrouth, janvier 2007.

¹⁸ Cette phrase phare du scénario a été reprise dans plusieurs travaux sur la mémoire, elle a même été citée par un journaliste reprenant un politicien refusant lors d'un débat politique télévisé, de se justifier sur ses actions passées.

2.1.3.2 Le théâtre engagé de Roger Assaf

Père du théâtre populaire libanais des années Soixante, Roger Assaf est le fondateur du collectif *Shams*¹⁹.

Inspiré directement des travaux d'Ariane Mnouchkine et des créations du Théâtre du Soleil, ses pièces d'après-guerre retrouvent une veine citadine mais sont toujours fidèles aux démunis. Le conflit israélo-arabe occupe selon lui la place majeure quant à l'histoire récente du Liban et la guerre israélo-libanaise de 2006 n'a pas selon lui formé une « entre deux guerres » mais constitué la preuve que la guerre a toujours été latente et qu'elle le sera « tant que l'ennemi israélien transgressera les droits de l'homme ». Converti à l'islam, il se veut le héraut de la paysannerie chiite du Liban et du sud plus particulièrement.

La mémoire de la guerre libanaise traitée par ses pièces est la mémoire de la souffrance des démunis, *Les jours de Khiam* jouée en France pendant la guerre en 1984 porte sur le massacre collectif perpétré par les Israéliens lors d'une de leurs incursions au sud du Liban, en 1978 dans le village de *Khiam*. Le spectacle ne raconte pas le massacre mais la mémoire de ce village, à travers les histoires des familles, les mariages, les disputes et les exodes jusqu'à Beyrouth. Roger Assaf, met en scène des personnages dont le comportement est profondément marqué par le massacre, l'ambiance n'est pas pour autant morbide car, comme toutes ses pièces qui évoquent la guerre, elles illustrent aussi l'ambiance festive des périodes d'accalmie, les mariages, car parler de fête donc parler de la vie est sa manière de résister.

En 2004 il adapte la pièce de Beckett *En attendant Godot* et modifie son texte en le « libanisant », la pièce traduit, comme elle l'a fait en Europe dans sa version originale, l'absurdité de l'après-guerre, l'après-guerre libanais illusoire et feinte. En effet Roger Assaf ne croit pas en l'après-guerre « La guerre n'est pas vraiment terminée et puis elle est partout, en haut, à côté. Ce qui domine aujourd'hui notre histoire, c'est la guerre, même si nous ne sommes pas vraiment en guerre »²⁰.

Grâce aux histoires des familles du Khiam ou de l'histoire d'une attente de Vladimir et Estragon, Roger Assaf raconte l'histoire des Libanais, témoigne des traces indélébiles qu'a laissé le sentiment d'attente, celui de l'ennui et

¹⁹ Initiales de jeunesse (« Shabab »), théâtre (« Masrah »), cinéma (« Sinama ») et voulant dire soleil en arabe.

²⁰ Entretien réalisé avec Roger Assaf, Beyrouth, janvier 2007.

de la dépossession de soi... Le recours à un texte universel, comme *En attendant Godot*, souligne la similitude que peuvent avoir des histoires très opposées (la Deuxième guerre mondiale et la guerre du Liban) au niveau de la mémoire collective, à savoir la résistance, l'ennui et le sentiment de l'absurdité de la vie.

2.2 Documentation du passé

2.2.1 *Le témoignage visuel : La guerre des Graffiti*

Maria Chakhtoura²¹ a réalisé l'ouvrage *La Guerre des Graffiti Liban 1975-1977* publié en 1977 et réédité en novembre 2005. Dédié « à tous ceux qui ont cru en cette terre » et « ceux qui ont mérité d'elle », il constitue un document précieux sur un aspect spécifique de la guerre libanaise, celui des murs et des graffitis.

Caméra à la main, cette courageuse femme franchissait la ligne verte déplaçant son objectif vers l'est et vers l'ouest afin de photographier les murs de la ville et saisir les graffitis les plus significatifs. Elle prit d'énormes risques et son « voyage au bout de la nuit frôlait l'inconscience »²² dit-elle.

L'ouvrage regroupe des photos prises entre 1975 et 1977 et leur mise en page souligne l'existence d'un dialogue entre les murs des deux parties divisées de la ville. En effet, dans le livre, les pages sur fond de couleur correspondent à la zone ouest et ceux sur fond blanc à la zone est.

Ce livre contient la mémoire de la ville divisée et constitue ainsi un document inédit, à toute tentative d'écriture de l'histoire de la guerre ou du moins sa compréhension. Il met en lumière des événements liés à des facteurs intérieurs, régionaux et internationaux ayant eu de graves incidences, qui ont perduré et se répercutent encore aujourd'hui sur la scène nationale. Ces graffitis directs, violents et peu coûteux envahissaient les murs délabrés de la ville afin d'alimenter la haine entre les fractions antagonistes et prouvent à quel point le fanatisme était orchestré. « Cette parole des combattants s'est fixée sur un mur avant le moment ultime du

²¹ Journaliste de renommée, rédacteur en chef des pages *Culture* du quotidien *L'Orient le Jour* et professeur de sciences humaines à l'université Saint Joseph. Cf. fiche individuelle de l'artiste en Annexe n°3-5.

²² Entretien réalisé avec Maria Chakhtoura, Beyrouth, janvier 2007.

combat, parole dont la violence est encore plus acide que la poudre des balles et l'âcre fumée des obus qui creusent la Terre pour mieux nous y enterrer»²³.

Les images sont en effet plus redoutables que l'écrit, elles donnent à voir la parole de ceux qui ne disposent d'aucun autre moyen d'expression, elles témoignent de la guerre des graffiti qui avait, à un certain moment, conquis sa place et était devenue l'objet d'un culte. Œuvres d'art, ces photographies représentent un moment de l'histoire libanaise où le passé et le présent se rencontrent d'une manière étrange. « Photo document historique » ne désigne plus cette image du réel dont le but est d'informer mais elle est également conçue en tant qu'œuvre d'art. Cette synthèse visuelle bien documentée est préfacée par Ghassan Tuéni²⁴ qui écrit les mots suivants « Je soulevais là un débat qui n'a pas cessé depuis la première tentative de paix : Faut-il toujours se souvenir, puis se re-souvenir pour mieux oublier ? Ou bien faut-il oublier pour mieux survivre et ne pas recommencer ? ». Tuéni lance ouvertement le débat concernant la guerre pour rajouter :

Ne sommes-nous pas en train d'arroser les racines, que nous croyions desséchées d'une nostalgie de la guerre dont les chefs, comme des revenants, reprennent leurs vieux discours meurtriers ? A cette rigueur de la logique du risque, on ne peut opposer que la tentation de trouver dans l'horreur même des expressions les plus viles du langage, l'effet cathartique majeur que ne peuvent exercer les discours les plus éloquents de la sagesse assise des magistrats de l'Histoire ! Surtout de l'Histoire jamais encore écrite, car elle ne sera qu'aux prix d'autres conflits, donc de graffiti savants d'analystes surannés.

2.2.2 L'archivage comme mission institutionnelle

L'archive, tournée vers le futur, est l'intervention par laquelle des objets jugés nécessaires aujourd'hui sont regardés aussi comme indispensables à demain.

A Beyrouth, des institutions culturelles ont vu dans leur préoccupation par l'avenir la nécessité de dédier leur travail à l'archive. Celle-ci se manifestant dans l'archivage proprement dit, c'est-à-dire dans la collecte de données importantes concernant la guerre, et dans l'organisation de fonds d'archives

²³ Extrait du livre *La Guerre des Graffiti Liban 1975-1977*, Maria Chakhtoura, 2005.

²⁴ Ghassan Tuéni est un homme politique (vice premier ministre en 1970) et grand journaliste libanais, il également l'auteur du fameux ouvrage *Une guerre pour les autres*, 1985, Lattès.

ou comme un procédé exploitable à d'autres fins. Elle est la source de nombreuses initiatives dans le domaine culturel.

2.2.2.1 UMAM D&R

Fondée en 2004 UMAM D&R²⁵ est une société civile à but non lucratif, sa constitution fait écho à l'actuel débat libanais concernant la guerre et ses violences et la part à leur accorder dans le travail de mémoire. La problématique concernant la mémoire de la guerre et l'absence d'histoire officielle sont à la base de sa création, son objectif étant de fonder un centre de documentation et de recherche sur l'histoire récente du Liban. Entre le classement des dossiers du passé ou leur fermeture forcée, Monika Borgmann et Lokman Slim, (les fondateurs) se sont engagés à recueillir toute forme d'archive concernant la guerre du Liban, en d'autres termes à entreprendre le « chantier de la mémoire ».

« La guerre est un grand cadavre qui se prête à l'autopsie et le travail de datation n'est qu'un premier pas »²⁶ disent-ils. Convaincus que la guerre n'est pas terminée à cause de l'absence d'un pacte de paix avec tout ce que cela engage, et que la période entre 1990 et 2006 n'est qu'une longue période d'accalmie, ils cherchent les « dossiers » pour les rouvrir et frayer une voie permettant à tout citoyen de savoir ce qui s'est réellement passé. Contre l'État libanais bâti autour d'un pacte d'oubli et érigeant ce dernier en religion d'État, UMAM D&R enfreint en quelque sorte la « règle » et se livre à une documentation totale de la guerre.

Quinze ans après la fin des combats, les Libanais ne sont pas parvenus à faire des conflits successifs et meurtriers de leur histoire une lecture abstraite, étape nécessaire au travail de mémoire. Leur représentation d'eux-mêmes a été façonnée par les schémas qui résultent de cet état de guerre, et qui sont aujourd'hui plus présents que jamais. Il est alors légitime de se demander dans quelle mesure les Libanais peuvent espérer une paix civile et une réconciliation véritables ? Il est surtout urgent que les Libanais assument leur passé et qu'ils en débattent publiquement plutôt que de feindre de l'oublier²⁷.

Invoquant le droit à disposer de son histoire et à sonder son passé, l'institution dispose d'un fond documentaire qui comprend aussi bien des

²⁵ Cf. fiche de la société en Annexe n°3-6.

²⁶ Entretien réalisé avec Monika Borgmann et Lokman Slim, Beyrouth, janvier 2007.

²⁷ Extrait du livret de l'événement *Violence civile et mémoires de guerre - Ici et ailleurs*, UMAM D&R, 2005.

livres et des journaux que des archives officielles et personnelles, enrichi régulièrement par de nouvelles références. Cette société s'attache aussi à consigner sur des supports audio et vidéo les témoignages d'acteurs des guerres libanaises. Cette collecte a pour but de confronter des expériences personnelles afin de mettre les Libanais à l'épreuve de leurs mémoires. Elle publie également en coopération avec les éditions *al-Jadid*, une série d'ouvrages divers, susceptibles d'éclairer le sujet dans une collection intitulée « *diwan el zakira al lubnaniyya* »²⁸ et dispose surtout d'un lieu dédié à accueillir des manifestations culturelles Le HANGAR²⁹. La programmation très diversifiée de ce lieu, comprenant installations d'artistes, expositions, projections de films, débats et tables rondes autour de la mémoire de la guerre, fait de l'espace un lieu de rencontre et de dialogue nourrissant, à travers l'art, les débats essentiels à la vie publique des Libanais.

Il est très important de noter que le public de ce lieu ne se réduit pas à la poignée de beyrouthins convertis à l'art et la culture, il est très hétérogène et compte aussi des Palestiniens, dont les camps se trouvent à proximité. Le dialogue est ici pacifiste, il prouve l'importance mais surtout l'efficacité de l'interaction entre l'art, les événements culturels et la politique.

« *Violence civile et mémoire de guerre, ici et ailleurs* » est un exemple du type de manifestation organisée par l'association.

Au programme, des documentaires : sur des femmes bosniaques cherchant un sens à leur existence happée par la guerre, sur le Rwanda où la valeur de la parole semble laisser présager la paix, sur les soldats russes partis en Tchétchénie où ils ont connu une guerre sans héros et sans vainqueurs. « Ici et ailleurs » évoque le titre de la manifestation, il était question en effet d'affronter diverses expériences de guerre, dépassant ainsi les frontières géographiques, culturelles et linguistiques pour rendre compte de la « banalité du mal ».

Des tables rondes autour du thème « expression de la souffrance du mal. A qui faut-il donner la parole ? » avec des interventions comme « la mémoire est-elle un devoir ? L'amnésie est-elle un droit ? », « Les voies de la réconciliation, amnistie, justice et place de la mémoire. ». Ces débats ont

²⁸ Traduction : Mémorial libanais.

²⁹ Les locaux ont subi des dégâts collatéraux lors du bombardement israélien sur la banlieue Sud en Juillet 2006, qui ont été très vite réparés mais un certain nombre de documents sont à jamais perdus.

examiné de près le problème de la mémoire au Liban, et rapproché sa situation à celle d'autres pays notamment l'Algérie qui a subi le mécanisme de « l'amnistie-amnésie ».

Des expositions : de photos des graffiti des murs de Beyrouth, de photos et de peintures réalisés par des enfants sur la guerre du Kosovo sous le thème « les yeux des enfants voient d'avantage » et bien d'autres manifestations...³⁰

Nous nous attarderons sur la projection du documentaire réalisé par les fondateurs de UMAM D&R (Monika Borgmann et Lokman Slim) intitulé *Massaker*.. Ce témoignage qui a fait fuir les spectateurs de la salle Mk2 à Beaubourg lors de sa projection à Paris, porte sur le terrible massacre de Sabra et Chatila perpétré en 1982 dans la banlieue de Beyrouth. Lorsqu'il est impossible encore aujourd'hui d'établir le nombre de victimes ou de départager les responsabilités du commandement israélien de celles des milices libanaises dans cette affaire, ce témoignage de 6 miliciens, aborde la violence à travers la parole des tueurs et révèle dans les détails le déroulement du massacre. Ayant obtenu l'autorisation de la censure pour une seule et unique projection les réalisateurs se battent aujourd'hui pour le diffuser sur grand écran ou sur DVD. Sa diffusion est nécessaire car ce documentaire est révélateur de vérités, mais surtout porteur d'une version vraie d'un événement de la guerre. La révélation de la vérité constitue incontestablement la clé de voûte du travail de deuil et de pardon, et favorise véritablement la constitution de la mémoire collective.

Par la collecte d'archives d'une part et l'organisation d'événements culturels visant à sensibiliser la population sur l'importance de la mémoire d'autre part, UMAM D&R œuvre, malgré nombreux accrochages avec les instances étatiques, à documenter les guerres du Liban et assurer ce qui constitue la vie même en démocratie à savoir, le droit d'un peuple à connaître son histoire.

2.2.2.2 Akram Zaatari et la Fondation Arabe pour l'Image

« Je deviens chaque jour plus conscient que collectionner est, en soi, une démarche artistique. [...] Pour moi le travail sur l'archive, c'est collectionner

³⁰ Cf. la photocopie de la couverture du catalogue et du programme en Annexe n°3-6.

les documents, les étudier et trouver le dispositif d'exposition adéquat »³¹. Membre actif de la Fondation Arabe pour l'Image (FAI), le vidéaste et collectionneur Akram Zaatari effectue un travail de collecte de photographies³². La FAI, basée à Beyrouth, commença en 1997 à rassembler des photographies exécutées entre 1860 et 1970 au Moyen Orient (Liban, Syrie, Jordanie, Palestine et aussi Maroc, Sénégal). Grâce aux dons, aux dépôts et aux achats, la FAI possède une collection de quelque 150 000 photographies numérisées et procède de ce fait à un travail de publication et d'exposition thématique ponctuel.

Loin d'être une approche nostalgique du passé, la démarche de la FAI s'intéresse à étudier la représentation de soi dans la société arabe à plusieurs époques à travers la pratique photographique. Créée par deux photographes et un vidéaste Akram Zaatari, dans un but au départ égoïste, l'institution devient aujourd'hui dépositaire de la mémoire visuelle du Moyen Orient. En effet ces artistes travaillant sur les arts visuels ne connaissaient pas cet aspect de la culture de leur pays et de leur région. L'histoire de la photographie n'étant pas écrite, ils se lancèrent dans ce domaine. Circonscrit aux années entre 1860 et 1970, le travail de l'institution ne concernait pas au départ la guerre du Liban, mais depuis que la mémoire de la guerre suscite l'intérêt des artistes, notamment celui d'Akram Zaatari, la documentation visuelle de la période contemporaine s'impose.

Des projets autour de cette période sont en cours, « la représentation des milices » est un thème sur lequel travaille l'institution, cependant la destruction des photos pendant la guerre était pratique courante. Les photographies des archives des milices ont soit été brûlées, soit on refuse de montrer ce qu'il en reste.

Akram Zaatari de part son travail pour la FAI d'une part, et ses réalisations vidéo d'autre part, confirme sa passion pour l'archive. Son emploi fréquent de documents d'archives dans son travail artistique, constitue en effet son identité artistique.

Dans sa vidéo *In This House*, il met en scène une histoire qui prend racine pendant la guerre et qu'il prolonge dans le présent. En 1985 après le retrait israélien d'un village situé à la frontière, une famille abandonne sa maison

³¹ Entretien avec Akram ZAATARI. Laure GUIRGUIS, « Beyrouth : figures de l'archive », *Art Press*, n°330, janvier 2007, p. 50.

³² Cf. fiche individuelle de l'artiste en Annexe n°3-7.

du Sud Liban occupée par des membres de la résistance. Lorsque la guerre se termine, un des membres de cette dernière adresse à la famille une lettre pour justifier l'occupation de la maison et lui souhaiter un bon retour, il cache cette lettre dans une boîte et l'enterre dans le jardin.

En 2002, Akram Zaatari se rend dans cette maison pour déterrer réellement la lettre, il filme donc l'événement passé, et l'action présente qu'il effectue lui-même. Pour cette vidéo, il s'est servi de documents d'archives et a enquêté lui-même sur le lieu. La mémoire est en effet identique à l'archive, elle est *ce qui subsiste dans le présent*. Travailler sur les images d'archives renouvelle d'une part la mémoire, mais permet aussi, grâce à l'authenticité et la vérité véhiculées par ce médium, de renforcer l'aspect collectif de la mémoire de ce qui est présenté.

« Ce qui n'a pas traversé le temps n'existe plus, ce qui reste, les archives, toutes les traces, appartiennent au présent. Je considère qu'une image en noir et blanc de 1970 est tout aussi contemporaine qu'une image d'aujourd'hui. Travailler avec les archives est une manière d'aplatir l'histoire »³³.

2.2.3 L'archive comme outil de création

Certains artistes ont saisi l'archive pour figurer un univers, qu'il soit individuel ou collectif, quand d'autres ont porté un regard sur cette activité ou produit un matériel d'archive qui a basculé vers un statut esthétique. Il s'agit ici de cerner la façon dont ces artistes ont développé leurs œuvres avec l'archive comme objet et comme outil de création.

2.2.3.1 L'archive et la fiction : Walid Raad et l'Atlas Group

« Des archives retrouvées-inventées de la guerre à Beyrouth » tel est par définition le travail artistique de Walid Raad³⁴. Alors que les dirigeants actuels cherchent à occulter la mémoire, lui travaille sur des événements qui marquent le quotidien. Son travail subjectif semble une constante

³³ Entretien avec Akram Zaatari. Isabelle REGNIER, *Le Monde*, 27.08.2005.

³⁴ Cf. fiche individuelle de l'artiste en Annexe n°3-10.

interrogation entre l'histoire et la création, il se situe dans « le tâtonnement contemporain »³⁵.

L'Atlas Group a été créé en 1999 par Walid Raad et se définit comme une association dédiée à la recherche et à la compilation de documents sur l'histoire contemporaine du Liban. L'association localise, conserve et étudie des documents visuels, sonores, textuels et autres, qui mettent en lumière l'histoire actuelle du Liban, qu'elle présente souvent dans des dispositifs d'exposition variés. Les documents recueillis ne cherchent toutefois pas à informer ou à livrer un document de plus à l'histoire ou à ceux qui n'ont ni connu, ni vécu l'événement, les informations provenant ou attribués à des sources diverses, parfois personnifiées et d'autres fois anonymes, consistent en des mises en forme particulières de l'expérience traumatique de la guerre. Walid Raad restitue des faits réels ou invente-t-il ? L'expérience traumatique de la guerre ne peut-être comprise mais doit être partagée et le projet conceptuel de l'Atlas Group s'articule autour de cette fracture entre l'expérience vécue et sa transmission.

Ici, le statut des *auteurs* des documents n'a plus d'importance puisque la question de la possibilité de transmettre une expérience à quelqu'un qui ne l'a pas vécue dépasse l'opposition entre le véridique et le fictif.

Nous analyserons quelques uns de ces travaux afin de tenter de mettre en lumière le projet conceptuel qui consiste à détourner le caractère véridique de l'archive afin de mettre en doute le spectateur et le confronter à des situations étranges.

L'installation vidéo « *We Can Make Rain But No One Came To Ask* »³⁶, fruit de la collaboration entre le photojournaliste Georges Semerdjian et l'expert en munitions et enquêteur de voitures piégées Yussef Bitar, présente à l'aide de plusieurs technologies des informations utiles à quiconque aimerait se documenter sur l'explosion survenue le 21 janvier 1986 dans le quartier Furn El Chebbak à Beyrouth. Le lieu de l'attentat est dessiné, modélisé par voie informatique et filmé en vidéo et une animation de photographies en noir et blanc reconstitue le jour du drame. Munis de ces différents documents technologiques, nous croyons « ressaisir » l'événement. Mais ici, la technologie se fait opaque : le son et l'image discordent, les effets visuels se

³⁵ Catherine BEDARIDA, *Le Monde*, 19.01.2003.

³⁶ « On peut faire pleuvoir mais personne ne nous l'a demandé ».

conjuguent aux enseignes illisibles et nous empêchent d'identifier les lieux... Plutôt que de nous faire partager l'expérience de l'attentat, cette installation nous en éloigne à l'aide de plusieurs technologies.

En mettant en forme la limite, l'irréductible singularité de chaque expérience, l'Atlas Group forge une histoire documentaire du vécu qui rend absurde toute histoire des faits. « *I Was Overcome With A Momentary Panic At The Thought That They Might Be Right* »³⁷, présente la maquette des 3 641 explosions de voitures piégées à Beyrouth entre 1975 et 1990. Il s'agit d'une forme circulaire, d'un diamètre de trois mètres où chaque explosion est modélisée par une perforation. La grandeur inégale et parfois considérable des trous indique, la récurrence de certains lieux-cibles. Ici, la procédure conceptuelle transforme l'horreur vécue en une forme plastique. Sa beauté est accentuée par un faisceau lumineux qui soustrait la maquette à l'espace assombri du lieu où elle est exposée. L'incommensurable traumatisme tient dans cet écart entre forme et sens. Les différents médias ne peuvent transmettre que des formes, des matériaux, des signaux, c'est justement pour cela que leur usage demeure le seul moyen de documenter, par le biais de l'opacité poétique, cette rencontre, impossible à comprendre, entre un vécu individuel et un événement historique.

Le détournement de la fonction informative de l'archive n'est ni un jeu, ni une volonté de lui offusquer sa valeur véridique, Walid Raad propose une nouvelle manière de la lire. Ce n'est pas une archive mais une œuvre d'art, d'ailleurs *Secrets in the open sea*³⁸, n'est ni une œuvre d'art, ni une archive, il s'agit d'un tombeau, marin, sur une feuille de papier, sur un écran bleu. Un tombeau pour ceux qui ont disparu sans laisser de traces, dont il fallait *réinventer* l'empreinte du corps mort. L'œuvre est présentée comme suit:

On a trouvé six grandes photographies sous 32m de décombres au moment de la démolition, en 1992, des districts commerciaux de Beyrouth ravagés par la guerre. Chaque épreuve était d'une teinte différente de bleu et mesurait 110 cm sur 183 cm. Le gouvernement libanais a confié les épreuves au groupe Atlas début 1994 afin qu'il les conserve et les analyse. Fin 1994, le groupe Atlas les a envoyées à des laboratoires français et américains pour des analyses techniques. De façon surprenante, les laboratoires avaient révélé de petites images, en noir et blanc, invisibles dans les épreuves, qui représentaient les

³⁷ « J'ai été momentanément submergé par la panique à l'idée qu'ils avaient peut-être raison ».

³⁸ Cf. photo de l'ouvrage dans la fiche individuelle de l'artiste en Annexe n°3-10.

portraits de groupes d'hommes et de femmes. Le groupe Atlas fut capable d'identifier tous les individus représentés dans les épreuves en noir et blanc, et il s'avéra que tous étaient des individus trouvés mort dans la Méditerranée entre 1975 et 1990. Le groupe Atlas publia ses découvertes dans un rapport en 1996. Dans le rapport, ni la taille des grandes épreuves, ni leur couleur ne furent mentionnées.

Histoire inventée, Walid Raad crée les œuvres d'art et les archives car « Il ne s'agit pas simplement pour l'Atlas Group, de démontrer la valeur informative du document, en l'arrachant du monde pour le jeter dans l'art ready-made arrangé ou pas ; ce n'est pas seulement là un détournement qui procéderait à une mise en crise de l'image de presse par elle-même, la décontextualisation de son iconographie standard suffisant à en révéler l'inanité ; ni non plus uniquement une utilisation de la sérialité comme procédé critique de la société de consommation, suivant une formule éprouvée du pop art au minimalisme. Il reste encore à traduire ce dont cela est le véritable symptôme, l'archive »³⁹.

2.2.3.2 L'obsession de l'archive: créations de Rabih Mroué

Rabih Mroué appartient à la nouvelle génération d'artistes qui émergent dans le monde entier par leurs créations innovantes. Il est à la fois comédien, metteur en scène et auteur, en recherche perpétuelle d'une nouvelle relation contemporaine entre les différents langages des formes artistiques et théâtrales, il interroge les définitions du théâtre et la relation entre espace et forme de la performance, ainsi que la manière dont s'installe la relation entre le *performer* et le public. Son travail est minimaliste et utilise différents medias tels que la vidéo, la performance ou le théâtre. Il souligne fortement le contexte économique et politique libanais en réalisant des pièces quasi documentaires dans lesquelles fiction et réalité se mêlent. Fortement marqué par l'histoire récente du Liban et par l'absence de traces laissées par cette guerre, il travaille sur l'archive réelle, fictive et manipulée pour produire un discours déroutant, déstabilisant mais relevant d'une très forte créativité. En interrogeant l'Histoire, il produit des histoires et questionne par ce fait le spectateur sur les limites de l'art, la définition du théâtre et les relations entre espaces et formes dans les performances. Son

³⁹ Laure GUIRGUIS, « Beyrouth : figures de l'archive », *Art Press*, n°330, janvier 2007, p. 48.

travail sur l'archive est majeur, elle est selon lui « perplexe, l'archive veut dire sélection tout comme la mémoire est le fait d'un processus de sélection conscient ou inconscient »⁴⁰. Sa dernière performance *Make me stop smoking* révèle son obsession véritable pour cet instrument. Il travaille en premier sur lui-même, et se met en scène pour nous livrer ses interrogations et ses dilemmes qui sont souvent ceux de notre société. Il ne fait pas de compromis avec son public et son discours est loin d'être moralisateur au contraire, il se veut inattendu.

« *Make me stop smoking* » est une *lecture-performance* (ou ce qui est communément appelé *Live Art*) articulée autour d'objets, de vidéos, de photos, d'idées, de mots qui constituent l'archive personnelle de l'artiste. Cette dernière est constituée de documents journalistiques et surtout d'objets collectés depuis des années (coupures de presse, enregistrement radios, télé, objets trouvés, projets commencés...) et qui devrait servir à l'artiste au cas où il se trouverait un jour en manque d'inspiration. (Cette peur de demain souligne bien la complexité et la difficulté du statut d'artiste, surtout dans un pays comme le Liban). Cependant cette archive commençait à le hanter, elle remplissait petit à petit son appartement sans qu'il ne réussisse à s'en débarrasser. Il décide alors d'en présenter une partie grâce à cette lecture afin de pouvoir enfin la détruire, l'ayant ainsi utilisée dans une création, sa sauvegarde deviendrait inutile. Le titre de la lecture n'ayant rien à voir avec son contenu fait d'ailleurs partie d'un des titres de cette liste interminable de titres originaux qu'il avait écrit et trouvé pour le jour ou il serait à la recherche d'un titre pour son œuvre ! Parmi les objets qu'il présente, un poster d'un politicien, une vidéo du « massacre de la montagne » entre druzes et maronites (vidéo inédite de l'histoire de cette guerre), un power point sur les disparus, une cassette d'un kamikaze avant un attentat, une collection de photos de chats morts, des idées inachevées etc. et une lettre de pardon officiel :

Je soussigné Rabih Mroué, présente à tous les Libanais un sincère pardon officiel [...]. Je m'excuse pour ce que j'ai fait pendant la guerre au nom du Liban et d'une quelconque cause arabe, je m'excuse de mon ignorance de certains mots et concepts pour lesquels je me battais, je m'excuse de ne pas connaître les sources de la guerre civile, de considérer qu'il s'agissait uniquement d'une guerre de classes [...] je m'excuse d'avoir accepté d'aller à

⁴⁰ Entretien réalisé avec Rabih Mroué, Beyrouth, janvier 2007.

Cuba pour un mois d'entraînement pour une guérilla. [...] Je m'excuse d'être fier de mon « libanisme » alors que j'ai hâte d'obtenir une autre nationalité, je m'excuse que pendant la guerre ; je n'ai pas été blessé, pas kidnappé, pas reçu de menaces, je m'excuse d'employer les écrits des autres en prétendant qu'il s'agit des miens [...] » et il finit, « J'insiste qu'il ne s'agit pas d'une confession, mais uniquement de mots, mots, mots ⁴¹.

L'artiste donne à voir une partie de son archive dont cette lettre fait partie, il se débarrasse de ce qui le hante et en profite pour s'excuser personnellement. Sa démarche individuelle, transposée à l'échelle nationale est une utopie. Peut-être donne-t-il l'exemple à travers cette lecture de ce que devrait faire tout individu : exposer son archive personnelle pour nourrir la mémoire collective de la guerre.

La vidéo de la guerre de la montagne est un document unique, car de cette guerre aucune trace ne subsiste, elle est présentée au même titre que les autres objets personnels de l'artiste, faut-il peut-être comprendre que toute archive est importante et qu'il ne devrait pas y avoir sélection ? L'obsession de Mroué par l'archive et le passé est omniprésente dans son travail, *Make me stop smoking* est une œuvre cathartique du point de vue personnel, mais son message politique est explicite. La légèreté du discours, son humour et sa transparence feinte, constituent par translation une vision ironique du système politique dont la démarche se situe à l'opposé de la démarche de l'artiste.

2.3 Le présent ou l'après-guerre : la ville dans tous ses états

Pour certains artistes la question n'est plus celle de la guerre mais celle du présent. « La mémoire est le présent du passé » dit l'expression de St Augustin. Mobiliser le travail artistique sur le traitement du présent c'est souligner ce qui subsiste du passé, dans le cas du Liban, l'absence, la latence, les fantômes, l'oubli, etc.

Comme le présent est par définition insaisissable : « le présent ne peut se limiter à un instant, à un point, la définition de l'épaisseur du présent est un

⁴¹ Traduction de l'anglais.

premier problème, conscient ou non pour l'opération historique »⁴², il se réfère ici à la période après 1990, les habitudes de la périodisation historique ayant conduit à privilégier les révolutions et les guerres donc l'histoire événementielle. Le traitement du présent concerne ici uniquement les cinéastes, sans doute parce que le processus cinématographique capte le mieux le moment instantané et parce que l'image fixe les souvenirs, Jean-Luc Godard n'a-t-il pas dit « la télévision fabrique de l'oubli alors que le cinéma fabrique des souvenirs » ?

2.3.1 *La ville et ses fantômes : le cinéma de Ghassan Salhab*

Obsédé par Beyrouth et par le vide laissé par la guerre, Ghassan Salhab⁴³ rend compte à travers ses films du véritable chaos dans lequel se trouve le Liban. « La guerre est finie, mais on n'est pas vraiment dans l'après-guerre, nous sommes suspendus dans le présent, « *waiting, on attend* »⁴⁴ dit-il.

Beyrouth Fantôme (1998) et *Terra incognita* (2002) sont deux films qui traitent de Beyrouth et qui abordent de façon très directe la question de la mémoire. « La guerre a métamorphosé Beyrouth, c'est une ville qui a changé plus vite que le cours des hommes », le cinéaste raconte la difficulté qu'ont les Libanais de se raconter encore une Histoire, car il y a mille histoires en suspension et pourtant chaque communauté semble avoir déjà écrit son histoire officielle.

Dans *Terra incognita* il s'agit de l'errance d'un groupe d'amis dans Beyrouth. Ces personnages sont tous à l'image de la ville, sept fois détruite, ressuscitée sept fois. Soraya, guide touristique, parcourt en long et en large le pays, sur les traces de civilisations passées, auxquelles se mêlent parfois celles de la récente guerre. Nadim, architecte, vit dans sa chambre devant un ordinateur et essaye de composer une ville utopique, il a recours au virtuel car le réel le perturbe. Haidar, journaliste vit le monde en spectateur. Leila n'en finit pas de porter son deuil et accumule les visas pour partir. Tarek de retour d'exil a l'impression de ne jamais avoir quitté Beyrouth et pourtant il ne reconnaît rien dans cette ville. Ces personnages sont comme suspendus,

⁴² Jacques LE GOFF, *op. cit.*, p. 105.

⁴³ Cf. fiche individuelle de l'artiste en Annexe n°3-8.

⁴⁴ Entretien réalisé par Emmanuel Chicon, « Rencontre. Après Beyrouth fantôme en 1998, le cinéaste libanais Ghassan Salhab explore la capitale dans *Terra incognita* », *L'Humanité*, 12 février 2003.

coincés au présent, ils n'osent pas regarder derrière eux, encore moins se projeter en avant. Ils vivent à l'image de tous les habitants de Beyrouth c'est-à-dire *au jour le jour*. Ce film traduit, par un langage cinématographique subtil, l'ambiance qui règne dans notre pays.

*Mes personnages ne parviennent pas à s'inscrire dans un territoire, une histoire, une filiation. L'histoire de Beyrouth est extrêmement chargée et en même temps mise sous le tapis, qu'un jour où l'autre un coup de vent viendra soulever. Les choses sont là entassées les unes sur les autres parce que la société libanaise n'arrive pas à se projeter*⁴⁵.

Le cinéaste fait directement allusion à l'amnistie et ses conséquences sur notre présent. La guerre latente, ou du moins l'inexistence d'une réelle paix, est ce dont il s'agit dans *Terra Incognita*. Loin d'être un film porteur de leçon, ou témoignant du Liban d'aujourd'hui, c'est un film subjectif, qui se veut comme une « topographie intime » de la ville. Le cinéaste grâce à son langage cinématographique poétique traduit les sentiments de doute et de rupture comme conséquence de l'amnésie collective. Il s'agit de montrer qu'au Liban tout n'est pas pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles !

Quand la guerre a éclaté, j'avais tout juste 17 ans, On peut dire qu'elle a rythmé 17 ans de ma vie. Il est évident que je ne serais pas celui que je suis devenu, si elle n'avait pas existé. Cela a profondément influencé mon rapport au monde. (...) Il n'est pourtant pas question dans ce film de la guerre elle-même, pas directement du moins. De l'après-guerre alors, pourrait-on croire.

Avant ce film, *Beyrouth Fantôme* abordait les mêmes questions : comment supporter le souvenir de 15 ans de guerre ? Comment vivre ensemble après s'être sauvagement déchiré ? Comment faire quand il est trop douloureux de parler de la guerre et impossible de faire comme si ça n'avait pas existé ? Que faire du passé ? Comment gérer le présent ? Pourquoi se projeter dans l'avenir ? Le titre évoque de manière explicite les rapports ambigus entre présence et absence, fiction et réalité. Dans ce film est racontée l'histoire de Khalil qui revient à Beyrouth après avoir été déclaré « disparu » par sa famille et ses amis. S'agit-il d'un fantôme ou de Khalil lui-même ? Qu'a-t-il fait durant ces années ? Pourquoi s'est-il enfui sans laisser de traces ? Ses proches réalisent très vite à quel point il est difficile de revenir sur le passé, le nommer. L'amnésie est impossible, portant Khalil semble l'incarner. Le

⁴⁵ Entretien avec Ghassan Salhab, Festival de Cannes, 2002.

film est un hymne à la mémoire sans cesse menacée d'annihilation et d'amnésie mais aussi un hymne à la ville, l'une ne fonctionnant pas sans l'autre comme semble le prouver son univers filmique. « Il ne revient pas au cinéaste de faire une anamnèse mais il peut y contribuer de manière illusoire » confesse Ghassan Salhab. Ce cinéaste qu'on a souvent accusé de diagnostiquer à tort la ville et ses habitants (évidemment lorsqu'on refuse de voir les séquelles de l'amnésie) réussit merveilleusement à toucher les subtilités de la vie beyrouthine de l'après-guerre, dans son rythme, son humeur et son insouciance du passé.

2.3.2 La notion de latence chez Khalil Joreige et Joana Hadjitomas

Ces deux cinéastes travaillent ensemble en tant que plasticiens et réalisateurs⁴⁶. Leurs travaux cherchent à rendre possible le présent en renouant avec l'histoire. Que ce soit à travers le documentaire et la fiction, la vidéo ou le cinéma, leurs films sont un dialogue continu avec l'histoire. Leur dernier long métrage de fiction *A Perfect Day* (2006) relate un court moment de la vie d'un homme durant lequel tout peut basculer. On y suit pendant vingt quatre heures la vie de Malek, un jeune libanais qui essaye de convaincre sa mère d'effectuer les démarches nécessaires pour faire passer son père disparu 15 ans plus tôt pendant la guerre, au statut de « mort ». On y ressent toute la perversité de cette loi : comment se résoudre à ce meurtre symbolique ? La possibilité qu'elle offre de se libérer du passé de cette manière est presque criminelle. Malek est victime du syndrome de l'apnée du sommeil (narcolepsie) et y trouve une manière d'échapper au poids du passé. Il vit au rythme de la ville où les choses demeurent en latence. Le présent y est souvent mal vécu ou alors de façon « hystérique » dans la nuit beyrouthine, une nuit où l'on peut s'oublier, se perdre dans les boîtes et les bars, où l'on cherche une communauté et où l'on tente de retrouver son rythme.

A Perfect Day est un film tourné sur le vif, le réel y est très peu reconstitué et certaines séquences filmées de façon « documentaire » permettent au souffle de Beyrouth de se dégager de la caméra. Ce film de sensations, d'ambiances, d'états, de fausses pistes, de situations fortes dans la ville fascinante et

⁴⁶ Cf. fiche individuelle des artistes en Annexe n°3-11.

contradictoire qu'est Beyrouth aujourd'hui, dresse parfaitement le portrait du présent, un présent chaotique, éphémère, hanté par le spectre de la guerre. La ville, personnage à part entière, apparaît dans un vacarme général comme un immense chantier en construction duquel surgit parfois le passé sous la forme d'un cadavre que l'on découvre en creusant mais qui n'arrête qu'un instant le mouvement des machines.

Le titre arabe, *Yawmon Akhar*, renvoie à l'idée d'un « autre jour » qui peut prendre le double sens d'un jour différent des autres ou d'un jour parmi d'autres.

Pris entre la culpabilité d'un passé lourd à assumer et l'angoisse d'un futur incertain dans une région politiquement instable, comment vivre un présent, aimer, construire, se poser en individu ? La question de la mémoire de la guerre s'impose donc dans ce film dans ce rapport complexe entre le présent et son passé. C'est dans l'art de filmer que réside incontestablement cette capacité à dégager de façon très réaliste le présent, l'absurdité que constitue la vie à Beyrouth aujourd'hui : abstinence d'évoquer le passé malgré la latence flagrante la guerre et ses lourdes conséquences.

Pour nous, le problème de la mémoire n'est plus celui de retrouver des traces qui seraient effacées. La guerre libanaise a été abondamment couverte par les médias, beaucoup tentent de la documenter. Par contre, il n'y a pas eu de transition entre la guerre et l'après-guerre. La guerre s'est arrêtée sans être résolue ; ce qui a suscité une perte de valeurs, de repères. Il y a, au fond, en nous, une absence, un manque. Tout se passe comme si la reconstruction de Beyrouth se contentait en fait de reboucher les trous. Les choses restent en latence, derrière cet appareil de l'économie florissante. Notre travail a toujours été guidé, de manière plus ou moins consciente, par cette idée de latence⁴⁷.

Le traitement du présent est ici marqué par le choix de filmer vingt quatre heures de la vie de Malek, malgré les ruptures temporelles fréquentes ponctuées par les apnées de sommeil, « Dans *A Perfect Day*, le présent n'est doublé d'aucune autre temporalité »⁴⁸. Le présent est replacé dans une chaîne temporelle afin d'assurer une certaine continuité. Malek incarne l'être

⁴⁷ Entretien avec les réalisateurs réalisé par Valérie PIHET, *Les nouvelles fiches du cinéma*, n°2, mars 2006.

⁴⁸ Antoine THIRION, « Les intermittences du jour », *Les Cahiers du Cinéma*, n°610, mars 2006, p. 34.

perdu, la « zombie »⁴⁹ et sa mère, apathique et délirante évolue dans ce présent qui s'impose tel un fardeau. Comment faire si nous continuons à vivre dans un temps suspendu où les choses ne sont jamais vraiment résolues ? Telle est la question que se posent les réalisateurs à travers des personnages simili-zombies et à travers l'idée de latence, mémoire mutilée de la guerre qui se dégage dans tous leurs travaux. Cette caractéristique qui désigne la qualité d'une propriété dissimulée et amenée à apparaître ultérieurement, impose l'évocation du passé, encore mieux s'il est abordé dans le présent.

Dans le contexte où nous vivons, pour faire des films, raconter des histoires, nous devons prendre en considération la question de la mémoire et de l'Histoire : quelles histoires écrire quand le fil de l'Histoire est rompu, quand elle n'a toujours pas été écrite, quand elle est si difficile à écrire après une guerre civile sans vainqueurs officiels. Nous essayons de trouver une façon qui n'est ni métaphorique, ni symbolique, ni "héroïque", de rendre compte de la période de la guerre ou des guerres libanaises à travers une partie de notre expérience présente⁵⁰.

Ce film, loin de plonger dans le pathos, ouvre la voie à un présent meilleur avec une réflexion très subtile sur l'individualité. Dans un pays où le poids de la communauté régit le quotidien, l'émergence de l'individualité par le dépassement du collectif peut selon les réalisateurs renouer une intimité avec l'Histoire. Tracer sa propre ligne de fuite, se faire un monde sans tomber dans l'amnésie et être aspiré par les automatismes de la consommation et de la technologie, c'est ce à quoi nous invite la dernière séquence par exemple, images compulsives de Malek se réveillant sur un banc et se mettant à courir sur la corniche.

2.3.3 La revendication d'une politique de la mémoire par Danielle Arbid

À Beyrouth, entre 1975 et 1990, il y avait une guerre civile, c'est-à-dire tout le monde voulait exterminer tout le monde. Aujourd'hui, la guerre est finie. Elle s'est arrêtée un jour, comme ça, après avoir gangrené nos vies. J'ai voulu filmer le vide qu'elle a laissé. Sa présence fantomatique, cette

⁴⁹ Conférence « latence, zombie et transition : latence » dans le cadre de l'événement 2732 *km from Beirut - Ein kultureller Ausblick von Rabih Mroué*, Berlin (Allemagne), 19 et 20 janvier 2007.

⁵⁰ Propos recueillis par Léa Gauthier, le 25-09-06 sur *mouvement.net* le site interdisciplinaire des arts vivants.

*plaie. Officiellement à Beyrouth il n'y a pas eu de guerre, on la fantasme, on se demande s'il y a vraiment eu des morts, ou est le jugement et le pardon ?...*⁵¹

C'est en ces termes que Danielle Arbid commente son film *Seule avec la guerre* (2000). La cinéaste a traité la question de la mémoire sous plusieurs formes, déjà dans son premier court métrage de fiction *Raddem* (démolition) une jeune femme cherche dans Beyrouth ravagée par la guerre et la reconstruction un homme qui a pris des photos de sa maison qu'elle n'a connue qu'à l'état de ruine. La mémoire de la ville est un de ses thèmes de prédilection, mais « la mémoire de Beyrouth est indissociable de la mémoire de la guerre »⁵².

Seule avec la guerre, est un essai documentaire vidéo qui revendique de façon directe la sauvegarde de la mémoire de la guerre. Danielle Arbid traverse Beyrouth à la recherche d'un monument, elle interpelle les passants et leur demande où se trouve le lieu commémorant la guerre. Constatant l'inexistence de ce monument, elle s'adresse à un homme qui lui propose une visite guidée des lieux dans lesquels se sont perpétrés des massacres, il lui vend ce patrimoine à deux cent dollars la journée ! (ce qui en dit long sur le prix du souvenir jamais aussi monnayable que s'il autorise l'oubli).

A Sabra et Chatila, là où a eu lieu le terrible massacre de 1982, elle essaye en vain de trouver la plaque indiquant la date du massacre et le nombre de victimes. Là, seuls les enfants des camps trouvent des poupées sous terre, poupées ou cadavres ? Ils vivent avec les morts, et la mémoire de ceux là les hantent. Désespérée elle s'adresse à un ministre et lui demande de la part de la population d'ériger un monument pour tous ceux qui sont morts entre 1975 et 1990. Quels morts ? répond celui-ci. La seule trace de la guerre elle la trouvera très présente dans la mémoire des miliciens qui vivent dans la nostalgie de cette période palpitante, où ils étaient héros. Ceux là refusent d'oublier, car les « autres » les ont déjà oubliés. Traumatisés, assourdis, après avoir défendu pendant 15 ans leur parti ils réclament aujourd'hui une vie digne.

Ce film sur la paix tourné en état de guerre contre l'amnésie et les discours bourrés d'euphémisme est un film naïf, mais violent parce que naïf. Sa force

⁵¹ Extrait du film *Seule avec la guerre*, Danielle Arbid, 2000.

⁵² Entretien réalisé avec Danielle Arbid, Paris, décembre 2006.

vient de la *voix off* de Danielle Arbid, qui questionne les images, le présent, la ville et ses habitants sans réponse.

Outre la qualité cinématographique du film récompensée par nombreux prix, ce film a ébranlé les consciences de ceux qui l'ont vu. La force de ces nombreux silences traduit un silence bien plus violent, celui de l'amnésie collective.

Y a-t-il eu un après-guerre? Où en est le travail de deuil? Que fait l'État quant au devoir de mémoire? Les Libanais peuvent-ils s'entendre à nouveau? Comment recoller les morceaux douloureux de l'identité d'un pays? *Seule avec la guerre*, en à peine une heure, remet les Libanais et ceux qui s'intéressent à cette actualité face à l'unique solution: agir, maintenant et sans attendre. L'impact de ce film? La cinéaste a du mal à le quantifier cependant peu après la diffusion du film, les jeunes qui la reconnaissait venaient vers elle et lui disaient « merci ».

La problématique liée à la patrimonialisation d'un lieu de mémoire et du monument brillamment soulevée par Danielle Arbid retiendra notre attention pour la suite de cette étude.

2.4 L'effervescence artistique et la guerre de Juillet 2006

Dans l'avertissement au lecteur, la précision concernant la guerre dont il s'agirait était claire, la mémoire de la guerre du Liban de '75-'90 délimite en effet cette étude, toutefois l'évocation de la guerre de Juillet 2006 et la « movida » qui en a suivi est inévitable lorsqu'on analyse le traitement de la mémoire de la guerre par l'art et la culture. En effet, cette guerre subite et dévastatrice, a élargi le cercle des artistes travaillant sur la guerre; l'urgence de témoigner durant le blocus et la résistance par l'art ont fortement marqué cette période, qui a eu comme effet sur la sphère culturelle une forte mobilisation d'artistes et d'intellectuels résistants.

2.4.1 *Le retour du refoulé*

Juillet 2006, malgré les bouleversements politiques violents, les attentats et la crise économique, les Libanais comme à leur habitude, font fi et

manifestent leur volonté de vivre, de ne pas laisser la situation du pays les englober. La saison touristique est annoncée prospère, les festivals annuels prestigieux affichant complet, à Beyrouth pour la première fois après la guerre, les citoyens ont déclaré sentir « le présage d'une véritable paix ». L'illusion sera confirmée lorsque le 12 juillet, Israël déclare officiellement la guerre sur le Liban. Les manifestations culturelles sont annulés, les festivals ajournés, les Libanais le temps d'une nuit reviennent quinze ans en arrière et se retrouvent encore une fois dans une situation de guerre (peu importe sa forme). Comme si la longue période d'accalmie était le temps d'une nuit rompue, les instincts de survie reviennent très vite : comment se gérer physiquement, quoi porter sur soi, comment s'approvisionner pour les jours plus noirs, etc. Il ne s'agissait pas du refoulement de ce qu'on a toujours voulu oublier, mais bien de la réalité. Les sons des bombardements, la fumée dans la ville, la panique constante, l'attente d'un cessez le feu, de la levée du blocus, n'ont fait que raviver la mémoire enfouie de la guerre de '75-'90. Le type de guerre n'était certes pas semblable car d'une guerre en partie civile à une guerre entre deux pays, la donne change beaucoup, mais la violence n'a pas de type, la destruction aussi, les morts sont des morts et l'instinct de survie, lui, est semblable. Ces éléments collectivement partagés ne devaient pas cette fois échapper à la mémoire. L'amnésie de la guerre de '75-'90 nous hante déjà, il fallait éviter la répétition d'une nouvelle amnésie ! L'expression artistique a constitué un moyen très efficace pour « témoigner pour les témoins », exorciser les maux et exprimer de l'intérieur ce que la presse a très mal relayé. De nouveaux collectifs ce sont jumelés avec ceux qui existaient déjà et les artistes travaillant déjà sur la mémoire de la première guerre ont collaboré avec la nouvelle vague d'artistes, afin de résister au quotidien à l'agression israélienne.

2.4.2 La mobilisation des artistes

Internet grâce au phénomène du Blog, a permis à un grand nombre de voix de se faire entendre : poètes dessinateurs, plasticiens et cinéastes se sont servis d'Internet pour charger des vidéos, des images, des enregistrements et garder le contact avec le monde. Le blocus maritime, terrestre et aérien sur le Liban a transformé le pays en une véritable prison et Internet a été le

médium le plus convoité pour assurer le lien avec les Libanais à l'étranger, la presse internationale, et les Libanais entre eux sur le territoire⁵³.

Mazen Kerbaj dessinateur de renommée, se trouvant dans une incapacité morale et physique de s'exiler, continua à dessiner comme à l'accoutumée, dans un journal intime qu'il tient depuis quelques années. Pendant la guerre de Juillet il a publié ses carnets sur son blog, ce blog qui a séduit toute la presse artistique internationale et qui a enregistré un nombre colossal de visiteurs tous les jours. Le thème de la guerre s'est imposé, et l'artiste a ainsi cultivé sa particularité dans sa neutralité de traiter les événements malgré la subjectivité de son travail. Ces dessins intimes et profonds offraient une alternative très adéquate au discours des médias sur la situation à Beyrouth⁵⁴. Allant du microscopique au macroscopique il y a dans ses dessins comme un goût de déjà-vu. En effet, Mazen Kerbaj a vécu en partie la guerre du Liban, qui a dans son témoignage visuel perdu son statut de fantasme du passé pour devenir une réalité, du fait même de la remontée des mêmes angoisses. « Mes dessins constituaient le seul moyen pour moi de rester sain d'esprit, de continuer à faire ce que je fais d'habitude »⁵⁵.

Charbel Haber musicien très actif de la capitale libanaise a monté le « War Quintet » et enregistré une composition *Summer Drone*, intégrant des bourdonnements joués à la guitare et mixés en direct avec ceux des drones israéliens survolant Beyrouth. Le paysage sonore imposé par la guerre a construit un contexte *sonique* (relatif à la vitesse du son) nouveau qu'il fallait enregistrer et exploiter pour le rendre plus familier.

L'association *Namleh At3a* (« une fourmi qui passe ») créée dans l'urgence pendant la guerre a eu comme objectif dans le cadre du projet « Shoot the War » de fournir du matériel à quiconque voulait filmer un « témoignage subjectif » de la guerre de façon artistique, excluant les images de destruction redondantes vues à la télévision. Le résultat a été pour beaucoup introspectif : artistes et amateurs y ont participé et l'association a récolté plus d'une vingtaine de courts-métrages constituant des mémoires

⁵³ Plus d'une centaine de Blogs ont été créés, une liste des plus intéressants peut se trouver sur le site de Gréogory Bouchakijian <http://www.baronbaron.com/LIBAN/2006.html>

⁵⁴ Un livre regroupant les dessins de guerre de Mazen KERBAJ a été publié chez L'Association, *Beyrouth juillet-août 2006*, janvier 2007, p. 262.

⁵⁵ Entretien réalisé avec Mazen Kerbaj, Beyrouth, janvier 2007.

individuelles et collectives de la guerre qui ont fait l'objet de projections publiques en octobre 2006.

L'exposition *Nafas Beyrouth* (« La respiration de Beyrouth ») organisée par l'espace SD (un centre d'art contemporain dans la capitale), regroupant peintures, dessins, photos, vidéo et musique était fondée sur le thème de « l'œuvre d'art comme documentation singulière de la guerre et de ses effets ».

Cette floraison d'initiatives parmi tant d'autres aura eu le mérite de sauvegarder la trace dans les œuvres d'art, ces traces qui constituent déjà une certaine mémoire collective de la guerre de Juillet '06.

Alors deux mois après la fin du blitzkrieg israélien raté, qu'est-ce qui a vraiment changé au Liban ? Paradoxalement c'est comme si tous les champs culturels s'étaient trouvés renforcés, énergisés par le conflit. L'art redevenant dernier espace des possibles, où il est concevable de construire sans crainte qu'une prochaine secousse fasse tout écrouler à la manière des ponts effondrés du Sud⁵⁶.

2.4.3 Une nouvelle amnésie ?

« Etrange impression chez celui qui débarque aujourd'hui à Beyrouth et qui a toujours connu la ville : en dépit de trente-quatre jours de conflit avec Israël, rien n'a changé. Rien n'a changé et tout est changé [...] Mille deux cents morts, des milliers de déplacés, une marée noire sans précédent [...] : rien de cela ne transparaît »⁵⁷.

« La vérité est que la ville a repris son rythme habituel une semaine seulement après le cessez-le-feu. C'est bien connu, les Libanais ont un instinct surdéveloppé et très efficace pour la survie...et une bonne dose d'inconscience »⁵⁸.

En effet « l'oubli est une caractéristique de la société libanaise »⁵⁹, la vie a repris de façon quasi normale et pendant la période des fêtes, on a fait abstraction de la crise du pays. La banlieue de Beyrouth et le Sud-Liban

⁵⁶ Philippe AZOURY et Joseph GHOSN, « L'art de la guerre », *Les Inrockuptibles*, 17.10.2006.

⁵⁷ *ibid.*

⁵⁸ Hala MOUGHANIE, « Danser à tombeau ouvert », *La pensée de midi - Beyrouth XXI siècle*, n°20 mars 2007, Ed. Actes Sud, p. 20.

⁵⁹ Ziad el Rahbani, auteur et compositeur libanais, grande figure intellectuelle de gauche dans les années '70.

particulièrement ciblés pendant cette dernière guerre portent encore les stigmates douloureux, les enfants meurent fréquemment atteints par l'explosion des bombes à sous munitions plantés par les israéliens dans les champs du Sud-Liban en Juillet 2006, bombes normalement interdites par la convention de Genève dans les zones peuplées, affaire qui ne semble indigner que les gens concernés.

Les Libanais s'obstinent à oublier la dernière guerre mais les tensions politiques très graves qui perdurent depuis la fin de celle-ci présagent, selon certains, une nouvelle guerre civile.

Ce sentiment de l'éventuel retour du refoulé mobilise de plus en plus la société civile, quelques étudiants, familles et associations se sont mobilisées cette année pour commémorer la date du 13 Avril sans pour autant en faire une mobilisation nationale⁶⁰.

La sphère artistique et culturelle libanaise est sans doute l'unique instance capable de participer au complexe chantier de la mémoire de la guerre. Les représentations qu'elle livre de la guerre du Liban et de la guerre de Juillet '06 devraient fonctionner comme des cadres sociaux de la mémoire. Nous savons que ces cadres peuvent orienter l'évocation (l'anamnèse d'un informateur dépend des cadres sociaux qui lui sont contemporains) et livrer une vision des événements passés en partie remaniée par le présent.

Cependant, au Liban, **le public de l'art et de la culture est très réduit et homogène**, ce constat est fondé sur les paroles des artistes, les rapports des organisateurs, et une connaissance personnelle de ce milieu. Les œuvres cités ci-dessus ne s'adressent qu'à un cercle très réduit d'intellectuels et à un public majoritairement étranger en raison du succès international de la plupart des artistes.

Le bilan du chantier artistique de la mémoire est à ce stade jugé mitigé, s'il réussit à percer le tabou grâce à des initiatives remarquables de la part des artistes, il ne peut tendre à constituer une mémoire collective en mobilisant le public qu'il atteint aujourd'hui. L'absence de politiques culturelles visant à élargir le public en démocratisant l'accès à la culture, nous conduit à aborder cette dernière sous une autre forme, celle qui se traduit dans les politiques de la mémoire.

⁶⁰ Cf. articles de *L'Orient-le-Jour* sur la commémoration du 13 avril en 2007 en Annexe n°4.

Nous proposerons donc une issue, par le biais de l'élaboration d'une politique afin que ce chantier artistique de la mémoire résonne à une plus grande échelle.

3 QUELLE POLITIQUE DE LA MEMOIRE POUR LE LIBAN ?

Alors même qu'une certaine rumeur clamait que le présent, emporté dans le tourbillon de la postmodernité, était enfin sur le point de se délester de ses attaches avec la tradition et le passé, jamais l'histoire et la mémoire n'ont été aussi présentes dans le devenir des sociétés contemporaines¹.

Les initiatives artistiques et culturelles analysées en deuxième partie, manifestent une critique claire vis-à-vis de la politique de l'amnésie en vigueur. Pour certains artistes, le message revendicateur domine ; la requête explicite de Danielle Arbid dans *Seule devant la guerre*, d'une forme de politique de la mémoire par le biais de la patrimonialisation d'un « lieu », est intéressante à analyser, surtout que le débat autour de la question du « lieu de mémoire » ou du « monument » a suscité des débats intéressants, au Liban mais surtout dans les pays accordant à la politique de la mémoire une place plus importante.

3.1 Politique de la mémoire

Les Libanais ont réglé la question de la politique de la mémoire par le phénomène amnésie-amnésie détaillé en première partie, qui a donné place à une « politique de l'amnésie ». Cette dernière va à l'encontre de la tendance en vigueur dans la grande majorité des autres sociétés, et particulièrement dans les sociétés occidentales où la politique de la mémoire est au centre des préoccupations et des agissements des pouvoirs publics.

Par politique de la mémoire nous entendons « tous genres de mesures visant à apaiser la cité à l'issue d'épisodes violents au terme de guerres étrangères ou fratricides. Ce qui est recherché c'est d'apaiser par privilège la

¹ Jocelyn LETORNEAU et Bogumil JEWSIEWICKI, « Politique de la mémoire », *Politique et Sociétés*, Volume 22, n° 2, 2003.

mémoire d'un peuple. On peut parler à cet égard de politique de la mémoire dans la mesure où l'État en est l'instigateur »².

3.1.1 *Entre mémoire et politique : l'identité*

L'expression « politique de la mémoire » existe depuis une trentaine d'années, elle lie deux termes aux significations denses et son emploi devient de plus en plus courant. La relation entre ces deux termes est conditionnée par une préoccupation commune, un enjeu partagé, celui de l'identité.

D'une part on parle d'identité nationale, d'identité culturelle, d'identification à la Nation, ces termes quelque fois controversés semblent aujourd'hui à la source de la mise en place des politiques. D'autre part la relation entre mémoire et identité qu'elle soit individuelle ou collective est indéniable. « Il ne peut y avoir d'identité sans mémoire (somme de souvenirs et d'oublis) car seule cette faculté permet la conscience de soi dans la durée »³. La mémoire n'est donc que l'autre nom donné à cette faculté constituante de l'identité personnelle qui permet au sujet de se penser identique dans le temps. « On comprend alors que tout ce qui menace la mémoire provoque la panique »⁴. La mémoire assure la continuité temporelle à l'individu, donc une partie de son identité. Cette dimension est évoquée par Auguste Comte dans son calendrier positiviste à propos de la commémoration, « surtout destinée, à développer profondément chez la génération actuelle l'esprit historique et le sentiment de continuité ». Si l'identité prend ici, une acception individuelle, son passage à l'identité collective, si l'on se réfère aux écrits de Pierre Nora, s'opère suivant le même processus que celui de la mémoire : la mobilisation d'éléments collectifs et communs. D'une notion subjective elle devient objective, caractérisant ainsi traditionnellement l'individu dans ce qu'il a de plus unique, le terme « identité » devient une catégorie de groupe, une forme de définition par l'extérieur. L'identité comme la mémoire s'imposera donc comme un devoir, dans le sens où nous *devons être ce que nous sommes* (et qui dépend de notre lieu de naissance, notre appartenance à un groupe...).

² Paul RICOEUR 28^{ème} Congrès de l'Association des sociétés de philosophie en langue française (ASPLF), qui s'est tenu à la fin de l'été à Bologne (Italie).

³ Joël CANDAU, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, PUF, 1996, Collection Que-sais-je?, p. 119.

⁴ Tzvetan TODOROV, « La mémoire devant l'histoire », *Terrain*, n°25, septembre 1995, p.112.

C'est à ce niveau d'obligation que le lien entre la mémoire et l'identité sociale s'accroît.

Nous ne cessons d'entendre que le peuple libanais est à la recherche de son identité sociale perdue durant les conflits, certains se demandent si une identité libanaise a jamais existé vu le pluriculturalisme structurel du pays issu de sa composition multicommunautaire. Cette recherche n'abordera pas les rapports entre la mémoire et l'identité libanaise, cependant il est intéressant d'estimer la relation entre l'amnésie profonde de ce peuple et le caractère illusoire qui règne autour de son identité.

Bahjat Rizk, écrivain et attaché culturel de la délégation libanaise à l'Unesco s'exprime à propos de l'identité libanaise :

Nous entassons, nous glanons, ce qui se présente à nous et tout cela pour rester amnésiques dans l'inconscience, la fuite ou la mauvaise foi. Plutôt que de nier que la guerre a eu lieu, faisons la paix avec nous-mêmes et parlons-nous ouvertement pour que le non-dit ne se transforme pas en incohérence. Le Liban est pluriculturel et nous continuerons à vivre ensemble, car telle est la raison d'être de ce pays : nous connaître et mettre en commun nos différences et nous respecter les uns les autres, émotionnellement et culturellement. Si la laïcité est impossible aujourd'hui car nous tenons à nos structures communautaires et familiales, transformons ces structures en cadre d'échange plutôt que de repli. La culture est bien l'espace de conquête de l'homme sur lui-même⁵.

3.1.2 L'avènement mondial de la mémoire : exemples de politiques

L'émergence de la politique de la mémoire dans les années 80 apparaît avec « l'avènement mondial de la mémoire » caractérisé par « le réveil » du rapport traditionnel que les peuples entretenaient avec leur passé. De la critique des versions officielles de l'histoire, la revendication des traces d'un passé aboli, le développement des recherches généalogiques, l'effervescence commémorative, la multiplication des musées, l'attachement à ce que les Anglo-Saxons appellent « heritage » et les Français « patrimoine » etc., les formes que prend ce « réveil » sont abondantes.

⁵ Bahjat E. RIZK, *L'identité pluriculturelle libanaise, Pour un véritable dialogue des cultures*, Paris, IDLivre, 2001, pp. 20-21.

Les politiques de la mémoire telles qu'elles sont mobilisées pour la gestion des états après les guerres, les conflits, autrement dit, « l'histoire malheureuse », seront celles que nous observerons de près.

La France vis-à-vis de la mémoire de Vichy, l'Allemagne celle du Nazisme, l'Espagne celle de la guerre civile espagnole, l'Afrique du Sud avec la fin de l'Apartheid, toutes ces sociétés ont pensé de réelles politiques de la mémoire afin de sortir leur peuple des sentiments de haine, de culpabilité et de vengeance. Motivées par un devoir éthique, plus connu sous le « devoir de mémoire », elles ont mis en place de réelles mesures visant la saine gestion du passé. Du devoir de mémoire découle la reconnaissance de la victime et la reconnaissance de la responsabilité des États ou de la Nation dans les crises. Ces reconnaissances sont essentielles à la reconstruction des individus et des sociétés afin que les crises n'en engendrent pas d'autres. Le devoir de mémoire peut prendre la forme de déclarations officielles aussi bien que de textes de loi, comme il peut aussi s'appliquer dans le cadre des programmes d'enseignement. La politique de la mémoire est donc en premier lieu sollicitée par le devoir de mémoire, manière de lutter contre l'oubli de ce qui peut servir de leçon aux générations futures et des spécificités des groupes et des communautés, c'est-à-dire leur vécu. Mais par « devoir de mémoire » nous entendons une obligation universelle, une injonction, à laquelle on préférera la formule amendée de Paul Ricoeur « le travail de mémoire ».

Quelques exemples de politiques de la mémoire nous permettrons d'examiner comment chaque société met en place ces politiques en fonction de son histoire et de la nature de la crise.

3.1.2.1 La vérité et la réconciliation en Afrique du Sud

Le cas de l'Afrique du Sud est sans doute le plus exemplaire, le comité Vérité et Réconciliation créé en 1993 a épargné un bain de sang à l'Afrique du Sud libérée de l'Apartheid. Fonctionnant selon le compromis inédit de « l'amnistie en échange de la vérité », il a fait de cette politique de la mémoire, reposant pourtant sur le principe de l'amnistie, une réussite sur le plan politique. Le principe était simple : bénéficieraient d'une amnistie tous ceux qui confesseraient leurs exactions. La révélation atroce des sévices

infligés ou ce qu'on caractérise d'«innommable » par les bourreaux n'a pas entravé la réconciliation entre les communautés noire et blanche, prouvant bien l'efficacité de la catharsis.

La fine frontière entre amnistie et amnésie évoquée par Paul Ricoeur a été préservée ici grâce à la dimension primordiale accordée à la vérité. L'anamnèse est ici mise en avant, alors que dans le cas libanais c'est la forclusion qui domine. D'ailleurs, l'ordre des mots, « Vérité et Réconciliation » fournit à lui seul une indication forte. La finalité est la réconciliation et cette dernière passe par la vérité, ici le mal, la souffrance et le « mauvais » souvenir sont investis au service de la reconstruction d'une nation, d'un futur en paix. Nous constatons grâce au cas africain qu'une « juste » application de l'amnistie peut relever d'une véritable politique de la mémoire. L'amnistie libanaise réduisant la mémoire de la guerre à un champ de mémoires individuelles concurrentes à cause de l'absence d'une mémoire fondée sur la vérité justifie l'expression « politique de l'amnésie », car une politique de la mémoire, doit, selon Paul Ricoeur, être « une politique dont l'enjeu serait quelque chose comme la culture d'une juste mémoire »⁶.

3.1.2.2 *La fièvre commémorative en France*

La France est sans doute le pays qui a le plus développé ses politiques de la mémoire, « la France a été la première à entrer dans cet âge d'une mémoire passionnelle, conflictuelle, presque obsessionnelle »⁷. Ses politiciens ont développé le culte de la mémoire dans leurs discours, leurs gestes politiques et sa population l'a approuvé manifestant son besoin de lieux de mémoire. Ces lieux selon la première définition que nous donnerons, celle du Grand Robert de la Langue Française signifient « une unité significative d'ordre matériel ou idéal, dont la volonté des hommes ou le travail du temps a fait un élément symbolique de toute communauté » en d'autres termes, ce sont des lieux où la mémoire s'incarne.

Paris compte aujourd'hui 1553 plaques commémoratives⁸ dont 658 liées aux événements de la dernière guerre et on a récence 305 célébrations nationales entre 1986 et 1993 (dans l'annuaire diffusée par le Délégation aux

⁶ Paul RICOEUR, « Mémoires des peuples », *Revue Projet*, n°248, 1996, p. 13.

⁷ Pierre NORA, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, Tome 1 : *la République*.

⁸ Mariana SAUBER, *Traces fragiles. Les plaques commémoratives dans les rues de Paris*, *Annales ESC*, mai-juin 1993 n° 3, p. 715-727.

célébrations nationales rattachée au Ministère de la Culture) ! Il n'y a pas une commune de France sans monument aux morts de 1914 et ces initiatives étaient parait-il au départ privées.

Le travail de mémoire le plus significatif a commencé pendant la bataille de Verdun, la mémoire de celle-ci a été traitée différemment de part et d'autre de la frontière : marquée en France par un culte du souvenir voué aux combattants de la Nation, (cimetières militaires construits au moment de la bataille, commémorations...) elle a été cultivée et instrumentalisée en Allemagne par Hitler, au service de l'instauration d'un mirage de paix entre les deux pays. Antoine Prost, historien français au XX^e siècle, dit, à propos de cette bataille « Le principal vainqueur de Verdun c'était la mort, mais peut-être est-ce le souvenir... »⁹. Représenter la mort dans le travail de mémoire de Verdun, s'inscrivait dans la volonté de faire émerger une mémoire commune, ainsi les monuments aux morts, le choix du soldat inconnu et l'ossuaire de Douaumont ont constitué des activités mémorielles conditionnées par les anciens combattants, les veuves et les orphelins. Le culte du souvenir s'est développé à ce moment là pour être célébré progressivement dans toute la France. Ce n'est qu'après la deuxième guerre mondiale que Verdun est devenu un Haut lieu de mémoire et le statut des combattants est passé de celui de « héros » à celui de « victimes ». La mémoire de Verdun, grâce à une commémoration d'abord politique, a été affichée pour renforcer la paix entre les deux pays : le geste de « la poignée de main » en 1984 entre Mitterrand et Helmut Kohl à Verdun n'a que renforcé le message de la valeur symbolique du lieu¹⁰. Ce sera sans doute la deuxième guerre mondiale qui non seulement en France mais dans le monde entier, mobilisera le plus grand nombre d'initiatives en mémoire des morts, de la barbarie du totalitarisme, des limites de la science, avec un accent important porté sur la mémoire de l'holocauste, élément quelque peu instrumentalisé à des fins politiques.

Les discours politiques, jouent un rôle majeur quant au travail de mémoire, car les déclarations officielles, orales et publiques visent souvent à rappeler que tout le monde a commis des crimes, ils mettent une limite à la revanche des vainqueurs et contribuent à renforcer l'unité nationale. La liturgie du

⁹ Cf. *Le siècle de Verdun*, documentaire réalisé par Patrick BARBERIS, France, 2006, 52mn

¹⁰ *ibid.*

langage, certes prolongée par d'autres mesures comme le cérémonial des signes, les célébrations publiques etc. s'impose comme un des volets de la politique de la mémoire.

Ceux proclamés par Jacques Chirac le 16 juillet 1995 à l'emplacement de l'ancien vélodrome d'Hiver et le 2 novembre 1997 à Thonon-les-Bains illustrent bien notre propos :

*[...] Il est, dans la vie d'une nation, des moments qui blessent la mémoire, et l'idée que l'on se fait de son pays. Ces moments, il est difficile de les évoquer, parce que l'on ne sait pas toujours trouver les mots justes pour rappeler l'horreur, pour dire le chagrin de celles et de ceux qui ont vécu la tragédie. [...] Oui, la folie criminelle de l'occupant a été secondée par des Français, par l'État français. Il y a cinquante-trois ans, le 16 juillet 1942, 4500 policiers et gendarmes français, sous l'autorité de leurs chefs, répondaient aux exigences des nazis [...]*¹¹.

*[...] Il y a deux ans, j'ai tenu à reconnaître solennellement la responsabilité de l'État français dans l'arrestation et la déportation de milliers et de milliers de juifs. Oui, trahissant les valeurs et la mission de la France, le gouvernement de Vichy s'est fait le complice, parfois zélé, de l'occupant. [...] Cinquante ans après, notre pays doit assumer toute son histoire. Le blanc comme le gris. Les heures de gloire comme les zones d'ombre. Pour cela, pour bâtir son avenir sur des bases plus claires, il accomplit aujourd'hui un difficile travail de mémoire [...]*¹².

Chirac, en Président de la République, officialise au nom de tous les Français ce passé « qui ne passe pas ». La déclaration publique est à la base de la politique de la mémoire, nommer les choses par leur nom, ouvrir les dossiers du passé ou les fermer avec précaution est l'initiative de laquelle découle l'action collective de la politique de la mémoire.

Le mémorial de Caen inauguré en 1988 par Mitterrand, celui de Verdun en 1995, le centre d'Oradour-sur-glane en 1997 et le mémorial de la Shoah en 2005, les institutions concernant la mémoire des guerres en France ne cessent de voir le jour. Les collectivités locales, organisent même dans certains cas un véritable tourisme de la mémoire : les plages du

¹¹ Jacques CHIRAC, Discours prononcé lors des commémorations de la Rafle du Vel d'Hiv, 16 juillet 1995.

¹² Jacques CHIRAC, Discours prononcé lors de l'inauguration de la Clairière des Justes, 2 novembre 1997.

débarquement et le mémorial de Caen figurent au premier plan du tourisme en Normandie.

Ces initiatives foisonnantes pour la mémoire n'ont pas empêché parfois la dérive vers la commémoration spectacle, nous pouvons citer à ce propos l'organisation en 1992, d'un « train de la mémoire » pour commémorer le départ de Drancy du premier convoi en direction d'Auschwitz (27 mars 1942). L'institutionnalisation de la politique de la mémoire en France est surtout incarnée par la Direction de la Mémoire du Patrimoine et des Archives (DMPA) créée par le Ministère de la Défense et chargée de promouvoir la mémoire des guerres et des conflits contemporains auprès du grand public et particulièrement des jeunes générations. Cette direction met en place un « tourisme de la mémoire » sous le programme de « chemins de mémoire » reliant les Hauts lieux de mémoire en France, notamment à travers un site Internet (cheminsdememoire.gouv.fr). La politique culturelle et éducative qu'elle propose consiste à valoriser le patrimoine de la défense, participer aux grands rendez-vous culturels (fête de la musique, journées du patrimoine...) et organiser des expositions et autres manifestations culturelles. L'organigramme de cette direction, ses missions et sa collaboration avec le Ministère de la Culture et celui de l'Education Nationale démontrent de manière très explicite à quel point le champ mémoriel est devenu en France une affaire d'État, une tradition parfois jusqu'à saturation. La manifestation des signes d'une inflation de la mémoire en France sont, comme nous l'avons vu, nombreux : la fièvre commémorative ou le « productivisme archivistique » pour reprendre une expression de Nora, deviennent progressivement une furie caractéristique du monde contemporain à l'exception de quelques pays, dont le Liban, et cela peut-être observé dans l'hypertrophie des institutions et instruments de mémoire dans le monde.

En complément d'exemple à l'institutionnalisation de la politique de la mémoire, le cas de l'Autriche est intéressant car le Service Autrichien pour la Mémoire de l'Holocauste y a été mis en place comme une alternative au service militaire obligatoire ! Ses participants travaillent dans le monde entier, dans des institutions qui sont dédiées à la mémoire de la Shoah. L'intention du Service Autrichien pour la Mémoire de l'Holocauste est de

souligner que l'Autriche assume ses responsabilités face à la Shoah et prend pour tâche de lutter pour « un plus jamais ça »¹³.

3.1.3 La notion de commémoration

Les politiques de la mémoire, outre les mesures prises au niveau étatique comme les discours, la mise en place d'institutions, de lois et de programmes d'enseignements, se manifestent aussi par la *commémoration*, qui se traduit par un acte collectif dont l'objet est un personnage ou un fait passé ayant marqué l'histoire de la collectivité. Celle-ci attribue un rôle significatif à l'objet commémoré, l'épargne de l'oubli et réaffirme les liens qui existent entre les participants à travers la mise en valeur de leur communauté d'intérêts et leur identité partagée.

En effet, il existe deux formes principales pour la commémoration, la première étant la **manifestation commémorative** qui prend la forme de la célébration et qui peut-être une fête, une cérémonie ou un anniversaire. La deuxième étant le **repère commémoratif** qui peut-être un monument, une plaque ou un musée.

La commémoration, est l'occasion pour une société de regarder, avec les préoccupations du présent, son passé afin de mieux vivre son futur. Cet acte (lorsqu'il s'agit d'une manifestation commémorative) qui est de l'ordre du rituel, engage une symbolique très forte, lorsqu'elle est vécue comme une appropriation de ce qui est commémoré.

Commémorer c'est d'abord jouer au présent le théâtre du passé... Les Fils de la révolution française sont entraînés au combat pour demain. Le Haut-relief du départ à l'Arc de Triomphe est comme un symbole de toute commémoration politique : « elle a le regard vers le passé, le corps mobilisé dans le départ même et le doigt vers le futur »¹⁴.

Si l'avènement mondial de la mémoire, touche un grand nombre de pays et se caractérise par la déclinaison des usages du passé, usages politiques, touristiques, commerciaux, d'autres pays comme le Liban (mais on peut citer la Bosnie, l'Algérie, le Sri-Lanka, le Kosovo etc.) ont besoin de la manifestation de la mémoire car « Moins la mémoire est vécue de l'intérieur

¹³ Franz VRANITZKY, citation d'un discours prononcé par l'ex-chancelier autrichien, à Jérusalem en juin 1993.

¹⁴ Gérard NAMER, *Mémoire et société*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1987, p. 211.

et plus elle a besoin de supports extérieurs et de repères tangibles d'une existence qui ne vit plus qu'à travers eux »¹⁵.

Comme nous l'avons laissé entendre en première partie, les commémorations de la guerre du Liban relèvent presque toujours d'une mémoire sélective engageant seule la communauté concernée. La commémoration du 13 avril 1975, demeure l'initiative des ONG (comme l'association pour les handicapés de guerre, des disparus etc.) et de la sphère artistique et intellectuelle¹⁶. Afin d'être clair au sujet de l'absence de quelconque commémoration inscrite dans le cadre d'une réelle politique de la mémoire au Liban, il est important de préciser que des commémorations existent. Tous les ans, le 14 septembre, une messe en mémoire de Bachir Gemayel¹⁷ est célébrée, son quartier de résidence à Beyrouth (et uniquement celui-là) ferme ses boutiques. Il s'agit d'une commémoration religieuse de la mort d'un personnage dont le sort a fait basculer l'histoire du Liban, cependant la cérémonie reste réservée aux membres du parti phalangiste que son père a fondé. La commémoration sous la forme de messe, exclut *de facto* le partage de ce rituel avec d'autres communautés.

La commémoration relevant du repère commémoratif sera étudiée de plus près, celle-ci engageant le domaine du patrimoine et donc s'inscrivant en général dans les politiques culturelles appelle un processus délicat qui consiste à la patrimonialisation d'un lieu de mémoire.

¹⁵ Pierre NORA, « Entre mémoire et histoire », *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984 pXXVI.

¹⁶ Cf. article de *L'Orient-le-Jour* en Annexe n°4.

¹⁷ Élu président du Liban le 23 août 1982 il fut assassiné neuf jours avant son entrée en fonction. Il n'y a jamais eu aucune certitude quant à l'identité des assassins, bien qu'on pense généralement que le régime syrien était derrière eux.

3.2 Mémoires pour la guerre du Liban

3.2.1 Monument ou lieux : les cadres sociaux de la mémoire

« S'il est un domaine où le mnémotropisme se manifeste avec éclat c'est bien celui du patrimoine »¹⁸, la Direction de la Mémoire, du Patrimoine et des Archives en France démontre bien le lien étroit qui existe entre la forme idéale du passé et sa manifestation matérielle.

Le monument, comme dispositif mnémotechnique, fut le premier appareil de transmission de l'espèce bien avant l'écriture, il matérialise l'absence afin de la rendre voyante et signifiante, c'est à la fois un support de mémoire et un moyen de partage, l'outil par excellence de la production d'une communauté¹⁹.

Un monument, au sens originel du terme, désigne une œuvre érigée avec l'intention précise de maintenir à jamais présents dans la conscience des générations futures des événements ou des faits humains particuliers. La spécificité du moment tiens alors précisément à son mode d'action sur la mémoire. Riegl distingue pour les monuments trois valeurs de mémoire²⁰ : la valeur d'ancienneté, la valeur historique et la valeur commémorative qui nous intéressera ici.

Le monument commémoratif est celui dont le but au moment de l'érection est de demeurer présent dans la conscience des générations futures et de ne jamais appartenir au passé.

Debray qui a classé à son tour trois types de monuments: le monument trace, le monument forme et le monument message, affirme que les monuments ne mobilisent pas la même qualité de respect ni d'affect. Le monument message est celui qui concerne la mémoire, il n'a d'usage autre que symbolique celui d'interpeller une postériorité. « C'est une lettre sous enveloppe dûment adressée par une époque à la suivante »²¹.

Le monument commémoratif ou le monument message, si l'on considère l'argument qui consiste à dire que la mémoire meurt dès lors qu'elle est investie dans un processus de patrimonialisation, devrait évoluer avec la

¹⁸ Joël CANDAU, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, PUF, 1996, (Collection Que-sais-je ?), p. 89.

¹⁹ Régis DEBRAY, « Le monument ou la transmission comme tragédie », dans Régis Debray (dir.), *L'abus monumental*, Paris, Fayard, 1999, p. 11.

²⁰ Alois RIEGL, *Le culte moderne des monuments*, Paris, Seuil, 1984.

²¹ Régis DEBRAY, *op. cit.*, p. 15.

société. La critique des monuments désinvestis, muets et vestiges se fait de plus en plus rigoureuse, en faveur de monuments plus vivants. En effet le monument peut rester vivant par son appropriation par la collectivité, par le lien qu'elle établit avec lui : stipuler une cérémonie, soutenir un rituel, observer une minute de silence, **c'est la cérémonie qui vivifie le monument.**

Afin, d'empêcher, pour reprendre une expression de Pierre Laborie, « la désagrégation mémorielle » le monument doit rester vivant au présent et au futur. La tombe du soldat inconnu en France sans le 11 novembre redevient par exemple une mémoire morte.

Si les pouvoirs mettent en œuvre une politique monumentale par le biais du patrimoine c'est parce qu'elle participe des cadres sociaux de la mémoire. Le monument en d'autres termes, en prenant un élément partagé de la mémoire de la collectivité, va propager l'illusion que la mémoire de celle-ci est commune. Ainsi, au-delà de la concurrence des mémoires individuelles, **le monument ancré dans l'espace public, fonctionnera comme un cadre social de la mémoire et participera à la cohésion de la collectivité.** Par le partage de la mémoire véhiculée, celui-ci devient donc un signal et un moniteur du souvenir²². Cette construction sociale par le patrimoine où l'on essaie de dire que l'on est redevable de ce qui s'est passé en mettant de côté nos mémoires individuelles, celles qui divisent, est primordiale pour une société, car le monument est aussi un lieu de rencontre, il favorise la communauté.

L'édification d'un monument pour la guerre du Liban, qu'il soit dédié aux morts, aux disparus, aux enfants de la guerre etc. serait une réalisation exceptionnelle. Le monument fonctionnant comme cadre social, enfreindrait l'amnésie collective et en s'inscrivant dans l'espace public, il permettrait aux Libanais de dépasser pour une fois leurs mémoires individuelles et communautaires pour frôler un consensus, celui qu'il existerait une mémoire commune. Le monument, par le biais de la patrimonialisation, concrétiserait donc un objet qui serait le dépositaire d'une mémoire collective. Avant de voir les formes qu'il peut prendre et ses limites, nous nous intéresserons à

²² Cf. James E. YOUNG, *Ecrire le monument : site, mémoire, critique*, Annales ESC, mai-juin 1993 n°3, p. 736.

une autre forme de l'entretien de la mémoire, celle développée par l'historien français Pierre Nora : les lieux de mémoire.

A la définition brève du Robert en 1993, se trouve la base, énoncée par Pierre Nora. Les lieux de mémoire à partir des années 1980, acquièrent un statut réel que l'extension de la loi de 1913 sur les monuments historiques, admettant le classement au titre de « lieu de mémoire » viendra confirmer. La notion de lieux, empruntée par Nora à Frances A. Yates, a donné naissance aux *Lieux de mémoire*, une immense entreprise éditoriale en sept volumes, 137 articles et plus de 5600 pages qui répertorie la mémoire et la manière dont elle s'incarne dans la société française.

Définis comme suit :

Les lieux de mémoire sont d'abord des restes, ils naissent et vivent du sentiment qu'il n'y a pas de mémoire spontanée, qu'il faut créer des archives, maintenir des anniversaires, organiser des célébrations, prononcer des éloges funèbres, noter des actes, parce que ces opérations ne sont pas naturelles (...) Si ce qu'ils défendent n'était pas menacé, on n'aurait pas besoin de les construire²³.

Ils constituent un lieu dans les trois sens du mot, à la fois matériel, symbolique et fonctionnel et peuvent donc enfermer à la fois, un monument, une archive, un manuel d'histoire, une minute de silence, etc.

3.2.2 Pour des lieux d'amnésie ?

En réponse à la « boulimie commémorative » qu'évoque Pierre Nora, et à ses lieux de mémoire, certains auteurs ont développé le concept de lieu d'amnésie soutenu par la thèse que ce qui rassemble les membres d'une société est moins leur mémoire collective que ce qu'ils ont oublié de leur passé commun. Ce partage de l'oubli est observé dans l'amnésie qui s'organise autour de certains lieux et dans le déni commémoratif qui, selon des modalités variables, occulte certains événements du passé, pourtant chargés de significations historiques. Privilégiant l'oubli, les « vide pleins », les lieux d'amnésie qui peuvent devenir des lieux d'anamnèse ont certainement selon Joël Candau « autant de choses à nous apprendre sur

²³ Pierre NORA, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, Tome 1 : *la République*, p. XXXIV.

l'état d'une société que ne le font les lieux de mémoire »²⁴. Certes cette réflexion sur l'illusion du partage mémoriel et la réalité du partage de l'oubli est très pertinente pour répondre à la furie mémorielle qui touche les sociétés occidentales, **cependant cet argument est difficilement transposable dans le cas du Liban**, qui subit un « faux-oubli » si on reprend les différents types d'oublis considérés par Candau. Ce dernier est effectivement commandé par l'amnistie, mais dans le fond il demeure à moitié vivant dans la mémoire des individus qui ont vécu la guerre, il suffit du moindre « cadre social » pour le faire resurgir. Lutter contre la « rumination mémorielle » pour reprendre une autre formule de Nora, en légitimant les lieux d'amnésie constitue dans notre cas un contre sens. Les lieux vides du centre de ville de Beyrouth ne peuvent être qualifiés de lieux d'amnésie, car ces lieux sont en constante mutation. Si le vide contribue symboliquement aujourd'hui à rappeler aux générations qui l'ont connu le centre ville de Beyrouth avant '75 ou le centre ville rasé, la guerre et son pouvoir destructeur le plus voyant, le plus criard, rien n'empêchera demain l'implantation d'un grand supermarché ou d'un hôtel gigantesque comme ils les aiment bien là bas ! La spéculation immobilière a démontré depuis bien longtemps sa priorité à toute autre préoccupation qu'elle soit urbanistique ou identitaire.

De plus, à cause de l'absence d'une histoire officielle, enseignée dans les écoles, écrite dans les livres, les lieux de mémoires sont doublement nécessaires car s'ils ne sont pas entretenus, ils risquent de faire sombrer à jamais dans l'oubli les événements auxquels ils renvoient.

Si on peut légitimer les lieux d'amnésie en France, marqués par le déni commémoratif, c'est par ce que l'Histoire, elle, prend en charge le devoir de mémoire, la transmission des faits aux générations futures.

Les lieux existent, il suffit de revaloriser leur propriété mémorielle afin de les convertir en des cadres sociaux pour la mémoire. La Place des Martyrs, le camp de Sabra, l'ancienne ligne de démarcation constituent des lieux de mémoire pour ceux qui ont vécu la guerre, mais le déni commémoratif risque de les faire réellement sombrer dans un « oubli-total » et les substituer à des

²⁴ Joël CANDAU, « Le partage de l'oubli : lieux d'amnésie et déni commémoratif », colloque franco-allemand *Mémoire & Médias*, Paris, 15 et 16 mai 1998.

lieux sans aucune signification pour les générations futures. Pour cela le projet d'un mémorial pour la guerre du Liban s'avère nécessaire et urgent.

3.2.3 Les projets proposés

L'État libanais a durant le mois de décembre 2006 et à l'occasion de la célébration chrétienne de Noël, érigé des sapins en hommage à tous ceux qui sont morts pour le Liban depuis 1975, un lieu de mémoire qui ne passa pas inaperçu en raison de son aspect « kitch » mais surtout de sa fonction manipulatrice. Le nom des morts était imprimé sous chaque sapin, mais la taille de la typographie était à chaque fois différente, plus grande, s'il s'agissait d'un président, plus petite si c'était un martyr récent. Enfin, même devant la mort ces hommes n'étaient pas égaux. Si l'on met de côté ces quelques initiatives gouvernementales, éphémères et surtout contradictoires, on suppose qu'au Liban et du moins dans la ville il n'y a un aucun véritable lieu de mémoire voulu à la guerre.

Au Sud du pays existait en effet un lieu : la prison du Khiam, non loin de la frontière avec Israël, qui était pendant 15 ans, lorsque le territoire était occupé, un des lieux de tortures les pires au monde. Les résistants à l'occupation et ceux qui refusaient la collaboration y étaient battus, électrocutés, violés (et pire...) par des Israéliens et par l'armée du Liban-Sud (ALS), qui avait accepté la collaboration. Cette prison après la libération des territoires en 2000 est devenue, un lieu de mémoire, entretenu par les anciens détenus et financé en grande partie par le Hezbollah. Ouverte aux visiteurs, un circuit était guidé gratuitement par les victimes afin que « plus jamais cela ne se répète », que les gens sachent à quel point les Israéliens passaient outre la convention de Genève relative aux prisonniers de guerre. Jusqu'à ce que le même ennemi, profitant de la guerre de Juillet 2006, rase la prison, afin d'empêcher le Hezbollah d'utiliser ce lieu de mémoire à des fins politiques. Ali Kcheich, ancien détenu est inconsolable : « Si ma maison avait été détruite, j'aurais été moins triste. J'ai passé onze ans ici. Détruire ce lieu, c'est comme si on m'enlevait une partie de ma vie. Raconter aux visiteurs ce que nous y avons subi nous aidait à tourner la page ». Il a l'intention de monter une petite exposition pour ne pas laisser le lieu vide. « Cette destruction est une pure vengeance. Israël passe son temps à invoquer la mémoire mais celle des autres n'a pas le droit d'exister » dit-il.

En raison de l'absence d'un lieu, qui soit détaché de l'intérêt d'une communauté ou d'une collectivité restreinte un grand nombre d'intellectuels et d'artistes a pensé à la matérialisation d'un « lieu ».

Qu'il soit de l'ordre d'un monument ou d'un ordre plus idéal, les projets et les propositions ont été nombreux. Depuis la fin de la guerre, architectes, urbanistes et artistes ont condamné le projet Solidere (de la reconstruction du centre ville) et ont proposé en vain des maquettes, des idées et des projets afin de sauvegarder la mémoire de la guerre dans notre ville et dans notre vie.

Suite à une observation participante sur le terrain et un bilan concernant le sujet de patrimonialisation d'un lieu de mémoire au Liban, on considère que ce lieu devrait renfermer trois principales missions :

D'abord se débarrasser du consensus « mou » au nom duquel toute tentative de travail sur la mémoire de la guerre provoquerait une autre guerre. Et cela en concevant un lieu inscrit dans un espace public, réellement commun (car la géographie du pays et de la ville sont encore divisés sur des critères communautaires) on pense à la corniche²⁵ ou à la Place des Martyrs, maintes fois rebaptisée²⁶.

Ensuite viendrait la fonction de la transmission sociale, le lieu de mémoire doit permettre en premier « le dialogue des générations ». Renvoyant à un fait passé, le lieu devrait interpeller les individus dans leur présent. Vivant et ouvrant le dialogue, le lieu doit *à priori* s'éloigner de l'exemple type d'un monument aux morts. Les questions : Que transmettre et par quels moyens ? Ouvrent la voie à des débats quelque peu virulents. Faut-il transmettre le poids de la mort ? De la violence ? De la destruction ?

²⁵ Promenade des anglais libanaise qui reste dans la ville un lieu où le peuple se « mélange » si l'on prend une expression libanaise, individus de différentes communautés et de classes sociales opposées se retrouvent, pour se promener, pratiquer le jogging matinal, pêcher, jouer aux cartes, fumer le narguilé, faire jouer les enfants, promener les chiens, et guetter la rencontre... (Cf. Photo en Annexe n°2).

²⁶ On l'a appelée Place de la liberté, suite à la manifestation gigantesque du 14 mars 2005 après le retrait syrien et suite à l'assassinat de Rafic Hariri, Place des Martyrs pour les martyrs qui y ont été pendus par Jamal Bacha le 6 mai 1916; Place des Canons pour les canons que Catherine II de Russie y fit débarquer le 23 juin 1772 et Sahet el Bourj (place de la tour) pour la tour du palais qu'avait fait construire l'Emir Fakhreddine II à son retour de Florence. Après le mort de l'émir en 1635, le palais disparu progressivement et la tour, haute d'une vingtaine de mètres, lui survécut un temps avant de s'en aller à son tour. (Cf. Photo en Annexe n°2)

Quelque soit le thème abordé, la prédominance d'un message de paix et de pardon devrait faire unanimité.

En troisième fonction vient le contexte de l'anamnèse, le lieu de mémoire de la guerre doit certes garder la mémoire de celle-ci mais aussi permettre aux individus d'en finir avec elle. Ne pas l'oublier, car nous sommes dans un contexte de remémoration, mais de « dépasser » par le souvenir. Nous ne reviendrons pas sur les théories de la psychanalyse à ce sujet, cependant l'effet cathartique du lieu de mémoire est primordial dans notre cas. Nous évoquons, et il est important de le rappeler, une guerre, mais pas n'importe laquelle, une guerre longue et en partie civile. A la génération qui l'a vécue et qui revendique l'oubli pour mieux vivre, le lieu de mémoire doit proposer une alternative, le souvenir pour « exorciser » les maux mais surtout régler les comptes personnels avec le conflit.

Concernant ce dernier point nous nous confrontons à un réel obstacle, celui de l'Histoire. Puisque « le besoin de mémoire est un besoin d'histoire »²⁷, penser un lieu de mémoire pour la guerre du Liban doit normalement s'accompagner de l'écriture de l'histoire de celle-ci. Annette Wieworka dit « qu'il n'y a pas de mémoire sans travail historique préalable »²⁸.

Mais l'enjeu de l'étude réside à démontrer la pertinence du traitement de la guerre du Liban par sa mémoire, avant l'écriture de son Histoire qui bloque tout consensus.

En considérant qu'une politique de la mémoire ne peut se créer du jour au lendemain, car l'État et les dirigeants n'en sont pas favorables, des initiatives doivent donc voir le jour, abordant progressivement le sujet de la guerre même si cela implique qu'il faut partir de généralités, de la mémoire collective et commune telle qu'elle est abordée par les artistes, sans se fonder sur les faits historiques ou sur quelque officialisation d'une version des faits.

²⁷ Pierre NORA, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, Tome 1 : *la République*, p. XV.

²⁸ Préface à l'ouvrage de Tal BRUTTMANN, *La logique des bourreaux 1943-1944*, Paris, Hachette Littérature, 2003.

3.2.3.1 La forêt de la mémoire

La forêt de la mémoire telle qu'elle a été conçue et proposée par le Comité des Disparus présidé par Wadad Halwani, est un projet exemplaire, car il correspond bien aux différents critères énoncés. A Beyrouth, à quelque pas de l'hippodrome se trouve une forêt de pins qui a brûlé pendant la guerre. Aujourd'hui plantée d'arbustes elle est une forêt en devenir. Interdite d'accès, sa présence dans l'espace public est presque inutile. Mis à part la verdure qu'elle procure à l'entourage bétonné, cette forêt qui a reçu tant d'obus pendant la guerre, renaît sans dégager ce sentiment de renaissance. Fermée au public, elle dégage davantage un sentiment de mort que celui d'une vie nouvelle. (Que craint-on ? Que les gens improvisent des « pique nique », qu'ils la salissent ? Que les enfants libanais, premiers victimes de la guerre, de l'après-guerre, de la destruction et la reconstruction, y jouent ?) Le Comité des Disparus au moment de l'appel à projets, a proposé un projet très simple dont la symbolique a sans doute échappé à nos dirigeants. Celui de planter dans cet espace des arbustes qui porteraient le nom de chaque disparu (selon le désir des familles) en mémoire à ces 17000 personnes qui demeurent vivantes dans la conscience de leurs proches. Plusieurs critères de ce projet correspondent au lieu de mémoire idéal pour la guerre du Liban.

1. Il s'inscrit dans un espace public (presque neutre, le quartier n'est pas marqué par une appartenance communautaire donnée, il est plutôt « mixte ») et aborde un élément profondément commun de la mémoire de la guerre : les enlèvements et les disparitions
2. Il ne fait référence à aucun responsable, (ni les Syriens, ni les Israéliens, ni les partis libanais...) donc ne génère aucun conflit.
3. Le souci de la transmission y est présent par la symbolique de l'arbuste planté aujourd'hui par les familles et qui deviendra un arbre dans les années à venir. L'objet est donc lui-même vivant.
4. Si l'État n'est pas en mesure de déclarer un pardon officiel et procéder à des investigations au sujet des disparus, par le biais de cette initiative, il ferait preuve d'un *mea culpa* et démontrerait sa volonté de tourner la page en reconnaissant les victimes.
5. Le lieu est un espace propice à la méditation, (« la méditation conserve la mémoire » disait Aristote), il s'inscrit bien dans le processus de « se souvenir du passé pour le dépasser » car la forêt est

un lieu de détente et de loisir et trouve sa place dans le présent donc dans le quotidien des Libanais.

Evidemment, le projet de la forêt de la mémoire n'a pas vu le jour, les autorisations nécessaires sont soit disant « trop longues », (comme si l'amnésie flagrante voulue et forcée de la part de l'État n'était pas un argument formulable à la Présidente du Comité des Disparus de guerre). D'ailleurs ce comité attend encore aujourd'hui l'obtention d'un jour du calendrier pour commémorer l'échelle nationale ce volet atroce de la guerre du Liban.

3.2.3.2 Projets d'architectes

Lorsque Beyrouth respire au rythme des marteaux-piqueurs et que les chantiers fleurissent de toutes parts, il est indéniable que le rôle des architectes et des urbanistes soit majeur. Sans entrer dans les polémiques concernant la reconstruction du centre ville, avant le choix définitif de la société Solidere qui a traduit le trou de mémoire des Libanais par du vide, des sons de voix discordantes se sont faites entendre, telles celles du sociologue Nabil Beyhum, de l'économiste Georges Corm et de l'architecte Jad Tabet. La reconstruction ne pouvait se concevoir selon ces derniers que comme *dépassement* de la guerre, c'est-à-dire dans le respect des populations, de leur droit à se réapproprier la ville et surtout leur(s) mémoire(s).

L'adoption du projet Solidere traduisant le parti pris de l'État concernant la mémoire, n'a pas empêché un grand nombre de bureaux d'architectes et d'étudiants en architecture à penser des projets de mémoriaux, le plus souvent sous la forme de « musée-mémorial ».

Même si la proposition de Claude Chami²⁹ commence à dater³⁰ la symbolique de son idée de « musée-mémorial » reste très actuelle. Situé sur l'ancienne ligne de démarcation, aux portes mêmes de Beyrouth, à la frontière entre « l'ex Est » et « l'ex Ouest », son intention de réunification et de paix est plus que suggérée. Sur un terrain vague de 2.5 hectares, ancien champ miné au cœur des batailles, le musée-mémorial est conçu à l'endroit même, du seul

²⁹ Fille de l'historien Joseph Chami, auteur du *Mémorial du Liban* une collection composée de 6 volumes et programmée pour englober en huit tomes le parcours du Liban depuis l'indépendance jusqu'à nos jours.

³⁰ Cf. Annexe n°5.

lieu qui a maintenu la jonction entre le ventricule droit et le ventricule gauche de Beyrouth, le seul point de passage entre ces deux zones qui n'a jamais été fermé, même aux heures les plus difficiles de la guerre. (Ce terrain est aujourd'hui transformé en parking !)

Si le projet de cette architecte est actuel, c'est parce que l'organisation nouvelle de la ville a conservé la fracture que matérialisait la ligne verte pendant la guerre. En effet cette ligne joue le rôle « d'orientateur général », on se repère d'un côté ou de l'autre, ce « mur » qui divise la ville, même s'il est physiquement absent, n'empêche pas sa perception comme telle par ces habitants.

Le projet de Musée-mémorial de Jad Abi Fadel est, quand à lui, plus récent, il propose la mise en œuvre d'un programme mémoire qui s'étend sur toute la capitale, qui consiste à placer des complexes publics, comme des jardins, des musées, des bibliothèques et des centres de recherche qui ont pour but de soutenir la développement identitaire de la ville et la conservation de sa mémoire³¹ Dans le cadre de ce programme, il conçoit un musée dans le quartier de Wadi Abou Jmil³².

L'intérêt de ce projet c'est qu'il permet l'appropriation de l'espace, l'individu peut se promener sur le bâtiment, s'asseoir sur ces marches qui se transforment en gradins pour une scène libre. Le toit de la « dalle mémoire » qui comporte les espaces du musée, est un lieu de promenade. L'individu qui marche donc sur la mémoire, se la réapproprie et l'écrase en quelque sorte. Nous sommes bien dans la logique de se « remémorer » pour mieux « dépasser le passé qui ne passe pas ». La nuit, des lumières jaillissent de l'intérieur pour éclairer le quartier, comme pour mieux éclairer la vie « sombre » des Libanais. Ce Musée-mémorial s'impose donc comme un lieu de rencontre d'individus, venus chercher les représentations de leur passé,

³¹ Cf. Annexe n°5.

³² Le secteur de Wadi Abou Jmil est l'expression même de l'ambiguïté d'une ville au patrimoine commun diversifié mais qui reste cependant marqué par le morcellement d'une société pluricommunautaire s'attachant à une mosaïque de petits territoires. Cette symbiose culturelle est soulignée aussi par l'existence de trois établissements scolaires qui se côtoient dans ce secteur, à savoir: l'école de l'Alliance Israélite, l'école Al AHLIA (grecque-orthodoxe devenue chiite) et l'école des sœurs de Besançon (chrétienne d'obédience catholique avec 99% d'élèves Mahométans). Il ne faut surtout pas oublier que la richesse de ce lieu se trouve menacée car la reconstruction guette et avec elle c'est toute l'amnésie collective qui risque de déferler au rythme des pelleteuses. Source <http://www.radiophare.net/entretiens/d5.htm>

se documenter à ce sujet et se réapproprier la mémoire de leur ville par la déambulation sur un monument urbain sanctionnant la guerre.

3.2.3.3 Idées des étudiants de l'Académie Libanaise de Beaux Arts (Compte rendu d'enquête)

Dans le cadre de mon enquête réalisée par questionnaire ouvert lors d'une intervention à un débat pendant un cours « d'actualité » sur la mémoire de la guerre à l'Académie Libanaise des Beaux Arts de Beyrouth, les étudiants en première année de tronc commun aux métiers de l'audiovisuel, de la publicité et de l'architecture ont répondu à trois questions :

1) *Une amnésie collective fût la conséquence directe de loi d'amnistie votée en 1991. Entre la légitimation de l'oubli concernant la guerre civile, et la revendication du « devoir de mémoire » ou vous situez-vous et pour quelle(s) raison(s) ?*

2) *Comment pensez-vous, en tant que futurs artistes ou créateurs (chacun à sa manière) contribuer à la constitution d'une mémoire collective de la Guerre ou des guerres vécues par les Libanais.*

3) *Si une matérialisation d'un « lieu de mémoire » pour la guerre devait voir le jour (un évènement, un musée, un mémorial, un parcours, un hommage, une commémoration....) sous quelle forme l'imaginez-vous, où ? Quelles sont les limites d'une telle entreprise ?*

Il était très intéressant de voir à quel point ces étudiants qui n'ont pas vécu la guerre du Liban et à qui on a rien transmis, étaient ennuyés au début du débat d'aborder ce sujet. Après une heure de discussion, animée par moi-même et leur professeur Tarek Chemaly, leurs questions se faisaient de plus en plus nombreuses. Loin de leur livrer quelque réponse, nous avons révélé en eux, leur ignorance totale de leur passé et leur curiosité dérobée par l'amnésie collective. Conscients du risque réel de l'oubli dans le cas du Liban, ils ont répondu avec beaucoup de sérieux aux trois questions.

Sur un échantillon de trente neuf personnes, appartenant à des confessions diverses, interrogées dans le cadre d'un cours universitaire, trente six personnes sont favorables au travail de mémoire, pour « éviter de répéter les mêmes erreurs », car « c'est un droit », et « peut aboutir à une réelle réconciliation si le poids est mis sur le pardon et le deuil ». Les trois

personnes préférant l'oubli ont défendu les arguments suivants : « Le travail de mémoire est impossible dans le cadre d'une guerre civile, l'aboutissement à une seule et unique mémoire est encore plus difficile dans un pays pluricommunautaire », « Vivre avec le spectre du passé peut influencer négativement notre regard vers l'avenir », et « la mémoire est une tradition des pays qui ont un passé heureux ».

Concernant les questions 2 et 3, au moment du traitement des résultats nous avons conservé les idées les plus originales. Afin de contribuer à la constitution d'une mémoire collective beaucoup ont pensé à la publicité, aux spots prévenant des conséquences de l'oubli, au recours aux archives pour leurs productions, mais aussi à la réalisation de films et de courts métrages. En ce qui concerne le « lieu de mémoire » 7 personnes ont proposé la réalisation d'un film, long métrage, car le cinéma rapproche le mieux le spectateur de l'impression de réalité. A la manière de *Shoah* de Lanzmann, mettre la mémoire et les mémoires au centre de la reconstitution de la guerre en évitant le documentaire historique, permet de donner une vision alternative aux propos journalistiques trop souvent entendus. Un film qui « ferait vibrer tous les Libanais communautés confondues ».

17 personnes ont proposé un musée-mémorial, dans le centre de la ville, sur la Place des Martyrs, sur la ligne de démarcation, au Sud Liban qui a le plus souffert mai aussi dans la mer ! Cette idée très originale est inspirée du projet de reconstruction du centre-ville, qui a consisté en partie à remblayer la mer afin d'élargir son centre, et au plan proposé en 1992 qui prévoyait l'isolation totale du centre ville, en faisant du cœur une presqu'île, séparée du reste par de l'eau. La construction d'un îlot, face au port de Beyrouth, servirait à y ériger un musée mémorial, comprenant, un centre de documentation, un vaste jardin public pour la méditation et un espace récréatif pour les enfants. L'emplacement du mémorial est, selon l'étudiant, approprié car les Libanais pour y arriver, se serviraient de péniches, feraient donc le voyage vers un ailleurs et prendraient de la distance vis-à-vis de leur territoire, de leurs compatriotes qu'ils ne jugeront pas, de leur quotidien qui ne sera pas bouleversé. Le souci de prise de distance est bien sûr primordial et dans cette proposition il est exploité de manière originale.

Nous constatons que les idées ne manquent pas et que la matérialisation d'un « lieu de mémoire » sous la forme de musée-mémorial ou un autre « lieu » est débattue depuis la fin de la guerre par la même sphère restreinte d'intellectuels. Si ce projet voyait le jour malgré la résistance ferme de l'État, par le recours au secteur privé et aux subventions internationales, par exemple, cela impliquerait *de facto* une certaine *institutionnalisation* de la mémoire, même s'il s'agit d'une mémoire collective et partagée par tous. Faut-il rappeler que la plupart des Libanais a trouvé dans le « faux-oubli » une alternative adéquate pour continuer à vivre ? Et que la matérialisation d'un lieu de mémoire dix ans après la guerre susciterait doute, incrédulité et mépris de leur part ? De plus, dans un contexte politico-social troublé, cette initiative serait favorable à toutes sortes d'interprétations la détournant de son but initial, celui de renforcer l'identité par la mémoire collective. En effet la mise en valeur d'une mémoire commune dans le cadre d'un monument classique ou d'un lieu, serait qualifiée d'une mémoire réductrice, figée car le « désenchantement » dans lequel vivent les Libanais, en particulier après la guerre de Juillet 2006, a renforcé leur manque de confiance envers toutes sorte d'initiatives affichant comme priorité principale, une préoccupation devenue slogan : la « réconciliation nationale ».

3.3 Entre politique culturelle et politique de la ville : l'art dans l'espace urbain comme mémorial

Si le « lieu » de mémoire, tel qu'il est défini par Pierre Nora est souvent confondu avec l'objet patrimonial, dans les faits, il n'exclut aucune forme de manifestation. A ce stade de la recherche, nous proposerons une forme adaptée de politique de la mémoire pour le Liban qui se situera au point de rencontre d'une politique culturelle d'une part et d'une politique de la ville d'autre part.

Afin de réellement voir le jour dans un pays où elle est très controversée, celle-ci doit se « dissimuler » pour surgir plus signifiante, abordée par l'art et la culture dans l'espace public. Répondant ainsi doublement à une problématique contemporaine de la profusion des monuments et à une

solution adaptée à l'amnésie collective libanaise, la commémoration de la guerre du Liban se manifestera vivante, interactive et stimulant l'anamnèse nécessaire au travail de deuil.

3.3.1 L'art monumental

« Le monument symbolique érigé *ex nihilo* aux fins de commémoration n'a pratiquement plus cours au sein de nos sociétés développées »³³ insiste Françoise Choay. Penser le monument au XXe siècle a été indissociable de la considération du potentiel des artistes dans leur manière de marquer l'espace urbain. Le monument comme œuvre d'art fait donc son apparition pour donner un nouveau souffle à cette forme de commémoration. Ainsi, les artistes ont intégré dans leurs créations les problématiques actuelles du monument et ont renforcé sa valeur symbolique. Ils ont choisi de faire avec l'infigurable, l'irreprésentable et ont remis en question la construction des mémoriaux. Ils ont pour cela choisi **la ville, l'espace urbain, lieu de mémoire par excellence**.

Nous pouvons citer quelques uns comme **Daniel Libeskind**, qui a conçu l'architecture symbolique du musée juif de Berlin, dont l'édifice à lui tout seul témoigne de l'holocauste³⁴, et qui est devenu par ce coup de maître l'une des figures majeures de l'architecture contemporaine (d'ailleurs il s'est vu confier la reconstruction, à Manhattan du World Trade Center détruit par les attentats du 11 septembre). Comme **Christian Boltanski**, qui a travaillé sur le rapport mémoires individuelles / mémoire collective et dont la réalisation de la *Maison manquante* à Berlin est la plus connue³⁵. Comme **Shimon Attie**, artiste qui a travaillé sur l'absence dans les rues désolées et vides du quartier juif de la même ville à travers de très troublantes installations³⁶. Et enfin **Jochen Gerz** sans doute l'artiste le plus connu, par son entreprise de subversion des monuments qui lui a valu le nom du « professionnel de l'anti-monument ». Son expression phare est : « Au passé refoulé, correspond le monument refoulé ». Celui qu'il érige en 1986,

³³ Françoise CHOAY, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1999.

³⁴ Cf. Annexe n° 6-3, Daniel LIBESKIND, Musée Juif de Berlin, "Between The Lines", Berlin, 1999.

³⁵ Cf. Annexe n° 6-4, Christian BOLTANSKI, *La maison manquante*, Berlin, 1992.

³⁶ Cf. Annexe n° 6-5, Shimon ATTIE, œuvres différentes, 1991-1993.

« Mahnmal gegen Faschismus »³⁷, en réponse au débat public lancé par les élus de Hambourg concernant l'édification d'un monument contre le fascisme, est un monument voué dès le départ à la disparition³⁸. Il s'agit d'une colonne de 12 mètres, recouverte d'une couche de plomb sur laquelle les passants pouvaient graver leur signature. Au fur et à mesure que les invités inscrivaient leurs noms ou une réflexion sur le monument, ce dernier s'enfonçait dans le sol. Outre l'aspect interactif du monument pendant sept ans, l'artiste a insisté sur la *disparition de la trace*, en effet le monument en s'effaçant, est devenu « anti-monument ». Wajcman dit à ce propos « Les habitants devront, que ce soit pour leurs amis étrangers à la ville ou leurs enfants, raconter le monument, le décrire, faire le récit de son enfoncement. En somme, à la disparition visible du monument à la mémoire, répondra la transformation insensible des spectateurs en *mémoire* du monument »³⁹.

Une autre réalisation de Gerz à Sarrebruck « Le Monument invisible »⁴⁰, aborde différemment l'absence comme présence. L'idée consistait à graver sous les pavés de l'allée du château où siège le Parlement Régional, le nom des deux mille cent soixante cimetières juifs qui existaient en Allemagne avant l'avènement du Troisième Reich. Les inscriptions cachées puisque marquées à la base des pavés, ont amené le public à chercher le monument qui est « invisible » mais paradoxalement présent, on peut voir aussi dans ce paradoxe une métaphore de la mémoire.

Les travaux de ces artistes servent de bon exemple pour démontrer que les recherches artistiques rejoignent les préoccupations des philosophes qui notent à regret « l'effacement progressif de la fonction mémorielle du monument »⁴¹.

« Le monument se substitue ainsi de l'idéal de beauté à l'idéal de mémoire »⁴² avec l'intervention massive d'artistes plasticiens et non plus seulement d'architectes dans la conception de « lieux de mémoire ». La question formulée par Daniel Buren, traduit bien la préoccupation majeure des artistes contemporains qui invoquent de plus en plus leur droit à la création dans l'espace urbain : « Comment faire une sculpture monumentale

³⁷ Mahnmal désigne un objet ou un dispositif qui rappelle un passé négatif dans le but de prévenir sa répétition.

³⁸ Cf. Annexe n° 6-2, Jochen GERZ, *Mahnmal gegen Faschismus*, Hamburg, 1986.

³⁹ Gérard WAJCMAN. *L'Objet du siècle*, Paris, Verdier, 1998, p. 193.

⁴⁰ Cf. Annexe n° 6-1, Jochen GERZ, *2146 Steine - Mahnmal gegen Rassismus*, Saarbrücken, 1993.

⁴¹ Françoise CHOAY, *op. cit.*

⁴² Françoise CHOAY, *op. cit.*

qui ne s'impose pas physiquement, qui ne soit pas un monument mais qui soit de la « taille » d'un monument ? »⁴³.

3.3.2 *La ville comme monument*

« L'espace est pour notre existence plus important que le temps »⁴⁴.

La notion de l'espace est intimement liée à la mémoire collective, d'ailleurs un des ouvrages de Maurice Halbwachs, *La topographie légendaire des Evangiles*, porte sur les lieux saints en Palestine. L'espace matériel est présenté comme permettant un processus d'unification des divers espaces intérieurs des collectivités. L'espace peut en effet fonctionner comme cadres social de la mémoire et par ce fait comme lieu de mémoire à lui seul.

L'espace qui devrait constituer le cadre social pour la mémoire de la guerre du Liban est sans doute sa capitale, Beyrouth, et en particulier son centre. Car la ville par définition « construit d'innombrables signes ou métaphore. Elle est une machine à transformer la matière en symbole⁴⁵ ». « La ville est mémoire d'elle-même.[...] Elle est un lutte constante contre l'oubli.[...] C'est dans la ville, dont l'échelle est incomparablement plus grande, et par l'étendue et par la densité sociale, que ce terme de mémoire collective prend réellement son sens »⁴⁶.

« Beyrouth est un espace troué »⁴⁷ c'est un trou de mémoire. Lieu où se traduit l'amnésie mais où paradoxalement s'accumule la mémoire. La mémoire de la ville est là, elle existe, sous nos pieds, derrière les façades sans âme et les places restaurées. Ceux qui qualifient Beyrouth de ville mémorial⁴⁸ n'ont en fin de compte pas complètement tort. En dépit de l'absence de la manifestation de la mémoire de la guerre, celle-ci est cependant là, invisible, elle hante nos quartiers, nos places, mais nous nous refusons de la voir. Nous l'étouffons aidés par ceux qui s'obstinent à la rendre illusoire, jusqu'à ce qu'elle disparaisse. Cette ville autrefois

⁴³ Propos à Serge Guilbart cité par Guy TORTOSA dans *Marin kasimir*, Paris, Le Regard, Coll. Carnet de la commande publique, 1995.

⁴⁴ Jean DUVIGNAUD, *Lieux et non Lieux*, Paris, Galilée, 1977, 4^{ème} page de couverture.

⁴⁵ *ibid.*, p. 14.

⁴⁶ *ibid.*, pp. 50-51.

⁴⁷ Sélim NASSIB, *Fou de Beyrouth*, Paris, Balland, 2006.

⁴⁸ Cf. partie I.

phénicienne est parmi l'une des premières à avoir vu le jour, le phénomène urbain n'est-il pas né au cœur du croissant fertile en 8500 av JC ?

Une succession de villes différentes se sont développées sur le même et unique sol de Beyrouth, peut-être qu'Italo Calvino dans ses *Villes Invisibles* nous l'a dissimulée sous le nom de Maurilia :

Gardez-vous bien de leur dire que parfois des villes différents se succèdent sous la même sol et sous le même nom, naissent et meurent sans être connues, sans jamais avoir communiqué entre elles [...] Il est vain de se demander si ceux-là sont meilleurs ou pires que les anciens dieux, puisqu'entre eux il n'y a aucun rapport, de la même façon que les vieilles cartes postales ne représentent pas Maurilia telle qu'elle était, mais une autre ville qui par hasard s'appelait aussi Maurilia⁴⁹.

3.3.3 Pour une politique de la mémoire adaptée : L'intervention des artistes de la mémoire dans la ville

Si nous avons précédemment exposé les interventions d'artistes dans l'édification des monuments pour la mémoire et leur modification du monument traditionnel qui est devenu simultanément un objet de mémoire et une œuvre d'art, nous exploiterons cette tendance contemporaine, afin de proposer la substitution complète du monument par l'œuvre d'art et la manifestation culturelle.

1. Au Liban la mémoire de la guerre est refoulée, abolie et seuls les artistes s'octroyant une marge de liberté inhérente à leur statut, la rééditent, la questionnent, la déforment et la donnent à voir à travers diverses disciplines et selon des modalités variées. S'il existe un travail de mémoire au Liban, il est le résultat des productions, réalisations d'intellectuels et d'artistes qu'on a nommé les « artistes de la mémoire ».
2. En l'absence d'une réelle politique culturelle malgré l'existence d'un Ministère de la Culture, le public des galeries d'art, des festivals et des institutions culturelles où s'expriment les « artistes de la mémoire » est très restreint, mais surtout très homogène. Composé

⁴⁹ Italo CALVINO, *Les villes invisibles*, Paris, Seuil, 1974, p. 40.

de convertis, d'initiés et d'adeptes, il réunit les tenants, partisans et sympathisants du discours sur l'importance du travail de mémoire.

3. Les nombreux projets de monumentalisation de lieux de mémoire mettant fin au cercle vicieux de l'amnésie n'ont pas été réalisés car ils requièrent une implication importante de la part du gouvernement, ce dernier s'obstine à perpétuer sa politique de l'amnésie, dix sept ans encore après la fin de la guerre ! Les propositions précédentes restent mal adaptées malgré leur pertinence car l'Histoire n'est pas encore écrite et les citoyens n'ont pas repris confiance en les institutions.

Puisque l'édification du monument emprunte depuis peu une démarche artistique, nous pouvons proposer, compte tenu des points exposés ci-dessus, **l'intervention des artistes de la mémoire dans la ville** comme alternative adéquate au monument classique.

« L'art est là pour que la mémoire ne se recroqueville pas sur le passé mais s'ouvre à une pensée non pas oublieuse mais plus généreuse, à une mémoire en mouvement, dynamique »⁵⁰.

Dans les sociétés où se développent les politiques patrimoniales, la préoccupation concernant le « réemploi » du monument est majeure. Les directions concernées ont réfléchi à des moyens audacieux pour la mise en valeur des monuments soustraits aux risques de désaffection. Afin de vivifier les monuments historiques, elles ont pensé au son et à la lumière, aux visites guidées et aux conférences, mais surtout à l'art et aux événements culturels. Car, rappelons-le, ce sont les diverses pratiques qui requalifient le sens du monument.

Selon le même principe, nous considérons la ville, donc Beyrouth, comme Haut lieu de mémoire, monument désaffecté qu'il s'agit de revaloriser par les réalisations des artistes de la « mémoire » afin que le lieu et les réalisations prennent tout leur sens.

Les œuvres d'art, en sortant des galeries beyrouthines, des salles d'art et d'essai et des murs d'un lieu confiné, pourraient avoir un public plus large et

⁵⁰ Daniel J. GRANGE et Dominique Poulot GRENOBLE (dir.), *L'esprit des lieux : le patrimoine et la cité*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1997.

plus diversifié surtout si le lieu public stimule à lui-seul le travail de mémoire.

En d'autres termes, les artistes aujourd'hui appuyés par des organisations internationales et associations locales interviendraient dans l'espace public en créant des œuvres éphémères comme les installations, par exemple, qui remplaceraient le monument classique.

Nada Sehnaoui, avec ses installations monumentales notamment sur la Place des Martyrs, a prouvé que cette forme de manifestation est bien accueillie par le public libanais, car elle appelle l'interaction, l'échange et le dialogue entre des individus réunis par un sujet qui leur est commun, une mémoire sociale : leur vécu de la guerre.

Certes, les installations se prêtent particulièrement bien à être exposées dans l'espace public, cependant selon des modalités diverses, toutes les formes artistiques peuvent l'être aussi (exposition de photos, de peintures, projection de film, festival de vidéos, spectacle vivant etc.).

L'invitation est donc adressée à tous les artistes, cinéastes, metteurs en scène, photographes, performeurs etc. ainsi qu'aux associations et organisations qui soutiennent ces derniers afin que **l'intervention de l'art dans la ville serve à la fois à la valorisation des lieux de mémoire et à l'élargissement du public du chantier artistique de la mémoire.**

On ne cesse d'entendre que le public de la culture est très restreint et uniforme, on accuse la politique culturelle dérisoire et le manque de moyens du Ministère de la Culture, la défaillance du système éducatif qui ne privilégie pas la sensibilisation à l'art etc.

Mais qu'attendons-nous au juste ? L'amélioration de la situation politique du pays ? Celle qui va conduire à la réforme de l'administration et des politiques ? L'attente se fait trop longue, il est peut-être temps que tous les moyens se mettent au service du réveil des Libanais de leur amnésie, par le biais de la promotion du travail des artistes de la mémoire à commencer par la rue, les rues de notre centre ville, ce cœur méprisé car vide et amnésique.

Les travaux des artistes précédemment cités peuvent tous être présentés au cœur de la ville, sur des lieux symboliques interpellant la mémoire et selon des dispositifs variés.

On peut penser à un événement qui regroupe tous les artistes ou des manifestations plus ponctuelles et plus ciblées comme des festivals de films ou de spectacles vivants, des expositions de photographies et de peintures, etc.

Mais aussi à une commémoration du 13 avril 1975 qui, au lieu de mobiliser un nombre si restreint d'artistes et de public comme c'est le cas depuis la fin de la guerre, rassemblerait un grand nombre de citoyens dans la ville autour d'œuvres d'art et de manifestations culturelles. Ces manifestations devraient bien sûr être gratuites et en langue arabe afin qu'elles soient accessibles au plus grand nombre de personnes...

Concernant la collecte de fonds pour la réalisation de ce type de manifestations, il faut savoir que le Liban est un pays très occidentalisé et, durant les dix dernières années, les Libanais n'ont cessé d'importer des idées, des mesures et des lois de l'étranger. Le mécénat culturel d'entreprise est par exemple une pratique qui se développe de plus en plus dans ce pays où les richesses sont concentrées. La recherche de financements ne constitue pas réellement un obstacle, les organisateurs ont depuis longtemps épargné le secteur public de leurs demandes et réussi malgré cela à assurer le budget nécessaire à leurs projets.

Des autorisations nécessaires auprès du gouvernement pourraient être sollicitées, (notamment auprès de la Municipalité de Beyrouth) ce dernier verra sans doute d'une part dans la « réanimation du centre » un avantage économique aux effets multiplicateurs nombreux et d'autre part la réconciliation des beyrouthins avec le centre de leur ville « boycotté » depuis la reconstruction (et surtout depuis quelques mois à cause du géant « sit-in » de l'opposition). Le gouvernement ne s'opposera donc certainement pas de manière radicale à ce type de projet (le Ministère de la Culture est très redevable envers les institutions et les organisateurs, qui font en quelque sorte le travail à sa place !).

Néanmoins il est probable que la censure soit plus pointilleuse, mais pour cela, les artistes libanais ne sont que bien acclimatés !

L'art dans l'espace urbain pourrait réellement remplacer la figure classique du « monument » et le faire exister sous une forme plus dynamique, plus vivante et surtout adaptée au cas du Liban. Les œuvres d'art « résonneront »,

ou pas, dans la conscience du public, elles auront au moins percé le tabou sur la scène publique, témoigné qu'il est possible de le faire sans conflit et averti des dangers de l'oubli.

L'emploi du mot « monument » renverra ainsi à son premier sens de « monumentum », du latin, *monere* c'est-à-dire avertir, alerter.

Dominique Wallon lors d'une conférence très récente, sur le thème : *Artistes et mémoire collective : se rappeler interpelle*, s'est interrogé sur la spécificité du travail de la mémoire par les artistes dans l'espace public et dans sa capacité à produire une mémoire vive, une « mémoire au travail »⁵¹. Selon lui la mise en récit publique et artistique des représentations du passé parvient à donner du sens aux souvenirs individuels. L'espace public et le lieu de mémoire portent les traces des fragments de l'histoire commune, dont les habitants sont les gardiens de souvenirs individuels, et les artistes qui interviennent dans ces lieux recueillent, interrogent et font surgir les mémoires plurielles dont ces lieux sont porteurs. Emmanuel Wallon, a posé la question pertinente de la **commémoration par l'art**, il dit :

Le monument émane toujours d'un acte d'autorité qui procède par concentration [...] alors que le montage d'une scène, l'aménagement d'un plateau de plein air ou l'organisation d'une déambulation avec acteurs et machines repose sur un agencement fait pour favoriser l'incursion de l'imprévu, de l'inouï dans l'espace public.

Le frottement à un monument ou à un spectacle n'invite évidemment pas aux mêmes types de réactions, ni à la même mobilisation de la mémoire.

En effet, entre le monument et la manifestation artistique, le pérenne et l'instantané, l'évocation et l'interactivité, l'implication émotionnelle n'est pas la même. Le monument « vivant » sous la forme d'un spectacle ou d'une exposition, renvoie formellement au passé, mais mobilise *au présent* l'affect et l'intellect du public.

⁵¹ Dans le cadre des rencontres-débats proposés par le Master Projets Culturels dans l'Espace Public à l'Université Paris I, la conférence a eu lieu le 23 mars 2007. Emmanuel Wallon, professeur de sociologie politique à l'Université Paris X Nanterre, membre du comité de rédaction des Temps Modernes et de la revue Études théâtrales, il a présidé de 1998 à 2003 *Hors Les Murs*, association nationale pour le développement des arts de la rue et des arts de la piste. Il est l'auteur d'un rapport au ministre de la culture, *Sources et ressources pour le spectacle vivant* (Paris, 2005). Il a dirigé notamment *L'artiste, le prince, Pouvoirs publics et création*, 1991, *Le temps de l'artiste, le temps du politique* (Les Cahiers du Renard, 1993, avec B. Masson etc.).

A l'évocation impossible sous une forme figée de la mémoire de la guerre du Liban, le monument « vivant » sous la forme d'art public⁵² serait une solution idoine.

L'art public, qui intervient donc dans l'espace public et dans un *rapport aux publics*, participera sans doute à la création d'un cadre social pour la mémoire.

Doté d'un dispositif de médiation, en particulier de médiation culturelle, le monument par l'art sensibilisera doublement le public à la problématique universelle de la mémoire et aux travaux entrepris par les artistes libanais.

« Le lieu de mémoire » sous la forme d'une manifestation artistique ou culturelle opérera une médiation entre le public et l'œuvre d'art, le public et l'artiste, l'œuvre d'art et le lieu public, le public et le lieu public, etc. Les outils de médiation culturelle, indépendamment de leur forme, favoriseront la conscience « d'acteur » des habitants et susciteront la confrontation productive de tous les « agents » et « acteurs » du système local. La médiation sera évidemment nécessaire, surtout lorsque les œuvres dénotent des expérimentations contemporaines comme celle de Walid Raad ou de Rabih Mroué.

Boito au siècle dernier a formulé les règles d'une présentation silencieuse des monuments qui, aux prix d'un effort d'attention du public, l'introduiraient à une connaissance personnelle, directe et active des œuvres. Avec l'action culturelle sur un lieu de mémoire nous proposons ici que le concert, l'exposition, la représentation dramatique ou l'installation, associés au lieu qui les valorise interpellent le souvenir et deviennent des « lieux de mémoire ».

Le monument vivant, sous la forme d'une œuvre d'art renverra toujours aux deux types de monuments précédemment évoqués, la **manifestation commémorative** et le **repère commémoratif**, selon si l'œuvre est un art de *fabrication* ou d'*exécution*.

Gérard Namer a consacré un chapitre entier aux relations entre la commémoration et le théâtre⁵³, Roland Barthes a dit quant à lui, dans *la Chambre Claire*, que: « la société moderne a renoncé au monument en disant

⁵² On entend ici par l'art public, l'art qui se déploie dans les lieux publics, et non comme le définit Christian Ruby, l'art par rapport à sa source financière Christian Ruby, *L'Art public, un art de vivre la ville*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001.

⁵³ Gérard NAMER, *Mémoire et société*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1987, p. 206.

que la photo est une forme de monument adapté à l'individualisme de notre époque » ces réflexions, parmi d'autres, ont nourri l'idée qui consiste à considérer l'art public comme mémorial ou lieu de mémoire.

A la *mémoire de papier* dont parlait Leibniz (musées, bibliothèques, centres de documentation) et la *mémoire de pierre* (les monuments) nous pouvons rajouter la *mémoire par l'art*, et plus spécifiquement l'art public.

Le mémorial pour la guerre du Liban, tel qu'il est proposé ici, interactif, vivant mais surtout réalisable, ne correspond-il pas malgré son aspect moderniste, à la définition donnée par Pierre Nora des mémoriaux ?

*Lieux donc, mais lieux mixtes, hybrides et mutants, intimement doués de vie et de mort, de temps et d'éternité, dans une spirale du collectif et de l'individuel, du prosaïque et du sacré, du l'immuable et du mobile. [...] Car s'il est vrai que la raison d'être fondamentale d'un lieu de mémoire est d'arrêter le temps de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état des choses, d'immortaliser la mort, de matérialiser l'immatériel pour enfermer le maximum de sens dans le minimum de signes, il est clair et c'est ce qui les rend passionnants, que les lieux de mémoire ne vivent que de leur aptitude à la métamorphose, dans l'incessant rebondissement de leurs significations et le buissonnement imprévisible de leur ramifications.*⁵⁴

⁵⁴ Pierre NORA, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, Tome 1 : *la République*, p. XIX (prologue).

CONCLUSION

La manière dont les artistes traitent la guerre du Liban témoigne d'une remise en question de l'amnésie collective libanaise que nous avons minutieusement étudié, mais prouve surtout la possibilité d'aborder des éléments communs de la guerre par le biais de la mémoire collective. On ne peut exister sous une forme civilisée sans mémoire, surtout lorsque les erreurs du passé sculptent un spectre menaçant, et cela seuls les artistes et les intellectuels semblent l'avoir compris. Sans pour autant basculer dans l'art proprement engagé, s'octroyant une mission politique, les artistes de la mémoire ont questionné avec subtilité le passé refoulé et interrogé habilement le présent insaisissable.

La mémoire, depuis l'antiquité, est un enjeu de batailles qui a fait l'objet de nombreux conflits ; afin d'éviter que l'après-guerre au Liban ne se caractérise par une guerre contre la mémoire, le cercle des intellectuels et des artistes a déclaré une guerre contre l'amnésie.

Projets de mémoriaux, érection de monuments et édification de musées, les initiatives visant à matérialiser un « lieu de mémoire » sont nombreuses, le vide laissé par la guerre, notamment sur le plan urbain, a encouragé le foisonnement des idées. En réponse d'une part à la délimitation du public de l'art, et d'autre part à la conjoncture libanaise freinant toute tentative de concrétisation d'un mémorial, nous avons démontré que l'art dans l'espace urbain comme proposition de politique constitue une alternative appropriée. Répondant à la nécessité de mise en valeur des lieux de mémoire composant la ville de Beyrouth et l'élargissement du public des artistes de la mémoire, cette mesure relèvera d'un politique de la mémoire perspicace. Ainsi sous la forme d'un « monument vivant » la manifestation culturelle prendra la forme d'un mémorial, d'un « lieu de mémoire » qui correspondra aux critères primordiaux de la commémoration.

Si la mémoire de la guerre du Liban a constitué un enjeu de taille pour la création artistique, cette dernière pourrait à son tour constituer un enjeu de taille pour la mémoire de cette guerre notamment à travers les mesures relevant d'une politique de la mémoire adaptée, telle que nous l'avons définie.

Le travail de mémoire de la guerre du Liban peut donc être converti au profit de la coexistence communautaire et il est urgent de l'encourager. Ce pays est aujourd'hui dans un équilibre instable qui risque d'aboutir à une nouvelle guerre civile. Le travail de mémoire sur le passé récent peut lui éviter ce retour, ce passé que l'on s'échine d'éradiquer de la conscience et qui trouve sa place dans l'inconscient.

Oui, l'art est un moyen pacifique, il peut contribuer pour beaucoup à la catharsis, l'anamnèse, le travail de deuil et à la réconciliation, donnons lui la chance de sortir des galeries beyrouthines, de se montrer non seulement aux instances de consécration internationales mais au peuple, celui qui, dans la rue tente de s'exprimer.

La guerre de Juillet 2006 a suffisamment prouvé la vitesse du retour du refoulé « On s'évertue à tout effacer mais on sombre de nouveau ; on tente de fuir et on se fait rattraper ; on tente de maîtriser et on reproduit à l'identique »¹ écrit brillamment Oliver Rohe, il est temps que les limites de l'amnésie se manifestent publiquement.

Si la notion de mémoire, dans sa théorisation, ses politiques et ses débats semble redondante dans les pays occidentaux, nous constatons la limite de l'expression de Pierre Nora « l'avènement mondial de la mémoire », car malgré l'abondance de ses références théoriques cette étude aura démontré que celles-ci ne sont pas transposables dans toutes les circonstances. La mémoire, et plus particulièrement lorsqu'elle renvoie à des souvenirs pénibles, doit être maniée avec subtilité afin que le respect du droit de chacun à disposer de sa mémoire soit préservé.

Inviter le public dans un cadre propice au dialogue, favoriser la catharsis et permettre à la mémoire de se défaire du fardeau du passé est ce à quoi pourrait tendre l'intervention des artistes de la mémoire dans Beyrouth. Si cette dernière est l'unique ville dont il a été question dans cette étude, c'est parce qu'elle a constitué pendant longtemps un cadre collectif de la mémoire de la guerre. La limitation géographique dégagée dans la proposition du mémorial par l'art, à savoir la seule mention de la capitale, ne relève en réalité que d'une volonté de livrer une concrétisation

¹ Oliver ROHE, *Défaut d'origine*, Paris, Allidfa, 2003, p 45.

prévisionnelle de la politique proposée. La démocratisation culturelle à laquelle nous tendons ne s'accomplira qu'accompagnée par des mesures visant à la décentralisation de la culture sur le territoire libanais. Pour un pays au bord de la guerre civile, la décentralisation de la culture constitue-t-elle réellement un besoin urgent ? Oui, lorsque la culture peut-être en mesure d'empêcher à plus long terme la répétition de la guerre...

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

- AUGE Marc, *Les formes de l'oubli*, Paris, Rivages, 2001, 121 p.
- BEGHAIN Patrice, *Le patrimoine culture et lien social*, Paris, Presses de Sciences Po, 1999, 115 p.
- CALVINO Italo, *Les villes invisibles*, Paris, Seuil, 1974, 188 p.
- CANDAU Joël, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, PUF, 1996, (Collection *Que-sais-je ?*), 201 p.
- CANDAU Joël, *Mémoire et identité*, Paris, PUF, 1998, 232 p.
- CHAKHTOURA Maria, *La guerre des graffiti*, Beyrouth, Dar An-Nahar, 2005, 170 p.
- CHOAY Françoise, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1999, 270 p.
- CORM Georges, *Le Liban contemporain: histoire et société*, Paris, La Découverte, 2005, 342 p.
- DAGHER Carole H., *Le défi du Liban d'après-guerre. Faites tomber les murs*, Paris, Editions l'Harmattan, 2002, 311 p.
- DEBRAY Régis (dir.), *L'abus monumental*, Paris, Fayard, 1999, 439 p.
- DUVIGNAUD Jean, *Lieux et non Lieux*, Paris, Galilée, 1977, 153 p.
- GERZ Jochen, *Von der Kunst / De l'Art*, Paris, 1994
- GRANGE Daniel J. et POULOT Dominique (dir.), *L'esprit des lieux : le patrimoine et la cité*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1997, 476 p.
- HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997, 295 p.
- HALBWACHS Maurice, *La topographie légendaire des Evangiles en terre sainte*, Paris, Puf, 1941 et 1972, 206 p.
- HALBWACHS Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994, 374 p.
- LEVI Primo, *Les naufragés et les rescapés*, Paris, Gallimard, 1989, 210 p.
- LE GOFF Jacques, *Histoire et Mémoire*, Paris, Gallimard, Coll. Folio Histoire, 1988, 409 p.
- LORAU Nicole, *L'oubli dans la mémoire d'Athènes*, Paris, Payot, 1997, 291 p.
- NAMER Gérard, *Batailles pour la mémoire. La commémoration en France de 1945 à nos jours*, Paris, Papyrus, 1983, 213 p.
- NAMER Gérard, *Mémoire et société*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1987, 242 p.
- NORA Pierre, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, Tome 1 : *la République*, 1642 p.
- NASSIB Sélim, *Fou de Beyrouth*, Paris, Balland, 2006, 174 p.
- RAUTENBERG Michel, *La rupture patrimoniale*, Bernin, À la croisée, 2003, 173 p.

- RICHARD** Lionel, *L'art et la guerre : Les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Hachette, 2005, 494 p.
- RICOEUR** Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, 736 p.
- RIZK** Bahjat E., *L'identité pluriculturelle libanaise*, Paris, ID Livre, Coll. Esquive, 2001, 78 p.
- ROHE** Oliver, *Défaut d'origine*, Paris, Allia, 2003, 158 p.
- RUBY** Christian, *L'Art public, un art de vivre la ville*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2001, 72 p.
- TABET** Jad (dir.), *La brûlure des rêves*, Paris, Autrement, 2001, 224 p.
- TODOROV** Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 2004, 60 p.
- TODOROV** Tzvetan, *Mémoire du mal, tentation du bien : enquête sur le siècle*, Paris, Robert Laffont, 2000, 355 p.
- YATES** Frances, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèques sans histoires », 1975, 434 p.

ARTICLES DE QUOTIDIENS

- AZOURY** Philippe, « Danielle Arbid machine », *Libération*, 21.03.2001
- BEDARIDA** Catherine, *Le Monde*, 19.01.2003
- CHICON** Emmanuel, « Rencontre. Après Beyrouth fantôme en 1998, le cinéaste libanais Ghassan Salhab explore la capitale dans Terra incognita », *L'Humanité*, 12 février 2003
- HADDAD** Scarlett, « Le bilan après la guerre - Une mémoire en souffrance », *L'Orient-le-Jour*, 12.04.2001
- HADDAD** Scarlett, « 13 Avril 1975 - 13 Avril 1999 - Les fantômes de la guerre et l'amnésie officielle », *L'Orient-le-Jour*, 13.04.1999
- MESSARA** Antoine, « Commémoration - Pour que la guerre de 1975-1990 soit bien la dernière - le 13 avril, ou la constitution nationale », *L'Orient-le-Jour*, 12.04.2000
- REGNIER** Isabelle, *Le Monde*, 27.08.2005
- TOUMA** Joëlle, « Liban: les trous de mémoire des manuels scolaires », *Libération*, 07.01.2003

ARTICLES DANS REVUES SPECIALISEES

- CASSAIGNE** Bertrand, « Mémoires des peuples », *Revue Projet*, n°248, 1996
- GUIRGUIS** Laure, « Beyrouth : figures de l'archive », *Art Press*, n°330, Janvier 2007
- KANAFANI-ZAHAR** Aïda, « Liban, mémoires de guerre, désirs de paix », *La Pensée de Midi*, n°3, hiver 2000, Actes Sud
- LETORNEAU** Jocelyn et **JEWSIEWICKI** Bogumil, « Politique de la mémoire », *Politique et Sociétés*, Volume 22, numéro 2, 2003

MOUGHANIE Hala, « Danser à tombeau ouvert », *La pensée de midi - Beyrouth XXI siècle*, n°20 mars 2007, Ed. Actes Sud, p. 20.

NORA Pierre, « La mémoire collective », *H. Histoire*, n° 2, Juin 1979

RICOEUR Paul, « Mémoires des peuples », *Revue Projet*, n°248, 1996, p. 13.

ROHE Oliver, « Une idée à abattre », *La pensée de midi - Beyrouth XXI siècle*, n°20 mars 2007, Ed. Actes Sud, p. 13.

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

THOMASSET Alain, « Réflexions pour conclure », *Revue Projet*, n°248, 1996

TODOROV Tzvetan, « La mémoire devant l'histoire », *Terrain*, n°25, septembre 1995

AUTRES OUVRAGES

Mémoires et thèses

ALLAIN Marie-Laure, *Liban : entre mémoire et reconstruction. Les exemples de Lamia Joreige et Walid Raad*, Mémoire de Maîtrise des Sciences et Techniques « Métiers de l'exposition, option art contemporain », sous la direction de Elvan Zabunyan et David Perreau, Université de Rennes 2 Haute-Bretagne (France), juillet 2006.

ASHRAF Osman, *Memory for Forgetfulness : Registering/Effacing the Memory of the Lebanese War*, Thesis preparation book, Université de Syracuse, Ecole d'Architecture.

HAUGBOLLE Sune, *Collective memory of the civil war in Lebanon*, Thèse de Master, St. Antony's College, Université de Oxford, Juin 2002.

Annales et autres sources

SAUBER Mariana, *Traces fragiles. Les plaques commémoratives dans les rues de Paris*, *Annales ESC*, mai-juin 1993 n° 3.

YOUNG James E., *Ecrire le monument : site, mémoire, critique*, *Annales ESC*, mai-juin 1993 n°3.

La mémoire des guerres, Textes et Documents pour la Classe, n° 877, 01.06.2004

ENTRETIENS

Artistes

ARBID Danielle, Paris, décembre 2006

ASSAF Roger, Beyrouth, janvier 2007

BOUCHAKJIAN Gregory, Beyrouth, janvier 2007

CHAMOUN Jean, Beyrouth, janvier 2007

CREMONA Charles, Beyrouth, janvier 2007

JOEIGE Lamia, Beyrouth, janvier 2007
KERBAJ Mazen, Beyrouth, janvier 2007
MROUE Rabih, Beyrouth, janvier 2007
SEHNAOUI Nada , Beyrouth, janvier 2007

Autres entretiens

ABI FADEL Jad, Beyrouth, janvier 2007 (Architecte)
BORGMANN Monika et **SLIM** Lokman, Beyrouth, janvier 2007 (Fondateurs de la société UMAM D&R)
BUCCIANI BARAKAT Liliane, Beyrouth, janvier 2007 (Professeur, Responsable de la Section « Aménagement Touristique et Culturel, Département de Géographie », Faculté de Lettres et des Sciences Humaines, Université Saint-Joseph de Beyrouth)
CHAKHTOURA Maria, Beyrouth, janvier 2007 (Journaliste rédacteur en chef des pages culture à *L'Orient-le-Jour*)
CHAMI Claude, Beyrouth, janvier 2007 (Architecte)
CHAMI Joseph, Paris, décembre 2006 (Historien et auteur du *Memorial du Liban*)
CHAOUL Melhem, Paris, mars 2007 (Sociologue)
CHEMALY Tareck, Beyrouth, janvier 2007 (Artiste et professeur à l'Académie Libanaise des Beaux Arts)
HALWANI Wadad, Beyrouth, janvier 2007 (Présidente du Comité des Disparus de la Guerre du Liban)
HARB Beatrice, Beyrouth, janvier 2007 (Fondatrice de l'Association Namleh at3a)
RIZK Bahjat, Paris, novembre 2006, (Attaché culturel de la délégation du Liban à l'UNESCO)
ZAHAR Naji, Beyrouth, janvier 2007 (Artiste et concepteur du site Internet pour la mémoire *111101.net*)

COLLOQUES – CONFÉRENCES

CANDAU Joël, « Le partage de l'oubli : lieux d'amnésie et déni commémoratif », colloque franco-allemand *Mémoire & Médias*, Paris, 15 et 16 mai 1998
VERNANT Jean-Pierre, *La mémoire exige-t-elle des sites ou des monuments ?*, conférence-débat organisée par l'Association Mémoire et Espoirs de la Résistance à la Sorbonne, Paris, 02.02.1999
Mémoires urbaines et présent des villes, Séminaire organisé par l'ARIESE, Université Lumière-Lyon 2, IUP « Métiers des Arts et de la Culture », Lyon, 29.04.2003, 24.11.2003 et 04.05.2004

TOUFIC Jalal, **SALHAB** Ghassan, **HADJITHOMAS** Joana « Beirut's undead », conférence dans le cadre de l'événement *2732 km from Beirut*, Berlin (Allemagne), 19 janvier 2007

SADEK Walid, **KHBEIZ** Bilal, **JOREIGE** Khalil, « On mourning », conférence dans le cadre de l'événement *2732 km from Beirut*, Berlin (Allemagne), 20 janvier 2007

Artistes et mémoire collective : se rappeler interpelle, Rencontres-débats proposés par le Master Projets Culturels dans l'Espace Public à l'Université Paris I, Paris, 23.03.2007

SITES INTERNET

www.111101.net
almashriq.hiof.no/lebanon
www.babelmed.net
www.baronbaron.com
www.lorientlejour.com
www.nadasehnaoui.com
www.lamiajoreige.com
www.assshams.org
www.umam-dr.org
www.fai.org.lb
www.theatlasgroup.org
www.hadjithomasjoreige.com
www.kerbaj.com

ANNEXES

- ANNEXE N°1 : CHRONOLOGIE DU LIBAN CONTEMPORAIN
- ANNEXE N°2 : LIEUX DE BEYROUTH EN IMAGES
- ANNEXE N°3 : FICHES INDIVIDUELLES DES ARTISTES DE LA
MEMOIRE
- ANNEXE N°4 : QUELQUES ARTICLES RECENTS
- ANNEXE N°5 : LE MUSEE-MEMORIAL : PROPOSITIONS
D'ARCHITECTES
- ANNEXE N°6 : LES ARTISTES ET LE MONUMENT : QUELQUES
EXEMPLES EN EUROPE