HAL
open science

Transformation de l'usage de l'archive dans le cinéma libanais (1975-2015), deux générations face à la guerre civile

Mathilde Rouxel

To cite this version:

Mathilde Rouxel. Transformation de l'usage de l'archive dans le cinéma libanais (1975-2015), deux générations face à la guerre civile. De l'archive au film, du film à l'archive, L'Association Internationale et Interdisciplinaire de Recherche sur le Patrimoine Cinématographique - Kinétraces, Apr 2016, Paris, France. hal-01814649

HAL Id: hal-01814649

https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01814649

Submitted on 31 Jul 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Colloque Kinétraces « De l'archive au film, du film à l'archive », 28 et 29 avril 2016 à l'Institut du monde anglophone de l'Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle.

Transformation de l'usage de l'archive dans le cinéma libanais (1975-2015) : deux générations face à la guerre civile.

Par Mathilde Rouxel

Résumé

L'histoire du Liban et l'histoire du cinéma libanais sont marquées par la guerre civile qui ravagea le pays de 1975 à 1990. D'un point de vue historique, 1975 et 1990 marquent également deux dates particulièrement importantes dans l'histoire du cinéma libanais : la première est liée à l'apparition d'un nouveau cinéma libanais, impulsé par des cinéastes revenus au Liban après leurs études en Europe qui proposent une nouvelle forme, indépendante et plus militante, de cinéma ; la seconde est liée à une nouvelle pratique de l'image, mobilisée par une nouvelle génération d'artistes. Nous analysons dans cet article la transformation de l'usage et du rôle donné à l'archive dans la création cinématographique libanaise via une étude comparative des œuvres des deux générations.

Both history of Lebanon and history of Lebanese cinema are marked by the civil war that ravaged the country from 1975 to 1990. From a historical point of view, 1975 and 1990 also mark two particularly important dates in the history of the Lebanese cinema: the first one is related to the emergence of a new Lebanese cinema, driven by filmmakers returned to Lebanon after their studies in Europe and which propose a new, independent and more militant form of cinema. The second is linked to a new practice of image, mobilized by a new generation of artists. We analyze in this article the transformation of the use and of the role given to the archive in the Lebanese filmmaking through a comparative study of the works of the both generations.

L'histoire du Liban et l'histoire du cinéma libanais sont marquées par la guerre civile qui ravagea le pays de 1975 à 1990. D'un point de vue historique, 1975 et 1990 marquent également deux dates particulièrement importantes dans l'histoire du cinéma libanais : la première est liée à l'apparition d'un nouveau cinéma libanais, impulsé par des cinéastes revenus au Liban après leurs études en Europe qui proposent une nouvelle forme, indépendante et plus militante, de cinéma[1] ; la seconde est liée à une nouvelle pratique de l'image, mobilisée par une nouvelle génération d'artistes. Deux mouvements, deux générations et deux perceptions d'une guerre que les premiers ont vécue mais dont les seconds n'ont pu hériter que du traumatisme. Le recours à l'archive, dans les deux cas, est très présent. Les usages, pourtant, sont profondément différents, voire diamétralement opposés ; de médium pour parler d'un monde en train de disparaître, l'archive devient une pratique. Elle se voit dès les années 1990 conceptualisée : on cherche à lui donner un sens.

À partir de 1990, date qui signe l'armistice d'une guerre de plus de quinze ans, les pratiques de l'image changent. L'essor de la vidéo, la prolifération des chaînes de télévisions locales et la mise en place de plusieurs écoles de cinéma dans le pays annoncent l'avènement d'un bouleversement sur le plan esthétique et conceptuel. La nouvelle génération d'artistes, trop jeune pour comprendre ou pour avoir vécu la guerre, propose de nouvelles pratiques artistiques, en rupture avec leurs prédécesseurs. Dans sa thèse de doctorat[2], Ghada Rahal Sayegh analyse leur œuvre à l'aune de la théorie proposée au début des années 1970 par Gene Youngblood de *l'expanded cinema*[3]. Elle développe ainsi l'idée qu'il est désormais nécessaire, lorsque l'on se confronte à la création libanaise de l'après-guerre, de penser en termes d'images, et non plus en termes de cinéma au sens traditionnel. Grâce à cette idée de cinéma élargi, entrent en considération des œuvres vidéastiques et plastiques, qui composent d'ailleurs la majorité des œuvres des artistes de cette génération. Khalil Joreige reconnaît le caractère hybride et nouveau de cette pratique de l'image au Liban :

> Le fait d'être à la fois cinéastes et plasticiens, qui nous apparaît aujourd'hui comme une évidence, est longtemps resté problématique : on nous demandait toujours de choisir. Mais pour nous, c'est fondamental : un même territoire de travail peut revêtir différentes formes, qui appellent des temporalités spécifiques.[4]

La différence qui oppose selon nous les cinéastes de la première génération et ceux de la seconde est très manifestement leur rapport à l'histoire : sous les yeux des uns s'est effondrée Beyrouth, considérée alors parfois comme un Paris du Moyen-Orient qui n'a jamais été qu'un fantasme pour les seconds. Comme l'affirme Didi-Huberman : appréhender

l'histoire, c'est se confronter à « des gouffres, parce que des séismes ont eu lieu, qui ont fracturé la continuité historique »[5]. Une dialectique entre mémoire et oubli s'instaure et bouleverse les régimes de temporalité et d'historicité. Alors que l'archive entre 1975 et 1990 est utilisée pour rappeler le passé, proposer une survivance de ce qui a été, cette nouvelle génération d'artistes pluridisciplinaires s'emploie à une démarche davantage expérimentale pour repenser les modes de représentation de la guerre. Il ne s'agit plus de témoigner, mais bien désormais de se souvenir, à défaut de comprendre. Nous envisagerons donc cette transformation de l'usage de l'archive en établissant dans les deux cas la figure de l'archive dans son rapport intrinsèque à l'Histoire et à la mémoire.

Utiliser l'archive en temps de guerre : se souvenir de ce qui disparait et interroger, pour le comprendre, l'absurde de la guerre

> Il existait à l'époque une fabuleuse tradition du grand reportage avec des équipes de tournage présentes dans les zones de conflit, qui n'hésitaient pas à prendre des risques pour témoigner d'une situation rapportant des images. Le recours au cinéma, notamment au documentaire, en vue de provoquer ou d'accompagner les changements sociaux, de dénoncer ou de fournir des bases pour l'action, tout cela était très présent quand j'ai commencé. L'effervescence des années 60 continuait d'agiter une grande partie de la jeunesse dans le monde.[6]

Jocelyne Saab fait partie de cette génération qui, au début des années 1970, a participé à la naissance d'un cinéma alternatif au Liban, engagé socialement, politiquement, et artistiquement : qu'il s'agisse de documentaires ou de films de fiction, les cinéastes de ce mouvement se positionnent politiquement, témoignent, dénoncent. Dans les films de Jocelyne Saab, de Maroun Baghdadi, de Borhane Alaouié, de Jean Chamoun, d'Heiny Srour ou de Randa Chahal apparaît dans toute son horreur l'absurdité de la guerre. Les exemples abondent, mais nous ferons ici le choix de nous attarder sur trois cas de cinéastes remarquables dont les films demeurent aujourd'hui difficilement accessibles, et de ce fait souvent méconnus et mésestimés. À travers trois films, il s'agit donc d'étudier trois manières d'utiliser l'archive par une première génération de cinéastes jetée dans la guerre – une archive qui aide à penser et à replacer dans une temporalité reconstruite la vie suspendue de la guerre.

Pour certains, l'usage de l'archive dans ces films a pour objectif de se souvenir de ce qui disparaît, de ce qui a disparu. Dans *Beyrouth, jamais plus* (1976), le texte d'Etel Adnan et

les images choisies par Jocelyne Saab sur lesquelles il est posé ont pour objectif de rappeler ce qu'était Beyrouth, avant sa chute et sa destruction. La Beyrouth paradisiaque qu'ils connaissaient juste avant le début des conflits nous apparait en archive. Elles contrastent avec les images de destruction qu'une guerre incompréhensible a rendues possible, une devant laquelle on ne peut que témoigner, sans plus analyser.

> La cruauté a démoli l'âme de la ville. Les cafés sur pilotis, fragiles comme le bois et l'écume, véritable dentelle contre les lumières irisées des couchers de soleil, faisaient une bordure. On se tenait sur ces jetées comme des bulles, entre ciel et mer, dans une innocence qui était peut-être la forme la plus parfaite du bonheur. Maintenant, on est coupé de cette sorte de paradis que les amoureux du soleil ne reverront plus.[7]

Au texte de la voix off, écrit au passé par la poétesse, s'ajoutent les images d'un temps révolu. Les archives ne sont pourtant pas vieilles : 1975, annonce le carton qui marque le caractère archivistique de l'image – 1975, l'année-même du début de la guerre, qui, comme nous le dit cette superposition d'images passées et présentes, a fait en un an les ravages les plus violents et heurté douloureusement le plus petit quotidien de chaque Libanais.

Le recours aux archives a bien ici pour but de rappeler l'histoire, l'historique, le réel d'un passé qu'on détruit sous leurs yeux. Les images du passé sont mises au service de la poésie de la forme, novatrice, de ses films. Elles figurent la vie d'une Beyrouth paisible, pleine de vie : à la terrasse d'un café-jardin sur les côtes de Raouché, des hommes et des femmes fument et jouent aux cartes. Aujourd'hui, le café est en ruine et la caméra de Jocelyne Saab parcourt, avec peine, les anciens murs colorés qu'elle avait filmés insouciante, un an auparavant. La démarche est la même dans *Beyrouth, ma ville,* réalisé en 1982 pendant le siège de Beyrouth-Ouest par Israël. L'opération « Paix en Galilée », par laquelle l'armée israélienne, décidée à déloger la résistance palestinienne et le siège de l'OLP de la capitale libanaise, a pu entrer dans Beyrouth, a consommé la fracture démographique et confessionnelle qui s'opérait dans la ville depuis les premiers conflits. Renvoyés à l'Ouest de la ville, les musulmans se sont trouvés assiégés par *tsahal*[8] pendant plusieurs semaines. Il fut difficile pour Jocelyne Saab, comme pour beaucoup, d'accepter cette nouvelle polarité de la ville, du pays. Les images du souk, filmées avant le début de la guerre, qui apparaissent en archives dans *Beyrouth, ma ville* témoigne de cette difficulté à comprendre cette rupture du vivre ensemble qui caractérisait autrefois avec tant de respect ce petit pays aux dix-huit confessions. Le marché grouille d'hommes et de femmes, indifférenciés, Libanais avant d'être chrétiens, druzes ou musulmans. Posées en regard des images du siège et de l'occupation de la

ville par une armée étrangère, ces archives témoignent, là encore, d'un passé de glorieuse et tolérante diversité, et accuse les violences inhumaines imposées par la guerre civile.

L'usage de l'archive, dans l'œuvre de Jocelyne Saab, est aisément catégorisable : il s'agit d'une archive mémorielle, choisie en tant que témoignage historique, autrement dit comme preuve du passé. Destinée à combattre l'oubli d'un glorieux passé, elle semble répondre au concept de trace « mnémonique » défendue par Paul Ricœur dans son ouvrage *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* : « la destruction d'une archive, d'un musée, d'une ville vaut oubli »[9], écrit-il. La réponse des cinéastes à ce phénomène n'est autre que le remploi des images du passé, actualisées par un nouveau regard porté sur l'Histoire et par un présent brutal dont il s'agit de se remémorer les origines. On retrouve en effet cette fonction fondamentale de l'archive comme trace dans un film comme *Leila et les loups* d'Heiny Srour, débuté en 1978 mais sorti en 1983, qui remet en scène l'histoire des femmes en luttes en Palestine et au Liban, du temps du protectorat à l'invasion du Liban par Israël en 1982. Dans ce film qui suit la quête de Leila, une libanaise partie à Londres, où elle monte une exposition de photographie sur la lutte des Palestiniens, décidée à retracer l'histoire des luttes par les femmes tant en Palestine qu'au Liban, les reconstitutions avoisinent les archives, qui sont là comme preuve, comme témoignage et qui donne à la lutte contemporaine du film une perspective historique motivant la poursuite de la résistance. L'archive est donc relancée dans le présent, et est appelée à servir, pour aider à le comprendre, l'immédiat et le futur. Elle enrichit par ailleurs ici les luttes des femmes dans la guerre du Liban d'une perspective historique, qui illustre aussi les succès et qui, en historicisant la lutte, relance le temps de la guerre, qui semble figé dans une inquiétante latence.

Certes plus tardif, bien que réalisé dans la continuité de la guerre, *Nos guerres imprudentes* de Randa Chahal utilise lui-aussi l'archive comme marque, preuve d'un vécu et d'une réalité qu'il s'agit de continuer à regarder en face. *Nos guerres imprudentes* raconte l'histoire de la famille de Randa Chahal, famille communiste, sunnite, très engagée pour la cause palestinienne. Randa Chahal recueille ainsi de nombreux témoignages, notamment de la part de sa sœur, qui avait pris de gros risques et que l'on peut considérer comme étant une actrice importante de l'engagement pro-palestinien dans la guerre civile libanaise.

Sur diverses images d'archives (photographies, coupures de journaux, mais également images animées, issues de journaux télévisés), Nahla Chahal raconte son expérience de combattante communiste rendue prisonnière par l'armée israélienne. Dans un passage émouvant, durant lequel le danger de la guerre et des clans apparaît dans toute son horreur et

tout son danger, la véracité des témoignages présentés est appuyée par les images de la guerre que Randa Chahal remet en scène au rythme des mots de sa sœur : l'archive, cette fois, n'est plus là pour offrir le souvenir d'une Beyrouth glorieuse à la vitalité regrettable ; en 1994, les combats s'étaient arrêtés et l'armistice avait plongé le pays dans une amnésie mémorielle que ceux qui ont connu la guerre, comme c'était le cas de Randa Chahal, ne pouvait accepter. L'archive apparaît ici encore comme preuve, comme marqueur de réalité à défendre contre l'oubli – non plus cette fois l'oubli du beau et de la vie, mais l'oubli de ce qui doit faire histoire et bâtir la mémoire nationale. La cinéaste montre ces images comme pour dégager les empreintes de la guerre, et y confronte le spectateur comme pour contrer la menace d'un engloutissement d'une réalité à documenter.

Ces films ont été tournés dans l'urgence de la guerre civile, ou dans l'urgence de l'écrire, de l'archiver. Ils nous mettent face à un certain étonnement de la part du cinéaste, qui transparait dans des images qui témoignent d'une sensible stupéfaction par rapport au réel ; l'archive est alors là pour nous rappeler que tout ceci n'est pas un rêve, un cauchemar. En définissant « les hommes dans l'histoire »[10] comme objet de l'histoire Marc Bloch pose le rapport entre le présent et le passé comme condition formelle pour l'efficacité historique ; c'est, nous semble-t-il, un outil intéressant pour penser l'usage de l'archive dans ces premiers films. Pour Marc Bloch, il s'agit en effet de « comprendre le présent par le passé »[11] en considérant les traces, les vestiges du passé, qui ne sont pas témoignage mais qui lèguent malgré tout une image historique. L'archive est donc là, dans ces trois cas aux usages pourtant différents, pour rendre à la lutte comme au pays ou au peuple en destruction une forme appréhendable et, peut-être, pensable et transmissible. Au-delà de ce devoir de mémoire, il est par ailleurs évident qu'il s'agit pour ces cinéastes de parler d'une expérience, personnelle, qu'elles souhaitent partager avec les générations à venir. Les archives du café en bord de mer choisies par Jocelyne Saab figurent l'animation de la ville dans laquelle elle a grandi ; en rappelant son quotidien et ses habitudes passé, ces images apparaissent comme un moyen d'exprimer son désarroi face à ce bouleversement imposé par la guerre. De la même façon, Heiny Srour ne propose pas cette relecture de l'histoire de la Résistance palestinienne en territoires occupés et au Liban par hasard : si elle n'était pas combattante, elle s'est toujours montrée très engagée dans les mouvements de protestations et dans les soulèvements populaires, et plus particulièrement aux côtés des femmes, à qui elle a toujours cherché à rendre leurs juste lauriers. En 1973, elle réalisait en effet *L'Heure de la Libération a sonné* sur le soulèvement du peuple omanais contre le régime en place. Elle a pris place aux côtés des

femmes, très actives dans la contestation, et a soutenu la lutte, filmant toutes les étapes de la bataille de l'opposition, parcourant plus de quatre cent kilomètres à pieds pour rendre compte du courage de ces femmes révoltées. Le retour sur l'histoire qu'elle réalise dans *Leila et les loups* en 1984 participe de la même logique : il semble évident qu'il existe une identification manifeste de la cinéaste avec ces femmes combattantes, résistantes. Leur courage remarquable se trouvant sans cesse effacé de l'histoire officielle, l'objectif du film est de rétablir, images à l'appui, la vérité sur la parité des luttes de libération. Le point de départ de *Leila et les loups* est lui-même une dénonciation d'un mauvais usage des archives : le voyage de Leila est motivé par l'absence étonnante des photographies de femmes résistantes dans les photographies qui lui sont proposée pour l'organisation d'une exposition sur la lutte palestinienne à Londres. Ici encore, par-delà le devoir de mémoire, c'est l'expérience et l'idéologie personnelle de la cinéaste, indubitablement féministe, qui sont mises en images par l'usage des archives. Dans le cas de Randa Chahal, enfin, il semble évident que le film évoqué précédemment, dans son sujet même, met en garde contre les voix prêtes à s'élever pour nier, après l'armistice née des accords de Taëf en 1990, certaines expériences de la guerre. Randa Chahal était à Beyrouth lorsque la guerre s'est déclenchée, et elle a filmé, durant la première partie des conflits[12], les murs de Beyrouth s'effondrant sous la haine et l'escalade de violence dont sa sœur Nahla et le reste de sa famille font état dans *Nos guerres imprudentes*. Utiliser des images d'archives, des coupures de presses comme des images de journaux télévisés, permet de donner corps et vraisemblance à une réalité qu'elle et ses proches ont douloureusement vécue, et qu'il semble inacceptable de laisser s'effacer. Oublier ces images, dans le cas de ces trois cinéastes, serait comme effacer leur passé, nier leur expérience, humilier leur courage et mépriser leur douleur. L'archive, dans les films réalisés pendant les conflits ou dans l'immédiat après-guerre, dépasse la simple valeur informative et mémorielle : elle est chargée d'une valeur sentimentale forte et sensible.

Se souvenir, à défaut de comprendre : l'archive comme mémorial

Cette réalité brute et insupportable de l'extrême violence de toute guerre civile n'a pas été vécue ni perçue de la même façon par ceux qui étaient encore très jeunes lorsque la guerre s'est déclenchée. De ce fait, l'archive, après 1990, est utilisée autrement. Il s'agit désormais de rejouer les traces d'un passé traumatique, et d'interroger la possibilité – ou non – d'accéder et de représenter l'histoire de la guerre du Liban. Les artistes de cette génération – et on évoquera ainsi Akram Zaatari, Walid Raad, Lamia Joreige, Joana Hadjithomas et Khalil

Joreige – partagent des obsessions similaires : on retrouve sans cesse la même problématisation du réel et de sa représentation, destinée à pallier la méconnaissance d'une guerre devenue tabou.

Une profusion de documentaires émerge dans les années 1990. Comme le note Monique Bellan, la présence du documentaire dans l'art contemporain est lié à un discours artistique alternatif qui s'appuie sur une volonté d'observer et de rendre compte de la réalité dans des espaces différents et dans une autre temporalité que les médias qui privilégient l'immédiateté. Le recours à l'archive est ainsi pensé en contradiction avec les images stéréotypées et uniformes généralement diffusées sur la guerre du Liban – ces dernières se trouvant par ailleurs bien trop souvent porteuses d'une idéologie très marquée et loin de l'objectivisme requis dans le domaine du journalisme. Avec les nouveaux vecteurs qui émergent dans ces années-là – notamment l'essor de la vidéo, une nouvelle prolifération des chaînes de télévision locales et l'émergence de nouvelles écoles de cinéma, qui marque aussi une nouvelle demande d'expression par l'image –, la jeune génération questionne l'amnésie générale qui domine l'espace politique, social, culturel et urbain. Selon Monique Bellan,

> Il n'incombe généralement pas aux artistes d'être des activistes politiques ou des historiens. Cependant, quand le politique faillit à créer la confiance intercommunautaire dans l'idée d'une nation et gèle les processus de la démocratisation en général, ceux-ci peuvent s'élever individuellement en proposant un dissensus, une réinterprétation du sensible et des idéologies dominantes dans leur art.[13]

La réappropriation d'une histoire qui leur a été retirée, manifestée notamment dans cette réappropriation ou la recréation de l'image d'archive. L'écriture d'une histoire alternative ne passe plus par le témoignage d'un présent qui s'efface, se détruit, mais par une focalisation sur les gens ordinaires, l'individualité, l'individu. Par ailleurs, la plupart de ces films se rapprochent plus de la vidéo que du cinéma – choix politique et artistique, puisque, diffusée dans des espaces alternatifs, la vidéo donne une liberté de création qui permet d'échapper à la censure du cinéma et de la télévision, permettant d'expérimenter de nouvelles possibilités narratives et formelles.

L'un des premiers réalisateurs qui se tournent vers le documentaire expérimental au Liban est d'ailleurs Mohammad Soueid. Il travaillait comme critique de cinéma au journal Al-Safir et a travaillé comme assistant réalisation sur de nombreux longs-métrages pendant la guerre[14]. On lui connait surtout sa *Trilogie (Tango of Yearning, Nightfall, Civil War*), souvent

lue comme une série d'autoportraits et de portraits construits en miroir de la société libanaise d'après-guerre. Son premier film, moins considéré, est pourtant déjà précurseur de sa démarche et particulièrement intéressant quant à son utilisation de l'archive. En 1990, alors que la guerre s'achève, il réalise avec *L'absence* la première vidéo documentaire expérimentale et indépendante du pays. Ce film évoque la mort de quatre personnes, racontée par des proches en deuil. Entre présence et absence, le cinéaste adopte une posture poétique via des plans longs, un investissement corporel à l'intérieur de la ville qui renvoie à *sa* présence au monde, et l'usage de l'archive : à travers les images d'archives, qui apparaissent en surimpression avec les images du centre-ville au présent, le cinéaste fait coexister le passé dans le présent. L'archive se trouve alors mise en scène, esthétisée dans le processus de création du cinéaste. La portée de son contenu se trouve délimitée par l'image du présent de la réalisation, des destructions d'une Beyrouth *post-mortem*, qui éprouve l'archive bien plus violemment encore qu'un simple montage parallèle, qu'on trouvait chez Jocelyne Saab ou Heiny Srour. Mohammad Soueid tente par ce procédé de relater, de recréer les événements de la guerre en utilisant l'archive pour dépasser le champ du visible et du représentable. Il ne s'agit plus de témoigner ou d'expliquer l'expérience du passé mais de tenter de révéler ce que l'absurde de la guerre a jeté dans l'invisible. La sensation de non-discernement et de flou provoqué par la superposition de deux images confine davantage à la perception de l'atmosphère délétère et morbide d'une guerre qui disparait déjà sous les bulldozers en charge de la reconstruction du pays qu'à la pleine conscience de l'Histoire offerte par des images informatives. Le spectateur erre avec le déroulé du film dans une ville qui doit se réinventer. Par ce procédé de montage, l' « aura » des images d'archives mises en scène dans le film produit une émotion liée au temps lui-même :

> Le temps possède une aura en lui-même, et l'archive y est connectée. Le temps est une évidence émotionnelle et un document d'archives provoque toutes sortes d'émotions, ne serait-ce que par ses caractéristiques physiques.[15]

Focalisé sur les individus qui témoignent de la disparition de leur proche, le film de Mohammad Soueid ne cherche plus les causes de la guerre, préférant exhumer de micro-événements liés à la guerre, et à enregistrer la manifestation de signes, qui, ensemble, révèlent des histoires fragmentées. Il ne s'agit plus, comme chez Jocelyne Saab, d'analyser et de figurer par la poésie l'écriture d'une histoire en marche ; en 1990, il a fallu se résoudre à l'idée que le Liban lui-même n'ayant pas d'histoire unifiée, il était devenu impossible d'aborder les événements historiques dans leur déroulement chronologique et d'écrire, quel

que soit le médium employé, une histoire linéaire. Le kaléidoscope des expériences fragmentées doublée de l'archive que l'on ne comprend pas en offre l'image la plus tangible.

Lamia Joreige, considérée par ailleurs comme étant par excellence une artiste de l'archive, questionne les mêmes problématiques de l'accès à la mémoire, explorée à travers les narrations d'histoires multiples destinées à pallier l'absence d'une histoire commune. Son travail, tant de vidéaste que de plasticienne, interroge la représentation de l'Histoire collective et individuelle, l'archive permettant spécifiquement d'en transmettre les traces. Il entre ainsi en résonnance avec le travail de ses contemporains – notamment les travaux plastiques de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, que nous citions précédemment, qui tentent de révéler par un usage souvent fragmentaire ou fictionné de l'archive des « morceaux »[16] d'histoire, mais aussi le cinéma de Mohammad Soueid, qui par la multiplication des récits individuels mis en regard des archives collectives cherche à proposer comme des fictions de mémoire. La particularité du travail de l'archive dans l'œuvre de Lamia Joreige est sans doute son inscription problématique dans la fracture temporelle provoquée par la guerre. Pour Ghada Sayegh,

> L'œuvre de Lamia Joreige tente ainsi de sonder les traces visibles et invisibles du passé, *un passé qui ne passe pas*. La figure médiatrice de l'archive, révèle une temporalité en crise, qui resurgit dans *un présent qui dure*.[17]

Ici et peut-être ailleurs (2003), qui est le deuxième volet d'un diptyque intitulé *Houna wa roubbama hounak (Ici et peut-être ailleurs)* illustre l'impossibilité à mener une investigation et à reconstituer les faits exacts d'un événement. Le film se réfère à un événement situé à Beyrouth en 1987. L'archive en jeu est une simple photographie ; simple représentation d'un homme sans la narration d'une histoire fiable, répondant au vœu de Lamia Joreige de répondre à cette « Histoire [libanaise qui] se révèle *manquante* et [qui] devient *des histoires* subjectives, des *je* d'histoires »[18], au récit guidé par l'exhumation d'archives personnelles, manquantes, elles aussi, « *fragmentaires* »[19], mais toujours parlantes malgré tout. Un homme enquête sur la disparition d'un homme, Wahid Sadek, disparu le 15 juin 1986. Il recueille le témoignage de quatre personnes, susceptibles de l'avoir connu ou croisé avant son enlèvement, le même jour mais à des moments différents. Les histoires se croisent mais ne se ressemblent pas ; dans son film pourtant documentaire, Lamia Joreige questionne la fiabilité du souvenir, dilettante même lorsqu'il est appuyé par des archives. Lorsqu'elle part à la rencontre des riverains, photographies à la main, pour les interroger sur leur mémoire d'un enlèvement, il semble que sa quête soit vaine :

> « Il n'y a pas de raison d'enregistrer ces histoires, parce qu'elles peuvent être vraies mais aussi fausses. Vous voyez ? Parce qu'elles ne vous donneront pas la réponse que vous cherchez ».[20]

L'archive, ici, n'est plus porteuse d'une trace tangible du passé ; elle n'est plus la preuve d'une vérité historique. Elle n'est que le décor ou l'illustration d'une histoire floue, indéchiffrable, voire perdue dans les limbes de l'oubli. Elle dévoile l'expérience d'une historicité en crise, et semble effacer la mémoire plutôt que d'en offrir une trace matérielle utile à l'élaboration d'une chronologie des événements de la guerre. Le spectateur n'apprend rien des enjeux des conflits dans *Ici et peut-être ailleurs*, sinon la confusion dans laquelle ils ont plongé leurs acteurs. En suivant le fil des traces qui demeurent, en développant les bribes d'histoires individuelles, Lamia Joreige semble répondre au projet de l'archiviste défendu par Jacques Derrida, lorsqu'il écrit :

> La pulsion d'archive, c'est une pulsion irrésistible pour interpréter les traces, pour leur donner du sens et pour préférer telle trace à telle autre. (…) On garde des tas de choses, on sélectionne et on détruit. Pour garder, justement, on détruit (…) c'est la condition d'une psyché finie, qui marche à la vie et à la mort, qui marche en tuant autant qu'en assurant la survie. Pour assurer la survie, il faut tuer. C'est ça, l'archive, le mal d'archives.[21]

En choisissant l'image de cet homme disparu, Lamia Joreige éclaire en les effaçant les portraits de tous les autres disparus de la guerre du Liban. En donnant un support à ces quatre récits contradictoires mais porteurs, eux aussi, de traces, elle fait disparaître, du même coup, toutes les autres interprétations, toutes les autres mémoires possibles. Témoignage d'un récit qui n'a pas su faire événement, le film de Lamia Joreige apparaît ainsi comme un quête qui relève davantage de l'hommage, à la mémoire de cet homme disparu mais aussi de toutes les disparitions non-élucidées et oubliées de la guerre civile, pour les inscrire dans un présent qui, à défaut d'histoire, tente de bâtir une mémoire.

Cofondateur de la Fondation Arabe pour l'Image (FAI), une association née à Beyrouth en 1997 dans le but d'archiver et de diffuser le patrimoine photographique moyen-oriental et arabe (diaspora comprise) à partir de la fin du XIXe siècle, Akram Zaatari met au cœur de sa démarche de vidéaste la réflexion autour de la notion d'archive. Lui aussi tente de réévaluer la mémoire collective pour se réapproprier le présent : en utilisant les photographies

qu'il a lui-même récoltées et archivées dans le cadre de la FAI, il crée une œuvre qui touche, par une rendue possible lecture de l'Histoire, à l'actualité politique et culturelle du Liban.

Akram Zaatari, originaire de Saïda au Sud du Liban, a pourtant toujours porté un intérêt différent à la guerre civile. De fait, lorsque les accords de Taëf annonce la fin des conflits en 1990, le Sud du pays est toujours occupé par l'armée israélienne et servait de « zone tampon » frontalière. Ce qui faisait entrer les archives dans l'*Histoire* à Beyrouth était toujours d'actualité sur les plus de 10% du territoire libanais encore occupé par des forces étrangères. Ceci explique ses réticences, au début des années 1990, à travailler frontalement sur la guerre civile ; « ce qui me préoccupe », précise-t-il, « est la manière dont l'État a utilisé les différentes guerres pour propager une unité nationale qui ne repose sur rien »[22]. Une grande partie de son travail a donc consisté à réfléchir à la possibilité de représenter une réalité qui transcenderait ce discours national univoque, archives à l'appui. En défiant l'histoire officielle, mais sans pour autant chercher à légitimer les histoires officieuses, le cinéaste assume pleinement dans son travail la transformation, qui occupe notre propos, du paradigme-même de la trace qui demeure :

> La guerre est en effet une des rares situations où la logique commune s'effondre, et où la notion de preuve inhérente au document d'archive ainsi que le discours doivent être remis en question.[23]

De ces images rassemblées, collectées, naîtra l'inspiration de nombreux films. *Al-Yaoum (Aujourd'hui)* est une vidéo de 86 minutes produite en 2003. C'est l'aboutissement de trois ans de recherches sur la circulation des images au Moyen-Orient, qui propose un large voyage qui franchit les frontières de la région. Il y interroge la circulation des images produites dans un Moyen-Orient divisé, portant un regard aiguisé et critique sur la manière dont les forces politiques s'emparent de l'image et des médias pour les mettre au service de leurs idéologies, quelles qu'elles soient. Son film se base ainsi sur l'utilisation de photographies et de vidéos de la Syrie, de la Jordanie et du Liban prises dans les années 1950, mises en regard de ses archives personnelles - ses premiers enregistrements sonores pris depuis l'invasion israélienne du Liban en 1982, ses premières photographies, prises à l'âge de seize ans pendant le bombardement de Saïda, sa ville natale. La question de l'archive, chez Akram Zaatari, pose de ce fait avant toute chose le problème du pourquoi de sa création – qu'est-ce qui pousse ainsi à enregistrer, pourquoi témoigner ? Quelles qu'aient été les préalables circulations de ces images, le travail du vidéaste est avant tout ici d'en favoriser

une nouvelle transmission, destinée à souligner la multiplicité des ressorts de l'image et de dessiner les contours d'une nouvelle esquisse de l'histoire passée.

À partir d'une première archive, le vidéaste part en quête des bédouins photographiés par l'arménien libanais Manoug Alemian dans les années 1950 dans un village proche du désert syrien. Autres sources, les images de l'historien syrien Jibran Jabbour ont aussi leur importance, lui qui photographiait à Al-Qaryatayne en Syrie une femme à qui la jarre qu'elle porte sur la tête commence à échapper. Sur ces territoires qui se partageaient autrefois sans frontière, les chameaux ont fait l'expérience de la partition et les hommes de l'exil. À travers une lecture non chronologique de l'histoire et en suivant le chemin des images devenues archives, Akram Zaatari critique le dérèglement de toute une géographie. En revenant au lieu des origines de ces peuples, le vidéaste répond à l'invasion israélienne de son pays en 1982. Le désert, berceau des civilisations arabe, est un territoire qui apparaît en effet dans le film comme en-dehors du temps, aux vues sans cesse renouvelées. Les images du passé se dérobent sous les visages des hommes qu'il a retrouvé dans le désert, qui apparaissent, eux aussi, hors du monde ; le travail d'archéologie, lorsqu'il s'agit de rendre à l'archive une certaine forme de vitalité, se dédouble. Le temps, dans cet espace désertique, semble perpétuellement suspendu – alors que les images personnelles des archives de guerre libanaises d'Akram Zaatari questionnent la transmission, la possibilité de représentation d'un événement, d'un moment spécifique de l'histoire dont un jeune homme de seize ans a pu témoigner, mais sans en comprendre les réels enjeux. La mise en parallèle de ces deux types d'archive érode la temporalité et les géographies, mais expriment bien le tiraillement qui déchire la région, hier, aujourd'hui, ici et ailleurs.

> Il y a quelque chose de magique à travailler avec des images faites par d'autres, en d'autres lieux, à des moments différents. C'est un prolongement de la vision de chacun et de son expérience subjective.[24]

Des archives subjectives ou une lecture subjective des archives semble ainsi permettre de recomposer avec le passé. D'autres artistes plasticiens, qui appartiennent au même mouvement artistique et qui questionnent les mêmes problématiques, mais sans utiliser l'image animée, vont jusqu'à inventer des archives pour recomposer l'histoire : c'est le cas du projet The Atlas Group Archive, qui est en fait le travail de l'artiste Walid Raad, qui crée de fausses archives pour questionner tant le passé que le présent dans son rapport à l'histoire ; c'est aussi le cas du couple de cinéastes et plasticiens Joana Hadjithomas et Khalil Joreige qui dans *Wonder Beirut* publient des photographie d'un photographe qui aurait soi-disant travaillé

durant la guerre mais qui n'existe pas. La trace, trop lacunaire, doit aujourd'hui être recréée pour être appréhendée.

Conclusion

Les cinéastes qui ont filmé Beyrouth durant la guerre civile pratiquaient un recours à l'archive qui leur permettait de questionner personnellement Beyrouth, leur ville qui s'effondrait sous leurs yeux, ou de tenter de construire une perspective historique à ces luttes, ces batailles qui ont ravagé ce que beaucoup considéraient comme un havre de paix. Le temps suspendu de la guerre se voit remis en mouvement par l'insertion d'images d'archives, qui redonnent au présent une continuité et la perspective d'un demain, d'une continuation de la lutte ou d'un retour à la paix. La création de preuves, de documents, où l'utilisation de l'image d'archive apparaît dans ces premiers films comme donnant du poids et de la légitimité aux témoignages apportés. Cet usage du document passé, collecté et réemployé avait un sens très fort jusqu'à ce que l'amnistie dépouille ces films de leur valeur historique : cerné par un discours officiel qui refuse de repenser les douleurs de la guerre, le caractère mémoriel collectif de l'Histoire portée par l'archive s'effondre. Les images du passé sont à réinventer, à l'échelle individuelle et subjective, puisqu'une pensée commune de la guerre est encore manquante. Le rapport à l'archive dans la création d'images animées – mais aussi, et surtout, sous bien d'autres formes – se voit ainsi bouleversée avec la fin de la guerre et l'arrivée sur la scène artistique de la génération qui était trop jeune pour avoir pris parti. D'une présence et d'une réalité qu'il s'agit de raviver pour ne pas perdre espoir dans les films de la guerre, le passé qui habite l'archive devient depuis les années 1990 fantomatique et spectral. Une « béance du temps », selon les termes de Ghada Sayegh[25], qui amène les artistes et qui convie leurs spectateurs à une redéfinition infinie de la représentation de l'irreprésentable et la valeur heuristique de l'archive comme seule alternative aux reconstitutions spectaculaires des images officielles.

Bibliographie

Abd El Nour, Raphaël, « Entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige. 'Aujourd'hui, quand on pense à une fusée dans le monde arabe, c'est un missile…' », *Actuphoto.com*, 04 juillet 2016, http://fr.actuphoto.com/36094-joana-hadjithomas-khalil-joreige-aujourd-hui-quand-on-pense-a-une-fusee-dans-le-monde-arabe-c-est-un-missile-.html

Bellan, Monique, « Des représentations de l'histoire et de la mémoire dans l'art contemporain au Liban », in : Puig, Nicolas ; Mermier Franck (dir), *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient*, Presses de l'IFPO, 2007, 280p.

Bloch, Marc, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1997, 159p.

Derrida, Jacques, *Trace et archive, image et art*, Paris, INA, 2002, 103p.

Didi-Huberman, Georges, « Plasticité du devenir et fractures dans l'Histoire », in. : Catherine Malabou (dir.), *Plasticité*, Paris, Léo Sheer, 2000, 327p.

Dousson, Lambert ; Glaime, Émilie ; Puff, Jean-François, « L'archive et la fiction : champs-contrechamps. Entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige », *Geste*, n°8, automne 2009, p.5-32.

Fourest, Laure, « Un cinéma palestinien 'en mal d'archives' », *Ateliers d'anthropologie*, n°36, 2012, https://ateliers.revues.org/9053?lang=en#bodyftn25

Ghaninejad, Laure ; Gravayat, Jérémy, « Entretien avec Akram Zaatari », in: *Dérives*, n°2, « Autour de Akram Zaatari et Tariq Teguia », Association Net4images, 2010, p.10-39.

Hadouchi, Olivier « Conversation avec la cinéaste Jocelyne Saab », *CriticalSecret*, mars 2013, http://www.criticalsecret.net/olivierhadouchi-conversations-avec-la-cineaste-jocelyne-saab-several-conversations-with-filmmaker,106.html.

Joreige, Lamia, « Je d'histoires », in : *Meeting Point 3 – Printemps de la Danse*, Tunis, 2005, texte révisé en 2006, http://www.lamiajoreige.com/publications/talks_je-d-histoire_2005.pdf

Ricœur, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, 720p.

Sayegh, Ghada, *Image d'après : L'espace-temps de la guerre dans le cinéma du Liban, du nouveau cinéma libanais (1975) aux pratiques artistiques contemporaines (de 1990 à nos*

jours), Université Paris X - Nanterre, 2013, https://bdr.u-paris10.fr/theses/internet/2013PA100214.pdf.

Sayegh, « La figure de l'archive dans l'œuvre de Lamia Joreige, *Site officiel de Lamia Joreige*, 2010, http://www.lamiajoreige.com/admin/uploads/Ghada_Sayegh-Figure_de_l_archive.pdf

Youngblood, Gene, *Expanded cinema*, Londres, EP Dutton, 1970, 445p.

Zaccak, Hady, *Cinéma libanais, itinéraire d'un cinéma vers l'inconnu (1929-1996)*, Beyrouth, Dar el-Machrek SARL, 1997, 207p.

---

[1] Hady Zaccak désigne les cinéastes de cette nouvelle cinématographie les « cinéastes de l'intelligentia libanaise » en raison de l'origine sociale des cinéastes, tous partis faire leurs études en Europe. Il insiste à reconnaître la place des femmes, et leur courage, dans ce cinéma des années de guerre. Voir Hady Zaccak, *Le Cinéma libanais, itinéraire d'un cinéma vers l'inconnu (1929-1996)* (Beyrouth : Dar el-Machrek SARL), 1997, p. 111-145.

[2] Ghada Sayegh, *Images d'après : l'espace-temps de la guerre dans le cinéma au Liban, du « Nouveau cinéma libanais » (1975) aux pratiques artistiques contemporaines (de 1990 à nos jours)*, (Paris : Université Paris X – Nanterre), 2013, https://bdr.u-paris10.fr/theses/internet/2013PA100214.pdf (consulté le 28 août 2016)

[3] Voir Gene Youngblood, *Expanded cinema* (Londres: EP Dutton), 1970.

[4] Lambert Dousson, Émilie Glaime, Jean-François Puff, « L'archive et la fiction : champs-contrechamps. Entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige », *Geste*, n°8, automne 2009, p.6.

[5] Georges Didi-Huberman, « Plasticité du devenir et fractures dans l'Histoire », in. : Catherine Malabou (dir.), *Plasticité,* (Paris : Léo Sheer), 2000, p. 69.

[6] Propos de Jocelyne Saab recueillis par Olivier Hadouchi, « Conversation avec la cinéaste Jocelyne Saab », *CriticalSecret*, mars 2013, http://www.criticalsecret.net/olivierhadouchi-conversations-avec-la-cineaste-jocelyne-saab-several-conversations-with-filmmaker,106.html (consulté le 15 mars 2016).

[7] Texte d'Etel Adnan pour Beyrouth, jamais plus (1976).

[8] Acronyme de *Tsva Haga,a LeIsrael*, Armée de défense d'Israël.

[9] Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, (Paris : Seuil), 2000, p.374.

[10] Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien* (Paris : Armand Colin), 1997, p.37.

[11] Ibid.

[12] Précédé de quelques courts-métrages, son premier documentaire, *Pas à pas*, réalisé en 1978, témoigne de l'état d'une Beyrouth détruite par les conflits.

[13] Monique Bellan, « Des représentations de l'histoire et de la mémoire dans l'art contemporain au Liban », in : Nicolas Puig, Franck Mermier (dir), *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient*, (Beyrouth : Presses de l'IFPO), 2007, 280p.

[14] Il fut néanmoins assistant à la réalisation sur le film de fiction que Jocelyne Saab tourna pendant la guerre, *Une vie suspendue* (sélectionné à la Quinzaine des réalisateurs du festival de Cannes en 1985 sous le titre *Adolescente, sucre d'amour*). Cette filiation est intéressante à noter, surtout en regard du revirement marqué dans l'utilisation de l'archive : bien que connaissant le regard de leurs prédécesseurs, ou peut-être parce qu'ils le connaissent bien, les cinéastes de la génération qui débuta dans les années 1990 sont pressés par l'urgence de penser et de dire les choses autrement, comme pour pallier à l'échec de leurs aînés dans la construction d'une mémoire, d'une histoire de leur pays.

[15] Mohamed Soueid, *« Time has an aura in itself, and the archive is connected to it. Time is an emotional evidence and an archive document triggers all sorts of emotions, be it only through its physical caracteristics. »* Séminaire donné par Mohamad Soueid dans le cadre du cours de Ghada Sayegh, IESAV, Université Saint-Joseph, Beyrouth, le 27 novembre 2010, cité par Laure Fourest in « Un cinéma palestinien 'en mal d'archives' », *Ateliers d'anthropologie*, n°36, 2012, : https://ateliers.revues.org/9053?lang=en#bodyftn25

[16] Raphaël Abd El Nour, « Entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige. 'Aujourd'hui, quand on pense à une fusée dans le monde arabe, c'est un missile…' », *Actuphoto.com*, 04 juillet 2016, http://fr.actuphoto.com/36094-joana-hadjithomas-khalil-joreige-aujourd-hui-quand-on-pense-a-une-fusee-dans-le-monde-arabe-c-est-un-missile-.html (consulté le 28 août 2016)

[17] Ghada Sayegh, « La figure de l'archive dans l'œuvre de Lamia Joreige, 2010, disponible sur le site officiel de Lamia Joreige, http://www.lamiajoreige.com/admin/uploads/Ghada_Sayegh-Figure_de_l_archive.pdf (consulté le 28 août 2016).

[18] Lamia Joreige, « Je d'histoires », in : *Meeting Point 3 – Printemps de la Danse,* (Tunis : 2005), texte révisé en 2006, http://www.lamiajoreige.com/publications/talks_je-d-histoire_2005.pdf (consulté le 25 août 2016).

[19] Ibid.

[20] Remarque d'un riverain dans *Ici et peut-être ailleurs*, Lamia Joreige. 2003.

[21] Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art*, (Paris : INA), 2002, p.24.

[22] Propos recueillis par Laura Ghaninejad et Jérémy Gravayat, « Entretien avec Akram Zaatari », in: *Dérives,* n°2, Association Net4images, 2010, p.32-33.

[23] Ibid.

[24] Ibid.

[25] Ghada Sayegh, *Images d'après : l'espace-temps de la guerre dans le cinéma au Liban, du « Nouveau cinéma libanais » (1975) aux pratiques artistiques contemporaines (de 1990 à nos jours)*, op. cit. p.247.