

Beyrouth, Figures de l'Archive

Pratiques culturelles contemporaines. Esquisse.

Laure Guirguis, 2004

Depuis la suspension des guerres du Liban au début des années 1990ⁱ, Beyrouth est devenue le théâtre d'initiatives culturelles stimulantes et innovatricesⁱⁱ. Alors que les milieux politiques faisaient montre, sinon d'hostilité, du moins d'indifférence, artistes³ et acteurs culturels ont réussi, à force de débrouillardise et de solidarité, à mener à bien plusieurs projets de qualité⁴ et à créer quelques structures indispensables à la diffusion des oeuvres réalisées.⁵

Installation, vidéo, performance, du témoignage à la fiction, en passant par de multiples formes hybrides, les médias et les démarches varient. Cependant, la plupart de ces travaux manifestent d'une radicalité politique à laquelle font écho les textes théoriques d'auteurs tels que Jalal Toufic, Bilal Khbeiz, Walid Sadek. Cette inévitable intrication entre arts visuels et politique ne s'énonce pas en slogans. Elle s'exprime dans l'expérimentation des matériaux et techniques artistiques au travers desquels se cristallisent et se reformulent deux préoccupations majeures du Liban d'après guerre.

Le désir, en premier lieu, de réinvestir l'espace public, dans le contexte d'une reconstruction du centre de Beyrouth, placée sous l'égide de la Compagnie Solidere et de Rafiq Hariri, qui s'est effectuée sur la base de destructions et de malversations financières amorcées dès les années de guerre, d'expropriations illégales voire meurtrières, et de l'abandon du patrimoine archéologique enfoui dans le sol de la ville⁶. Artistes, écrivains, intellectuels, ont souvent adopté une position critique à l'égard de cette politique de reconstruction qui exacerbait les divisions sociales de la capitale, et ont nourri la réflexion sur l'urbanisation et les identités⁷, l'invention d'une valeur non monumentale du patrimoine culturel, les rapports entre espace privé/ espace public.⁸

En second lieu, la volonté de se réappropriier la mémoire sans pour autant acquiescer à une version progressiste de l'histoire, de refuser la nostalgie autant que l'amnésie qui avait engourdi le pays. Comme si les artistes et les écrivains, qui engagèrent les processus d'anamnèse indispensables au travail du deuil, avaient répondu 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.

Cette longue année, scandée par les assassinats de Rafiq Hariri, Samir Qassir, Gebran Tueni, George Hawi, n'était pas pour encourager les bailleurs de fond, dont dépend la scène locale, ni pour attirer le public vers des travaux qui, plutôt qu'à de molles rêveries ou à la distraction, engagent résolument, mais avec humour, à une réflexion critique.

La galerie Sfeir-Semler a pourtant ouvert ses portes dans le quartier de la Quarantaine, encore en chantier, et la troisième édition du Forum Ashkal Alwan en Novembre a réservé de belles surprises, malgré un retard de six mois dû au meurtre du Premier Ministre.

Deux événements qui sont l'indice autant que le moteur de certains changements sur la scène libanaise.

Andrée Sfeir-Semler avait quitté le Liban en 1975 et dirigé pendant 20 ans une galerie à Hambourg dédiée à l'art conceptuel et minimaliste. Les trois expositions réalisées depuis l'ouverture de la galerie beyrouthine, *Flight 405 : the Beirut Project*, *Rainbow*, *Hadith : Conversations*, ont réuni des artistes de stature internationale et proposé des oeuvres d'excellente facture, aux prix du marché de l'art international⁹. Ainsi *Hadith*, dont l'idée de

départ s'inspire de l'importance traditionnellement accordée, dans les civilisations arabes, aux mots, au texte, à l'art de conter, plutôt qu'à l'image, a-t-elle rassemblé Moataz Nasreldin, Rabih Mroué, Sophie Calle, William Kentridge, Mona Hatoum, Robert Barry, Daniele Buetti, Philip-Lorca Di Corcia qui ont décliné ce thème.

Home Works III, le forum organisé tous les 18 mois par l'Association libanaise pour les arts plastiques, Ashkal Alwan¹⁰, a confirmé, par la variété des pays représentés, la richesse des débats, la qualité des œuvres, l'aspiration de Beyrouth à devenir une capitale culturelle à l'échelle non seulement régionale, mais mondiale.

Les travaux des artistes libanais se sont distingués par la diversité des problématiques abordées et ont marqué quelque distance avec celle de la guerre : Un résistant d'un groupe gauchiste aurait, selon les dires d'un journaliste, enterré dans le jardin de la maison qu'il occupa quelques temps pendant la guerre une lettre dans laquelle il assurait le propriétaire du soin qu'il avait pris de son bien. La vidéo d'Akram Zaatari, *In This House*, raconte les heures passées en quête de ce trésor avec les habitants de la maison. La guerre, certes, est présente, mais sous la forme d'un geste d'amitié venu du passé. Dans *Who's Afraid of Representation*, Rabih Mroue et Lina Saneh, qui ont dû déployer force habileté pour déjouer les censeurs – conciliants mais fermes – nouent magistralement plusieurs thématiques (l'histoire d'un fonctionnaire ayant participé à un massacre, le thème du corps et de la sexualité dans la performance en Occident, le regard du « nord » sur le « sud ») dans une mise scène inventive et rythmée. Fouad El Khoury, dans *Welcome to Beyrouth*, nous entraîne une heure en voiture dans une Beyrouth (presque) reconstruite pour une promenade drôlatique que la voix de Lamia Joreige ponctue de coups de fil à sa mère, de commentaires cocasses, de réflexions acerbes, sur la circulation toujours aussi chaotique, sur les hommes, sur l'image de la femme, sur les tabous sociaux...Walid Raad emploie cette fois-ci ses talents d'archiviste-conteur au récit d'arrestations abusives pratiquées par les USA dans le cadre de la lutte anti-terroriste.

Enfin, lors des débats et conférences, les événements récents, l'assassinat de Rafiq Hariri le 14/02/2005, les manifestations du mois de Mars 2005, ont vivement stimulé la reformulation de questions urgentes : comment, aux plans juridique, politique, scolaire, social, repenser la définition des identités sur une base non confessionnelle ? Comment se situer : pour un retrait de l'ingérence syrienne qui ne soit pas une allégeance et une soumission aux tactiques euro-américaines ? Comment interpréter les événements de Mars et, surtout, que faire après ? Dans quelle mesure et comment artistes et intellectuels interviennent-ils dans les processus de formation des identités, des représentations, de la mémoire et, partant, de l'avenir ?

Fondation arabe pour l'image¹¹ : l'artiste comme collectionneur¹².

Collectionner, non pour extraire un objet de la trame du monde et le dérober ainsi au regard et à la pensée, mais au contraire pour l'y réintroduire et le rendre visible, tel est le but que s'est fixé la FAI, basée à Beyrouth, lorsqu'en 1997 elle commença à rassembler des photographies exécutées entre 1860 et 1970 au Moyen-Orient (à ce jour : Egypte, Liban, Palestine, Syrie, Jordanie, Iraq, Maroc). Don, dépôt, éventuellement achat, la FAI a constitué une collection de quelques 70000 photographies grâce aux contacts qu'elle a noués avec les photographes établis en studio, les familles en possession d'archives photographiques et les collectionneurs. Restaurées et conservées à la FAI, les photographies sont ensuite transférées sur un support numérique afin d'être mises à la disposition du public sur le site de la fondation.

Dans une région dans laquelle la théorie de l'image photographique demeura longtemps lacunaire en partie faute de matériaux, l'institution de telles archives relance la discussion sur les courants esthétiques dans le monde arabe à l'époque cruciale d'une modernisation problématique¹³. Pour autant, cet œuvre de collection, en étendant le champ d'observation possible à la photographie jusque dans ses pratiques non professionnelles, ne se contente pas

d'offrir de nouveaux objets d'étude à la théorie de l'art mais à l'ensemble des sciences humaines.

Il invite, dès lors, à l'élaboration d'outils conceptuels et méthodologiques permettant de rendre compte des rapports complexes entre la dynamique socio-économique, l'évolution technique de la photographie, l'expansion et la diversification de ses usages, l'élaboration de codes esthétiques spécifiques et la constitution d'identités individuelles et collectives. La FAI stimule de telles initiatives théoriques dans la mesure où son travail de publication et d'exposition thématiques circonscrit des problèmes précis.

Par exemple, *Mapping/Sitting. On Portraiture and Photography*, publication préparée corrélativement à l'exposition homonyme qui circula d'Oslo à Beiteddine, et de New-York à Sao Paulo, présente plusieurs séries de portraits datant de la première moitié du XXe siècle. De la photo d'identité collée de travers sur une page de passeport plus ou moins crasseuse au portrait de groupe institutionnel d'une section militaire ou d'un corps d'infirmier, de la photographie de famille soigneusement encadrée au cliché de rue effectué par un photographe itinérant, de la poignée de main officielle, regard caméra, aux pitreries aquatiques de jeunes gens en mal de biceps...Chacune de ces images et chacune des pratiques mises en jeu ne fonctionnent pas simplement comme des cryptogrammes *de la mutation de l'organisation capitaliste du travail et de ses produits, et des conventions établies de la représentation iconique (...)* mais sont aussi productrices de nouvelles conceptions du travail, du loisir, du jeu, de la citoyenneté, de la communauté et de l'individualité, écrivent Akram Zaatari et Walid Raad dans l'Avant-propos de *Mapping-Sitting*¹⁴.

Mais comment penser ces rapports et ces changements ? En deçà d'un antagonisme tenace, avatar des dualismes métaphysiques séparant le sensible de l'intelligible, entre ce qui relèverait de la technique et ce qui ressortirait à l'esprit, et à la culture, c'est à partir d'une pensée renouvelée des techniques qu'il sera possible d'analyser les modalités de telles mutations. Souvenons-nous qu'à l'aube de l'hominisation, c'est-à-dire de la corticalisation, le silex ne joue pas le rôle de simple instrument, de moyen –autant de catégories auxquelles la technique a longtemps été réduite- mais cortex et silex s'informent mutuellement : *le processus de corticalisation s'opère comme réflexion* du silex qui a conservé les traces de l'action effectuée sur lui. Le premier objet technique est le *premier miroir*, la première *mémoire réfléchissante*, le premier support d'inscription de la mémoire¹⁵.

Non pas rapport immédiat de soi à soi, ni même de soi à l'Autre, *alter ego* énigmatique et familier, conscience et mémoire se dessinent et se transforment en tant qu'actes de lecture et d'inscription, d'extériorisation et de réflexion, qui se réalisent par l'intermédiaire d'un support (écaille de tortue, pierre, corps, écran...) et de pratiques spécifiques. L'homme invente les techniques autant qu'elles ne l'inventent, et configure ainsi un milieu technico-culturel dont chaque nouveau venu au monde hérite, qui le façonne, qui le contraint, mais qu'il adopte et modifie.

A relire les photographies dans lesquelles se cryptent et au travers desquelles s'effectuent les mutations corrélatives des hommes, de ses images, de son milieu, la FAI met en œuvre un processus de réappropriation de la mémoire, et de l'histoire, qui passe par une appropriation des techniques de sa production. L'enjeu est de taille, à la démesure du capitalisme audiovisuel qui vomit ses rebuts sous toutes formes de toiles et d'écrans, d'affiches et de cannettes, jusqu'au fin fond –mais il n'y a plus de fin fond- de la planète.

L'appropriation –*l'innervation*¹⁶- des techniques audio-visuelles par les artistes et organismes culturels demeure le seul moyen de circonscire un espace critique et de contribuer ainsi à la transformation des dispositifs technico-culturels qui déterminent les modalités selon lesquelles une époque (se) dit, (s')écrit, perçoit, se souvient. On arguera que leur audience est restreinte, et leur champ d'intervention limité. Adorno, parfois au bord de l'optimisme, répondrait que ce qui a été fait, ne serait-ce qu'une fois, qu'une intervention sur le matériau,

laisse toujours une trace ; qu'il importe peu qu'elle reste longtemps négligée, inaperçue, car elle travaille la texture du monde, semblable à une rivière souterraine dont on aurait oublié l'existence et de laquelle jaillirait, un jour, un mince filet d'eau¹⁷.

Atlas Group. L'artiste comme lecteur.

L'Atlas Group, initié en 1999 et basé à Beyrouth, se définit lui-même comme une association dédiée à la recherche et à la compilation de documents sur l'histoire contemporaine du Liban. L'AG produit, localise, conserve et étudie des documents visuels, sonores, textuels et autres, qui mettent en lumière l'histoire actuelle du Liban¹⁸. Les documents sont classés en 3 catégories (trouvés, attribués à leur auteur si celui-ci est connu, produits par l'AG), elles-mêmes subdivisées en plusieurs séries de documents, chacune dotée d'un titre. Ces documents (cassettes audio, vidéo, cahiers de dessins, photographies) peuvent être présentés dans des dispositifs d'exposition variés (publication, installation, projection, ou performance/conférence au cours de laquelle Walid Raad affiche sur écran les images de ces documents). Ils sont toujours mis en scène, ne serait-ce qu'au moyen du court texte narratif/informatif qui accompagne chaque série.

Acteur, performer, conférencier...les frontières sont indiscernables. Walid Raad lit. Peut-être invente-t-il. L'écran devant lui, peut-être, est vide, il y lit, peut-être, tout autre chose que ce qu'il nous dit. Qui sait. Qu'importe. Ce qu'il nous dit, il l'a lu, ou d'autres l'ont lu. Enfin, il l'a décrypté, car les signes ne se donnent jamais de façon évidente, immédiate.

Il a fallu, malgré l'urgence, faire preuve d'une extrême, ardente écrivain Rimbaud, patience. Collectionner ces images quasi-identiques, multiplier le même, l'idiotie, pour y déchiffrer ce qu'elles ne montrent pas, ce qu'elles ne montreront jamais : *My Neck Is Thinner than a Hair*¹⁹: un mur, deux murs, sur lesquels s'alignent et se superposent, le cliché de la voiture calcinée et du cratère creusé par l'explosion. Cercle vicieux des clichés qui, de carcasse en cratère et de cratère en carcasse, répètent le choc. Clichés soigneusement datés, mais l'inscription qui marque jour et heure ne fait que signaler la rupture du fil du temps, qu'enregistrer l'éternel retour du même. Du même, quoi ? Que s'est-il passé ? Un accident ? Un incendie ? Que montre cette image au juste ? On n'y voit rien. L'exhibition de la répétition commence à fissurer le sens manifeste du document. Cela ne suffit pas. Il faudra d'autres séries, attendre que toutes les archives aient été étudiées, toutes les preuves établies.

Car il ne s'agit pas simplement d'un jeu, même si, tout de même, il faudrait pouvoir être capable de jouer à nouveau. Il ne s'agit pas simplement, pour l'AG, de démonter la valeur informative du document, en l'arrachant au monde pour le jeter dans l'art *ready-made*, arrangé ou pas ; pas seulement d'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 d'une utilisation de la sérialité comme procédé critique de la société de consommation et d'information, suivant une formule éprouvée, du Pop Art au Minimalisme.

Il reste encore à traduire ce dont il est le véritable symptôme, l'archive.

Already been in a Lake of Fire ? L'AG défigure la voiture piégée, paradoxalement, en la ressuscitant de ses cendres, grandie, rutilante, et transfigure ainsi l'acte de dénégation du Dr Fakhoury . Celui-ci d'une main inscrivait sur son cahier de notes la *date, l'endroit et l'heure de l'explosion, la marque, le modèle et la couleur de la voiture piégée ; le type d'explosif...de détonateur...le nombre de victimes*, de l'autre niait cet événement en collant des photographies découpées, *répliques exactes de chacun des véhicules utilisés comme voitures piégées pendant les guerres du Liban entre 1975 et 1991*²⁰. Cela a eu lieu n'a pas eu lieu, je-sais-bien-mais-quand-même.

Il ne s'est rien passé à l'hippodrome de Beyrouth, rien. On y joue, comme avant, comme avant ? Les règles sont étranges, a-t-on toujours joué ainsi ? Qui sait, peut-être. Pourtant les historiens n'ont rien vu, ils étaient là, c'est certain, ils jouaient : *On ignore généralement que les grands historiens des guerres libanaises étaient des joueurs compulsifs. Ils se retrouvaient tous les dimanches au champ de courses ; Maronites et Islamistes pariaient sur les sept premières courses ; Nationalistes maronites et Socialistes pendant les huit autres. Course après course, les historiens se tenaient derrière le photographe officiel chargé de fixer l'instant auquel le cheval franchirait la ligne d'arrivée. On dit que les historiens avaient convaincu (soudoyé, selon certains) le photographe de ne tirer qu'une seule photo de cet instant. Chacun d'eux pariait sur le moment précis – combien de fractions de secondes avant ou après que le cheval ne franchisse la ligne d'arrivée- où le photographe prendrait son cliché. (Missing Lebanese Wars)²¹.*

Ils n'ont rien pu inscrire, ils n'avaient pas les appareils adéquats. Les schémas, les calculs, ces détails que le Dr Fakhoury a méticuleusement rapportés, et annotés, tout cela ne signale que l'échec à enregistrer l'événement, le décalage par rapport à lui.

Comme si les événements n'avaient pas été véritablement vécus. Comme si, à défaut de support d'inscription, ils s'étaient enkystés dans les choses, dépositaires d'une mémoire à venir, avaient infiltré la chair et intimé au corps des gestes compulsifs : *Entre 1976 et 1978, le Dr Fakhoury avait l'habitude d'emporter un appareil photographique partout où il allait. Il prenait un cliché à chaque fois qu'il repérait l'enseigne d'un cabinet médical ou dentaire. Les photographies ont été collées dans le carnet de notes, volume 57, et classées en fonction de ces deux disciplines. (No, Illness Is Neither Here Nor There)²²*

Il faudrait s'assurer, aussi, de l'identité de ce Dr Fakhoury. Peut-être n'a-t-il jamais existé. Peut-être est-ce un autre. Autre que quoi. Autre que qui. Il reste peu de traces, quelques photographies d'un voyage en Europe *trouvées dans une enveloppe kraft sur laquelle était inscrit : « Civilizationally, We Do Not Dig Holes To Bury Ourselves »²³.*

Dessins, collages, photographies, objets, autant de symptômes du traumatisme et de l'incapacité à enregistrer l'événement. Il n'y a rien à voir, *what you see is never what you see*, le choc est invisible, il s'est coulé dans les gestes et les objets, l'AG lit, déchiffre, traduit, révèle, le sens latent de ces signes.

Cela ne suffit pas. Car il ne s'agit pas de psychanalyse. L'AG relit, aussi, le dispositif analytique. Quel support d'inscription, en effet, propose la cure analytique ? Quel support sinon l'espace dans lequel les paroles se dispersent et l'oreille de l'analyste dans laquelle on ne sait trop ce qu'elles deviennent ? Il manque au dispositif analytique un support d'inscription externe, sans lequel il n'est ni conscience, ni mémoire, ni histoire. Pas d'Atlas, pas de monde.

Or il est vital de transférer ces traces et symptômes sur un autre support que ces gestes et ces objets muets, pour les rendre lisibles et visibles. Ces gestes et ces objets qui ont enregistré le choc par hasard, par défaut. Vital, car il faut briser le cercle vicieux de l'éternel retour du même et réintroduire le temps et l'hétérogénéité des temps, convertir en expérience authentique ce qui a été simplement vécu²⁴.

Mais ces archives, objecterez-vous ?, l'Atlas Group les a inventées, après coup, il n'a rien lu, rien analysé, rien déchiffré, il a tout créé, tout écrit, c'est une œuvre d'art, pas une archive.

Il a tout lu, tout déchiffré. Créer, écrire, n'est-ce pas d'abord lire ? Comme si la démarche documentaire s'inscrivait ainsi au cœur de l'art.

D'ailleurs, cela n'est ni une œuvre d'art, ni une archive, il s'agit d'urbanisation, d'architecture, d'un tombeau, marin, sur une feuille de papier, sur un écran, bleus, seul mémorial qui déjoue la monumentalisation. Un tombeau pour ceux qui disparurent sans laisser de traces, dont il fallait réinventer l'empreinte du corps mort ; la réinventer, c'est-à-dire la décrypter.

Et puis, il faut bien jouer.

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 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. (Secrets in the Open Sea)²⁵

LAMIA JOREIGE.

Lamia Joreige est née en 1972 à Beyrouth. Elle a émigré en France quelques années avant l'apaisement des conflits armés au Liban et a ensuite étudié la peinture et le cinéma à l'École de Design de Rhode Island (US). Ses peintures ont été exposées, mais elle s'est assez rapidement orientée vers la vidéo et l'installation. *Objets de guerre, Objets de guerre 2, Replay, Untitled 1997-2003, The Displacement, Ici et peut-être ailleurs*²⁶, ainsi qu'une courte vidéo de fiction, *Replay (bis)* ont fait l'objet de projections et/ou d'installations-vidéo dans plusieurs pays d'Europe, du Moyen-Orient et d'Amérique du Nord (la galerie Nikki Marquardt, le Palais de Tokyo, les Thés-Vidéo, à Paris, la Townhousegallery au Caire, la maison des cultures du monde de Berlin... et festivals : le festival international de cinéma de Montpellier, le forum Ashkal Alwan de Beyrouth, l'Impakt festival d'Utrecht, la biennale de Tirana). Lamia Joreige a également publié une nouvelle, brève et belle, *Ici et peut-être ailleurs*, en 2003, puis, plus récemment, *L'Autre et le temps*²⁷.

Elle vit principalement à Beyrouth et tente actuellement, en collaboration avec Sandra Dagher, d'ouvrir un nouvel espace d'art à Beyrouth, le Beirut Art Center. A suivre...

Choisissez un objet qui vous rappelle la guerre, et parlez-en, de la guerre, de l'objet, de cet objet comme allégorie de la guerre. Telle est la consigne donnée aux personnes dont les témoignages seront filmés par Lamia Joreige, *Objets de guerre*: les objets choisis sont exposés tandis que les témoignages sont diffusés sur un écran qui fait partie du dispositif d'installation, véritable théâtre de la mémoire. Objets, encore, dans le travail d'un autre vidéaste libanais, des prisonniers de Khiam²⁷ qui déployaient le peu d'énergie qui leur restait à détourner l'attention des geôliers pour sauver quelques fragments de matière avec lesquels confectionner en secret de petites choses, une aiguille, un chapelet d'olives... Lorsque le cinéaste leur demande de se souvenir, et de raconter, ils ne pourront le faire qu'à partir de ces objets qui nous semblent si dérisoires, dont ils parlent avec tant d'émotion, dans lesquels s'est tissé le temps de leur enfermement, sans lesquels le temps aurait définitivement sombré, dans lesquels leur existence s'est concrétisée, quelque peu, le temps de survivre, peut-être.

Autant d'objets, autant de mémoires et d'histoires qui, par bribes, émergent, s'élaborent, s'entrecroisent, singulières.

Comment, à partir de quoi, raconter, témoigner ? Comment reconstituer la mémoire, individuelle, collective, sinon en réinscrivant et en exposant les traces déposées par les événements. Quelles mémoires constituer ? Pour quel avenir, pour quelles identités ? Dans quelle mesure et de quelles manières les supports d'inscription instituent-ils des modes différents de la narration et de l'histoire, d'autres régimes de temporalité ? Comment, dès lors,

participent-ils de la constitution d'un espace commun, du politique ? Telles sont les interrogations qui motivent l'expérimentation et la multiplication des supports, des médias, des dispositifs d'exposition, dans le travail de Lamia Joreige.

Parfois présentés sous forme d'installation, *Objets de guerre* et *Objets de guerre 2* ont souvent été montrés comme travaux vidéos indépendants. A l'heure actuelle, Lamia, tout en poursuivant la collecte de témoignages, veut les transposer dans une banque de données. Outre les témoignages déjà filmés, seront répertoriés ceux qui n'ont pas encore été enregistrés, qui le seront peut-être. La base de données se construira ainsi, peu à peu, suivant les réponses que les personnes contactées par Lamia lui feront. Tout sera compilé, jusqu'aux refus, aussi significatifs que les témoignages. Théâtre de la mémoire revisité par l'informatique -et l'on songe ici au CD-Rom de Chris Marker *Immemory*, ou aux archives de Georges Legrady- ce sont, en outre, d'autres rapports au temps et au spectateur qui s'instaurent.

Mais comment se souvenir, comment témoigner des fantômes, de la disparition ? 17000 personnes ont disparu pendant les guerres du Liban. Comment enregistrer la disparition ? Quelle pellicule sera assez sensible pour que s'y imprime l'image des spectres ? Sur quel support inscrire l'absence ? Il faut en parler, et Lamia, dans la nouvelle *Ici et peut-être ailleurs* (2003), relate la quête imaginée et véridique d'un homme disparu : chaque objet-témoin, plutôt que de fournir un indice, une preuve, s'avère, allégorie, le lieu d'une démultiplication possible des interprétations, chaque témoignage défait ou complique ce que le précédent semblait avoir établi. Dans la vidéo homonyme, Lamia interroge des gens : *Connaissez-vous des personnes qui ont disparu ici ?* Et à mesure que l'enquête se poursuit, le doute persiste : faut-il en parler, pourquoi, comment en parler ? et pourquoi demander aux gens d'en parler ? *Connaissez-vous des personnes qui ont disparu ici*, demande-t-elle, quelqu'un lui répond : *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.* Mais cherche-t-on une réponse ?

-
1. Sur les guerres du Liban, cf. les travaux de G.Corm, N. Picaudou, E.Picard, S.Qassir, lequel a également publié une très belle *Histoire de Beyrouth*.
 2. Il existe un certain nombre de galeries d'art à Beyrouth : Janine Rubeiz, Alice Mogabgab, Epreuve d'artiste... Cf. Les pages culturelles de la presse libanaise (*daily star, l'orient le jour, el nahar, el hayat, el safir*) pour davantage de précisions. Nous visons surtout les pratiques dites émergentes –vidéo, installation. Parmi les initiatives récentes dont nous ne parlerons pas ultérieurement, mentionnons : L'espace SD qui, depuis la fin des années 90, expose, promeut, collectionne, les œuvres des jeunes plasticiens libanais, participe à des festivals de cinéma, met à disposition des espaces de lecture et organise des concerts. www.espacesd.com Le festival du film documentaire, depuis 1999, www.docudays.com ; le festival international du film et de la vidéo de création, depuis 2004, www.fifvc.com ; le festival du film libanais « Né à Beyrouth », depuis 2000, www.neabeyrouth.org
 3. Citons quelques noms de la vidéo et de l'installation multimédia: Akram Zaatari, Walid Raad, Lamia Joreige, Khalil Joreige et Joana Hadjithomas, Jalal Toufic, Marwan Rechmaoui, Mahmoud Hojeij, Mohamad Soueid, Ziad Antar, Ghassan Salhab, Rabih Mroué, Nadine Touma, Sharif Waked, Dima El-Hurr... Pour un panorama plus large comprenant la peinture, le dessin, la sculpture, la photographie, le site de l'espace SD est une bonne source d'information.
 4. Outre l'aide de certaines banques et organismes libanais, la collaboration financière avec des fondations et associations européennes et nord américaines a été un facteur déterminant de ce renouveau fragile d'une « avant-garde » critique dans un pays dont l'économie, jadis prospère mais terriblement dépendante des investissements étrangers et de la bonne santé de ses voisins instables, s'était effondrée sous les coups successifs du choc pétrolier, de la guerre Iran-Irak, et des guerres qui le déchiquetèrent pendant plus de 15ans. Les institutions officielles ont peu contribué à la production et à la promotion des artistes libanais, d'autant moins dans le domaine des pratiques nouvelles. Certaines universités forment depuis peu à ces disciplines. Toutefois, la plupart des artistes cités ont fait au moins une partie de leurs études à l'étranger.
 5. Mentionnons l'association libanaise pour les arts plastiques, Ashkal Alwan, qui, depuis dix ans, travaille en collaboration étroite avec les artistes pour leur permettre de réaliser leur projets en dehors des contraintes du marché
 6. Sur la reconstruction de Beyrouth : *Beirut City Centre*, Editions du Cyprès, Beyrouth, 1992, ouvrage financé par R. Hariri ; A.Gavin & R.Maluf, *Beirut Reborn The Restauration and Development of the Central District*, Academy Edition, London, 1996 ; S.Khalaf & P.S.Khoury, *Recovering Beirut : Urban Design and Post-War Reconstruction*, E.J.Brill, Leiden, 1993 ; *Reconstruire Beyrouth, les paris sur le possible*, Actes du Colloque tenu à Lyon, 11/1990 sous la direction de N. Beyhum, 1991 ; N.Beyhum, A.Salam, J.Tabet, *Beyrouth : construire l'avenir, reconstruire le passé*, Urban Research Institute, Beyrouth, 1996 ; P.G.Rowe & H.Sarkis, *Projecting Beirut. Episodes in the Construction and Reconstruction of a Modern City*, Munich, Londres, NY, Prestel-Verlag, 1998 ; G.Corm, *Le Liban contemporain. Histoire et société*, La Découverte, Paris, 2003. Articles de : M.Cooke in *The Yale Journal of Criticism*, 15-2, Yale UP, USA, 2002 ; S.Makdisi in *Critical Inquiry*, 23, Chicago, Printemps 1997 ; D.Al-Kassim in *Parachute*, Montréal, 10-11-12/2002 ; P.Yacoub & M.Lasserre in *Tamass* n°1, Barcelone, 2002 ; G.Corm in *Les Cahiers de l'Orient*, 4^e trimestre 1991.. Cf. également : *Urbanisme*, 264-265, jn-jlt 1993 ; *Archeologia*, n°137, nov. 1995 ; *Annales de géographie*, vol.12-13, 1991-1992 ; *Peuples méditerranéens*, n° 37 (1986), 47, 56-57 (1991). *Maghreb/Maschrek*, Numéro spécial 1^{er} trimestre 1994.
 7. Cf. Le travail de Tony Chakar et de ses étudiants du département d'architecture de l'ALBA (Académie libanaise des Beaux-Arts) exposé dans « The Suburbs and the Vocabulary of Urbanisation : Violence as an Architectural Language », ainsi que « Life under the Bridges : Between the Illusion of Purity and Defilement », dans *Tamass*, n°1, Barcelone, 2002, numéro publié par la fondation Antoni Tapies dans le cadre du projet de Catherine David « Représentations arabes contemporaines ».
 8. Ainsi le *Projet de la rue Hamra*, en 2000, organisé par Ashkal Alwan, a réuni photographes, vidéastes, écrivains, autour du thème de la célèbre rue Hamra qui, autrefois coeur de l'activité culturelle, vibre actuellement au rythme de l'agitation consumériste.
 9. www.sfeir-semmler.com
 10. Ashkal Alwan organise depuis cinq ans un forum international qui constitue un espace de rencontres entre les artistes, intellectuels, institutions, commissaires d'exposition de plusieurs pays, et à l'occasion duquel sont proposées des expositions, des projections, des conférences, des tables rondes, des performances. Cf.

www.ashkalalwan.org, le texte de Christine Tohme, directrice d'Ashkal Alwan, dans *Territoire Méditerranée*, Labor et Fides, Genève, 2005. Les publications du Forum : *Home Works : A Forum On Cultural Practices*.

11. www.fai.org.lb sur lequel sont présentées les publications et expositions de la fondation, ainsi qu'une partie de la collection. Membres fondateurs de la FAI : Akram Zaatari, Fouad El Khoury, Samer Mohdad (ces deux derniers sont deux grands noms de la photographie libanaise).

12. *L'artiste comme collectionneur* est le titre de l'intervention d'Akram Zaatari programmée au festival international du film et de la vidéo de création en Mars 2006, en une référence explicite à W.Benjamin. Le travail d'Akram Zaatari à la FAI et ses productions vidéos sont étroitement liés par une réflexion sur l'archive et les médias (photographie/vidéo). Il a réalisé, seul ou en collaboration, plusieurs publications pour la FAI (*Le Véhicule, Portraits du Caire, Mapping/Sitting*, voir site) et de nombreuses vidéos qui jouent habilement, et avec humour, de la dialectique art/document. Mentionnons *All is well on the Border Front* (1997), *Magnounak* (1997), *Him+Her, Van Leo* (2001), *The Red Chewing-Gum* (2001), *This Day* (2005), *In this House* (2005), qui ont fait l'objet de projections à Beyrouth, au Caire, à Paris, à New-York, entre autres. A Beyrouth en 2005-2006, ses travaux ont été montrés au Forum Ashkal Alwan, au FFVC, à la galerie Sfeir-Semler.

13. Sur les arts plastiques au XXe siècle dans 3 pays (Egypte, Liban, Iraq) du Mashrek, cf. Sylvia Naef, *A la recherche d'une modernité arabe*, Genève, Slatkine, 1996.

14. *Mapping/Sitting. On Portraiture and Photography*, Mind the Gap, FAI, Beyrouth, 2002.

15. cf. Bernard Stiegler, *La technique et le temps I*, pp.152-153, Galilée, Paris, 1994. André Leroi-Gourhan, *Milieu et techniques*, Paris, 1945 ; *Le geste et la parole*, Paris, 1965.

16. cf. W.Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de la reproduction mécanisée* ; Asja Lacin, *Profession : Révolutionnaire*, Grenoble, PUG, 1989, p.54. B.Tackels, *L'œuvre d'art à l'époque de W.Benjamin. Histoires d'aura*, Paris, L'Harmattan, 1999, p.75.

17. T.W.Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995.

18. www.theatlasgroup.org , site sur lequel est exposée une partie des documents de l'Atlas Group. Représenté par Walid Raad, l'*Atlas Group Project* a été internationalement salué. *The Atlas Group*, Volume 1, Verlag der Buchhandlung Walther König, La galerie de Noisy le Sec, les Laboratoires d'Aubervilliers, 2004

19. *My Neck Is Thinner Than A Hair*, Une centaine de photographies de presse d'un site d'explosion après attentat à la voiture piégée. Petits formats, noir et blanc.

20. *Already Been In A Lake Of Fire*. Un cahier de notes comprenant plus de cent découpages de voitures. Petits formats, photographies noir et blanc, dessins, notes. Cf. *The Atlas Group, op. cit.* Un montage photo grand format : photo de presse du site de l'explosion, photographie de la voiture intacte. Cf. le site web. Parfois le montage photo est présenté dans une installation avec figuration au sol d'un cratère.

21. *Missing Lebanese Wars*. Un cahier de notes incluant, sur chaque page, une photographie de presse, des annotations du Dr Fakhouri sur la course et les historiens. Cf. *The Atlas Group, op. cit.*

21. *No, Illness Is Neither Here Nor There*. Un carnet de notes dans lequel sont collées les photographies des plaques médiacales. *Op. cit.*

23. *Civilizationally, We Do Not Dig Holes To Bury Ourselves*. Une série de photographies, petits formats, noir et blanc. *Op. cit.*

24. Cf. La différence établie par W.Benjamin entre *Erlebnis* et *Erfahrung*.

25. *Secrets in the Open Sea*, 6 photographies, grand format, Couleur. Cf. Site web.

26. Des extraits de cette vidéo ont été édités dans la seconde publication du Forum Ashkal Alwan où elle avait été présentée en Novembre 2003, *Home Works II, A Forum for Cultural Practices*. Ashkal Alwan, Beirut, 2003. pp. 174-177.

27. *Ici et peut-être ailleurs*, Maison des cultures du monde, Berlin, 2003. Publiée à l'occasion de l'exposition DisOrientations. *L'Autre et le temps*, Alarm Editions, Beyrouth, 2004.

28. *Khiam*(2000), Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, a été tourné dans l'urgence, juste avant le démantèlement du camp. Six détenus témoignent de leurs conditions de survie. Plus qu'une dénonciation d'ordre politique et un document historique, *Khiam*
Sur *Khiam*, Souha Béchara, *Résistante* écrit en collaboration avec G.Paris, Paris, J.C.Lattès, 2001. Souha Béchara a été emprisonnée à Khiam après avoir tenté d'assassiner le chef d'armée du Sud Liban, Lahad. Elle a détenue pendant dix ans, dont six en isolement total, elle témoigne dans le film de K.Joreige et J..Hadjithomas. Le vidéaste J.Saylloum a également réalisé un entretien avec Souha Béchara.

