

Sous la direction de
Gaëlle Morel

Photojournalisme et Art contemporain



Les derniers tableaux

CEP
centre
d'études
poétiques
ENS LSH

éditions
des archives
contemporaines **eo**
ac

« Nous avons besoin d'histoire » histoires de mémoires de l'oubli

**Khalil Joreige et Joana Hadjithomas,
images du Liban, 1997-2007**

Hélène Chouteau

« S'effarer que les événements que nous vivons soient encore possibles au XX^e siècle, c'est marquer un étonnement qui n'a rien de philosophique. Un tel étonnement ne mène à aucune connaissance, si ce n'est à comprendre que la conception de l'histoire dont ils découlent n'est pas tenable. » [...] « Le monde est plein de terreur, mais terreur de quoi ? Il nous faut l'histoire, mais il nous la faut autrement que celui qui désœuvré flâne dans les jardins de l'érudition. » [...] « Car rien n'est jamais un document de la culture sans être aussi un document de la barbarie. »¹ Ces phrases écrites par Walter Benjamin en 1940 sont prononcées dans le film sur la mémoire du camp de déportation de Drancy, *Drancy Avenir*, d'Arnaud des Pallières². Nous avons besoin de nouveaux outils historiques pour penser la spécificité de chaque désastre humain qui survient. Il

¹ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres*, volume III, Paris, Gallimard, 2000, p 427-443.

² Arnaud de Pallières, « Drancy Avenir », Les Films du Requin, 1996.

n'y a que des « cas » affirme Gilles Deleuze dans son *Abécédaire*³. En histoire, et pour comprendre l'actualité, nous nous devons de ne parler qu'en termes de situations singulières et d'agencements particuliers. C'est dans cette pensée que semble s'inscrire le « *withdrawal of tradition past a surpassing disaster* »⁴ de l'écrivain irakien Jalal Toufic avec qui travaillent Khalil Joreige et Joana Hadjithomas.

Paul Ricœur définit la condition historique en plusieurs moments : celui de l'archive, celui de l'explication, celui de la compréhension et enfin celui de la représentation historique.

Khalil Joreige et Joana Hadjithomas proposent des objets en forme de possibles modélisations qui contribueront à la construction de représentations utiles à l'écriture de l'histoire de leur temps présent.

³ Pierre-André Boutang, « L'ABECEDAIRE de Gilles Deleuze », entretiens avec Claire Parnet, Paris, éditions Montparnasse, 2004.

⁴ Jalal Toufic est un écrivain, penseur et artiste né en 1962 en Irak qui séjourna à Beyrouth. Dans ses écrits et ses œuvres il développe son concept de « *withdrawal of tradition past a surpassing disaster* » qui peut « se définir de façon symptomatique, se chercher dans les mouvements messianiques, ou dans les travaux artistiques ou littéraires ». Selon Jalal Toufic, l'art, l'écriture et le cinéma devraient agir comme les miroirs dans les films de vampires pour ressusciter ce « retrait de tradition » (*the withdraw of tradition*) qui succède aux désastres « surpassants » (*past a surpassing disaster*). Ainsi, l'art pourrait participer à la constitution des nouveaux outils et des nouvelles représentations pour nous aider à penser et à imaginer la catastrophe survenue. Jalal Toufic cite la célèbre phrase qui scande le film *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais et de Marguerite Duras : « Vous n'avez rien vu à Hiroshima... ». Il s'agit de définir ce « rien » et de se le remémorer. Pour cela, il faut « ressusciter » une tradition (une tradition commune dans laquelle voir et dire sont possibles) et sans laquelle la réincarnation des images n'est qu'une contrefaçon (conférence avec Walid Raad, United Nationsplaza, Berlin, janvier 2007). Jalal Toufic a appliqué ces notions à ses recherches sur les ruines et aux questions relatives à la reconstruction et qu'il mène avec Walid Raad.

Khalil Joreige et Joana Hadjithomas sont nés en 1969. Ils sont cinéastes et artistes et vivent et travaillent entre Beyrouth et Paris. Ils appartiennent à une même scène artistique qui, aussi bien dans le champ des arts visuels, du théâtre, de la littérature et cinéma, tente de penser une dialectique de l'image et de la mémoire dans le Liban d'aujourd'hui, dans le contexte du Proche-Orient contemporain.

Khalil Joreige et Joana Hadjithomas entendent travailler à une incarnation critique de l'image, une inquiétude du visuel. Comme déjà citée dans le catalogue *Ab, les belles images !...*⁵, pour Marie-José Mondzain, « la seule image qui possède la force de transformer la violence en liberté critique, c'est l'image qui incarne. Incarner n'est ni imiter, ni reproduire, ni simuler. L'image est foncièrement irréaliste. Incarner c'est donner chair, et non pas donner corps. L'image qui donne corps, qui incorpore, c'est celle qui inclut l'autre, sans lui laisser d'espace de pensée. L'image incarnée comprend en revanche trois entités indispensables les unes aux autres : le visible, l'invisible, et le regard qui les met en relation. »⁶ Pour Khalil Joreige et Joana Hadjithomas, cette incarnation de l'image s'appuie sur une distanciation. L'image n'est pas un objet magique unifié et apte à révéler du sens tel qu'en lui-même. L'image est un processus combinatoire de réel, de manques et de latences. Elle n'est pas l'exhaustivité du visible. Elle appelle un hors-champ, un récit.

Leur essai documentaire intitulé *Le Film perdu* réalisé en 2000 se déroule de Sana'a à Aden. Il décrit la recherche par les deux cinéastes d'une des copies de leur film *Autour de la maison rose* disparue au Yémen le jour du dixième anniversaire de la réunifica-

⁵ Hélène Chouteau, « La Guerre : imaginer, décrire », in *Ab, les belles images !...*, cat. exp. avec Renaud Auguste-Dormeuil, Khalil Joreige, Joana Hadjithomas et Walid Raad, Clermont-Ferrand, La Tôlerie, et Paris, galerie In situ, 2006.

⁶ Marie-José Mondzain, *L'Image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2003.

tion du sud et du nord du pays. Khalil Joreige et Joana Hadjithomas exposent leur réflexion sur les possibilités et les impossibilités d'existence de l'image dans des territoires où produire une cinématographie relève souvent de la gageure.

Les Cartes postales de guerre et *Les Processus* sont deux volets du projet *Wonder Beirut* conçu par Khalil Joreige et Joana Hadjithomas entre 1997 et 2006. Ces ensembles de travaux sont liés entre eux par *l'Histoire d'un photographe pyromane*. « De 1968 à 1969, Abdallah Farah a répondu à une commande de l'état libanais et a produit des images qui ont servi à éditer des cartes postales. Celles-ci, représentant le centre ville de Beyrouth et surtout la Riviera libanaise et ses grands hôtels, ont contribué à donner une image "idéale" à ce Liban des années 1960-1970. Elles sont toujours en vente dans les librairies alors que la majorité des lieux qu'elles représentent ont été détruits par les conflits armés et les guerres libanaises. À partir de l'automne 1975, Abdallah Farah a brûlé de façon méthodique les négatifs des images ayant servi à produire ces cartes postales conformément aux batailles de rues et aux bombardements qui se déroulaient alors, suivant ainsi la trajectoire des projectiles et les destructions qui en résultaient. Abdallah photographiait l'image après chaque brûlure qu'il provoquait, ce qui donne cette série en évolution, que nous appelons *les processus historiques* »⁷.

Dans le cadre de ce même projet « Wonder Beirut », Khalil Joreige et Joana Hadjithomas réalisaient *Images latentes* à partir de 1997. Cette œuvre consiste en plusieurs vues de tiroirs dans lesquels sont stockées des pellicules exposées mais non-développées. Ces photographies en latence de développement ont été faites par Abdallah Farah ce présumé photographe libanais. La latence est en psychanalyse ce qui définit ce qui est là sans être là. Ces images n'ont pas encore trouvé

⁷ Khalil Joreige et Joana Hadjithomas, *Appel à témoin*, cat. exp., Quimper, Le Quartier, 2004.

de corps d'apparition, elles ne sont ni vivantes, ni mortes. On qualifie souvent de « zombies » ceux qui errent sans avenir ni mémoire, et par extension, ceux qui n'ont pas connaissance consciente de l'histoire d'où ils viennent. Ils ne parviennent pas à faire le deuil des guerres passées et sont hantés par les images des morts à qui ils survivent. Les zombies sont des êtres ni vivants ni morts. Cette figure du zombie est incarnée par le personnage principal du long-métrage de fiction de Khalil Joreige et Joana Hadjithomas, *A Perfect Day*, réalisé en 2006. Condamné à ne pouvoir faire le deuil de son père disparu, il erre dans la ville de Beyrouth, dans une zone imperceptible entre réel, présent et passé en réminiscence.

180 secondes d'images rémanentes est une œuvre réalisée en 2006 et qui est issue d'une installation antérieure intitulée *Lasting Images* [*Images rémanentes*]. Cette œuvre est faite à partir d'un film ayant été tourné par l'oncle de Khalil Joreige. Ce dernier, enlevé durant la guerre civile, n'a jamais été retrouvé. Son film laissé « latent » a été impressionné mais n'avait jamais été développé. Khalil Joreige et Joana Hadjithomas décidèrent de le développer. *180 secondes d'images rémanentes* est une impression numérique de ce film de trois minutes dont chacune des 4 500 images a été isolée et juxtaposée à celle qui la précède et à celle qui la suit. La pellicule du film ayant été périmée au moment de son développement, les images sont à peine discernables. Au premier abord, cette mosaïque semble n'être qu'une surface abstraite opalescente. Au fur et à mesure de l'accommodation du regard, nous pouvons y distinguer des veinures et des silhouettes. Chacune des images de cette mosaïque a été découpée, fixée sur un panneau par son bord supérieur et laissée flottante sur les autres côtés. Le film a été développé, monté, coupé, démonté et remonté. On dirait une procédure d'autopsie. Au final, la surface est animée par une vibration, comme si le film était en fibrillation, entre mouvement et fixité. Les apparitions et disparitions qui surviennent dans ces fragments de film sont comme des fantômes, des images rémanentes condamnées à toujours revenir.

Dans son ouvrage *Mal d'archives*, Jacques Derrida cite Sigmund Freud qui entend définir « une vérité du délire et de la hantise » : « Voilà une figure que nous retrouvons littéralement dans le *Moïse*, précisément quand Freud y distingue la vérité historique de la vérité matérielle. Cette vérité est refoulée et réprimée. Mais elle résiste et revient, à ce titre, comme une vérité spectrale. »⁸ La hantise est centrale aux écrits de Jalal Toufic. Il faut permettre aux fantômes de trouver des corps d'incarnation pour permettre une « résurrection » des images et de la pensée du présent.

Dans les années 1990, plusieurs artistes dont Walid Raad, acteurs avec Khalil Joreige et Joana Hadjithomas de cette même scène libanaise, utilisaient la forme fictionnelle comme mise en ordre historiographique des éléments qu'ils récoltaient ou composaient. Walid Raad inventait les archives fictives de l'Atlas Group. Khalil Joreige et Joana Hadjithomas inventaient le personnage du photographe pyromane Abdallah Farah. Ces artistes composaient et proposaient ce qu'ils appelaient des « documents hystériques » : des documents sans référents et organisés dans une historiographie non pas basée sur la mémoire de personnes réelles, mais sur des phantasmes de mémoires collectives. Tentant de sortir de l'opposition binaire entre fiction et non-fiction, ils cherchaient à approcher les événements non pas dans leur factualité nue mais au travers de médiations discursives complexes. Produisant ainsi une historiographie « impensable » (fictive) à partir d'archives souvent réelles, (archives privées, presse, témoignages), ils démontraient que les événements n'existent pas en tant que tels mais au travers des récits qui en sont faits. Ils faisaient miroir à une histoire collective de leur pays qui ne parvenait pas à s'écrire.

Le conflit de l'été 2006 fut un choc pour cette scène intellectuelle et artistique qui travaillait à mettre au jour les réminiscences (psy-

⁸ Jacques Derrida, *Mal d'archives*, Paris, éditions Galilée, 1995, p 136-137.

chiques, traumatiques, politiques) des guerres civiles récentes pour essayer de penser un « plus jamais ça ». Durant l'été 2006, Khalil Joreige et Joana Hadjithomas devaient appréhender émotionnellement, physiquement, en direct, la guerre comme épreuve à vivre. Comme d'autres, ils questionnaient à ce moment-là, plus que jamais, leur position d'artiste dans ce chaos. Nombreux furent les photographes, les filmeurs, les journalistes, professionnels et reporters improvisés qui vinrent au Sud Liban juste après le conflit de l'été 2006. Compulsifs parfois, fascinés par l'idée morbide de la ruine, ces faiseurs d'images tentaient d'apporter au flux informatif déjà existant leur vision pittoresque ou empathique de l'événement, comme s'il fallait encore et encore ajouter du visible au visible pour conjurer la terreur. Déjà, en 1930, dans son journal, Bertolt Brecht déclarait « moins que jamais, le simple fait de photographier une réalité n'informe sur cette réalité. » Pour appréhender le présent historique, il convient de comprendre les processus de production et de diffusion des images. À l'occasion de son interview filmée intitulée *La Disparition du monde réel* réalisée par Suzan Loerh et diffusé sur Arte en octobre 2006, Jean Baudrillard confirmait ses thèses sur les rapports entre événement, violence et médias. « Les images montrent tout, et pourtant il n'y a rien à voir [...] les images montrent un monde maîtrisé totalement et toujours présent [...] la présence est dominante [...] il faut rendre compte de l'absence pour rendre compte du monde. » Paul Virilio, à l'occasion de l'exposition *Ce qui arrive*, dont il était commissaire à la Fondation Cartier à Paris en 2002, annonçait ce qu'il nommait « la défaite des faits ». Une accélération de l'immédiateté de l'histoire médiatique mènerait selon lui à une forme de négation du réel et par là même, à une forme de négationnisme historique. Il est commun de dire aujourd'hui que trop d'images, tue l'image. Trop d'images tue le visible. Et parfois jusqu'à l'extrême, que trop de visible tue l'événement. Alors qu'il effectuait en 2007 la dernière version de sa performance, *I Feel a Great Desire to Meet the Masses Once Again*, Walid Raad, concluait : produire du

visible, encore, cela ne rajouterait-il pas une strate à l'opacité et à l'incompréhension organisées du réel géopolitique ? *Je veux voir* est le titre du dernier film de Khalil Joreige et Joana Hadjithomas tourné au Sud Liban après la guerre de juillet 2006, avec Catherine Deneuve avec Rabih Mroué.

La guerre détruit les conditions possibles du logos. Le rapt lexical et la captation de mémoire sont les fondements de la terreur et des motifs qui justifient les guerres. « Résistance », « terrorisme », « légitime défense », entre autres, furent autant de mots qui nourrirent les élans rhétoriques et médiatiques qui accompagnèrent les guerres du Proche-Orient, et plus particulièrement le conflit libano-israélien de juillet 2006. Là où le guerrier produit du fantasme, l'artiste doit produire de la rationalité. Il doit créer des espaces dialectiques où la parole peut avoir lieu. Un bombardement est considéré par les conventions internationales comme « chirurgical » jusqu'au quota de trente morts civils qui seront à considérer au registre des « dégâts collatéraux ». Ces mêmes conventions internationales considèrent la base de mille morts comme un des critères définissant le terme de « guerre civile ». Ces échelles quantitatives, parmi d'autres, semblent vouloir rationaliser une évaluation juridique de la guerre, de la douleur et de l'histoire en vue d'une écriture ou d'un jugement à venir. Khalil Joreige et Joana Hadjithomas entendent procéder à une toute autre forme de rationalisation. Qu'en est-il de la qualification de toutes les déflagrations de la guerre : la peur, le deuil, les errements psychiques, le démantèlement civil de la société ? Il faut parler de sujet à sujet. Cette subjectivité de la parole participe à l'incarnation du réel de la guerre. À l'instar de ce que Jean-Pierre Rehm écrit à propos du film *S21. La Machine de mort Khmère rouge* de Rithy Panh : « Sa mission consiste nécessairement à tenir l'universel à distance et saluer, par-delà la victoire des tyrans d'un temps, les vaincus, un par

un »⁹, pour Khalil Joreige et Joana Hadjithomas, témoigner en tant qu'artistes consiste à passer du registre de la grande histoire à celui de l'histoire anecdotique, à celui de « l'histoire secrète » selon leurs termes, et par extension, de passer de « l'histoire commémorée » à « l'histoire oubliée ». Leurs œuvres incluent toutes sortes de paroles hétérodoxes, dont nombreuses sont celles qui s'élèvent à la seule échelle de la vie personnelle. D'un côté, il y a une histoire unifiante, celle des héros et hauts-faits historiques glorifiés, l'histoire d'un monde rationalisé et rentabilisé à la hauteur de l'économie et de l'idéologie. De l'autre, il y a la mémoire minoritaire trop souvent condamnée à l'oubli et à l'invisible faute de n'avoir pu servir les mythes dominants.

En 1999, Khalil Joreige et Joana Hadjithomas réalisaient un film recueillant les témoignages d'anciens détenus du camp de Khiam. À cette époque, avant la libération du camp, aucune image n'en sortait. Les artistes travaillent alors selon le principe de l'évocation pour recréer le camp à travers la parole des détenus. Construit par les Français pendant la colonisation, le fort de Khiam fut transformé en une base de l'armée libanaise, avant d'être occupé par l'armée israélienne. Cette dernière la transforma en une prison clandestine et un centre de torture sous le commandement des officiers de l'Armée du Liban-Sud. De 1985 à 2000, plusieurs milliers de prisonniers libanais et réfugiés palestiniens ont été détenus dans la prison sans jugement. En mai 2000, avec le départ précipité de l'armée israélienne et ses collaborateurs de l'Armée du Liban-Sud, la population libère les 145 derniers prisonniers. Le site désaffecté du camp de Khiam est alors transformé en musée pour témoigner de la mémoire du centre de détention. Ce musée sera bombardé par les Israéliens en juillet 2006. Le projet du Hezbollah est actuellement de reconstruire le camp tel qu'il était avant les bombardements et d'en refaire un site mémorial.

⁹ Jean-Pierre Rehm, « Fabrique de mémoire contre machine de mort », *Les Cahiers du cinéma*, février 2004.

En arrivant à Khiam, sur les ruines du camp, en 2007, Khalil Joreige et Joana Hadjithomas découvrent d'étranges objets. Aux emplacements des anciens bâtiments de la caserne qui fut transformée en prison, le Hezbollah a fait implanter en plein air des panneaux photographiques qui montrent les lieux avant leur destruction. Ces pancartes sont montées sur pied et présentent *in situ*, des photographies des places où furent détenues les prisonniers : couloir, cellules, salles de tortures. Le site est transformé en exposition en plein air. Khalil Joreige et Joana Hadjithomas ont photographié les panneaux implantés sur le site, un à un. Les images résultantes et déployées sur des formats paysage forment une série, un corpus exhaustif et descriptif du site. L'ensemble se déploie comme un panorama dans lequel le spectateur peut déambuler et « visiter » le camp. La composition de ces images est frontale, le panneau y est souvent cadré de façon centrale. Au deuxième plan, on peut apercevoir les ruines du bâtiment photographié concerné, et en arrière-fond, le paysage alentour. La netteté perturbée et le cadrage approximatif de ces panneaux implantés par le Hezbollah empêchent une réelle évidence explicative. Les images de Khalil Joreige et Joana Hadjithomas sont dépourvues de légendes et affirment simultanément une présence plastique évidente. Elles oscillent, dans ce trouble, entre statut documentaire et poétique. Chacune d'elles opère par sa seule existence, une mise en abyme de son référent. Plusieurs registres de mémoire et plusieurs strates temporelles y entrent en collision. Qu'y voyons-nous vraiment : la mise en exposition de la mémoire du site, le camp, le musée, les ruines ?

Cette forme d'indécision est autant topographique que chronologique. Le titre de l'exposition *Où sommes-nous ?*¹⁰ où elles furent présentées pour la première fois à Paris, à l'automne 2007 le confir-

¹⁰ *Où sommes-nous ?*, exposition de Khalil Joreige et Joana Hadjithomas dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, novembre-décembre 2007, à l'Espace Topographie de l'art, Paris, commissaire : Jean-Marc Prévost.

mait. Selon Jalal Toufic, une photographie qui montre des ruines ne ressuscite rien du référent. Un bâtiment construit sur une ruine est toujours une ruine. Apposées les unes à côté des autres dans l'exposition, les photographies de Khalil Joreige et Joana Hadjithomas formaient une séquence. Plutôt que des images, plutôt que des tableaux, ce sont des plans apposés les uns aux autres, dans un flux. Elles sont en instance de stabilisation et se présentent dans le déroulement d'un film à monter, comme une parabole d'un récit historique à construire. Elles semblent déjà absentes, comme déjà intégrées à une puissance d'imagination. À la suite de leur visite des ruines du camp de Khiam, Khalil Joreige et Joana Hadjithomas décident de réaliser un autre film en retrouvant les anciens détenus qu'ils avaient interviewés en 1999 et en leur demandant de témoigner sur la nouvelle destruction du camp en s'exprimant sur le projet de sa reconstitution. Dans l'exposition, les deux films réalisés en 1999 et 2007 par Khalil Joreige et Joana Hadjithomas avec les anciens détenus du camp de Khiam étaient projetés simultanément sur des écrans plasma. Ces films agissaient comme les commentaires des photographies des ruines du camp. L'ensemble de l'exposition était composée par appositions de paroles et d'images selon divers registres de mémoires et de temporalité, dans une modalité esthétique relevant tout entière du montage cinématographique. Dans son *ABC de la guerre*, Bertolt Brecht entend expérimenter l'usage de la compréhension des images comme outil de compréhension historique des événements. Pour lire une image, il faut la mettre en rapport avec d'autres images et avec des textes. Il faut opérer par montage. Georges Didi-Huberman déclare à ce sujet qu'il s'agit de renoncer à la valeur d'énonciation pour passer à la tabulation et il cite Ludwig Wittgenstein : « Ce qu'on ne peut dire ou ce que l'on ne peut démontrer, il faut l'exposer. » Le montage contribue à complexifier une vision de la guerre. Dans *Images malgré tout* Georges Didi-Huberman dit : « Le montage ne vaut que lorsqu'il ne se hâte pas trop de conclure ou de reclore : lorsqu'il ouvre et complexifie notre

appréhension de l'histoire, et non lorsqu'il schématise abusivement.»¹¹ Les installations et les films de Khalil Joreige et Joana Hadjithomas sont construits par rythmes, montages et stratifications. Le sens se révèle dans le déroulement de ce temps organisé entre espaces de présences et intervalles de latences. L'ami, c'est le mouvement ; l'ennemie, c'est la thèse qui fige les argumentations et les représentations historiques. Sur le témoignage, Giorgio Agamben écrit que ce qui compte, ce n'est pas tant ce qui se dit, mais l'acte de pouvoir le dire. Tout acte de témoignage est avant tout performatif. Ce qui compte, c'est que la parole ait pu avoir lieu. Les films réalisés en 1999 et 2007 avec les anciens détenus du camp de Khiam procèdent par montage exclusivement. La parole des détenus est recueillie telle quelle sans autre commentaire ou contextualisation. Ce sont les stratifications des paroles et le déroulement de leur temps d'énonciation qui articulent le sens mémorial de ces objets filmiques.

Depuis le début de la guerre civile en 1975 et plus encore après le meurtre de Rafic Hariri, les espaces publics du Liban d'aujourd'hui sont saturés d'images de martyrs. Beyrouth est envahie d'effigies de héros. Depuis la fin du conflit de 2006, cette floraison d'images s'est augmentée de slogans qui scandent : « Nous vivons avec des morts qui nous regardent et sont encore vivants ! » Dans ce contexte, les artistes ont à faire face à des registres iconiques et rhétoriques extrêmement puissants. « Nous, nous avons besoin de monuments où nous pourrions pleurer », déclare Joana Hadjithomas. « Il faut qu'il y ait un vrai travail d'archives sur chaque cellule, chaque couloir » confirme un des anciens détenus de Khiam. Mais de quels monuments parle-t-on ? Mais toute initiative de commémoration et toute procédure de mémorisation ne contient-elle pas sa part d'oubli ? Si le Hezbollah reconstruit le camp et le transforme en site de commémoration, où devra s'arrêter le travail de reconstitution ? Les ruines

¹¹ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.

du camp ne font-elles pas aussi partie de son histoire ? Qu'en sera-t-il des traces laissées par les corps des détenus sur les bâtiments ? Cette matérialité sensible sera effacée par le monument-musée qui sera construit à la place du camp. Les dires des prisonniers sont explicites à ce sujet : « On regardait une fissure dans le mur et on rêvait, maintenant ils vont couper le mur à la scie électrique, alors qu'il avait été coupé au fil de fer », « avec les nouvelles pierres, les murs ne seront jamais les mêmes », « les souffles, les murmures des détenus, ces murs neufs ne les auront pas entendu », « j'y ai passé le plus bel âge de ma vie, entre 17 et 25 ans, la reconstitution effacera les traces que nous avons laissées de nos mains avant la démolition », « notre rêve était de sortir du camp et qu'il reste tel quel avec les menottes, les sacs dans lesquels on dormait et non pas qu'il devienne un lieu où des gens puissent aller à la cafétéria et se balader en mangeant des graines », « la destruction égale l'histoire du camp. Je ne peux pas dire quel est le plus important ».

Les commémorations et les monuments nous garantissent-ils du non-oubli ? En avertissement de son ouvrage *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*¹², Paul Ricoeur se dit « troublé par l'inquiétant spectacle que donne le trop de mémoire ici, le trop d'oubli ailleurs, pour ne rien dire de l'influence des commémorations et des abus de mémoire – et d'oubli ». « L'idée d'une politique de la juste mémoire est à cet égard un de mes thèmes civiques avoués » poursuit-il. Se référant à un contexte français pour illustrer son propos, dans le paragraphe « L'oubli et la mémoire manipulée » de ce même ouvrage, Paul Ricoeur expose les thèses d'Henry Rousso à propos l'histoire de la période de Vichy qui se fit selon lui en trois phases. Une période de deuil, puis une phase de refoulement durant laquelle s'instaura un mythe dominant : le résistancialisme, un « souvenir-écran à l'échelle de la mémoire collective » selon ses dires. Les commémorations mi-

¹² Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

rent entre parenthèses les Juifs, (les camps de concentration), elles « scellèrent le souvenir incomplet et sa doublure d'oubli ». Puis Henry Rousso exprime comment, dans une troisième période, celle du « retour du refoulé », avec la guerre d'Algérie on vit « le rejeu de la faille » et « le jeu et le re-jeu des séquelles »¹³.

Dans un autre registre, nous pouvons citer Oradour-sur-Glane. Les habitations et les autres bâtiments ont été conservés dans l'état où ils furent laissés par les Waffen SS le 10 juin 1944, c'est-à-dire en ruines et en cendres. On a voulu préserver ainsi la mémoire du village martyr. Et pourtant, le procès de Bordeaux au cours lequel les criminels d'Oradour-sur-Glane furent jugés déboucha sur leur amnistie. Les habitants d'Oradour-sur-Glane affichèrent alors durant plusieurs années, à l'entrée du site historique, les noms des députés qui avaient voté cette amnistie.

Dès les origines de leur projet *Wonder Beirut*, Khalil Joreige et Joana Hadjithomas désignait la ville Beyrouth construite sur les ruines des guerres civiles, payant par le déni, une expansion économique et immobilière florissante, dans le contexte d'un Liban pacifié au prix de l'amnistie d'anciens criminels de guerre occupant encore des mandats politiques. Nous savons à quel prix se payent le déni, l'oubli, et l'abus de simplifications idéologiques du récit de l'histoire.

C'est dans ces écarts d'oubli que l'art a sa carte à jouer.

« La valeur du camp est historique, pas temporelle », « nous sommes là, nous sommes le camp » déclare un des anciens détenus. Les éléments récoltés et mis en exposition par Khalil Joreige et Joana Hadjithomas sont les matériaux qui participeront à constituer l'archive d'une mémoire spécifique du camp de Khiam avant que celle-ci ne tombe dans l'oubli de la reconstruction et de la commémoration.

¹³ *Ibid.*, p 580-587.

En 2000, le projet *Images latentes* de Khalil Joreige et Joana Hadjithomas comportait des planches sur lesquelles figuraient les descriptifs exhaustifs d'images contenues dans des pellicules photographiques non-développées. Sur ces planches, pas d'images donc, mais des notices descriptives exclusivement. Parmi elles figuraient des prises de vue du camp de Khiam en 2000. Ces images non-développées sont les seules vues qui pourraient attester de l'état du camp de Khiam avant sa destruction et dont Khalil Joreige et Joana Hadjithomas disposent aujourd'hui. Le véritable monument commémoratif de Khiam, pourrait-on dire, est constitué des paroles filmées des prisonniers et de ces planches en forme de pierres tombales d'images.

« Faire œuvre d'historien ne signifie pas savoir "comment les choses se sont passées". Cela signifie s'emparer d'un souvenir tel qu'il surgit à l'instant du danger » écrit Walter Benjamin. Sans cesse survient à l'esprit de Khalil Joreige et Joana Hadjithomas la question : jusqu'à quel point les images de Khiam non-développées pourront-elles rester latentes ? N'auront-elles pas besoin de « revenir » dans un moment où il faudra à nouveau convoquer l'histoire et ses fantômes, et ce moment, sera-t-il celui d'une nouvelle catastrophe ?

Le travail de Khalil Joreige et Joana Hadjithomas est littéral. Il est existentiellement attaché à son contexte de production et d'apparition. Il est inscrit dans une actualité et dans un projet d'efficiace historique. Pour autant, cette littéralité ne se limite ni à une captation ni à une simple transcription de motifs géopolitiques. La démarche de Khalil Joreige et Joana Hadjithomas ne s'apparente pas à un art de la dénonciation ni à un art de l'ellipse et de la métaphore. Elle est dialectique, autant dans sa pensée que dans son développement visuel et plastique. Chaque nouvelle mise en œuvre visuelle et son expérimentation publique (film, exposition) s'enchaîne à un nouveau développement de pensée. Chaque nouveau projet naît d'une expérience vécue ou observée et entraîne une remise en cause complète du langage plastique engagé. Khalil Joreige

et Joana Hadjithomas n'ont pas établi de programmation conceptuelle. Il s'agit d'interroger le politique en même temps qu'interroger les images (l'art), de les malmenier en repoussant les limites. C'est dans ce sens que le travail de Khalil Joreige et Joana Hadjithomas revêt tout son sens pédagogique. Le spectateur est impliqué dans des dispositifs. Il est invité à penser l'événement plutôt qu'à le contempler.