

DÉCEMBRE 2008

N° 640

BAZIN EN CHINE

CAHIERS CINEMA

CAHIERS DU CINEMA

www.cahiersducinema.com

**HERZOG
À BEAUBOURG**

**DENEUVE
AU LIBAN**

BACULY 0011 C. ALU. 65x114. 7.100 €. 695.00 €. SUI. 11 FS. CAN 9.95 \$. USA 10.50 \$. JPN 199. 3PY. ISSN 0008-011X

M 01293-60 - F. 5.90 €



CAHIER CRITIQUE

■ En salles

À côté de Stéphane Mercurio	47
Bienvenue à Bataville de François Caillat	47
Johnny Mad Dog de Jean-Stéphane Sauvaire	48
Les Grandes Personnes d'Anna Novion	50
Le Plaisir de chanter d'Ilan Duran Cohen	51
Super Blonde de Fred Wolf	51
Une famille chinoise de Wang Xiao-shuai	53

■ 3 décembre

L'Apprenti de Samuel Collardey	45
Délire Express de David Gordon Green	38
Je veux voir de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige	ci-contre
Comme une étoile dans la nuit de René Féret	48
Leonera de Pablo Trapero	49
Madagascar 2 d'Eric Darnell et Tom McGrath	50
Le Théâtre des opérations de Benoît Rossel	52
9 MM (T. Barman), Agathe Cléry (E. Chatiliez), Laban, le petit fantôme (L. Persson), Lads & Jockeys (B. Marquet), L'Orchestra (A. Ferrente), Paris Nord Sud (F. Llopis), Pour elle (F. Cavayé), Le Prix de la loyauté (G. O'Connor), Sur ta joue ennemie (J.-X. de Lestrade)	

■ 10 décembre

Burn After Reading de Joel et Ethan Coen	42
Les Inséparables de Christine Dory	44
Caos Calmo d'Antonello Grimaldi	48
Mascarades de Lyes Salem	50
L'Emmendeur (F. Veber), Le jour où la terre s'arrêta (S. Derrickson), Mia et le Migou (J.-R. Girerd), Secret défense (Ph. Haïm), Sleep Dealer (A. Riveira)	

■ 17 décembre

Les Plages d'Agnès d'Agnès Varda	35
Largo Winch de Jérôme Salle	49
Mister Lonely d'Harmony Korine	50
La Terre des hommes rouges de Marco Bechis	52
Grands comme le monde (D. Gheerbrant), Grido (P. Delbono), Harold Lloyd 3 courts, Igor (T. Leondis), La Cité de l'ombre (G. Kenan), Le Bon, la Brute et le Cinglé (K. Jee-Woon), Le Chant des mariées (K. Albou), Les Ailes pourpres : le mystère des flamands (M. Aeberhard et L. Ward), Les Enfants de Timpelbach (N. Bary), Luther (E. Till), Niko, le petit route (M. Hegner et K. Juusonen), Noise (Henry Bean), Nos désirs font désordre (St. Arnoux) Roman Polanski, Wanted and Desired (M. Zenovich)	

■ 24 décembre

Louise-Michel de Benoît Delépine et Gustave Kervern	40
N'Djamena City d'Issa Serge Coelo	34
Une fiancée pas comme les autres de Craig Gillespie	53
Australia (Baz Luhrmann), Histoires enchantées (A. Shankman), I Fell Good (S. Walker), L'Œil du mal (D.J. Caruso), Mes plus belles années (R. Levy), Sunny et l'Éléphant (F. Lepage)	

■ 31 décembre

Il divo (P. Sorrentino), Revanche (G. Spielmann), Spirit (F. Miller), Tony Manero (P. Lorrain), Tout... sauf en famille (S. Gordon)	
---	--

Je veux voir de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige

La communauté des regards

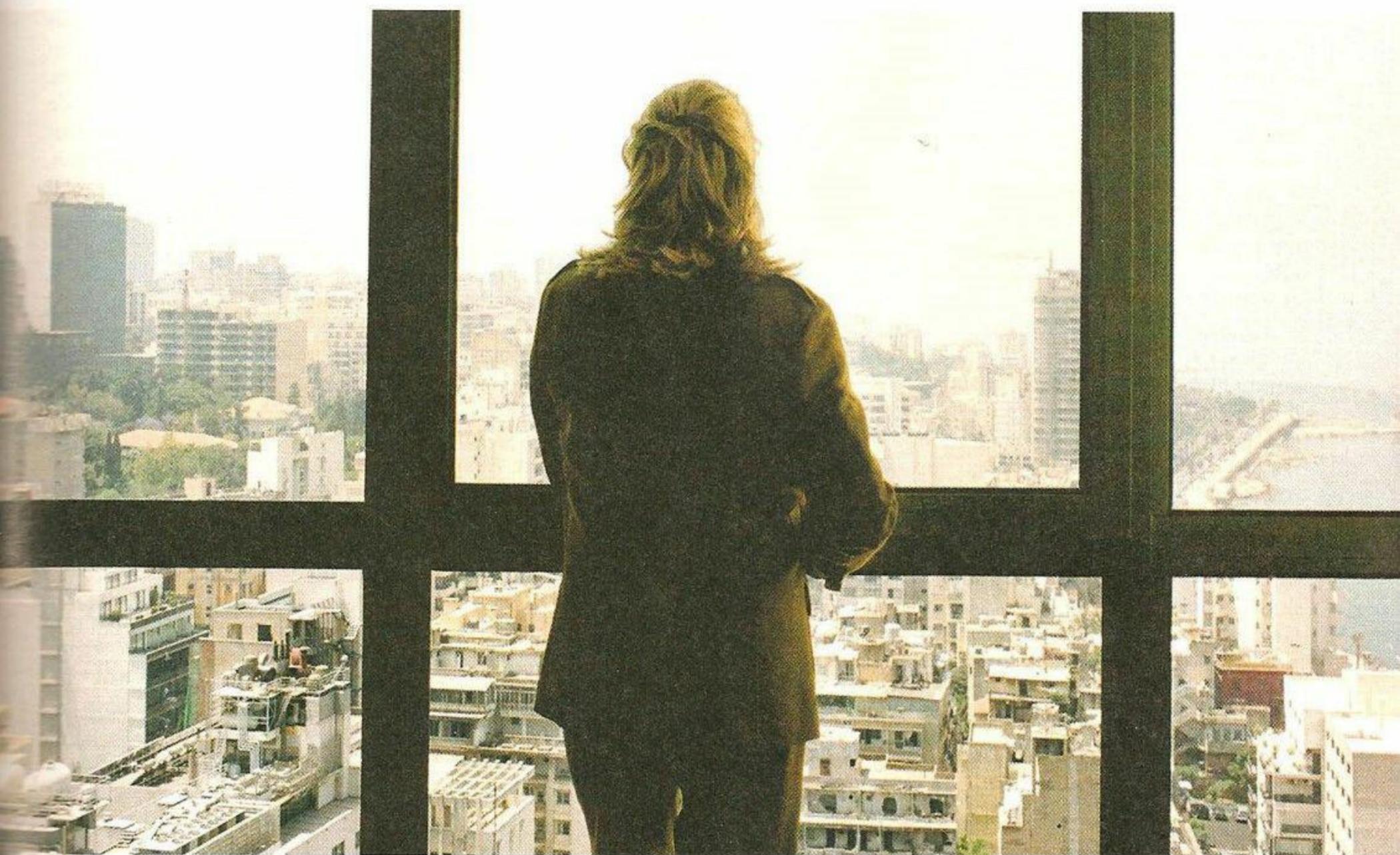
par JEAN-MICHEL FRODON

Elle se tient debout, face à une fenêtre dont la lumière découpe sa silhouette. De l'autre côté de cette fenêtre située à un étage élevé, dans un halo de blancheur, on devine la ville, Beyrouth. Elle dit : « Je veux voir », elle ne dit pas quoi. La grande fenêtre lui fait un cadre, et quadrille sa silhouette. On la reconnaît tout de suite, Catherine Deneuve. Le film est là, tout de suite : l'actrice vedette, la réalité à la fois très éclairée et avec laquelle s'interpose une distance, les effets réels et inévitables de recadrage, de redéfinition critique de la place, de l'évidence de la présence. Ajoutons même le souvenir fugace d'une autre image, Deneuve chez Garrel devant une fenêtre, *Le Vent de la nuit*, une autre histoire, un autre artiste, pas une citation mais une harmonique.

Au début du film, ce plan très beau d'être à la fois très simple et si riche concentre l'œuvre à venir, il ne dit rien de l'histoire de *Je veux voir*. Puisque le troisième long métrage de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige est bien un récit. La découverte de cette nature paradoxale du film sera le carburant de sa mise à feu : pas un reportage sur la visite de Catherine Deneuve au Liban et d'une petite expédition qu'elle aurait faite dans le Sud du pays ravagé par les bombardements israéliens, quelques mois après la guerre de l'été 2006, mais un conte. Un jeu de représentation qui ne peut prendre son essor qu'à condition que Catherine Deneuve « joue », qu'elle joue un de ses rôles les plus difficiles et les plus délicats, celui de Catherine Deneuve.

Aux réalisateurs, tout de suite présents eux aussi comme personnages de leur fiction, elle fait cette demande – *je veux voir* – qui enclenche l'action. Celle-ci a besoin d'un autre personnage principal, l'acteur Rabih Mroué, qui conduira la voiture avec laquelle « Mademoiselle Deneuve » (le personnage) part vers le Sud. Mroué aussi joue un rôle, dit des dialogues, interprète des situations qui ont été mises en place. Rien pourtant ne vient revendiquer explicitement la nature romanesque de ce qui se produit sous nos yeux – rien sinon une certaine ubiquité de la caméra et une fluidité des enchaînements, qui murmurent que tout cela n'est pas le fruit d'un enregistrement brut mais bien d'une construction.

L'important n'est pas tellement ici de reconstituer les stratégies de tournage, savant assemblage de préparation minutieuse et de capture d'instantanés fortuits – les Cahiers ont publié avec leur n° 626 un « Carnet des cinéastes » qui en explicitait le cheminement. Ce n'est pas non plus d'élucider le caractère « véridique », au sens journalistique, des incidents qui émaillent le voyage de Catherine et Rabih, la brutale interdiction de tourner dans les quartiers Sud de Beyrouth contrôlés par les milices chiites, la dangereuse sortie du chemin balisé dans un paysage paisible où attendent des centaines de milliers de mines et de bombes à fragmentation léguées par Tsahal aux populations civiles, ou encore l'arrivée dans le village natal de Rabih, village aujourd'hui réduit à un monceau de ruines. Nous sommes dans la voiture avec les deux voyageurs qui échangent des mots simples, elle qui tente d'identifier la



De part et d'autre de la vitre, Catherine Deneuve et Beyrouth.

nature sinon le sens de ce qui se présente sous ses yeux, lui qui répond par réajustements successifs et précis, comprend les incompréhensions de son interlocutrice, ne se veut ni guide ni savant, aussi désemparé dans son propre pays dont il sait tout qu'elle qui n'en sait rien ou presque.

C'est le même thème qui était formulé frontalement par le dialogue « *j'ai tout vu/tu n'as rien vu* » des amants de *Hiroshima mon amour*. Il s'agit bien, avec de nouveaux moyens et une situation entièrement différente, de miser le même enjeu, inépuisable et essentiel pour le cinéma, celui des possibilités et impossibilités de voir.

Elle ne verra pas grand-chose, Catherine Deneuve. Des maisons détruites, des champs, des gens dans la détresse, des chantiers. Et qui attendrait que son expédition soit celle d'une Tintin en tailleur au pays des ruines, pour on ne sait quelle révélation voyeuriste, sera cruellement déçu. Que pourrait-elle voir d'ailleurs, et surtout nous faire voir, que n'auraient pas vu les cent mille caméras de télévision qui quadrillent le pays ? Attente absurde, malsaine, et pourtant irrépres-

sible – la pulsion scopique que dit très littéralement le titre. Ce sont les conditions réelles de son désir de voir, et c'est, avec Deneuve, les possibilités du cinéma de voir autrement, au-delà de ce « rien à voir » symétrique du trop d'images, que mettent en scène Joreige et Hadjithomas. Il faut ces strates instables de curiosité, de pudeur, de savoirs partiels (ceux d'une Française normalement informée des événements du monde, d'un artiste libanais d'une quarantaine d'années ayant toujours vécu sur place), il faut des distances différentes, l'humour (présence gag et ultraréaliste du garde du corps, et sa variante pour quidam : « *Il faut mettre sa ceinture de sécurité* »), il faut le danger, le passage par d'autres références – le dialogue sur *Belle de jour* – et les brusques retours de « réel ». Il faut que celle qui veut voir soit regardée à son tour par ceux chez qui elle débarque et qui la reconnaissent pour ce qu'elle est et ne veut pas être à ce moment là, une star du cinéma occidental. Aux limites d'un fantastique inquiétant, la manière dont les jeunes hommes s'assemblent alors autour de la femme blonde restée

seule un moment dans le village martyr se charge d'un miroitement de sens, et d'une étrangeté troublante – on songe, cette fois, à la promenade solitaire de Monica Vitti dans les rues de Syracuse dans *L'avventura*, au regard des hommes sur elle.

Puisque c'est très logiquement que les repères du cinéma moderne réapparaissent comme autant d'images latentes au sein du film. Des ruines d'*Allemagne année zéro* à celles de *Still Life* en passant par Resnais, Buñuel, Antonioni ou Garrel, c'est bien la même mise à l'épreuve des puissances du cinéma de rendre compte autrement, grâce à son réalisme et à son onirisme propres, des vérités et des catastrophes du monde. Tout comme c'est dans la complexité de ces ruines, leitmotiv du film de la banlieue de Beyrouth à la frontière Sud puis au front de mer, que le cinéma se trouve lui-même, dans une noria de visions documentaires et imaginaires où l'antiquité archéologique, les projets urbanistiques, les effets de plusieurs invasions ennemies, les guerres civiles, les stratégies politiques d'occupation du territoire, les agendas huma-

nitaires et les opérations immobilières produisent du paysage et du réel, de la souffrance et de la vie quotidienne, pour des millions de gens. Il faudrait de nombreux gros livres pour mettre tout cela en lumière. Ou, différemment, intuitivement, il est possible d'accompagner le visage de Catherine Deneuve tandis qu'elle roule à travers des champs si beaux, si verts, si calmes et dangereux, et que doucement elle s'endort.

Rien de futile dans ce glissement progressif vers un onirisme où éclatera comme un coup de canon le passage d'un de ces jets israéliens qui violent chaque jour l'espace aérien et la fierté des habitants du pays. Mais au contraire, par réajustement constant des points de vue, des formulations, des silences, la construction minutieuse d'un considérable « appareil de vision », qui est le film lui-même. Et la manière dont Catherine Deneuve accepte, avec une modestie et une disponibilité totales, de devenir une pièce de cet appareil est

digne d'une grande admiration, et d'une égale gratitude.

Le voyage mène vers plusieurs buts emboîtés. Il mène, à l'extrême Sud, jusqu'à ce chemin ouvert contre les lois de la guerre et de la diplomatie, et parcouru pour la seule justification de sa propre existence – et on songe cette fois aux chemins de Kiarostami, le sentier qui descend vers la frontière entre Liban et Israël prolonge alors la route qui montait à la fin de *Et la vie continue*. Il mène à l'impératif d'un avenir, quel qu'il soit, et à ce vertigineux recyclage des ruines en matériaux de construction ou en terre gagnée sur la mer. Il mène à un retour de Catherine Deneuve au milieu d'un environnement urbain, mondain, affecté d'une sorte de décalage aux limites du dérisoire et du cauchemar absolu, sous les flashes de photographes qui aveuglent. Circulez, plus rien à voir.

Ainsi le film aura rendu perceptibles la véritable singularité et la véritable puissance du « voir » cinématographique : pas

un savoir ni une maîtrise esthétique, mais un agencement des regards, l'organisation sensible d'une assemblée de regardeurs, dont aucun ne peut être à la place de l'autre, et dont aucun, seul, ne pourrait voir, ni donner à voir quoique ce soit, mais dont la communauté fragile rend possible un autre accès au monde. ■

JE VEUX VOIR

France-Liban, 2008

Réalisation et scénario : Joana Hadjithomas et Khalil Joreige

Interprétation : Catherine Deneuve, Rabih Mroué

Image : Julien Hirsch

Son : Guillaume Lebraz, Sylvain Malbrant, Emmanuel Croset

Montage : Enrica Gattolini

Musique : Joseph Gohsn

Production : Farès Ladjimi, Tony Arnoux, Georges Schoucair, Édouard Mauriat, Anne-Cécile Berthomeau

Distribution : Shellac

Durée : 1 h 15

Sortie : 3 décembre

Rabih Mroué et Catherine Deneuve. Qui voit quoi ?



ENTRETIEN AVEC JOANA HADJITHOMAS ET KHALIL JOREIGE

Éloge de la guérilla symbolique

Troisième long métrage de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige (après *Autour de la maison rose*, 1999, inédit et *Perfect Day*, cf. *Cahiers* n°610), *Je veux voir* s'inscrit dans le travail beaucoup plus vaste que mènent les deux artistes, avec un ensemble d'œuvres qui utilisent le cinéma, la vidéo, la photo, les arts plastiques et les installations pour tenter de construire de nouvelles manières de se confronter au passé et au présent de leur pays, le Liban. Juste après la sortie de leur film ouvrira dans la Salle noire du Musée d'Art moderne de la ville de Paris, le 12 décembre, une exposition de certaines de leurs œuvres plastiques, il a paru nécessaire au cours de l'entretien de mettre en évidence la cohérence et les enjeux communs de ces travaux, qui tous interrogent les possibilités de voir et de faire voir.

Joana Hadjithomas. En 2006, j'étais jurée au FID Marseille et Khalil m'avait accompagnée. Nous devions rentrer à Beyrouth le 12 juillet, le jour même du début de la guerre. Nous sommes restés coincés en France, à regarder la guerre à la télévision – nous avions d'ailleurs écrit un texte pour les *Cahiers* à partir de cette expérience (*Cahiers* n°615). De là est né le besoin de montrer des images différentes de celles que diffusaient les télé.

Khalil Joreige. Après les trente-trois jours de guerre, rentrés à Beyrouth, nous sommes allés au Sud Liban, devenu un endroit surmilitarisé où il est devenu très difficile de filmer et où nous étions de nouveau face à des images propagandistes et simplificatrices. Nous avons eu le sentiment que les dix ans de travail consacrés à construire des rapports plus complexes avec les représentations par toute une génération de plasticiens, de cinéastes, de photographes, de performers dont nous faisons partie étaient subitement renvoyés au néant.

J.H. Nous avons imaginé essayer de passer par l'intermédiaire d'une icône du cinéma pour construire une autre distance au réel. Pour nous, Catherine Deneuve représente le cinéma lui-même, elle permet de se demander si le cinéma peut aider à voir à nouveau, si la fiction peut revenir dans ces lieux-là. Sa présence devait nous permettre de recommencer

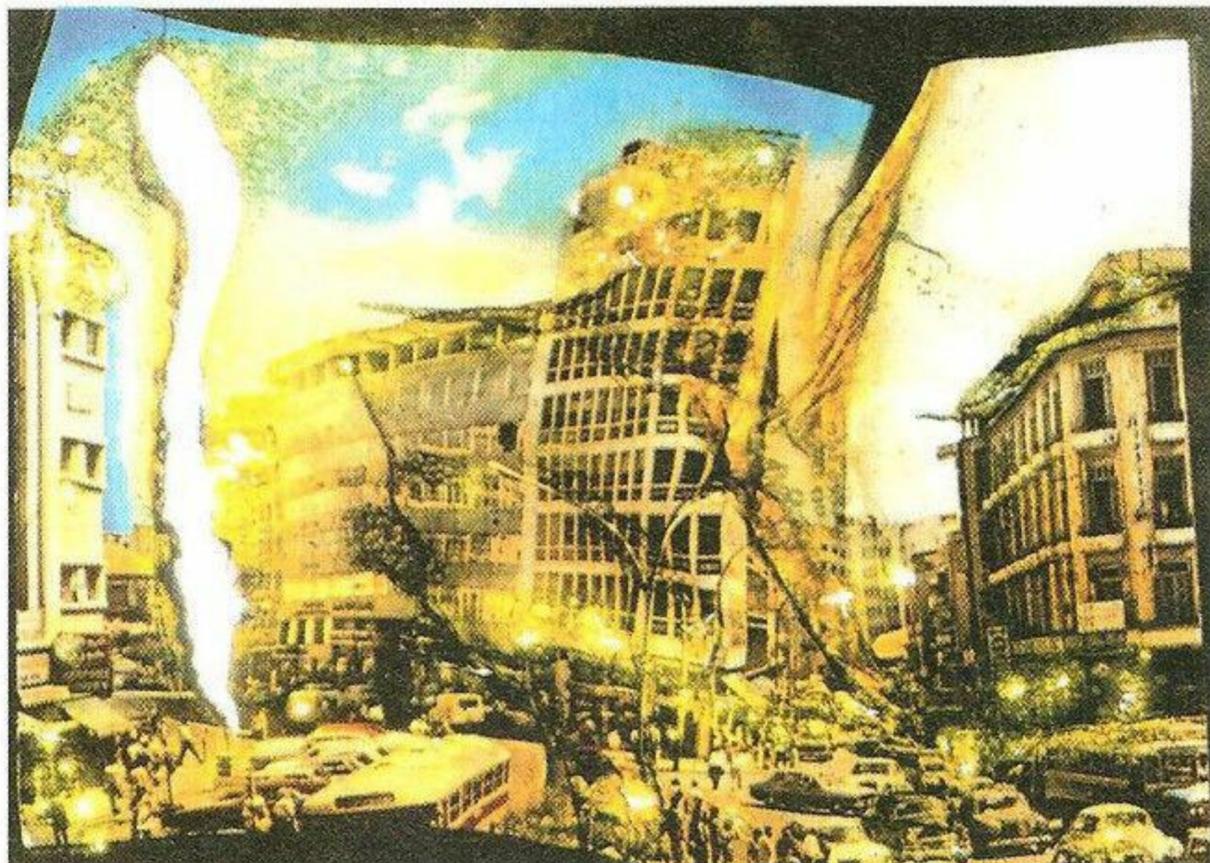
à faire des images que nous découvrions ne plus pouvoir faire. Par exemple, après en avoir, par force, tellement filmé, nous n'arrivions plus à filmer des ruines, qui sont pourtant les traces omniprésentes et complexes de ce qui se passe dans le pays.

K.J. Nous avons en tête la phrase de Godard qui fait le parallèle entre Israéliens/Palestiniens et fiction/documentaire, pour voir si on pouvait, avec une actrice incarnant le cinéma, échapper à cette dichotomie. Pour tenter cela, il nous a semblé nécessaire de mettre en scène une rencontre, entre donc Catherine Deneuve, qui porte ce statut, et Rabih Mroué, acteur et performer avec lequel nous travaillons depuis nos débuts, qui participe à notre réflexion, qui invente sur scène des questionnements dont nous nous sentons proches.

Nous avons besoin, entre Catherine Deneuve, qui est alors pour nous un corps-fiction, et la réalité du Sud Liban, de quelqu'un qui avait lui aussi une histoire avec les images, mais également un lien avec ce territoire, puisqu'il vient du Sud Liban. Un face-à-face direct entre Catherine et les habitants l'aurait installée dans une posture fautive, celle de témoin ou d'ambassadrice. Il fallait échapper à la dichotomie de la télé qui fonctionne sur le face-à-face entre personnalités connues (politiciens, présentateurs etc.) et passants lambda, réduits à des



Images latentes 2007 : photos prises (mais non développées) par Abdallah Farah, le photographe imaginé par Khalil Joreige et Joana Hadjithomas.



Carte postale de guerre n°6/18. Extrait de *Wonder Beirut, histoire d'un photographe pyromane* (1998-2008).

généralités, matériau pour les médias qui les privent de leur singularité, de leur histoire.

■ **Qu'avez-vous proposé exactement à Catherine Deneuve et comment a-t-elle réagi ?**

J.H. Après la guerre, nous avons rencontré Tony Arnoux, attaché de presse français qui travaille dans le cinéma et se trouvant, lui, à Beyrouth pendant la guerre y était resté bloqué. Il nous a aidés à entrer en contact avec Catherine. Nous ne la connaissions pas du tout, nous lui avons écrit une lettre qui expliquait le genre de travail que nous faisons et notre souhait de la rencontrer, lettre que Tony lui a transmise. À notre grande surprise, elle a répondu tout de suite, en disant qu'elle était prête à tenter l'aventure.

K.J. C'était elle que nous voulions, si elle avait refusé, le film ne se serait pas fait. Elle a ce côté « si loin, si proche », avec toute la distance de sa beauté et de son statut de vedette et en même temps une proximité au monde, elle était l'unique possibilité que nous envisagions.

J.H. Il ne fallait pas que ce soit une vedette dont la gloire se serait interposée, aurait imposé la dimension « people ». Avec elle, qui est une grande star au Liban aussi, on savait qu'on allait pouvoir faire du cinéma. Nous lui avons demandé de nous aider, par sa présence physique, à retrouver la possibilité de regarder notre pays. C'est un peu une expérience chimique, on va plonger un corps étran-

ger dans un milieu saturé et observer les réactions que cela produit.

K.J. Elle était si volontaire pour l'expérience que ça nous a angoissés, il fallait être à la hauteur de son courage, de son engagement. On lui a dit qu'on n'avait pas d'argent, elle a répondu que ce n'était pas un problème et ne s'est pas fait payer, on lui a dit qu'il pouvait y avoir des problèmes de sécurité, elle a répondu que cela faisait partie du projet. Elle a une grande intelligence des situations, elle accepte aussi de ne pas savoir, et de ne pas se retrancher dans un rôle, par exemple celui de l'Occidentale compatissante, ou de porte-parole d'une cause.

■ **Catherine Deneuve a besoin de Rabih Mroué pour commencer à voir, mais lui aussi à besoin d'elle, il dit dans le film qu'il n'aurait pas pu retourner seul dans son village, qu'il aurait eu peur d'avoir un regard de touriste. Cette phrase est-elle de lui, ou est-ce vous qui l'avez écrite dans le scénario ?**

K.J. Nous l'avons écrite dans le scénario parce qu'il nous l'a dite auparavant. Après la guerre et notre retour au Liban, nous sommes allés à de multiples reprises dans le Sud, pas Rabih. Dans une certaine mesure, le film est né de cet écart problématique entre notre besoin d'aller voir et son refus à lui.

■ **Avant même de savoir quoi et comment montrer, il y a le désir de voir**

– la pulsion scopique – qu'exprime littéralement le titre du film.

K.J. Le film revendique cette pulsion, et en même temps il naît de notre constat qu'en y allant directement on ne voit rien. Catherine n'est en aucun cas une « experte » qui verrait mieux que nous, lorsqu'elle voit des ruines elle croit que ce sont des traces de la guerre alors qu'à Beyrouth les ruines réfèrent à plusieurs conflits et événements qu'elle ne peut pas identifier. Ses hésitations ou errements nous aident à retrouver une place, nous apprennent à voir à nouveau.

J.H. Rabih a accepté d'aller dans le Sud, et dans son village, parce qu'il y avait le film, et Catherine. Il a besoin des deux. Elle ne pourrait pas y aller sans lui, et évidemment pas non plus sans le film. Et nous avons besoin de Catherine et Rabih pour essayer de voir différemment. C'est cet agencement à plusieurs qui rend possible l'opération de visibilité, ces délégations de regard : on a essayé de voir avec l'autre.

K.J. L'important est de revenir dans ces endroits-là, qui ont été tellement filmés, tellement montrés : on ne voulait pas aller voir ailleurs, démissionner de la possibilité d'aller voir justement dans ces endroits-là. Si les systèmes de représentations simplificateurs des médias se les approprient, c'est nous-mêmes qui sommes, à court terme, menacés de disparaître.

■ **Le « je » de *Je veux voir*, c'est plutôt vous qu'elle. C'est vous qui voulez voir, mais vous avez besoin d'elle pour y parvenir.**

K.J. Il s'agit moins de « voir », au sens d'une opération optique, que de percevoir, de ressentir. En quoi, le film s'inscrit dans l'ensemble de notre travail, dont un des principaux aspects concerne les images latentes : nous essayons de rendre perceptible ce qui n'est pas apparent. En même temps que nous repérons pour le film, nous préparons une exposition photographique, « Où sommes nous ? » (présentée à Paris par le Festival d'Automne 2007 à la galerie Topographie de l'art), qui travaillait, avec d'autres moyens, les mêmes interrogations. La mise en présence de Catherine et de Rabih, et d'eux deux avec le paysage, est ici l'opération qui vise à permettre de percevoir davantage, à rendre sensible ce qui ne se « voit » pas au sens superficiel du terme.

■ **Qu'avez-vous écrit avant le tournage ?**

J.H. Nous avons fait beaucoup de repérages dans toute la région, il nous est arrivé plein d'incidents, de rencontres, de problèmes, à partir desquels nous avons imaginé des situations de départ auxquelles nous pourrions confronter Catherine et Rabih. Ce sont des dispositifs de fiction pour enclencher une perception du réel. Nous ne savons pas lesquels seraient productifs, c'est pourquoi il nous en faut un assez grand nombre.

K.J. Il y a un petit scénario d'une vingtaine de pages, mais qu'on ne donne à lire à personne. Il faut que ce soit précis, pour des raisons de sécurité, les problèmes d'autorisation etc., et en même temps nous savons qu'il faut accepter d'être débordés.

J.H. Nous écrivons des éléments de dialogue entre Catherine et Rabih, mais on ne leur montre pas. Ils ne vont pas sur les lieux du film à l'avance, et ils ne se rencontrent pas à l'avance : leur rencontre dans le film est la première fois qu'ils se voient. Et en même temps, tout le monde joue : elle joue Catherine Deneuve, Rabih joue Rabih Mroué, nous jouons les réalisateurs, Julien Hirsch joue le chef op'.

K.J. La seule contrainte que nous avait donnée Catherine était la durée : six jours. Nous avons tout construit en fonction de ce cadre temporel. Grâce à la caméra numérique HD, on peut filmer dans la durée. Sauf des cas particuliers, il y a très peu de prises, la plupart des scènes ne peuvent pas être refaites.

■ Les positions de la caméra, dans la voiture ou dehors, à proximité ou de loin, etc., interrogent en permanence la nature des images auxquelles nous assistons.

K.J. Un choix essentiel était de ne pas construire à l'avance le point de vue, ne pas non plus présenter les lieux, ne pas dire « ça c'est Beyrouth », « ça c'est telle région », mais être dans un mouvement, un mouvement qui interroge ce qu'on voit et comment on le voit. C'est cohérent avec un des travaux, intitulé *Le Cercle de confusion*, que nous allons montrer au musée d'Art moderne de la ville de Paris : il s'agit d'une grande photo aérienne de Beyrouth composée de trois mille fragments collés sur un grand miroir, les visiteurs sont invités à prendre un morceau de leur choix. Derrière chaque fragment, est écrit : « *Beyrouth n'existe pas* », en référence au « *La femme n'existe pas* » de Lacan.

J.H. Le film résiste à tout ce qui relève de la définition. Depuis des années, nous nous sentons définis, surdéfinis même, toujours par d'autres, et toujours d'une manière qui nous opprime, nous blesse. Que ce soit en tant que Libanais, qu'arabes, qu'artistes, que cinéastes... il y a toujours un abus de pouvoir. La caméra n'a pas un comportement constant, elle travaille à déstabiliser le point de vue, il y a des moments, où on est davantage du côté documentaire et d'autres, davantage du côté fiction.

K.J. Un des objectifs est de reconquérir des espaces auxquels le cinéma n'a pas accès. Filmer une rue interdite pour des raisons de sécurité par le Hezbollah, c'est reculer de quelques images les limites imposées, c'est ouvrir une brèche. Filmer sur la frontière, contre les règles édictées par les Israéliens et les forces de l'ONU, c'est rompre la contrainte imposée au cinéma, et ainsi la mettre en évidence.

J.H. La présence de Catherine Deneuve nous permet de remettre en jeu de la croyance dans le cinéma. Sans elle, jamais on n'aurait pu filmer sur la frontière. C'est une victoire strictement symbolique, c'est un geste libérateur, comme ouvrir une porte.

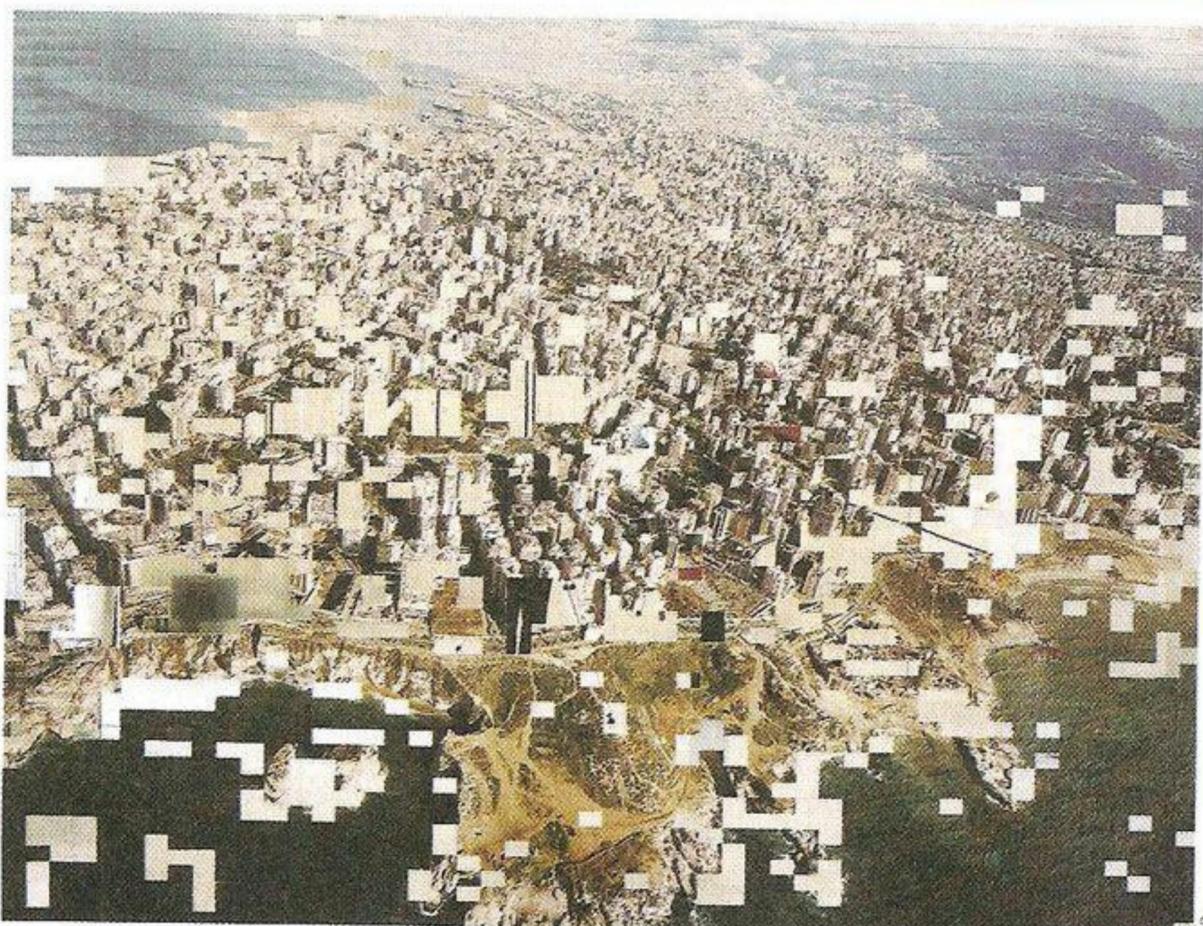
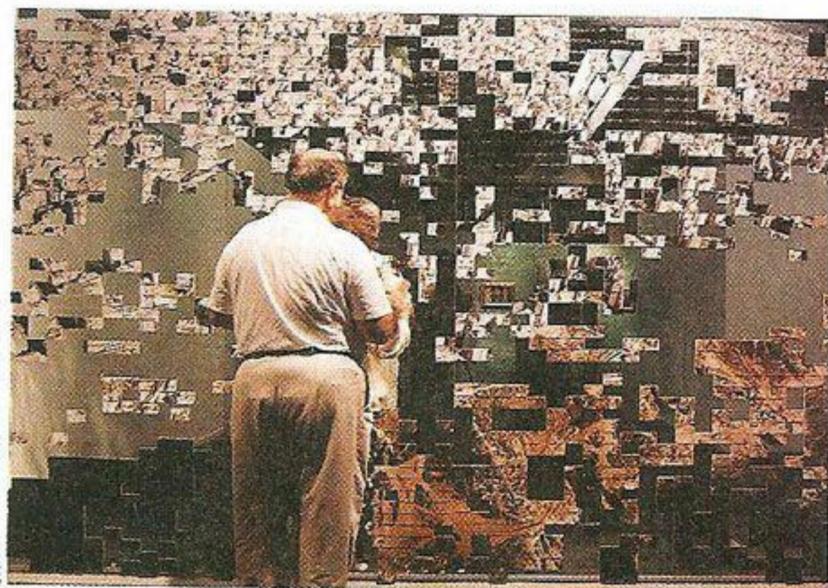
K.J. C'est la nature même du geste artistique. Il ne s'agit pas de produire une plus-value informative, il s'agit de faire un geste qui déstabilise les codes imposés, de rouvrir un espace possible pour le spectateur. Le faire permet de résister au

cynisme. C'est de la guérilla symbolique, qui permet de dire « je peux le faire », « le cinéma peut le faire ». À cet égard, le projet est en continuité d'un ensemble de vidéos que nous appelons *Vidéos symptomatiques* et qui cherchent à échapper à toute appropriation métaphorique ou discursive.

J.H. Le visage de Catherine Deneuve possède cette particularité de pouvoir être une surface de projection sur laquelle des spectateurs différents peuvent projeter des imaginaires différents. Elle est « symptomatique » : sa présence contribue à rendre le spectateur actif, à le pousser à projeter ses propres émotions.

■ Avez-vous filmé des scènes que vous n'avez pas pu intégrer au film ?

J.H. Oui. Par exemple, au village une femme est venue parler à Catherine



Le Cercle de confusion, 1997 : photo aérienne de Beyrouth composée de milliers de fragments collés sur un miroir. L'œuvre évolue à mesure que les visiteurs en emportent les éléments.

des drames qu'elle avait vécus. C'était impossible de montrer ça comme cela, il aurait fallu que cette femme cesse d'être anonyme, qu'on connaisse son nom, son histoire, ses motivations, qu'elle devienne un personnage à part entière du film. Il n'était pas question de la montrer comme élément témoin, anonyme, comme « tranche de vie » ou comme illustration d'un cliché : tout ce que font les télé.

K.J. La question est aussi celle de la distance à laquelle nous pouvions nous mettre de sa douleur. Il n'y avait pas de réponse qui nous ait semblé juste. Le film peut sembler déceptif, il ne répond délibérément pas aux attentes prévisibles : c'est la condition indispensable pour remettre en mouvement une aventure du regard.

J.H. Nous avons tourné en mai 2007, il s'est trouvé que ça a été une période relativement calme. Nous étions aussi contents d'avoir la végétation verdoyante, qui rompait avec les clichés sur la région. La nature est très belle, inhabituelle, elle paraît accueillante alors qu'elle est dangereuse : les Israéliens ont lâché un million et demi de bombes à fragmentation dans ces paysages idylliques.

■ Vous insistez sur le fait que ce film s'inscrit dans l'ensemble de votre pratique, aussi bien comme artistes plasticiens et vidéo que comme cinéastes.

K.J. Après la guerre de 2006, une foule de questions se sont posées à nous. Nous avons grandi à la fin des guerres civiles, en nous interrogeant sur notre rapport aux traces de ces conflits, et nous étions à nouveau confrontés à ça, dix ans après. Juillet 2006 a été une rupture sous l'effet de ce retour violent, au présent, de ce à quoi nous travaillions à nous confronter comme venant d'un passé récent, brûlant, mais derrière nous. Une autre réponse a consisté à revenir sur un film que nous avons fait en 2000, *Khiam*, pour réaliser *Khiam 2000-2007*. Nous avons interviewé en 1999 d'anciens détenus d'un camp tenu par la milice supplétive d'Israël dans la zone alors occupée du Sud Liban. Parmi ces ex-prisonniers, nous avons choisi de rencontrer ceux qui avaient trouvé comme mode de survie à l'incarcération et à la torture la fabrication d'objets d'art ou d'artisanat avec les matériaux disponibles sur place. Six personnes répondaient à cette définition. En 1999, Khiam était encore occupé, il n'était pas possible d'aller sur place, ce sont leurs témoignages qui construisaient les images men-

tales de ce lieu. Ensuite la forteresse de Khiam a été transformée en musée de l'Occupation par le Hezbollah, ce qui en donnait une représentation particulière. En 2006, l'aviation israélienne a complètement rasé cet endroit. Et maintenant il est question de le reconstruire « à l'identique ».

J.H. Le problème reste : qu'est-ce qui est raconté ? Quels sont les moyens et les enjeux de narration ? Le premier *Khiam* faisait exister la possibilité d'une représentation de ce qu'on ne pouvait pas montrer, grâce à des témoignages. Le second porte sur : qu'est-ce qu'une archive ? Qu'est-ce qu'une trace ? Quelle vérité conservent des ruines réelles, qu'est-ce qui se garde ou se perd dans la re-fabrication soi-disant à l'identique, monumentale et commémorative, de ce qui a été un lieu de l'Histoire ? Cette question est articulée au fait que les personnes que nous avons interrogées sont elles-mêmes marginalisées par l'histoire actuelle, ce sont d'anciens communistes, qui ont été des combattants, des résistants mais sont aujourd'hui exclus des forces qui se sont imposées.

K.J. Il faut comprendre qu'au Liban nous n'avons pas de récit historique constitué. L'histoire est toujours écrite par le pouvoir en place, le vainqueur du moment. Notre question est : quels protocoles permettraient de produire une autre histoire ? Cette question de l'histoire est liée à la figure du héros, les gens de *Khiam* appartenaient à une geste héroïque de résistance en 1999, aujourd'hui ils en sont exclus. C'est pourquoi notre exposition au Musée d'Art moderne s'intitule « *We could be heroes... just for one day* » – en référence aussi à la chanson de David Bowie, *Heroes*. Les guerres du Liban ont été à la fois très couvertes par les médias, donc avec une énorme production de représentations, mais ces guerres n'ont pas eu d'issue claire qui aurait imposé une vision. Il y a donc la possibilité, sinon l'obligation, de revenir sur ces documents, sur ces traces visuelles. On entend dire qu'il y a un problème de mémoire au Liban, c'est faux, chacun a une mémoire très riche, des souvenirs nombreux et très forts. En revanche, il y a un problème de récit, il y a une impuissance à articuler entre eux ces souvenirs. Là, plus personne n'est d'accord. Voilà la question de la narration, à la fois comme énoncé de faits (qu'est-ce qui s'est passé ?) et comme construction de sens (quelles sont les logiques à l'œuvre

dans l'enchaînement de ces faits ?). On ne peut pas éviter de poser ces questions en rapport avec les images.

J.H. Au Liban, il n'existe pas de grille commune pour regarder les événements. En France, même si beaucoup de faits peuvent faire débat, vous avez une grammaire commune, un rapport historiquement constitué aux faits et aux représentations, qui nous manque terriblement.

K.J. D'où l'importance, dans *Le Cercle de confusion*, de la relation particulière que chaque spectateur entretient avec le fragment de photo qu'il a choisi d'emporter. Cette œuvre a été conçue il y a dix ans, à un moment où se produisait une nouvelle interrogation sur Beyrouth, à travers un plan d'urbanisme qui prétendait s'appropriier toute la ville et imposait aux propriétaires soit de construire selon ses normes soit de convertir leurs propriétés en actions. On avait donc une nouvelle forme de fragmentation et de dématérialisation de Beyrouth.

J.H. *Wonder Beirut*, notre travail sur les cartes postales, poursuit dans la même direction. Que ces images des années 1960 soient toujours en vente dans les boutiques dans les années 1990 montrait la permanence de l'imaginaire du Liban comme « Suisse du Moyen-Orient », cette illusion qu'avant il n'y avait pas de problèmes, que la guerre avait été une parenthèse funeste. Le Conseil de la Reconstruction produisait des publicités montrant un mécanisme d'horlogerie qu'un grain de sable avait bloqué, et sa main gantée venait retirer le grain de sable en 1990, tout allait pouvoir se remettre en marche. Nous avons commencé notre travail pour nous opposer à ça.

K.J. Nous n'avons pas fait d'études artistiques ni d'études de cinéma, mais à un moment il nous a paru nécessaire de combattre cette représentation, qui évacue tout ce qui fait que nous nous sommes entretenus durant quinze ans. La version officielle était qu'on avait eu une sorte d'accident collectif, une crise de folie mais que nous étions guéris et que tout pouvait recommencer comme avant ! Sans se demander d'où cela venait, ou en attribuant la responsabilité à causes externes.

J.H. *Wonder Beirut* veut raconter une histoire. Pour cela nous avons créé un personnage de fiction, qui nous accompagne depuis : un photographe nommé Abdallah Farah. Il a pris ces images dans les années 1960. Ensuite il les a brûlées,



180 secondes d'images rémanentes, 2006. Une image fantôme arrachée au néant du passé et de la chimie.

pour les rendre conformes au présent qu'il vivait. Nous avons effectué des recherches très précises pour que les destructions qui apparaissent sur les images correspondent, au jour près, aux affrontements et destructions qui ont eu lieu à Beyrouth. Et nous avons produit des nouvelles cartes postales, des cartes postales de guerre, qui envoyaient des nouvelles du passé à un moment où la politique officielle était l'effacement et le déni.

K.J. Dans la première série, Abdallah Farah est uniquement spectateur de ce qui se passe. Ensuite nous avons voulu lui donner l'initiative, il s'en prend à des archétypes culturels ou folkloriques libanais.

J.H. Une autre activité de notre photographe consiste à prendre depuis des années des photos qu'il ne développe pas, mais dont il note très précisément le sujet et les conditions de prise de vue. Il s'agit de la série *Images latentes*. Nous avons édité ces notes, qui sont comme

des planches contact écrites. Les photos existent, nous les avons prises ou fait prendre, puisque nous jouons des fictions intégrées dans les événements réels photographiés par Farah.

K.J. Cette série est née du constat que nous avons commencé à prendre beaucoup de photos qu'effectivement nous ne développons plus, comme découragés d'ajouter encore des images dans un flux inutile. Ensuite nous réorganisons les « planches contact » selon des canevas narratifs différents à chaque exposition.

J.H. Une autre installation pour le Musée d'Art moderne à Paris est *180 secondes d'images rémanentes*, basée sur un film Super-8 trouvé dans les affaires d'un oncle de Khalil, kidnappé en 1985 et qui n'a jamais été retrouvé – événement qui a en partie inspiré *Perfect Day*. Cette bobine n'avait jamais été développée, on a hésité à le faire, d'autant que les labos nous disaient : de toute façon il

n'y aura plus rien sur la pellicule, ce sera tout blanc. Finalement, nous l'avons donnée à développer, et effectivement dans un premier temps c'était blanc. Mais en travaillant sur l'étalonnage, petit à petit l'image est revenue.

K.J. C'est une image rémanente qui a survécu à l'incendie de la maison de mon oncle, ce qui explique ces réticulations quand la matière photographiée se craquelle. C'est une image fantôme qui refuse de disparaître. Mon oncle fait partie des dix-sept mille disparus de la guerre civile, ceux dont on n'a jamais retrouvé les corps. C'est énorme, dix-sept mille, à l'échelle du Liban. De là vient en grande partie notre travail sur les images latentes, les modalités de présence de ceux qui sont devenus invisibles. Mais la guerre de 2006 nous a obligés à évoluer, à retourner voir.

Propos recueillis le 10 novembre
par Jean-Michel Frodon.