

Le Liban dans les yeux

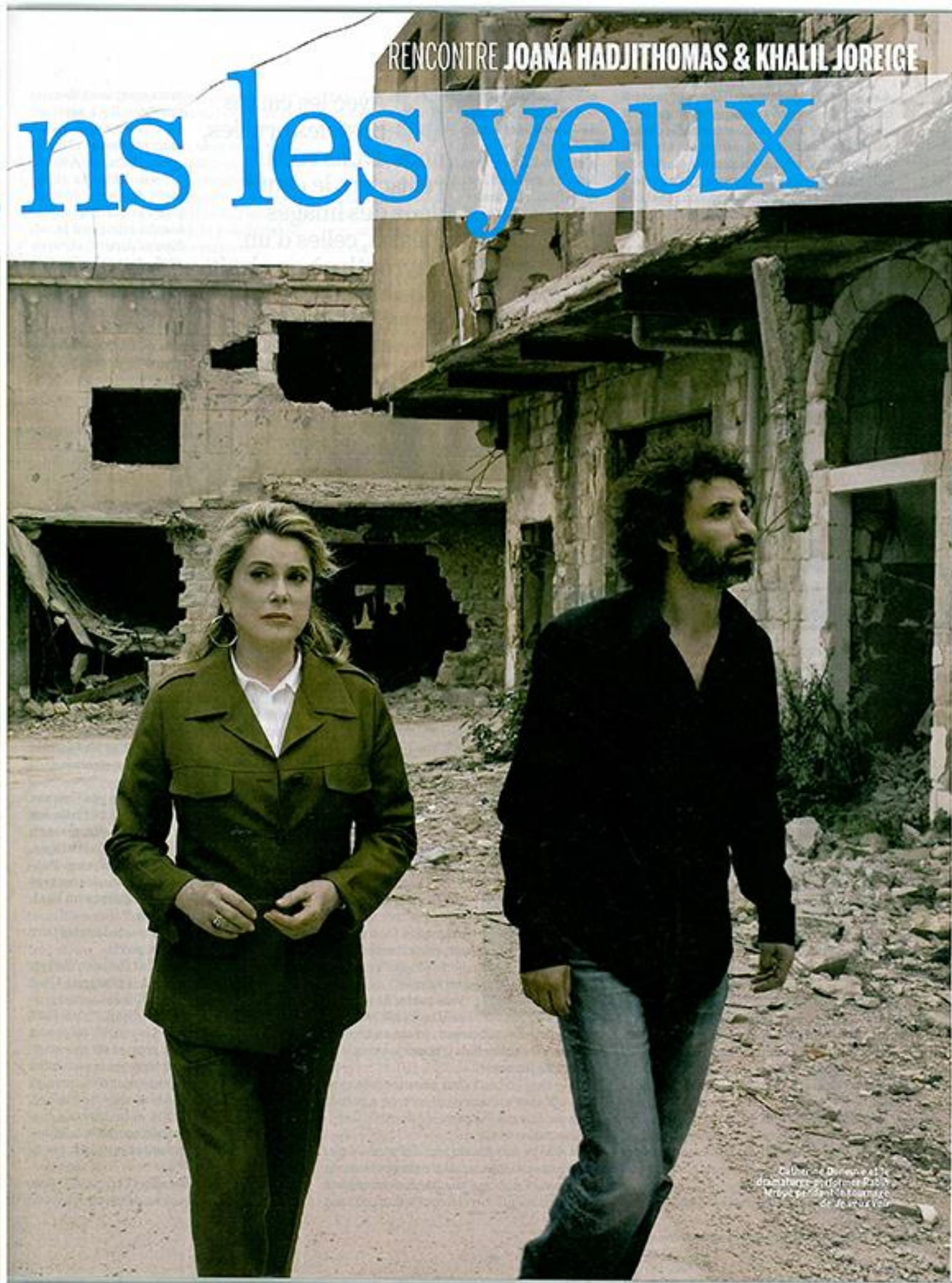
Depuis leur enfance, les deux artistes libanais Joana Hadjithomas et Khalil Joreige ont connu la guerre. Contre un discours politique qui veut en effacer les traces, ils montrent le conflit dans un film témoignage qui plonge Catherine Deneuve dans Beyrouth et ses ruines. Entretien.

Par Serge Kaganski et Jean-Marc Lalanne
Photo Patrick Swirc

On rencontre Joana Hadjithomas et Khalil Joreige pour la sortie de leur nouveau film, *Je veux voir*, belle expérience cinématographique. Mais les deux artistes libanais ont plusieurs flèches à leur arc, comme ces séries de cartes postales beyrouthines des années 60 brûlées par leurs soins en souvenir des conflits. Ou une photo aérienne de Beyrouth divisée en multiples fragments que chaque visiteur peut s'approprier. Leur travail est obsédé par les traces, les ruines, les images minoritaires ou occultées, les transformations urbaines dues à la guerre ou aux promoteurs. Logique d'artistes qui ont grandi dans une ville violemment déchirée. Erudits, réfléchis, hantés par la complexité du monde et la méfiance de tous les manichéismes, Hadjithomas et Joreige choisissent les armes de la sensibilité et de la pensée dans une région marquée par les conflits mais aussi par les représentations sommaires et caricaturales.

ENTRETIEN > Pouvez-vous nous parler de votre travail sur ces cartes postales de Beyrouth d'avant la guerre dont vous brûlez les constructions détruites par celle-ci ?

Khalil Joreige - Il s'agit d'une tentative d'écrire visuellement une histoire contemporaine de la guerre du Liban. A la fin de la guerre civile, un mécanisme s'est mis en place de reconstruction, comme si rien ne s'était passé et qu'on pouvait recommencer, comme si la guerre avait été un simple grain de sable qui avait grippé la machine, et qu'une fois ce grain retiré la machine pouvait repartir comme avant. ■■■/



Joana Hadjithomas – On a commencé à travailler en réaction à cette croyance qu'avant tout allait très bien, que de nouveau les choses allaient recommencer à marcher, et qu'entre les deux il y aurait eu une parenthèse un peu folle : la guerre civile. Comme si ces maux n'avaient pas de racines avant, comme si ces dégâts ne laissaient aucun stigmate. Il fallait oublier, ne surtout pas parler de cette période. D'où l'envie de travailler sur ces cartes postales qu'on trouve toujours dans le commerce mais qui décrivent un Beyrouth qui n'existe plus. Nous avons voulu réinscrire le conflit dans des images idéales, celles, nostalgiques, de ma mère ou ma grand-mère, d'un Beyrouth où on vivait tous en paix.

Comment procédez-vous techniquement pour brûler ces images ?

J. H. – On photographie la carte postale et on brûle manuellement le positif avec une loupe et des aiguilles montées sur des fers à souder.

culpabiliser. Pour nous, prendre des morceaux de la ville, ce n'était pas la détruire, mais plutôt se l'approprier dans un geste qui engage chaque visiteur.

Quels sont vos plus lointains souvenirs de la guerre civile, qui a éclaté lorsque vous étiez de très jeunes enfants ?

K. J. – Mes premiers souvenirs de guerre datent d'avant la guerre. Les premiers barrages, c'était déjà des souvenirs de guerre.

J. H. – Oui, moi aussi. Je me souviens que déjà, avant la guerre, on se faisait souvent arrêter avec mes parents par des barrages. C'est le

“ Avec les cartes postales brûlées, nous avons voulu réinscrire le conflit dans des images idéales, celles d'un Beyrouth où on vivait tous en paix.”

Joana Hadjithomas

rents essayaient de nous protéger. Il y a aussi les souvenirs sonores, les sifflements des bombes. Je me souviens de voisins qui au début du sifflement disaient “départ”, puis “arrivée” quand la bombe atteignait le sol. Entre “départ” et “arrivée”, durant ce laps de temps où on ne sait pas où la bombe va tomber, le temps peut sembler infini. Mais c'est vrai que

Khalil et moi essayons de ne pas véhiculer une idée trop traumatique de ce vécu mais de le recomposer différemment, de voir comment il peut emmener à regarder les images autrement.



Histoire d'un photographe pyromane. Processus historiques : La Bataille des Hôtels, 3^e volet du projet *Je veux voir*, 2003

En fait, on a commencé avec des cigarettes, mais on a arrêté de fumer tous les deux.

Une de vos œuvres consiste aussi à découper par fragments des images de Beyrouth...

K. J. – Oui, elle s'appelle *Le Cercle de confusion*. C'est une grande photographie aérienne de Beyrouth qui fait trois mètres par quatre et qui est découpée en trois mille fragments. Chaque fragment est collé sur un miroir. Et les visiteurs sont invités à découper et prendre un morceau. A mesure qu'ils prélèvent les fragments, la foule des visiteurs apparaît en réflexion derrière l'image de Beyrouth.

Ce démantèlement de la ville par les visiteurs, est-ce en rapport avec une idée de culpabilité ou de responsabilité commune ?

K. J. – En fait, on a fait cette pièce en 1997, lorsqu'une société, Solidaire, avait dématérialisé la ville pour la transformer en actions.

J. H. – Solidaire disait : “Si vous pouvez payer et reconstruire le centre-ville selon nos règles, vous le faites. Sinon on vous donne des actions.” Ça avait provoqué un grand tollé. Nous voulions parler de cette façon de fragmenter et redessiner une ville. Il n'y avait pas l'idée de

premier souvenir des gens armés. On a grandi tous les deux dans le même quartier. On vivait à l'Ouest, qui était un quartier très mélangé entre chrétiens et musulmans. Quand la guerre a commencé, on s'est mis à beaucoup se déplacer, à se réfugier dans d'autres quartiers, à mesure de l'évolution des conflits. Parfois on devait même

sortir de Beyrouth, aller dans les montagnes, ou au bord de la mer dans des petits chalets où venaient tous les réfugiés. C'étaient d'incessantes migrations.

K. J. – C'est comme ça que l'urbanisation de la ville a été très sauvage, très rapide. On construisait des immeubles n'importe où pour accueillir des réfugiés.

Vous parlez de vos souvenirs d'enfants avec un certain détachement, presque amusé, comme s'il s'agissait de n'importe quels souvenirs de jeunesse...

K. J. – Oui, ça peut vous paraître très exotique. Mais c'est notre univers, on a grandi dedans, on avait l'impression de vivre tout à fait normalement...

J. H. – Je ne suis pas du tout d'accord. Je n'ai jamais trouvé ça normal. Je me souviens de la peur, de l'angoisse, et surtout des images à la télévision qui révélaient ce dont nos pa-

K. J. – Parce que la guerre du Liban a ceci de particulier qu'elle a été très couverte, internationalement mais surtout nationalement. A la fin des années 80, il y avait cent chaînes de télé au Liban. C'étaient des flux permanents d'images de la guerre. Il faut dire aussi que ça libérait une très grande volonté de vie. On allait en boîte, faire la fête, et parfois, si la boîte était prise par les conflits, on allait dans une autre...

Vous ne parlez pas du tout de vos enfance et adolescence pendant la guerre civile sur un mode plaintif ou traumatique, mais en même temps, dans votre travail artistique, cette question occupe tout le champ. Pouvez-vous envisager de produire des œuvres sur un autre sujet que la guerre ou la situation politique du Liban ?

K. J. – On l'a un peu fait avec un documentaire tourné au Yémen, *Le Film perdu*.

J. H. – Nous n'avons pas fait d'études d'art ou de cinéma pour arriver à la pratique. C'est parti d'autre chose. En 1990, les cartes postales reviennent, on nous disait : “c'est fini.” On ne voyait pas les choses comme ça, et on a commencé à travailler pour poser des questions à notre société, interroger la possibilité que les problèmes s'évaporent d'un coup, et articuler ces questions à celle de l'image. Après la guerre de 2006, notre travail a évolué parce qu'on s'est rendu compte que le problème n'était pas seulement intérieur, que le regard qu'on portait sur nous était aussi problématique. Ça avait d'ailleurs commencé avec le 11 Septembre. Il nous a paru important de

montrer notre visage, de dire qui nous sommes, nous, les Arabes. Notre travail s'oriente aujourd'hui dans ce sens.

Quand vous dites “nous”, vous désignez la population arabe. En même temps, Joana, tu es aussi chrétienne, francophone, et appartiens en cela à une catégorie de la population du Liban. La question de l'identification à une communauté, la possibilité de dire “nous” n'est-elle pas complexe ?

J. H. – Oui, elle est complexe. Au Liban, je suis francophone, chrétienne. Ici, je suis arabe. Nous avons choisi de ne pas nous définir comme chrétiens, de ne pas le dire. Mais au Liban, ce n'est pas possible de ne pas être perçu comme tel.

K. J. – La société libanaise comporte dix-sept confessions. On ne peut pas être “a-confessionnel”. On peut être athée, parce que ça



n'engage que soi, mais, sur ses papiers, on appartient à une confession. Il n'y a pas de régime civil. Mais nous sommes des Arabes, ici, là-bas, partout.

Comment est né le projet *Je veux voir* ?

J. H. – Durant la guerre de 2006, nous étions bloqués en France. Nous avons suivi les événements sur la télévision française. Les images étaient d'une violence folle. Et surtout, on ne reconnaissait pas le Liban.

Pourquoi ?
K. J. – Les combats ressemblaient aux images qu'on avait vues de l'Afghanistan ou de l'Irak.

J. H. – La télévision travaille sur de l'affectif, quelque chose de très direct, qui bouleverse, mais qui simultanément construit une distance. La femme qui apparaît dans l'image en hurlant et qui n'a plus de maison, elle n'a pas de nom, pas d'histoire. La compassion très forte qu'elle provoque ne dure que le temps de la vision de l'image. Et en plus, ce type d'images s'use. Il y a quelques années, sur d'autres conflits, les images pouvaient modifier quelque chose du conflit, mais le seuil de tolérance aux images intolérables grandit. Donc on a voulu produire d'autres images, qui ne soient pas de la propagande. Des images qui soient du cinéma.

K. J. – Catherine Deneuve, c'est une histoire de cinéma. Et Rabih Mroué, son partenaire

dans *Je veux voir*, c'est notre histoire avec le cinéma. C'est un dramaturge-performer dont on est très proches artistiquement, qui est dans tous nos films.

J. H. – On avait envie de travailler depuis longtemps avec un corps-fiction, une personne incroyablement reconnaissable, et de la plonger dans Beyrouth. On pensait à une star américaine et on avait envie d'observer la réaction des gens qui la croisaient, comment se rencontrent le sentiment général par rapport à la politique étrangère américaine et celui aux images et aux mythes de l'Amérique.

Vous pensiez à qui ?

J. H. – Robert de Niro (*rires*). Quelqu'un d'énorme. Certains miliciens au Liban pendant la guerre se faisaient appeler De Niro, par exemple.

Est-ce que d'autres miliciens se faisaient appeler Deneuve ?

J. H. – (*rires*) Pas à notre connaissance. Nous avons rencontré Tony Arnoux (*attaché de presse et coproducteur du film - ndr*), qui lui était bloqué au Liban pendant la guerre, et il nous a proposé de nous faire rencontrer Catherine Deneuve. Et en fait, ça ne pouvait être qu'elle.

Le film renverse le rapport entre le regard et le regardant. Vous filmez beaucoup le visage de Deneuve découvrant le Liban.

K. J. – En fait, le film n'avait de sens qu'avec elle, parce que le visage de Deneuve, c'est un écran.

J. H. – Il ne fallait pas que ce visage se teinte de trop d'affects, de pathos, d'expressions marquées. C'est un visage qui permet de beaucoup projeter.

K. J. – C'est pour ça que le film fonctionne beaucoup sur des reflets, les plans de Beyrouth sur le pare-brise, son visage derrière le pare-brise. Par ailleurs, Catherine Deneuve est peut-être aussi la seule actrice assez audacieuse pour accepter un film comme celui-là sans être payée, en prenant des risques importants. Une semaine avant, on ne pouvait pas tourner. Une semaine après, il y a eu des attentats contre des Espagnols qu'on avait croisés pendant le tournage, avec qui on avait passé une soirée.

Durant la projection, on se pose beaucoup la question de ce qui est documentaire et de ce qui est scénarisé.

J. H. – L'idée était de faire revenir de la fiction simplement avec un corps, qu'on promène dans des lieux auxquels sont associées des images du réel très marquantes. Pour voir faire le film, obtenir les autorisations, était très complexe. Ça posait des problèmes à toutes les instances en place. Tout ça, la fabrication du film, devait aussi être dans le film. Voilà pour le dispositif. Après, on ne savait pas ce que ça pouvait produire. Quand Rabih revient dans son village natal dans le Sud, qu'il le découvre en ruine, il ne l'avait pas vu avant la prise, on ne savait pas comment il allait réagir. Ni comment Catherine, qui n'avait probablement jamais vu quelque chose comme ça, allait réagir.

La scène où la voiture s'arrête parce que la route est possiblement minée, on imagine qu'elle est simulée.

J. H. – Il y a un peu de tout. La peur est réelle. Il y a de la reconstitution. Mais nous, on ne veut pas disséquer ce qui s'y passe, dire ce qui est vrai ou pas. On désire qu'il y ait du doute, qu'on se demande si Catherine Deneuve joue la peur ou si on lui a vraiment fait prendre le risque de rouler sur une route non sécurisée, si les deux réalisateurs sont dingues...

K. J. – Il y a des gens qui, avant qu'on ne parte tourner, nous ont dit que, s'il arrivait quoi que ce soit à Catherine Deneuve, on ne pourrait plus jamais revenir en Occident.

J. H. – De toute façon, voir Catherine dans les ruines du Sud-Liban est déjà quelque chose qui brouille. Elle n'est pas supposée être là. Et on ne peut pas emprunter une route dans ces territoires sans prendre un minirisque. Il y a un million et demi de bombes à fragmentation dans tout le paysage, donc c'est dangereux tout le temps. On avait peur tout le temps.

Je veux voir, le titre, renvoie au “Tu n'as rien vu à Hiroshima” d'Hiroshima mon amour d'Alain Resnais...

J. H. – C'est vrai, bien sûr. Mais le titre s'est imposé aussi pour d'autres raisons. Essayer de comprendre ce que manifeste la volonté de voir, réfléchir sur ce qu'on voit quand on veut voir, est-ce qu'on peut satisfaire la pulsion de voir, ça nous paraissait être le sujet d'un film. Mais plus encore que “voir”, ce qui nous paraissait important, c'était “je veux”. Que le film manifeste une volonté. ■

Lire la critique du film p. 47.

Expérience cinéchimique signée par les cinéastes libanais, déjà auteurs de l'antonionien *A Perfect Day*. Politiquement cinéma.

JE VEUX VOIR

de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige



deux acteurs, ainsi que la relation naissant en direct entre Deneuve et Mroué. Le film fonctionne sur un cercle d'échos entre le regardé, le regardant, et le tiers témoin qui se décompose lui-même entre les cinéastes et le spectateur. Au cours du voyage se succèdent temps faibles et événements plus ou moins importants, sans que l'on distingue avec certitude ce qui est écrit et ce qui relève du pur imprévu. Des miliciens empêchent de filmer un quartier Hezbollah ; un imbroglio militaro-juridique survient quand il s'agit de filmer une petite route près de la frontière ; à un moment particulièrement tendu, la voiture doit manœuvrer pour éviter une éventuelle mine ; et Deneuve semble particulièrement préoccupée par le bouclage des ceintures de sécurité, ironie peut-être involontaire dans le contexte d'un tournage insécurisé tant sur le plan géopolitique

➤ Deneuve est géniale, dans un rôle où elle ne doit rien faire, seulement être là. Rien de plus difficile pour un acteur.

qu'artistique. Qu'est-ce que ce film dépose en nous ? Qu'y a-t-on vu ? Que la réalité libanaise est plus

complexe que ce que peuvent en montrer les sujets de 90 secondes des news télé. Que les traces de la dernière guerre se superposent aux traces plus anciennes de précédentes guerres. Que la vie quotidienne se déroule néanmoins comme partout. Que Deneuve est géniale, dans un rôle où elle ne doit rien faire, seulement être là. Rien de plus difficile pour un acteur, et encore plus dans ce contexte d'une icône nantie de passage dans une région blessée : or, Deneuve fait passer son trouble discrètement, sans jamais glisser dans le pathos ou la compassion surjouée, sans jamais chercher à se mettre en valeur. Grande classe, splendide tenue. Sur un terrain propice à tous les manichéismes, à tous les discours militants, Hadjithomas et Joreige ont répondu à un ancien vœu de Godard : ils ont fait politiquement du cinéma plutôt que du cinéma politique.

Serge Kaganski

Dès le titre "programmatique", on entend l'écho au *"Tu n'as rien vu à Hiroshima"* de Duras (et Resnais). Mais qui est ce "je" ? Les auteurs ? Catherine Deneuve ? Rabih Mroué ? Le spectateur occidental ? Ou libanais ? Et qu'est-ce qu'on veut voir ? Les ruines du Liban ? Un village d'enfance ? Les images occultées par le flux médiatique dominant ? La reconstruction après les destructions ? Le spectacle de la dévastation s'imprimant sur le visage d'une icône ? Le processus de cristallisation d'une rencontre entre deux personnes, entre deux acteurs, entre une star de cinéma et un pays vedette des JT de 20 heures ?

Telle une expérience de chimie, *Je veux voir* n'est fait que de questions ouvertes, de mises

en place minimales, de confusion entre personnes, acteurs et personnages, fiction et réel - il semble prendre au mot l'axiome de Jacques Rivette selon lequel un film est toujours plus ou moins un documentaire sur son tournage. Catherine Deneuve, dans son propre rôle, débarque donc à Beyrouth, rencontre un couple de cinéastes qui se prénomment Joana et Khalil : ils lui présentent leur comédien fétiche, Rabih Mroué. Rabih et Catherine partent en voiture sur les routes du Sud-Liban avec pour destination le village natal de l'acteur, bombardé pendant la guerre de juillet 2006. Le spectateur est embarqué lui aussi dans ce road-movie, mais le dispositif du film lui fait autant scruter les paysages traversés que leur impression en contrechamp sur le visage des

JE VEUX VOIR de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, avec Catherine Deneuve, Rabih Mroué (Fr., Lib., 2007, 1h15)

Lire aussi l'entretien avec les cinéastes pp. 32 à 35