

## Geste - parution annuelle

La revue Geste est éditée par l'association Gestuelles 2004.

Contact : Revue Geste 74, rue du Château d'eau 75010 Paris www.revue-geste.fr

contact@revue-geste.fr



Rédacteurs en chef Sylvain Prudhomme et Pierre-Etienne Schmit

#### Comité de rédaction

Damien Baldin, Jonathan Châtel, Lambert Dousson, Emilie Giaime. Paulin Ismard, Aurélie de Lanlay, Nicolas Millet, Amandine Mussou, Sylvain Prudhomme, Jean-François Puff, Pierre-Etienne Schmit, Sarah Troche

850

### Conception graphique Mathieu Roch

Maquette Lambert Dousson et Sylvain Prudhomme

Dépôt légal : octobre 2009 ISSN : 1774-8631

Publié avec le concours de la Région Île-de-France et du Centre National du Livre



# L'archive et la fiction : champs-contrechamps

### Entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige

Depuis plus de dix ans, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige construisent ensemble un territoire de travail qui est un champ d'action, dans lequel ils questionnent le présent et la mémoire de leur pays, le Liban. Chaque nouvelle œuvre — film, vidéo, installation, texte — est une intervention contre les pièges, les raccourcis et les illusions des images. En les saturant, les érodant, en révélant leur revers, ils traquent la prétendue vérité de la représentation médiatique, débusquent les préjugés orientalistes aussi bien que les facilités des discours militants, débarrassent les guerres des fantasmes dont on les pare, les ruines de la fascination qu'elles inspirent. Mais leur engagement se manifeste avant tout par leurs efforts pour réinscrire de la fiction, et le pouvoir d'émancipation qu'elle contient, dans cette région du monde écrasée par le poids du réel et hantée par le passé des guerres. Dérouter, brouiller les pistes et être là où on ne l'attend pas, c'est le mot d'ordre de ce couple qui nous invite à regarder ailleurs pour voir autrement, ou autre chose. Mieux : à éprouver, plutôt que voir.

C'est à la fin de l'année 2008 que nous les avons rencontrés, quand paraissait sur les écrans leur dernier long métrage, Je veux voir, en même temps qu'une exposition leur était consacrée au Musée d'Art moderne de la ville de Paris, We could be heroes... just for one day.

Votre travail semble tissé de nombreux fils rouges, comme hanté par la guerre, la mémoire, le manque... De cette persistance naît cependant un travail protéiforme qui explore le cinéma, la photographie, la vidéo, l'art plastique, l'écriture, comme l'a montré votre double actualité, fin 2008, avec la sortie du film Je veux voir et l'exposition We could be heroes... au Musée d'Art moderne de la ville de Paris. Pourquoi la nécessité de ces multiples formes d'expression, et en quoi permettentelles de faire éprouver les choses différemment ?

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

Joana Hadjithomas: Cela se présente toujours à nous d'abord sous la forme de problèmes très concrets: quelque chose nous touche, nous interroge, nous retient, se met véritablement à nous habiter, nous obsède... Le travail part un peu dans tous les sens, et comme on a cette pratique de photographes, de plasticiens, de cinéastes, qu'on écrit aussi, on se



met à produire dans tous ces modes d'expression, et à engager des procédés d'intervention qui sont à chaque fois différents. Notre pratique procède donc d'abord d'une émotion personnelle, de quelque chose qui nous interpelle, d'où découle une réflexion théorique plus abstraite ou conceptuelle, en fonction du médium que nous utilisons.

À l'origine de Je veux voir, par exemple, il y a la guerre de 2006. Nous sommes allés au sud Liban, où nous avons pris énormément de photos, à partir desquelles nous avons réalisé des installations et une vidéo. Celle-ci est montrée dans l'exposition We could be heroes... just for one day comme la suite d'une première vidéo que nous avions faite auparavant, appelée Khiam. De là est née l'idée d'un film, qui est devenu Je veux voir. C'est donc un processus vivant, organique; ce n'est pas prémédité, c'est le résultat d'une recherche, et non une stratégie qui consisterait à décliner sous de multiples aspects un sujet que l'on tiendrait...

K. J.: Notre histoire a au contraire pris le chemin inverse: on a longtemps travaillé au Liban sur les guerres civiles et les ruines qu'elles ont provoquées. Nos interrogations ont toujours été les mêmes: comment faire pour que ça ne recommence pas? Que faire aujourd'hui? Ce qui nous mobilise, c'est de travailler non sur le passé et les guerres mais



sur notre présent, sur la façon dont on peut vivre dans ce monde et y émettre des images. C'est la question des images qui prime : comment les lit-on, comment les donne-t-on à voir ? Nous assumons la responsabilité de produire des images, auxquelles nous donnons la forme combative d'une intervention.

J. H.: Ce n'est pas par hasard que nous avons recours, soit au cinéma, soit à la photo ou à la vidéo. Cela s'inscrit dans une recherche qui vise à ce que les moyens d'expression se complètent les uns les autres. Je veux voir et We could be heroes se sont faits en réaction à ce que nous avions vu de cette guerre de 2006, par comparaison avec la façon dont elle a été médiatisée, aux discours et aux images qui ont été choisis pour la montrer. Et je pense que si l'on a vu à la fois notre film et cette exposition au Musée d'Art moderne, on peut alors faire le lien et percevoir les fils rouges dont vous parlez. Nous multiplions les échos, les passerelles.

Cela signifie-t-il, par exemple, que le cinéma permet de montrer certaines choses que la vidéo ou l'installation ne permettent pas ?

J. H.: Il s'agit d'abord d'un problème de fabrication: faire un film prend beaucoup de temps. On ne s'inscrit pas, de fait, dans la même temporalité. Le sentiment d'urgence peut nous conduire à mobiliser des moyens d'expression d'un autre ordre. Notre travail cinématographique va bien évidemment se développer sur une période plus longue; il va aussi viser un plus large public. Il se produit dans un circuit dans lequel nous tenons absolument à exister — plutôt à résister, étant donné le genre de film que nous faisons. Montrer des films artistiques dans un circuit commercial nous semble important pour faire sauter les ghettos : on essaie d'aller dans les grands festivals, de sortir en salles et d'atteindre de ce fait une visibilité autre que celle que peuvent avoir par exemple un texte ou encore une installation. Du point de vue formel, le film introduit quelquefois une linéarité absente du travail d'installation : nous montrons bien cela avec le documentaire Khiam 2000-2007, dans lequel nous rencontrons, à huit ans d'intervalle, d'anciens détenus de ce camp. Nous en avons fait une installation et un film. L'installation est constituée de deux écrans côte à côte ; chacun des deux écrans montre un film, le premier datant de 2000, le second de 2007. Alors que le film montre les deux à la suite l'un de l'autre. L'effet n'est pas du tout le même. Cela nous a conduit à nous demander comment on pouvait tisser une narration, impliquant une réception différente.

K. J.: La question des procédés de fabrication est aussi centrale dans notre travail: par exemple, avant de commencer à réfléchir sur le film Je veux voir, nous avions prévu une scène à un endroit précis de la frontière avec Israël; de cette scène, au départ, nous voulions faire ce que nous appelions une « vidéo symptomatique ». Nous nous y sommes donc rendus, Joana et moi, nous avons posé notre trépied, notre caméra... et là, nous



avons failli provoquer un incident : il y a eu un branle-bas de combat, des chars israéliens de l'autre côté de la frontière se sont rapprochés, la Finul est arrivée ainsi que des représentant du Hezbollah. On a dû ranger la caméra et le trépied et partir assez vite ! On s'est alors demandé : que pouvons-nous faire pour qu'on nous laisse filmer, poser un trépied à la frontière ? Qu'est-ce qui pourrait faire changer cette interdiction ? Cela a été l'une des motivations de *Je veux voir*, faire reculer les limites des interdits par le biais du cinéma. Car avec le cinéma, on mobilise une structure plus grosse, plus impressionnante en terme de moyens d'inscription dans un endroit, d'occupation de cet endroit. Cela permet des choses différentes. Quand je fais un film avec Joana seulement, comme *Khiam 2000-2007*,



cela part d'un désir de travailler sur une légèreté d'intervention, et de temps en temps, on a le désir inverse... On veut se rendre compte...

... de ce que le cinéma autorise ? En l'occurrence, pour cette séquence, on voit bien que la présence de Catherine Deneuve permet des choses qui seraient impossibles dans le cadre d'une micro-intervention comme celle que vous décrivez ; c'est d'ailleurs une partie essentielle du dispositif de Je veux voir.

J. H.: Oui, l'invitation qu'on a faite à Catherine se justifie précisément parce que le médium cinématographique, qui implique une équipe et, ici en l'occurrence, une star, permet des choses, peut faire reculer certaines limites. Car Je veux voir, c'est aussi cela : quand nous posons le question de ce que peut le cinéma, nous décidons d'y répondre de façon très concrète, sur le terrain. Nous en faisons l'expérience qui est livrée telle quelle dans le film. Nous arrivons au même lieu de la frontière, et avec l'équipe de cinéma ; en présence de Catherine Deneuve, nous tentons de remettre notre trépied et de filmer à nouveau. Avec elle, cela devient possible, le cinéma repousse les frontières, permet l'ouverture d'une petite route. Mais c'est aussi ironique et hypocrite, en un sens, parce qu'un obus a totalement détruit le passage et, dans cette scène, Catherine et Rabih Mroué doivent s'arrêter net et demander « Qu'est-ce qu'on fait maintenant ? ».

Le trajet narratif que permet le long-métrage vous fait entrer dans un rapport avec le cinéma de fiction que vous assumez complètement. D'où le rôle essentiel que joue Catherine Deneuve dans le film : il nous a semblé que grâce à elle vous parvenez à conduire le spectateur à voir ce qu'il ne voit jamais, ou ne veut pas voir, en tout cas à voir autre chose, ou autrement. On peut regarder l'affiche du film, y remarquer Catherine Deneuve et se dire : tiens une fiction romanesque, je rentre, je paye ma place... et finalement je vois autre chose que ce à quoi je m'attendais.

- J. H.: Bien sûr, cela peut arriver et c'est ce que l'on espère, mais le spectateur en général sait ce qu'il va voir et cela ne marche pas forcément comme vous l'entendez. Mais d'un autre côté, la présence de Catherine Deneuve nous ouvre des espaces nouveaux. Brouiller un peu les pistes, aller là où nous ne sommes pas forcément attendus, c'est quelque chose qui nous intéresse beaucoup. C'est aussi une stratégie pour détourner l'autre de son chemin, l'amener à voir, déplacer son regard. C'est l'essentiel de ce que nous faisons aussi... donner à voir autrement.
- K. J.: Et ce n'est pas seulement Catherine Deneuve qui nous conduit à voir, il ne s'agit pas que de son désir à elle de voir mais aussi de celui de l'autre comédien, Rabih Mroué, et du nôtre. C'est une question de délégations de regards. Dans le film, il y a un partage du regard: en tant que cinéastes, nous demandons à Catherine et Rabih de nous aider à voir à nouveau. Rabih, lui, a besoin du regard de Catherine. Et elle a besoin de son regard à lui. Ce sont des translations qui permettent de s'éloigner de l'émotion fabriquée et de prendre le temps de la faire surgir, de rendre compte de la complexité des situations, de s'adresser à l'autre. Depuis toujours dans notre cinéma, l'autre, le spectateur, est au travail avec nous afin de partager du sensible. Je crois que notre cinéma essaie de rendre compte de quelque chose qu'on ne voit pas: la sensation d'une catastrophe, d'un manque... Il y a quelque chose, dans le cinéma, qui n'est pas de « l'audiovisuel », qui ne passe ni par la parole ni par l'image, mais qui est entre tout ça, et qui donne à voir ce qu'on ne peut pas voir, une forme d'invisible. C'est en cela qu'il diffère complètement de la télévision. La guerre, si je vous la montre directement, je ne suis pas sûr que vous la voyiez vraiment;

mais je peux par d'autres moyens vous en faire éprouver quelque chose. Catherine Deneuve participe à cela.

J. H.: Hormis sa notoriété, il fallait quelqu'un qui évoque le cinéma, et même l'histoire du cinéma. Quelqu'un qui incarne l'idée de la fiction. Si Catherine Deneuve avait refusé, on aurait peut-être abandonné le projet, du moins aurait-il été énormément transformé. C'était elle qu'il nous fallait, parce qu'elle porte tellement de fictions en elle-même, à elle seule.

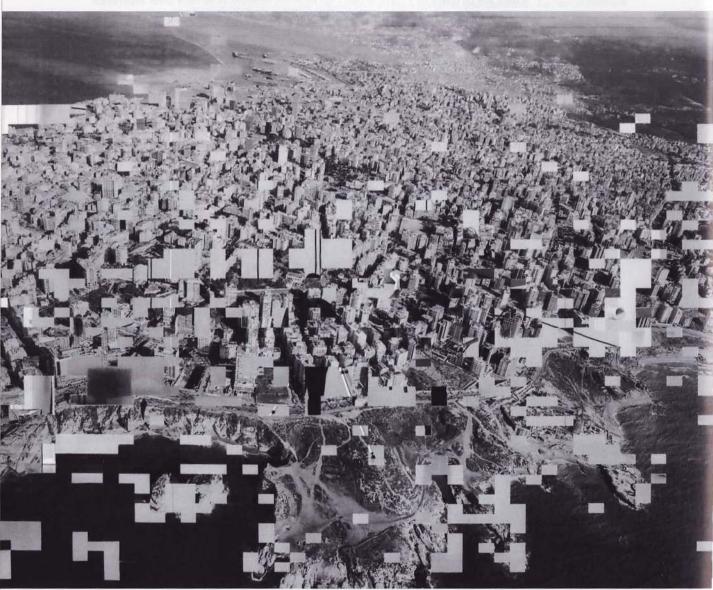
À propos de Catherine Deneuve, vous parlez d'un « corps-fiction »...

- J. H.: La présence de Catherine crée un onirisme, une présence improbable au milieu des destructions et des paysages du Sud-Liban. De fait, elle dégage de la fiction, une aura qui nous fait penser à la définition qu'en donnait Walter Benjamin, celle de « l'apparition d'un lointain, si proche soit-il ». Et c'était très intéressant, car on sentait qu'elle allait transformer le plan; mais en même temps, on a tout de suite compris qu'elle aurait cette intelligence de ne pas remplir le vide. C'est une des rares personnes que je connaisse — et je ne parle pas seulement des comédiennes — qui puisse affronter ce vide-là, l'accepter, laisser l'espace ouvert et donner au spectateur la possibilité de l'investir lui-même. C'était très important, parce qu'il fallait que le spectateur soit actif dans Je veux voir. Catherine Deneuve a un visage qui sait être à la juste distance, et sur lequel on peut se projeter. Elle ne vampirise pas le plan avec une émotion préexistante ; au contraire, elle laisse au spectateur une part majeure de liberté. Or il nous fallait absolument inventer des images qui ne fonctionnent pas comme celles que la télévision nous donne à voir des conflits ces images où l'on voit des victimes dont on sait très peu de choses, pour lesquelles on éprouve de la compassion tout en restant loin d'elles, sans aucune compréhension politique des choses. Le visage de Catherine nous enjoint de choisir. Elle nous laisse seuls, nous devons projeter (ou pas) nos images, nos émotions, nous identifier sans être particulièrement rassurés, consolés. Nous devons faire face à un visage vecteur qui nous renvoie à nous-même. Il s'agit, comme le dit une de nos amies, l'artiste Mireille Kassar citant Slavoi Žižek, de « déshabiller le fantasme » dont on recouvre les guerres, dont on les pare. Il s'agit aussi, toujours pour citer Mireille Kassar, de penser un monde décent, de « faire un film décent sur l'indécence ».
- K. J.: Nous sommes partis de cette constatation qu'après 2006, la plupart des films consacrés au Liban étaient des films documentaires, dans lesquels il fallait prendre parti on a souvent cité la remarque de Godard selon laquelle aux Palestiniens allait le documentaire et aux Israéliens la fiction. Même si cela ne s'applique pas forcément au Liban, le poids du réel y est si lourd qu'on se demandait s'il était possible d'y voir revenir la fiction. Notre pari

a donc été de suivre ce « corps-fiction » qu'incarnait Deneuve et de faire cette expérience presque chimique de le plonger dans le réel pour voir ce qui allait se passer. Y aura-t-il retour de la fiction ?

Le dispositif de Je veux voir joue avec ce que Catherine Deneuve peut représenter et susciter chez le spectateur : un support d'identification, un embrayeur fictionnel en même temps qu'un visage neutre ou une « figure écran » à laquelle on se heurte. Il semble qu'il y ait là un nœud, que l'on retrouve dans plusieurs versants de votre travail, et par excellence dans Le Cercle de confusion. Il s'agit d'une immense vue aérienne de Beyrouth constituée de 3000 pièces de puzzle au dos desquelles il est écrit « Beyrouth n'existe pas ». Elles sont fixées sur un miroir





J. Hadjithomas et K. Joreige, Le cercle de confusion, 1997, Photographie (4 x 3 m) divisée en 3000 fragments collés sur miroir.

et peuvent être décrochées et emportées par les visiteurs. Au fur et à mesure de l'exposition, l'image se fragmente jusqu'à disparaître, et c'est le reflet du site de l'installation qui envahit l'œuvre. Deux procédés y sont à l'œuvre. D'une part la déconstruction de l'image : vous morcelez, démembrez cette photographie de Beyrouth jusqu'à la réduire à néant. D'autre part l'image-écran, présentée non comme preuve ou information, mais comme une surface opaque qui empêche de voir la réalité des choses : il s'agit d'une vue aérienne, définition minimale d'une ville au même titre qu'un plan de métro, et qui laisse finalement place l'image d'un autre lieu.

K. J.: Le Cercle de confusion est l'épilogue de la première grande exposition que l'on a faite, en 1997, à l'Institut du Monde Arabe. Nous avions exposé six grandes installations, scénographiées en un parcours, et cela s'appelait Beyrouth fictions urbaines. Il s'agissait d'une réflexion sur la ruine, et sur l'archéologie de notre regard sur la ruine. Elle s'appuyait sur un travail mené pendant une dizaine d'années, au cours desquelles on avait remarqué que notre façon de percevoir la ruíne évoluait dans le temps. Nous avions posé devant nous toutes nos planches contact, et étudié nos archives photographiques de la guerre de 1988 à 1997, pour voir de quelle manière notre regard s'était constitué. Comment refuser toutes les définitions préétablies, dont l'une des plus communes était constituée par l'orientalisme ? Nous avons confié cette définition au spectateur luimême : qu'il joue un rôle actif, par le geste, dans le parcours de la salle d'exposition... La formule « Beyrouth n'existe pas », par exemple, fait référence aux écrits de Lacan sur la reconfiguration du fantasme, et à « la femme n'existe pas ». On aime bien être surpris par ce qui se produit au moment de la réception. Par exemple, au Musée d'Art moderne, les gardiens de salles aimaient bien rester devant Le Cercle de Confusion, car cette pièce déclenchait la parole des visiteurs. Le geste même d'ôter des fragments de photographie faisait que les gens avaient envie de parler! Le lieu d'exposition redevenait un lieu de travail.

J. H.: On a pris l'habitude de venir souvent au musée et les gardiens nous racontaient beaucoup d'histoires. Habituellement, ils passent leur temps à dire « il ne faut pas toucher », « il ne faut pas photographier »... et là ils étaient confrontés à une œuvre qu'il fallait toucher, modifier, faire vivre! Il y a dans notre recherche un rapport critique aux images, qui aboutit à leur fragmentation, leur saturation, ou encore à leur retrait. Nous mettons en œuvre des stratégies qui souvent nous sont données par le contexte même d'une œuvre, même s'il y a parfois aussi des passerelles d'une œuvre à l'autre. Mais ce travail critique doit aboutir à de la jouissance, c'est-à-dire qu'il faut qu'au bout du compte quelque chose soit réhabilité. La pensée, la participation, l'activité du spectateur sont jouissives, elles passent par le plaisir — le plaisir de la réflexion, de la déconstruction, de la fragmentation... Voilà ce que je voudrais réhabiliter. On essaye de réaliser cela dans nos

films: restituer une forme d'émotion différente, une émotion qui pourrait nous surprendre, voire nous décevoir par moment, mais qui vise en tout cas à nous restituer la présence.

Cela peut-il renvoyer au caractère déceptif de Je veux voir ?

- K. J.: Oui, il est parfois important d'être déceptif, parce que cela produit quelque chose de singulier. Cela relève du rapport à l'horizon d'attente du public. Quand les gens ont su qu'on tournait un film avec Catherine Deneuve, ils ont imaginé ou espéré qu'on ferait un remake d'Indochine au Liban! Et tout d'un coup, ce n'était pas cela, mais l'exposition d'une recherche. Le côté déceptif est lié à la contradiction entre l'énoncé « je veux voir » et le fait qu'on doive davantage sentir, éprouver les choses que les voir.
- J. H.: Le côté déceptif s'adresse surtout à des gens qui pensent qu'on fait des films militants. Il y a une grande différence entre l'engagement et le militantisme, c'est la différence que fait Georges Didi-Huberman entre « prendre parti » et « prendre position » ; notre engagement dans ce que nous faisons est total ; mais le militantisme peut se muer en des discours qui ne s'atteignent jamais, en un simple croisement de monologues. Il y avait aussi ceux qui pensaient que Catherine Deneuve délivrerait un message, nous ferait comprendre les choses, alors que c'est une expérience qu'elle vit, que Rabih Mroué vit, que nous vivons et que vous pouvez vivre. Ce « je veux voir », c'est aussi le vôtre. C'est donc une remise en question du statut de ces gens dont on attend qu'ils nous donnent la solution, la vision juste des choses.

Il y a également de la déception dans la scène où Deneuve s'endort dans la voiture, ou encore dans celle où l'on se rend sur la frontière, on négocie avec la FINUL jusqu'à ce que tout soit prêt... et finalement on avance de cinq mètres à peine et il faut s'arrêter parce qu'il y a un trou et que l'on ne peut pas aller plus loin.

J. H.: C'est déjà énorme!

K. J.: Des guerres se sont faites pour moins que ça.

J. H.: Et en même temps ce n'est rien...

K. J.: ... et ça peut paraître grotesque...

J. H.: ... ou même absurde...

K. J.: ... et pourtant, faire ce pas, c'est très important, essentiel parce qu'on ne démissionne pas de ces endroits-là. Il s'agit de faire reculer les limites des interdits, des choses impossibles, de grappiller quelques images de plus... Le cinéma peut cela, faire reculer les limites même si c'est quelque chose de symbolique.

Il y a encore cette séquence où la caméra est écartée deux fois de suite par le Hezbollah...

- K. J.: Dans le film nous ne précisons pas de qui il s'agit, nous ne les nommons pas... C'est la force qui a le pouvoir à ce moment là... En ce moment, dans ce lieu c'est le Hezbollah, ou plus exactement vous y voyez le Hezbollah...
- J. H.: À chaque fois, l'enjeu est donc de repousser les limites pour gagner quelques images. Une règle nous était fixée et nous, nous voulions absolument transgresser. On nous disait par exemple : « voilà vous pouvez filmer de là à là, et de là à là ». Et donc entre les deux, non. Notre idée, c'était de prendre toujours un peu plus du milieu, d'élargir toujours davantage la possibilité de montrer.
- K. J.: Cela relève de notre travail que d'essayer d'outrepasser cette frontière intérieure, de considérer qu'un territoire est à reconquérir, de ne pas accepter cette division comme allant de soi. Par le cinéma, on doit pouvoir ouvrir et élargir un territoire. Selon Godard, le cinéma, en ouvrant un territoire, le transforme en continent de cinéma. Tout à coup, ce petit territoire-là n'appartient plus à tel ou tel, c'est devenu un territoire commun à tous, un territoire de cinéma. Aujourd'hui un film comme celui que nous avons fait est un film très compliqué à gérer, en termes de connotation. On est tellement habitué au discours militant, que c'est un endroit où les gens ont peur de s'embarquer, parce que tout de suite se posent les questions : est-ce que tu es pro ou anti ? Où est-ce que tu te situes ? Le monde est devenu tellement binaire ; il est difficile d'y introduire de la nuance. On avait très peur d'être enfermés dans un discours préexistant. Étrangement et nous avons beaucoup montré le film nous avons très rarement été confrontés à ce genre de mésentente. Et c'était ça qui était extraordinaire : le nombre de débats, de rencontres que ça a provoqué, des gens qui tout d'un coup se mettent à parler.
- J. H.: C'est peut-être cela qu'on recherche à travers les films, les installations...: un moment de rencontre. Et donc quand on travaille nos films, on se demande comment on va pouvoir créer une rencontre au vrai sens du terme. Et celle-ci rend compte alors de la complexité de certaines situations.

Comme, dans Je veux voir, la rencontre entre Catherine Deneuve et Rabih Mroué? Vers la fin du film, un champ-contrechamp sur leurs deux visages contraste totalement avec le reste: leurs regards se rejoignent et semblent se fondre l'un dans l'autre; c'est un regard presque amoureux. Cela rejoint ce que vous dites sur le partage du regard; quelque chose se crée dans la conjonction...

K. J.: Mais il faut arriver à ce regard là, et le film est presque entièrement construit dans l'espoir que l'on puisse croire à ce champ-contrechamp. C'est une figure qui suppose une égalité entre deux personnages. Dans Je veux voir, les deux héros se regardent, ils se reconnaissent, alors que leur relation est au départ problématique car Deneuve est une icône du cinéma quand Rabih, lui, doit exister comme porteur de la rupture qui s'est opérée dans l'histoire du Liban. Il représente notre génération d'artistes qui, d'une certaine façon, a été fragilisée par cette guerre-là. Il s'agit donc de la rencontre de deux histoires, la nôtre et une histoire du cinéma. Il faudrait que ces histoires, ces deux personnages puissent de nouveau exister ensemble; dès lors, si l'on arrive à croire à la fin à ce champ-contrechamp, c'est que cette rencontre a eu lieu.



Ci-dessus et à droite : J. Hadjithomas et K. Joreige, Landscape of Khiam, 2006-2007 (extraits), photographies sur Dibond, 120 x 90 cm.

J. H.: Catherine rencontre un homme, un artiste comme elle, un Libanais, originaire du Sud, Rabih, qui a une histoire, un nom, un visage. Si Catherine veut voir, Rabih aussi le désire et le titre s'applique tout autant à lui qu'à elle, qu'à nous et qu'aux spectateurs. Rabih n'est pas là pour lui montrer, il n'est pas son guide. Il éprouve à ses côtés et par sa présence à ses côtés sa capacité à pouvoir voir, à se confronter au « regard », à changer de perspective. Je veux voir raconte et filme une « rencontre », celle de Rabih et de Catherine, et le film c'est aussi

le temps de cette rencontre qui se déroule donc vraiment face à notre caméra au tout début, devant l'hôtel, et que l'on suit tout au long du film, dont on suit le développement aussi au niveau du cadrage. Nous avions la chance d'avoir deux acteurs qui ne se connaissaient pas, qui ne s'étaient jamais vus. Il nous fallait jouer de ça : on ne les a pas présentés au début de tournage, nous voulions voir comment ils allaient se rencontrer. Avec le risque qu'il ne se passe rien, que « ça ne prenne pas ». Catherine et Rabih commencent par regarder côte à côte, ensemble mais séparés par le contour du cadre et, à la fin du film, ils se retrouvent



réunis par le champ-contrechamp qu'on utilise alors pour la première fois dans le film, lors du gala, où elle cherche Rabih. Elle le voit enfin et là, tout d'un coup son regard s'illumine, et arrive le champ-contrechamp, Catherine / Rabih / Catherine / Rabih. Ils se regardent ainsi.

K. J.: C'est l'affirmation de nos visages, le retour de l'histoire, le retour de la possibilité fictionnelle, la fiction après la catastrophe. On en arrive à l'idée selon laquelle la grande frontière se trouve à l'intérieur du sujet : peut-on encore rêver quand on vit dans des ruines ? Votre travail nous semble chercher l'endroit où l'on peut restaurer du rêve, de la fiction, cette part d'imaginaire qui est nécessaire pour vivre. Il y a une très belle scène dans Je veux voir, où les comédiens sont en voiture et commencent à parler de Belle de jour, et à se réciter le dialogue ; ils oublient alors complètement où ils sont. Mais la réalité les rattrape : ils ont pénétré sur une route minée. Il y a eu un moment d'ouverture, une possibilité de penser à autre chose... On a l'impression que votre cinéma cherche ces ouvertures.



J. Hadjithomas et K. Joreige, Landscape of Khiam, 2006-2007 (extrait), photographie sur Dibond, 120 x 90 cm.

J. H.: Instaurer à nouveau de la fiction, c'est pour nous un geste éminemment politique. La fiction, c'est quelque chose qui a en effet à voir avec la possibilité de vivre, fût-ce dans les camps, dans les ruines... la possibilité de vivre, de croire, d'avoir une individualité. J'aimerais restaurer ce rapport-là. Même si nous vivons des choses très lourdes, très dures, nous ne pouvons pas ne pas avoir recours à la fiction, à la beauté, à l'imaginaire.

Dans le documentaire Khiam, d'anciens détenus du camp racontent les mille manières de survivre dans leurs cellules minuscules, et en particulier par de petites œuvres d'art qu'ils fabriquaient avec de la poussière, un morceau de savon ou des noyaux d'olive. Dans vos travaux, on retrouve souvent cette intrication entre le réel et l'imaginaire, la manière dont l'imagination remplace l'image manquante et se déploie... Est-ce une possibilité inaliénable d'émancipation ?

- J. H.: Oui. C'est ce qui a fait tenir ces hommes et ces femmes. C'était très important pour eux que le film montre bien la façon dont ils ont évolué, avancé, continué à apprendre, à créer durant leur détention. Khiam 2000-2007 est une expérimentation sur le récit, sur la facon dont, à travers une parole, l'image se construit progressivement sur le principe de l'évocation. Le film se pose la question du récit et essaye de rendre compte d'une expérience limite, celle de la détention. Lors du premier film, ce dispositif tentait de palier l'absence d'image car à l'époque, il était impossible de se rendre au camp de détention de Khiam. Nous n'en avions aucune image, comme une impossibilité de la représentation. Nous cherchons à sortir du discours, du mythe pour atteindre la parole, l'être. Ce qui nous intéresse, c'est la façon dont une parole se reconstruit sur les latences de l'image. Comme dans beaucoup de nos travaux, nous essayons de ne pas esthétiser les ruines ni de sacraliser les témoignages, mais de les montrer comme des fragments complexes et inachevés de mémoire, des blocs fissurés de notre histoire contemporaine, des petites histoires tenues secrètes.
- K. J.: C'est une problématique importante de notre travail: l'anecdotique. Étymologiquement, ce mot désigne l'histoire tenue secrète, l'histoire parallèle. Voilà ce qu'il faut réintroduire. Comment écrire notre histoire contemporaine quand on n'est pas dans le camp des vainqueurs? Voilà notre questionnement. C'est pourquoi nous avons travaillé sur la notion de latence, qui pourrait se définir comme le fait d'être là, même si on ne nous voit pas, même si on n'est plus sous les feux de l'actualité... Travailler l'anecdotique est devenu véritablement une position politique après le 11 septembre, date à partir de laquelle on s'est mis à nous demander de travailler soit sur l'Islam, soit sur l'émancipation des femmes, soit sur le terrorisme. Et tout d'un coup, le reste de notre vie devenait anecdotique. L'attitude de résistance, c'est de pouvoir être — je dirais, là où on ne nous attend pas. D'avoir des histories secrètes, de petites histoires.
- J. H.: Et de même que ni Catherine Deneuve ni Rabih Mroué ne sont des ambassadeurs, Khalil et moi ne sommes pas représentatifs des artistes libanais. C'est justement très difficile d'apparaître comme une singularité, parce qu'il y a pas assez d'images sur certains sujets et que les gens ont tendance à dire : voilà, ça c'est du cinéma libanais. Ne pas être représentatifs nous permet de produire quelque chose d'autre que ce qui est attendu. C'est la même chose dans le documentaire Khiam : les détenus que nous avons choisis



J. Hadjithomas et K. Joreige, *War trophies*, 2007 (extrait), photographie sur papier baryté, 30 x 38 cm.

de rencontrer ne sont pas forcément représentatifs de la majorité des détenus, ce sont ceux qui ont produit le plus d'objets pendant leur détention. Ils se sont avérés être pour la plupart communistes, et c'est pour ça qu'ils ont été, par la suite, d'une certaine façon, laissés pour compte de l'histoire. En faisant un film avec eux, nous n'avons pas fait de choix statistique, le critère était autre. Cela crée justement des positions sur l'écriture de l'histoire et sur la façon dont l'image peut produire un champ d'interrogation et de travail. Il faut rester très vigilants par rapport aux images, ne pas les accepter comme allant de soi. Cela suppose que l'on se débarrasse de certains fantasmes.

K. J.: Nous avons une responsabilité quand nous faisons et émettons des images. Il y a un rapport éthique à développer et en effet, continuellement, une vigilance. Nous utilisions le médium que sont les images de la même façon que quelqu'un qui, écrivant un texte, construit un sens en organisant des mots. Nous produisons des champs sémantiques qui sont récupérés ou parfois instrumentalisés. Nous devons donc problématiser ces champs de significations pour qu'ils ne soit pas épuisés, qu'ils résistent...

À la fin de Je veux voir, il y a un très beau plan-séquence sur des grues qui détruisent une ville au bord de la mer. Les restes sont jetés à la mer, qui devient rouge. Il y a dans cette scène quelque chose de...

K. J.: poétique?

J. H.: Mais ce ne sont pas des ruines, justement!

Qu'est-ce que c'est?

K. J.: Ce sont des ruines qui ont été décontextualisées, transportées de la banlieue Sud au rivage; elles ont été transformées, émiettées. Pour nous, c'est un chantier: des hommes sont là-bas pour tout pilonner et extraire le fer. Une fois qu'elle est déplacée, une ruine est décontextualisée, et donc elle n'a plus la même puissance. C'est le travail du regard que d'essayer de lui redonner cette puissance. Le premier plan de l'extérieur dans Je veux voir montre Catherine Deneuve devant des ruines. Elle dit: « ah, ça, ce sont des ruines de la guerre »; et Rabih lui répond que « non, ce sont des ruines d'une autre guerre ». Une guerre ne se substitue pas à une autre, une ruine n'en remplace pas une autre... C'est le danger de la confusion et des amalgames...

La séquence de la destruction des ruines est un moment très douloureux.

J. H.: Sur le littoral, on a vu un jour ce chantier énorme, des dizaines de grues, de pelleteuses, de camions, une poussière hallucinante, des hommes au visage protégé par des morceaux de tissus qui trient les ruines des immeubles qui ont été bombardés, puis rasés après guerre et qui sont ramenés par petits bouts jusqu'à ce lieu, jusqu'à la mer. On rassemble le fer, le métal, tout ce qui peut être revendu, puis on broie le reste et on le jette à la mer. Des immeubles entiers, des chambres à couchers, des salons, des pans de murs, des meubles, des bouts de tissus... Des vies entières disparaissent dans cette eau devenue brunâtre. Cette ville jetée à l'eau, ces ruines englouties, c'est toute une part de vécu qui disparaît. Cela nous a énormément touchés et on a voulu à tout prix le filmer. C'est un moment qui, plus globalement, raconte quelque chose de la condition humaine : on détruit, on récupère, on reconstruit, on recommence...

K. J.: Nous voulons atteindre cette poésie sans tomber dans l'esthétisme, sans dépolitiser les choses. Par exemple, une ruine moderne a toute l'autorité des vestiges... Si l'on prend une photo de ruine, c'est souvent très beau mais en même temps cette beauté pose tout un ensemble de problèmes. C'est la raison pour laquelle le rapport au contexte est très important. Il faut réussir à rendre sensible la présence de l'histoire. Voilà justement ce que ne fait pas la télévision: la plupart des reportages produisent des images spectaculaires et impressionnantes, parfois belles, mais dont l'histoire est évacuée. D'où notre désir de lui redonner toute sa place, de remettre en contexte ce que nous filmons pour apprendre à le voir à nouveau.

On peut interpréter votre vidéo *Toujours avec toi* comme une critique du fétichisme de l'image, par l'effet de saturation. Pendant une campagne électorale au Liban, vous filmez les affiches de candidats, les fanions, les banderoles. Il y en a des centaines, cela produit une vraie jouissance des couleurs, les slogans sont parfois imagés et drôles... Et puis progressivement les affiches se délavent, les images s'effacent et disparaissent. Dans ce processus, on se dit que la fétichisation donne de la jouissance, mais qu'elle entraîne aussi de la destruction.

- J. H.: Cette saturation des images empêche de voir. L'exposition We could be heroes travaille avec plusieurs types d'images: des images absentes, d'autres qui font référence à l'imaginaire, à la pensée. Il y a aussi des images qui résistent, qui reviennent nous hanter, comme dans 180 secondes, ou Images rémanentes. Il y a enfin ces images qui se déploient tellement, que l'on voit tellement qu'on ne les voit plus. Cette saturation d'images mène à leur destruction, comme dans l'œuvre dont vous parlez. C'est très impressionnant...
- K. J.: Dans le fond, on prête à l'image une promesse: qu'elle reste, que quelque chose demeure en elle. Dans une autre œuvre de l'exposition, *Un lointain souvenir*, on voit que l'image n'a pas réussi à se protéger du temps qui l'altère: sur ces photos, les images des martyrs, à qui pourtant on promet la postérité, se sont estompées avec le temps. En effet, cette installation s'intéresse aux représentations des « martyrs » et compare ces images durant une période de 6 ans: en 2001, ces affiches posées sur des poteaux ont été photographiées





J. Hadjithomas et K. Joreige, War trophies, 2007 (extrait), photographie sur papier baryté, 30 x 38 cm.

et recensées, du nord au sud, recto verso. Chaque poteau est orné de cadres, chaque cadre accueille une photo. Certains cadres sont vides, comme en attente d'images à venir. En 2007, les 34 poteaux ont été repeints, l'avenue entièrement restaurée mais les photos s'étiolent dans leur cadre, effacées progressivement par le temps, l'usure. On ne reconnaît plus ceux qu'elles représentent. Il n'en reste souvent qu'une silhouette qui hante ces cadres.

J. H.: D'autres images saturent dans l'instant puis disparaissent, comme dans *Toujours avec toi*. Ce sont deux stratégies d'images, qui aboutissent toutes deux à la difficulté de croire en cette promesse. Dans le documentaire *Khiam 2000-2007*, certains détenus qui témoignent s'interrogent : « en quelles images croire ? ». Si, aujourd'hui, on veut reconstituer une mémoire de ce camp, est-ce par le biais de l'image, celui des souvenirs, celui de la parole ?

Pour l'œuvre Wonder Beirut, vous inventez le personnage d'Abdallah Farah, un photographe qui, avant-guerre, faisait des cartes postales de lieux touristiques de Beyrouth. Après les conflits, les bâtiments de ces cartes postales ont été détruits, mais ces clichés restent en circulation. Abdallah Farah va alors commencer à infliger aux images les cicatrices de la guerre : il les brûle conformément aux destructions. Par ailleurs, il continue à prendre des photos, en référence à cette promesse de l'image qu'est la preuve ou la capture du temps. Mais il ne les développe plus parce que le matériel manque, et surtout parce qu'on devine chez lui une terreur, celle d'alimenter le flux des images, leur saturation. Pourtant il tient des carnets, des journaux très détaillés dans lesquels il décrit ces images prises et non révélées, ces images imaginaires...

- J. H.: Il était intéressant de mettre un personnage de fiction dans le domaine de l'art, et dans le contexte de l'histoire récente du Liban. En refusant de développer les pellicules, Abdallah Farah retire ses images du flux. Ces centaines de films sont impressionnés mais non développés. Chacun de ces films latents est daté, répertorié et conservé dans un tiroir. Chaque photographie est décrite de façon précise et minutieuse. Présentées telles des planches contacts, elles forment un journal relatant vie familiale et sentimentale, recherche photographique et histoire mouvementée du Liban contemporain. Et ces carnets sont pour nous une façon d'interpeller les spectateurs, de leur donner à lire ces images.
- K. J.: Notre rapport à la narration, comme aux images, vient du fait que dans notre quotidien au Liban, il n'y a pas d'histoire commune que les gens partagent. L'histoire de la guerre civile n'est pas écrite de façon commune, il n'y en a que des fragments. Il n'y pas non plus d'héroïsme, de linéarité, de rapport de cause à effet. Cela nous conduit à rechercher une narration autre, qui soit un reflet de ce que nous vivons sur le plan politique, mais aussi personnellement. J'aime à penser que le rapport que nous entretenons à l'image et à la narration n'est pas un rapport formel, mais qu'il découle de préoccupations pratiques.

Dans Wonder Beirut, c'est encore votre intérêt pour l'anecdotique qui est à l'œuvre, et révèle des choses politiques. Les cartes postales sont des objets désuets, mais aussi des images qui s'exportent et contribuent à entretenir des stéréotypes, à produire des représentations dominantes...

J. H.: Ce sont des cartes postales faites dans les années 1960-70, quand la riviera libanaise, qui était riche, belle, etc., a été beaucoup photographiée. À la fin de la guerre, ces cartes postales, qui avaient un peu disparu, sont revenues chez les libraires et dans les lieux touristiques, alors que la plupart des choses qui y étaient montrées avaient été bombardées ou complètement détruites. Cela coïncidait avec le fait qu'à l'époque tout l'effort de reconstruction était concentré sur le fait que le Liban allait redevenir ce qu'il avait été.

#### K. J.: La Suisse du Moyen-Orient!

J. H.: Mais c'était impossible, tous les problèmes ayant mené à la guerre demeuraient encore latents. Nous nous disions : « Mais enfin, rien n'est résolu, qu'est-ce qu'on nous raconte ? ». Cette idée nous effrayait. Au Liban, il fallait mettre en œuvre l'effort économique, et tout oublier. On avait amnistié tous les chefs de guerre, ils revenaient au pouvoir comme ministres, députés. C'était hallucinant. Il fallait faire comme si de rien n'était, alors que nous étions tous totalement meurtris. C'est là que nous nous sommes dit : on va reprendre ces cartes postales et bombarder la nostalgie...

#### Plastiquer la nostalgie ?

- J. H.: Et adapter ces lieux à la réalité des faits. On s'est renseigné sur les destructions et on s'est dit: s'il y a dix trous dans cet hôtel, et bien nous ferons dix trous sur la carte postale de cet hôtel. Nous avons travaillé en suivant exactement les batailles qui ont eu lieu, comme « la bataille des hôtels ». Par cet effort de documentation, nous voulions inscrire le conflit dans une société qui essayait de le nier en disant « on n'a rien fait ».
- K. J.: Au lendemain de la guerre, il y avait une publicité pour promouvoir la reconstruction. C'était l'image d'une horloge: en 1975 un grain de sable en bloquait le mécanisme, en 1990 une main gantée retirait le grain de sable, et le cours du temps reprenait. La guerre n'était qu'une parenthèse. On encourageait l'amnésie. À ce moment là, nous avons eu envie de perturber un peu tout cela en produisant ce que nous avons appelé des « cartes postales de guerre » et en les mettant en circulation de façon massive.

Ces cartes postales existaient et vous les avez utilisées comme si elles avaient été faites par Abdallah Farah, votre personnage de fiction ?

K. J.: Oui. On a aussi inventé Abdallah Farah parce qu'on avait besoin de dire que c'était la même personne, le même photographe qui les avait prises et qui les brûlait. Nous avons fait beaucoup de recherches, consulté les archives recensant ce qui s'était exactement passé sur les lieux représentés dans ces images. Puis nous les avons brûlées conformément aux événements. C'est ce qu'on a appelé « les processus historiques », qui sont les chroniques de différentes batailles, comme « la bataille des hôtels ». Par la suite, pour ne pas être seulement spectateurs de ces événements, nous avons imaginé qu'Abdallah Farah commençait à produire des destructions de certaines de ses images en fonction de ses humeurs ou par accident, ce que nous avons appelé « les processus plastiques ».

J. Hadjithomas et K. Joreige, Wonder Beirut, 1997- (extrait).



Ces cartes postales, vous les avez transformées en archives.

- J. H.: Oui, d'une certaine façon. Elles portent les marques de ce que les lieux qu'elles montrent sont devenus avant d'être reconstruits.
- K. J.: Officiellement, dans la fiction Wonder Beirut, Abdallah Farah a arrêté de brûler ces cartes postales à la fin des guerres même si en réalité ce projet est bien postérieur. Avec Images latentes, la fiction d'Abdallah Farah s'arrête en 2006, après la guerre de juilletaoût avec Israël. Depuis, avec Joana, nous nous demandons : est-ce que les conditions de réapparition de l'image sont réunies ?

J. Hadjithomas et K. Joreige, Wonder Beirut, 1997- (extrait).



- J. H.: Dans Images latentes, nous photographions la vie du photographe, évidemment en photographiant la nôtre, mais en créant aussi certains récits qui sont les siens. Des fictions, comme au cinéma. On lui a écrit un journal intime, inventé pour lui d'autres personnages de fiction, et on a photographié ces scénarios-là, qui croisent notre vie, et la vie politique et sociale du Liban pendant dix ans. Ce sont des photos, des archives que, pour l'instant, nous ne développons pas.
- K. J.: Avec le risque, quand on ne développe pas une image, qu'elle disparaisse, comme dans Images Rémanentes

Précisément, dans la vidéo Images Rémanentes, vous ressuscitez ces images disparues.

- J. H.: Pas tout à fait, car elles ne sont plus telles qu'elles étaient. Il y a de la perte, et quelque chose subsiste, refuse de disparaître. Cela crée autre chose. Et cette autre chose est parfois de l'ordre du fantomatique, qui revient hanter l'image. D'où la rémanence.
- K. J.: Images Rémanentes, c'est un film super 8 de 3 minutes filmé dans les années 1980 par mon oncle maternel qui a disparu durant les guerres civiles libanaises, kidnappé comme 17 000 autres Libanais dont on ne sait toujours rien aujourd'hui. Il avait dû faire ce film peu avant sa disparition et n'avait pas eu le temps de l'envoyer au laboratoire. Le film est demeuré latent pendant plus de 15 ans. Nous avons développé le film qui est apparu voilé, tout blanc. À force de travailler sur la matière même du film, des images sont progressivement réapparues.
- J. H.: Le film se déploje également dans une installation qui présente tous ces photogrammes. les 180 secondes d'images rémanentes. Les 4500 photogrammes distincts constituent, à une certaine distance, un grand tableau abstrait blanc, opalescent, mais on peut distinguer, selon où l'on se place pour regarder l'image, la présence de lieux, de silhouettes fantomatiques, un bout de mer, un bateau qui s'éloigne...

C'est ce qui se produit dans 180 secondes : l'apparition d'un fantôme.

- J. H.: Il y a cette idée qu'il ne faut pas évacuer la mémoire, qu'il faut accepter de rester hanté par ce qui s'est passé, pour ne pas le nier. À ce sujet, nous nous sentons proches des réflexions de Jalal Toufic, un artiste, penseur et écrivain qui dit que quand on ne fait pas le travail de deuil, on devient des zombies.
- K. J.: Le zombie, c'est celui qui ne voit pas. Jalal Toufic prend l'exemple de Hamlet qui voit son père, alors que sa mère ne le voit pas. Elle est un zombie, elle ne voit plus les fantômes. Dans une société comme la nôtre, où il y a beaucoup de fantômes, on peut devenir des zombies. Du point de vue de Jalal Toufic, cette pensée est peut-être métaphysique. Pour nous, elle est aussi politique : elle implique un travail avec les disparus.
- J. H.: Et un travail de lien, pour tenter de relier les temporalités.

Cette volonté de faire le lien entre des moments ou des espaces diffractés, c'est aussi ce qu'évoque la scène du passage de la frontière dans Je veux voir. Vous aviez l'autorisation de filmer des espaces délimités, mais pas entre ces espaces. Dans cette scène, vous mordez un peu sur ces espaces invisibles, vous faites des traits d'union. Vous introduire dans ces interstices qui sont aussi des manques — et en psychanalyse, le manque produit le trauma — n'est-ce pas finalement le nerf de votre travail ?

- J. H.: Pas tout à fait. Faire le lien, c'est ce qui permet de passer au moment d'après, sinon on est bloqué...
- K. J.: ... bloqué dans le trauma, et nous ne sommes pas intéressés par ce trauma ou par le fait de rendre compte de ce qui s'est passé durant les guerres civiles, d'essayer de le reconstituer. Notre recherche se situe ailleurs. Nous nous concentrons surtout sur notre présent, sur la façon dont nous voulons le vivre, le choisir. Et si nous travaillons parfois sur des documents collectifs ou personnels venant du passé, c'est surtout pour préserver ce lien et qu'il nous interroge sur notre présent...
- J. H.: Et aussi parce que pour passer à autre chose, il faut admettre que « ça a été », ne pas nier le passé pour ne pas le répéter. J'ai le sentiment que, pendant longtemps, nous avons été bloqués dans le présent. Quand nous avons réalisé le film *Perfect day* en 2005, nous avons parlé d'une jeunesse qui dormait...
- K. J.: Ou qui s'agitait en faisant du sur place, une agitation immobile.
- J. H.: Et la question du film était : quand allons-nous nous réveiller ? ou même allons- nous nous réveiller pour vivre notre présent ? Dans beaucoup de nos films, nous manifestons une espérance : celle de l'émergence d'un sujet, d'un individu dans notre société communautaire. Un sujet qui s'écarte du groupe pour vivre autrement son réel, vivre surtout à son rythme, c'est ce que le film raconte. Comment vivre à son rythme, ne pas être forcément un sujet performant dans un monde pétri par des logiques managériales, basées sur la productivité, l'efficacité...
- K. J.: Quand nous parlons de « latence », de « fantômes », nous voulons faire ressentir qu'il y a quelque chose d'irrationnel, qui perturbe ces logiques managériales. Cela revient à réintroduire de l'insondable, de l'inquiétant, du non maîtrisé. Le principal, c'est que les choses ne soient pas figées mais soient continuellement dans l'état de la recherche, de la mise à l'épreuve, en quête d'une émotion, d'une réflexion et d'un questionnement communs...







Je veux voir o Nad