

entretien avec **Joana HADJITHOMAS** & **Khalil JOREIGE**

Vous présentez une série d'installations dans l'Église des Célestins : quelle est votre idée en investissant ce lieu ?

Nous avons découvert l'Église des Célestins lors de notre premier voyage de repérage à Avignon cet automne. Nous ne connaissions pas très bien la ville, Vincent et Hortense nous avaient invités à venir voir les lieux pour notre exposition. Et nous sommes tombés en arrêt devant l'église. C'est là où nous pensions que notre travail, hors de son contexte libanais, pouvait tisser de nouvelles correspondances. D'abord, c'est un espace très particulier, spectaculaire et surprenant : une église désacralisée, avec son sol en terre battue, ses murs mis à nu. On ne sait trop comment juger l'architecture de ce lieu disparate, en ruine, partiellement restauré, comme inachevé ou en suspens et quelque peu chaotique. Bien des choses qui nous parlent ! Il y a un aspect aussi participatif du visiteur qui doit monter, descendre, pénétrer dans une ouverture, choisir sa voie le long de ce parcours divers qu'offre l'église. Ce côté participatif est également au cœur de notre travail. Ensuite, quand on s'y promène on est surpris des multiples ouvertures possibles d'une alcôve à l'autre, le regard y est distrait, attiré. Cette façon de déplacer le regard, de le questionner, de le détourner est fondamentale dans notre recherche, nous tentons de pousser le spectateur à poser un regard autre sur l'image, sur ce qu'il ne connaît pas encore ou croit connaître. Enfin, c'est un lieu où l'on ressent fortement la présence du passé, le poids de l'Histoire, des histoires qui s'y sont déroulées. Et pour nous qui souvent traquons la façon de dire l'histoire de notre pays ou même, qui interrogeons les traces, les latences et les fantômes du présent dans certaines de nos œuvres, c'est un lieu très inspirant.

Dans cette exposition, quelles pièces montrez-vous ?

Nous avons pensé l'exposition en créant de nouvelles installations et en adaptant certaines pièces déjà existantes en fonction de l'échelle du lieu.

La première pièce que les visiteurs découvriront est le *Cercle de confusion*. C'est une grande photo, un point de vue aérien de Beyrouth datant de 1997 au moment où la reconstruction du pays est en plein essor. La photo est collée sur un miroir et découpée en 3000 fragments numérotés et marqués par la phrase « Beyrouth n'existe pas » que les visiteurs sont invités à détacher. Impossible de saisir Beyrouth, on n'en tient qu'un fragment qui nous renvoie à nous-même et relativise les définitions toutes faites que l'on peut avoir sur une ville.

La photo de la ville disparaît progressivement laissant apparaître le miroir qui nous renvoie notre propre image et celle du lieu de l'exposition.

Pour la première fois, nous élaborons pour Avignon une seconde partie. Une caméra capture les mouvements des visiteurs en train de prendre un fragment de l'image et les restitue sur un écran (de même dimension que la photographie) qui retransmet l'évolution de l'image. Ainsi il demeure une trace de cette dernière. Plus celle-ci disparaît, plus le film se compose et évolue. C'est un dispositif que nous voulons mettre en regard et en enfilade avec un écran ayant également la même taille que l'image montrant une autre installation adaptée pour Avignon. Celle-ci est tirée de notre projet en plusieurs volets, *Wonder Beirut*, basé sur le travail d'un personnage fictif, un photographe libanais nommé Abdallah Farah qui aurait produit des cartes postales de Beyrouth de 1968 à 1969. Ces cartes postales représentant le centre ville et la Riviera libanaise avec ses grands hôtels, ont contribué à donner une image « idéale » du Liban des années 60-70. Ces mêmes cartes postales sont toujours en vente aujourd'hui dans les librairies alors que la majorité des lieux qu'elles représentent ont été détruits par les conflits armés.

Dès le début des guerres civiles, Abdallah Farah a brûlé de façon méthodique les négatifs de ces images conformément aux batailles de rues et aux bombardements qui se déroulaient alors, suivant ainsi la trajectoire des projectiles et les destructions qui en résultaient, comme s'il cherchait à les rendre conformes à son présent.

Abdallah photographiait l'image après chaque brûlure qu'il provoquait, ce qui donne cette série en évolution, que nous appelons les « processus historiques » qui suivent les événements de façon documentée et constituent une tentative de chronique de certains épisodes des guerres civiles libanaises.

La série présentée ici concerne trois conflits armés de ce qui est connu comme « la bataille des hôtels » entre diverses factions politiques qui se disputaient le contrôle des principaux secteurs de la ville dont le secteur IV constitué du plus grand groupement d'hôtels de luxe du Proche-Orient à cette époque. Après ces différentes batailles, Beyrouth se divisera en deux camps, Est et Ouest. Pour la première fois, cette série, généralement exposée sous forme de photographies, sera montrée comme un film, une animation des cartes postales brûlées progressivement.

Si la partie centrale de l'église est très imposante, la partie droite est composée d'alcôves et de petits renforcements propices à faire apparaître et disparaître des images. Nous avons choisi de montrer ici un ensemble de travaux liés à la rémanence des images, à leur disparition, au temps et à la manière dont ce dernier travaille ces images, à la façon dont nous pouvons les retenir ou leur permettre de « désertier » le cadre.

D'abord, la projection de *Lasting Images* (Images rémanentes), un film super-8 d'une durée de trois minutes, tourné dans

les années 1980 par l'oncle maternel de Khalil enlevé durant les guerres civiles, comme dix-sept mille autres Libanais dont on ne sait toujours rien. Le film est demeuré latent pendant plus de quinze ans. Nous l'avons retrouvé en 2001 et envoyé au laboratoire. Quand nous l'avons développé, après toutes ces années, il est apparu voilé, tout blanc. Mais à force de travailler sur la correction des couleurs, sur les couches du film, des images sont progressivement réapparues comme si elles refusaient de disparaître et revenaient nous hanter. On distingue alors la présence de lieux, une silhouette fantomatique, un bout de mer, un bateau qui s'éloigne... Le film est accompagné d'une bande sonore qui augmente la sensation de présences diffuses, latentes dans l'espace du cloître.

Plus loin, une autre vidéo, *Toujours avec toi*, montre la manière dont l'accumulation et la saturation d'images engendrent une forme de disparition à travers l'affichage électoral pour les élections législatives de 2000 au Liban. Dotées de slogans à connotations sentimentales comme « En toi et pour toi », « Pour tes yeux » ; « À toi pour toujours », ces affiches témoignent d'une frénésie émotionnelle inhabituelle durant une campagne électorale. Petit à petit, ces affiches se superposent, se recouvrent, se fondent, se confondent les unes dans les autres...

Enfin, l'espace se resserre et nous pénétrons dans un couloir adapté à une nouvelle série de photographies *Faces*.

Au Liban, nous vivons entourés de morts qui nous regardent. Depuis le début des guerres civiles jusqu'à aujourd'hui, des affiches recouvrent les murs. Ce sont des images d'hommes morts tragiquement au combat, ou lors d'attentats ou de missions, et que nous nommons des martyrs. Depuis des années, nous photographions des affiches de martyrs de différents partis, de différentes confessions ou appartenances, dans différentes régions du sud au nord du pays, mais nous choisissons seulement des affiches que le temps a énormément altérées. Placées en hauteur, souvent dans des lieux difficiles d'accès, ces affiches demeurent là. Les traits, les noms ont disparu, il reste le galbe du visage, une silhouette à peine esquissée, souvent non reconnaissable. Nous avons photographié ces images à différentes périodes de leur effacement progressif. Puis, avec un graphiste et plusieurs dessinateurs, nous avons essayé de retrouver certains traits, d'en accentuer d'autres, de ramener par le dessin l'image, la trace, de la matière, une rémanence. Le dessin compense et continue les limites de la représentation selon le principe de l'étude, tentant de retenir le plus fidèlement un rapport au réel ou, selon le principe de l'esquisse, renvoyant plus à une sensation et à une impression. Mais l'image peut-elle revenir ? L'image est-elle à la hauteur de la promesse qu'elle véhicule ? Que deviennent les images des héros, des uns et des autres, après les guerres ? Que peut l'image ? Cette réflexion sur l'image est centrale dans notre recherche qui réfléchit à la façon de faire image pour échapper aux simplifications, interroger le regard, le déplacer ou le mettre face à des histoires secrètes parallèles. On vit dans un monde de plus en plus binaire où les images essayent souvent de «résumer une situation». Notre travail cherche à déplacer le regard, à mettre de la nuance, de la complexité, du contexte, de l'histoire, de la mémoire dans certaines images.

Les images produites à partir de documents politiques ou d'archives familiales que nous nous approprions tentent alors de retrouver une puissance, de susciter des émotions, elles construisent des récits selon diverses stratégies dont la raréfaction, la soustraction, l'évocation et la latence, l'invisible.

Enfin, dans la partie gauche de l'église composée de petites pièces, nous plaçons plusieurs installations vidéo et photographiques réfléchissant l'écriture de l'histoire ici plus particulièrement celle d'Ansar puis de Khiam deux camps de détention qui étaient situés au sud du Liban dans la zone occupée par Israël et par sa milice supplétive, l'armée du Sud-Liban.

L'installation vidéo *Khiam 2000-2007* est une expérimentation sur le récit, sur la façon dont, à travers une parole, l'image se construit progressivement sur le principe de l'évocation. Elle est constituée de deux films tournés à huit ans d'intervalles mais reprenant un même dispositif : 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. Il y avait comme une impossibilité de la représentation.

Les anciens détenus du camp de Khiam nous racontent comment ils ont réussi à survivre grâce au travail artistique. Ils ont fabriqué en clandestinité une aiguille, un crayon, un jeu d'échecs...

En mai 2000, après le retrait des troupes israéliennes du sud du Liban, le camp est démantelé puis transformé en musée avant d'être totalement détruit durant la guerre de juillet 2006. En 2007, nous avons retrouvé les six anciens détenus. La situation avait quelque chose de similaire, puisque le camp de détention n'était plus visible, devenu un tas de ruines.

Hier traités en héros, les anciens détenus de Khiam, nous paraissent aujourd'hui, d'une certaine façon, défaits. Les «vainqueurs» du moment ne les prennent pas toujours en considération, l'histoire de cette période se réécrit souvent sans eux. Nous leur avons demandé de réagir sur des questions de mémoire, d'Histoire, et surtout autour de la proposition qui est aujourd'hui émise par certains : reconstruire le camp de Khiam à l'identique. Mais peut-on reconstruire un camp de détention ? Comment préserver la trace ? À côté de ces deux films de 52 minutes chacun, nous montrons une série de photographies autour de véhicules militaires abandonnés à la libération du Sud en 2000. Ces «trophées de guerre» faisaient l'objet d'une exposition temporaire au camp-musée de Khiam quand ils ont été à nouveau détruits durant la guerre de juillet 2006. Ils opèrent un glissement temporel : ils sont les indices d'une autre guerre, les témoins et les victimes d'une nouvelle.

Ils produisent une étrange sensation de décalage, deviennent symptomatiques et apparaissent comme des petites maquettes. En cela, ils dénoncent leur instrumentalisation et, photographiés à partir d'un même dispositif frontal avec un travail sur la profondeur de champ, ils apparaissent anachroniques et pathétiques.

Les deux dernières installations que vous exposez sont liées à un autre camp, celui d'Ansar

Ansar était un camp de détention assez important au sud du Liban avant celui de Khiam. Des milliers de prisonniers politiques et d'activistes y ont été détenus. Il a été fermé en avril 1985 et Khiam lui a succédé. Dans la deuxième partie de *Khiam 2000-2007*, plusieurs anciens détenus évoquent le camp d'Ansar. À la question de savoir comment garder une trace du camp de Khiam détruit, ils disent comment il ne reste pratiquement plus rien d'Ansar, qu'à la place du camp, désormais, on peut voir un restaurant, un parc d'attraction, un terrain de foot, une piscine pour femmes et même un zoo. Rien avant, rien

après, comme si ces lieux s'étaient implantés strictement à la place de l'ancien camp. Nous sommes allés sur place pour photographier le camp tel qu'il est devenu aujourd'hui et filmer ce qui demeure, ce qui reste au niveau des traces physiques de cette histoire. Le résultat est une installation vidéo et une autre photo que nous montrons pour la première fois lors de cette exposition et qui nous interrogent sur la façon dont on fait histoire quand les traces disparaissent. Qu'est-ce qu'un monument ? Est-il nécessaire de l'ériger ? Qu'est-ce qu'une archive, un document, une image, l'imagination ?

Dans l'installation *Khiam 2000-2007*, on retrouve certaines correspondances avec *Incendies*, la pièce de Wajdi Mouawad.

En effet, dans *Incendies*, un des personnages « la femme qui chante » est inspiré d'une des anciennes détenues qui se trouve être dans notre documentaire l'une des six témoins rencontrés. Elle se nomme Soha Bechara, elle a fait une opération contre Antoine Lahad, le général de l'armée du Sud-Liban et l'administrateur du camp où elle s'est retrouvée enfermée pendant 10 ans. Pour certains, c'est la Jeanne d'Arc de Khiam ; pour Wajdi Mouawad, c'est la « femme qui chante », en tout cas une sorte de figure mythique. Dans notre film, elle est une des six personnes que nous rencontrons et qui nous parlent de la façon dont on résiste, on survit en détention. Elle n'a pas de traitement particulier car, elle comme nous, souhaitons joindre sa voix à celle des autres. Le film se pose la question du récit et essaye de rendre compte d'une expérience limite, celle de la détention. Nous cherchons à sortir du discours militant, du récit, du mythe pour atteindre la parole. Ce qui nous intéresse, c'est la façon dont une parole se reconstruit sur les latences de l'image : ne pas esthétiser les ruines ni sacraliser les témoignages, mais les montrer comme des fragments complexes et inachevés de mémoire, des blocs fissurés de notre histoire contemporaine.

Pourquoi avoir choisi ce titre pour l'exposition ?

Le titre est tiré d'une citation de Hannah Arendt que nous aimons particulièrement : « À défaut de vérité, on trouvera des instants de vérité et ces instants sont en fait tout ce dont nous disposons pour mettre de l'ordre dans ce chaos d'horreur. Ces instants surgissent à l'improviste, tels des oasis dans le désert. » Dans notre travail, il s'agit d'aller contre les définitions pour donner à voir des éléments d'une réalité complexe. Nos films, nos vidéos ou nos installations photographiques rendent compte de ces histoires tenues secrètes et qui sont une forme de résistance face à l'Histoire officielle, l'Histoire écrite par les vainqueurs. Cela ne vaut pas uniquement pour le Liban mais cela concerne la façon dont nous fabriquons des images, la manière dont nous cherchons à susciter des questionnements, à partager loin des certitudes et des acquis. L'image est donnée à voir et travaillée d'une certaine façon pour permettre à celui qui regarde de questionner le regard même qu'il pose sur elle. Nous avons une grande foi dans le spectateur.

Vous travaillez à Beyrouth ?

Notre travail est souvent localisé à Beyrouth, où nous sommes nés, où nous avons grandi et vécu. Mais maintenant nous nous déplaçons beaucoup et sommes basés entre Paris et Beyrouth. Nous avons ressenti le besoin, il y a quelques années, de mettre en danger le travail que nous faisons *in situ* au Liban et qui nous intéressait parce qu'il se préoccupait de problèmes sur place. Mais aujourd'hui nous avons le sentiment que ce travail doit être éprouvé aussi dans d'autres géographies, d'autres territoires. Nous craignons le confort de certaines situations et de certains contextes et la vision faussée que certains moments de l'Histoire pousse parfois à avoir.

Le fait d'être en même temps, cinéastes et plasticiens, nous permet aussi d'explorer des idées et des formes différentes et de les développer dans des films, comme *Perfect Day* ou *Je veux voir* et dans des installations que nous faisons au même moment, portés par la même obsession et la même nécessité personnelle et formelle. Et selon le développement, la technique adoptée, les envies qui viennent, cela peut prendre une forme ou une autre : vidéo, photo, installation, cinéma... Le principal, c'est que rien ne soit figé, et qu'ensuite tout soit 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, d'« instants de vérité », « d'oasis dans le désert ».

Festival d'Avignon 2009