

hello.preface@gmail.com

Ouvert le mercredi de 14h à 18h
et le samedi-dimanche
de 11h à 18h

●
Café-salon de thé
aux mêmes horaires

26 grande rue Nazareth
31000 Toulouse
métro carmes

●
06
72
93
29
35

| | | |
|---|----------------------------------|------|
| C | Brunch (samedi-dimanche)..... | 19€ |
| A | | |
| F | Fondant au chocolat et fruit | |
| É | de la passion frais..... | 7€* |
| - | | |
| B | | |
| R | Cake au citron, fruit de saison | |
| U | et fromage blanc du crémier..... | 5€* |
| N | | |
| C | | |
| H | | |
| | | |
| | Café/Noisette/Macciato..... | 1,8€ |
| | Latte..... | 2,8€ |
| | Chocolat..... | 2,8€ |
| | Thé, infusion..... | 2,8€ |
| | Jus pressé..... | 4,5€ |
| | Limonade artisanale..... | 3€ |
| | Sirop..... | 2€ |
| | Cidre (bouteille 33cl)..... | 3,5€ |
| | Bière (bouteille 33cl)..... | 4,5€ |
| | Carte des vins sur demande | |
| | Prix nets, service compris | |

E
X
P
O
S
I
T
I
O
N

Insert 2

Rabih Mroué

DU *Three Posters* a d'abord été une performance réalisée
9 par Rabih Mroué et le romancier libanais Elias Khoury,
présentée à Beyrouth en 2000, avant de devenir une
vidéo en 2004.

A La vidéo réunit plusieurs régimes d'images : les
V rushes d'un résistant libanais se filmant à plusieurs
R reprises pour annoncer son attentat suicide, l'enre-
I gistrement de la performance reprenant cette scène,
L le commentaire analytique du processus de création
de l'œuvre déclamé par l'artiste, une interview d'un
AU dirigeant politique...

7 En articulant ces différents discours, l'artiste nous
entraîne dans une interrogation sur le rôle des vidéos
annonçant des attentats-suicides et sur le statut de
M martyr au Liban dans les années 1980. Pourquoi s'y
A reprendre à plusieurs fois pour filmer une telle décl-
I aration ? Que signifie diffuser ces images au journal
2 télévisé ?

0 En interprétant dans la performance celui qu'il
1 désigne par le terme de martyr, Rabih Mroué rejoue
6 l'histoire et développe dès lors une dimension
fictionnelle, initialement présente dans les rushes de
l'homme qui rejoue plusieurs fois son discours. Cette
idée d'une réécriture, d'une répétition et donc d'une
fictionnalisation dans le champ de l'art d'un événe-
ment réel tragique, interroge l'artiste : « devrions-
nous permettre à un public "étranger au parti et la
famille" d'être témoin des émotions d'un martyr avant
sa mort ? Pouvions-nous présenter une bande qui ne
nous appartenait pas ? Aurait-il voulu que cette vidéo
soit vue avec toutes ses répétitions ? Exploitions-
nous cette bande pour faire "une œuvre d'art" dont
nous tirerions des bénéfices tant moraux que finan-
ciers ? Étions-nous, en un sens, en train de violer
l'espace sacré du martyr dans l'idée de critiquer le
concept de martyr et par extension, des pouvoirs qui
nourrissent et encouragent de telles idéologies,
officielles ou autres ? »

Depuis 2001, les mots kamikazes et terroristes ont
définitivement effacé ceux de martyrs et de résis-
tants, certifiant qu'aucune idéologie ne peut justifier
de tels actes. Pourtant, Rabih Mroué nous dit : « Dès
l'instant où nous avons vu "le bégaiement" du martyr,
nous avons compris quelque chose de simple, si simple
que c'en était évident - que le martyr n'est pas un
héros, mais un être humain. »

À partir de l'histoire politique libanaise des années
1980, l'artiste pointe des contradictions, des incom-
préhensions et des zones d'ombre qui restent d'actua-
lité, et que le contexte récent intensifie.

Œuvre de la collection FRAC Poitou-Charentes.

Traduction

Three Posters (« trois affiches ») est une performance vidéo conçue et interprétée par Elias Khoury et Rabi'h Mroué, jouée pour la première fois au Festival Ayloul à Beyrouth en septembre 2000. Par la suite, elle a été présentée dans des festivals en Europe.

La bande vidéo

En 1985, Jamal El Sati, un combattant pour le Front de la Résistance Nationale au Liban, a enregistré un témoignage sur bande vidéo juste quelques heures avant de commettre une opération-suicide contre l'Armée israélienne qui occupait le sud Liban à l'époque. Il portait les vêtements d'un sheikh local et a mené un âne chargé de 400 kg de TNT jusqu'au quartier général du gouverneur militaire israélien à Hasbayya. Après le passage de trois barricades contrôlées par l'Armée du Sud Liban, il a atteint son objectif, a appuyé sur le détonateur du TNT et s'est fait exploser, l'âne avec.

Jamal El Sati est né en 1962 dans un petit village. Il s'est inscrit au Parti communiste libanais (LCP) en 1982 et est devenu un membre du Front de la Résistance Nationale en 1983. Il a participé à plusieurs opérations militaires contre l'occupation de l'Armée israélienne. Le Front, principal instigateur de l'appel national à la résistance, avait été formé après le siège de Beyrouth par les Israéliens en 1982 et les massacres des civils dans les deux camps palestiniens de Sabra et Chattila.

L'enregistrement vidéo de témoignages de résistants avant l'exécution de leurs missions-suicides était courant à l'époque. Les bandes vidéo étaient diffusées à la télévision dans les journaux du soir (1). On a d'abord vu « la dernière prise » de la cassette vidéo de Jamal El Sati sur Télé-Liban, la chaîne de télévision publique libanaise et ce fut par pure chance que l'une de nos amis est tombée sur les rushes de son témoignage 14 ans plus tard. Elle les a trouvés négligemment oubliés sur une étagère dans des bureaux appartenant au LCP. Ses années d'oubli avaient clairement laissé leur marque. Le réalisateur n'était évidemment pas un professionnel, mais il avait enregistré le témoignage avec une caméra VHS.

Cette bande nous a confondus. Le Liban, célébrait à ce moment-là la libération de l'occupation israélienne de sa région la plus au sud. Sur la cassette, Jamal El Sati répète son témoignage trois fois devant la caméra, avant de choisir finalement la meilleure prise à présenter au public. La différence entre les trois est minime, et même, sans importance. Le public était supposé ne voir que l'une de ces prises, une présentation sans équivoque, incontestable.

Dans les pays arabes, les pouvoirs politiques et les partis, les organisations religieuses et diverses institutions officielles continuent à célébrer et louer les martyrs et les morts collectives. Cela se fait au nom « de la patrie », « du sol », « de la libération », « du sang arabe », « de l'Islam » et autres slogans.

Aujourd'hui encore ces mêmes organisations oublient vite leurs héros qui sont tous trop souvent relégués au statut de simples noms allongeant la liste des martyrs. La vidéo non coupée de Jamal El Sati était le témoignage d'une personne sur le point de mourir. Il s'agissait du « making off » du tournage du témoignage d'un martyr. Jusque-là, tous, nous n'avions jamais vu à la télévision que « les dernières prises », des déclarations claires faites sans aucune hésitation, erreur ou bégaiement. Cette vidéo révélait le moment de l'hésitation. Dès l'instant où nous avons vu « le bégaiement » du martyr, nous avons compris quelque chose de simple, si simple que c'en était évident - que le martyr n'est pas un héros, mais un être humain. Il me semble que les gens l'ont oublié ou bien qu'ils ne veulent pas qu'on leur rappelle désormais.

Cette vidéo nous défiait. Elle exigeait que nous considérions les limites de la vérité et de sa représentation. Elle nous demandait aussi, à plusieurs reprises et subtilement, de considérer quelles traces un martyr laisse après sa mort, après sa « mission » suicide. Est-ce que ce sont des effets physiques - autrement dit, ce que cette mission a coûté à l'ennemi ? Ou est-ce la vidéo qu'il laisse derrière lui ? Et lequel des deux, on pourrait se le demander, est en fin de compte le plus fort ? C'est comme si - et il s'agit d'une interprétation personnelle - Jamal El Sati s'était rendu compte que la vidéo qu'il allait laisser derrière lui avait plus d'importance que la mission réelle. L'acte du martyr commence au moment où il fait face à la caméra, parce que ce qu'il a à l'esprit, quand il réalise « la dernière prise », c'est qu'il est réellement en train de commettre l'acte. C'est à cet instant, qu'il devient le martyr. La vidéo est son image finale, la vérité censément évidente qui survivra à sa mort. Mais en fait, pour nous, cela a radicalement remis en question le statut de la vidéo en tant qu'enregistrement, en tant que représentation et que document sur la mort.

La Genèse

La vidéo a été l'élément catalyseur de la création de *Three Posters*. Sans la bande, nous n'aurions jamais pensé aux opérations-suicide en tant que sujet pour une oeuvre. Nous sommes tombés sous le charme des répétitions de Sati et avons décidé de présenter ces répétitions au public en en faisant le sujet d'une performance de théâtre. Mais une telle décision, de présenter la vidéo, n'est pas venue « tel quelle », pas si facilement ; nous avons fait face à plusieurs dilemmes moraux : devrions-nous permettre à un public « étranger au parti et la famille » d'être témoin des émotions d'un martyr avant sa mort ? Pouvions-nous présenter une bande qui ne nous appartenait pas ? Aurait-il voulu que cette vidéo soit vue avec toutes ses répétitions ? Exploitions-nous cette bande pour faire « une oeuvre d'art » dont nous tirerions des bénéfices tant moraux que financiers ? Étions-nous, en un sens, en train de violer l'espace sacré du martyr dans l'idée de critiquer le concept de martyr et par extension, des pouvoirs qui nourrissent et encouragent de telles idéologies, officielles ou autres ?

Plus nous avons débattu sur ces questions, plus nous fûmes convaincus que la question n'était

pas une question d'éthique, mais posait plutôt une série de questions successives, d'une grande importance. La question de la Guerre Civile et le rôle que la Gauche Libanaise a joué dans cette guerre civile. La question de comprendre comment la résistance contre l'Occupation israélienne qui avait commencé de façon laïque, a fini par devenir aussi fondamentale et fondamentalement islamique, c'est-à-dire sous l'égide du Hezbollah. La question de savoir pourquoi la Gauche a échoué. La question de l'utilisation de médias par les politiques et de leur relation ou corrélation avec la mort. Les questions du médium lui-même : comment la vidéo retranscrit-elle une action qui va arriver, mais à laquelle nous n'avons pas encore assisté, particulièrement quand nous sommes habitués à penser la vidéo comme l'enregistrement de quelque chose qui est arrivé ? Comment un tel « document » représente-t-il ou trompe-t-il la réalité ?

Nous nous sommes posés ces questions, parmi plusieurs autres, avec beaucoup d'auto-critique, d'autant que certains d'entre nous s'étaient engagés dans divers actes de résistance. Les questions nous ont permis d'une certaine façon de prendre la décision de présenter la vidéo « tel quelle », complètement inédite et d'en assumer la responsabilité. Nous nous étions en réalité accrochés à la vidéo pendant deux ans avant de prendre la décision de faire le projet. Y réfléchissant maintenant, je pense que nous avons eu besoin de tout ce temps, entre 1998 et 2000, pour briser les tabous que nous avions à ce sujet.

Au départ, notre idée était de montrer simplement la bande vidéo seule. La durée de la bande suffisait ; il n'avait pas besoin de notre intervention. Mais en fait, il s'agissait d'une performance artistique pas d'une action politique. Une fois cela signifié, il ne suffisait plus de présenter la vidéo. Nous avons commencé à discuter de la façon dont nous pourrions créer des relations entre la vidéo et une performance live. Nous avons envisagé de retourner au moment d'où venait la bande vidéo, à l'histoire à laquelle elle appartenait et de la reproduire, de rejouer l'histoire, en l'enregistrant sur cassette vidéo devant l'auditoire. Nous donnerions aux spectateurs dans la salle la chance de jouer le rôle du martyr et dire ce qu'ils ou elles souhaitaient. Nous avons pensé à mixer la bande et l'acteur. Le corps de l'acteur deviendrait ainsi l'écran sur lequel l'image du martyr serait projetée avant sa mort, ou plutôt après sa mort. Le pièce finale fut le résultat de la décision prise de travailler avec une structure simple : trois figures, trois possibilités de percevoir la mort - un acteur, un combattant de la résistance (c'est-à-dire Jamal Sati) et un politicien.

La Vérité sur la Fabrication : l'Acteur

L'acteur devait être un personnage qui ressemblerait à Jamal El Sati, qui serait aussi sur le point de devenir un martyr lui-même et ferait une dernière vidéo. Nous présenterions à la salle la tentative du personnage de réaliser la « dernière prise ». Nous avons alors décidé que je jouerais le rôle. *Three Posters* a été initialement créée pour Beyrouth et pour un public qui me reconnaît en tant qu'acteur et pour qui la phrase « je suis le martyr » avait une profonde résonance. L'idée n'était donc pas de tromper

l'auditoire. En fait, nous avons voulu que cela soit clair, qu'il n'y ait aucune confusion entre le réel et le fictif, que chacun sache que Rabih Mroué jouait le rôle du martyr Khaled Rahal.

Nous avons pensé que le moment du choc pour l'auditoire viendrait quand j'aurais abandonné le rôle du martyr et que j'aurais parlé en mon nom. J'ai lu à haute voix mon nom propre, ma date de naissance et quelques autres détails de ma « vie privée » inscrit sur une feuille de papier, presque de la même manière que le martyr. L'auditoire n'était plus sûr de savoir si je jouais ou non. En fait, à ce moment de la performance, la fiction se mélangeait avec la réalité et, à partir de ce moment, l'auditoire était amené à mettre en doute tout qui suivait plus tard dans la performance. La bande « réelle » du martyr a aussi été vue comme un mélange de réalité et de fiction. Cela se sentait clairement dans la réaction de la salle, impassible, quelque peu neutre, au visionnage de la vidéo de Jamal El Sati.

Dans cette performance, le rôle que je jouais, n'était pas « un moment du passé » mais était joué « en direct ». Je l'ai joué derrière une porte, faisant face à l'objectif de la caméra, qui retransmettait en direct à l'auditoire par l'intermédiaire d'un moniteur vidéo. La tromperie s'est effectuée à travers le moniteur, une tromperie qui a été immédiatement démontée, au moment-même où j'ai ouvert la porte et où la salle m'a vu en direct et vivant. C'est à cet instant que la falsification du moment est devenue apparente. À cet instant, c'est comme si le martyr était revenu à la vie, devant eux. Qui est-ce alors, le fantôme ? La chair ou l'image ? Moi ou mon image ?

L'une de nos premières idées avait été de construire une petite pièce (semblable aux pièces utilisées par les combattants de la résistance avec tous les objets et les accessoires) dans laquelle les spectateurs seraient invités à entrer - un par un - et auraient la possibilité d'enregistrer chacun leur témoignage comme s'il ou elle était sur le point d'exécuter une opération-suicide et puis de donner ensuite la vidéo. L'idée derrière, c'était de mettre en avant le paradoxe de la phrase : « je suis le martyr... » alors qu'en fait il s'agit d'une personne vivante qui dit : je suis morte. C'est une phrase extrêmement difficile à dire - autant pour Elias que pour moi. Pendant la guerre, cette phrase avait un effet très fort sur chaque libanais, parce que tous ceux qui ont dit ces mots sont morts. C'étaient des gens que nous connaissions personnellement, ou dont nous connaissions des proches. La première fois, quand j'ai prononcé cette phrase chez Elias - Elias qui était derrière la caméra, connectée à un moniteur TV sur lequel on pouvait voir mon image - nous avons tous les deux été frappés d'un grand effroi. Pendant un instant bref, nous avons presque cru que j'étais mort.

Tout au long de la performance, nous avons espéré convaincre la salle, qui reconnaît « l'acteur » grâce à la répétition - particulièrement avec la phrase « je suis le martyr » - que l'interprète pouvait aussi être le martyr. Notre supposition était que cette synergie aurait lieu parce que nous avons été conditionnés pour croire qu'une vidéo est l'enre-

gistroment d'un moment dans le passé, un moment mort. Le médium rétablit de tels moments, moments qui par définition se sont déjà passés. C'est exactement ce qui pouvait arriver : un jour, soudainement, nous verrions l'affiche d'un ami accroché sur les murs de Beyrouth, ou sa photographie ou sa vidéo à la télé, mort ou annonçant sa mort. Ainsi ce n'est pas entièrement étrange - pour la salle - que de me voir mort comme un martyr. La redondance, que nous avons créée dans la performance, aidait l'auditoire à accepter cette idée. Inconsciemment, ils commencent à accepter la possibilité de me voir comme un martyr.

Beaucoup de spectateurs, après avoir assisté à la performance, m'ont dit que j'étais plus convaincant comme martyr que Jamal El Sati lui-même. Aux yeux de la salle, Jamal était un mauvais acteur et moi un bon acteur.

La Fabrication de la Vérité : le Martyr

On pourrait dire de la vidéo de Jamal El Sati, avec ses différentes prises, ses répétitions, que ce n'est rien d'autre qu'une tentative, comme n'importe lequel d'entre nous le ferait, de donner à voir le meilleur et l'image la plus idéale de lui-même avant sa mort. Que Jamal El Sati, comme n'importe quel acteur, essaie différentes prises. Mais pourquoi Jamal essaierait-il de jouer ? Son martyr doit-il laisser une trace plus durable que ce qui résultera de son opération-suicide qui, après tout, doit « causer de grands dégâts à l'ennemi israélien » ? Est-ce que l'image serait, dans ce sens, plus puissante que le sacrifice physique par la mort ? Mais cette conclusion - que le martyr cherche la « meilleure prise » comme un acteur - est démentie par le fait qu'entre chaque prise la différence est très minime et qu'il est difficile d'être convaincu que c'est après l'image idéale qu'il court.

En fait, cela ne semble être ni le désir calculé de gagner la sympathie de l'auditoire, ni la prise de conscience tardive de ce qui lui arrivera après sa mort, mais par dessus tout, quelque chose de non formulé qui serait en fait l'« informulable » désir de reporter la mort tout autant que de se retirer de la vie. La répétition est le signe de ce désir double : de l'ajournement et du retrait. Je ne peux pas m'empêcher d'interpréter les tentatives répétées de Jamal El Sati comme le désir d'ajourner la mort qui existe dans ces pays en récession où l'on considère le désir de vivre comme une trahison honteuse envers l'État, la Nation et la Mère-Patrie.

La déclaration de la mort du martyr peut en réalité avoir lieu au moment-même où la décision finale ne se fait pas si facilement. En mai 1986, le témoignage d'un combattant de la résistance était diffusé sur une chaîne de télévision officielle. Une rumeur a couru peu après disant que l'opération n'avait pas eu lieu et que le martyr n'était pas mort. En outre, au même moment, Israël avait annoncé qu'aucun incident n'avait eu lieu dans les territoires libanais occupés. Qu'était-il arrivé ? Nous ne le saurons jamais. Mais, et c'est le plus important, nous savons que le corps du combattant ne sera jamais retrouvé. Il a disparu et même aujourd'hui, personne ne peut dire avec certitude ce qui lui est arrivé. Mais les détails factuels de cette histoire ne

sont en fin de compte pas importants par rapport à ce que cela énonce vraiment, comme dans la vidéo de Jamal El Sati ; il est question de la vérité et de sa médiation. Quand l'un de ces moments est transmis au public comme le moment exceptionnel du martyr, la présence de ces répétitions passées hante toujours la prise finale, et l'on se demande où s'arrête la vérité et où la fiction commence. Ce mélange de vérité et de fiction était la clef de notre conception de *Three Posters*. Car après tout, les répétitions de Jamal nous ramenaient à une certaine humilité dans notre propre entreprise artistique : nous amenant à nous demander comment une œuvre peut être construite dans le but d'être une critique de la notion « de vérité », un travail qui prétend transmettre « la vérité » sans aucune ré-écriture, tout en étant lui-même « une fabrication de la vérité ».

Quand nous avons commencé à travailler sur la performance, nous avons voulu retrouver le cameraman qui avait enregistré le témoignage de Jamal El Sati. Quand nous regardions la bande vidéo, nous sentions la présence d'une autre personne, au moins, dans la pièce avec Jamal. Cette personne ne se révèle pas physiquement, nous n'entendons pas non plus sa voix, mais nous sentons sa présence par ses interférences évidentes. Il est visible que ce cameraman n'est pas un professionnel, parce qu'il est en proie à la tentation du novice : l'abus du zoom. Peut-être est-ce parce que le zoom permet au cameraman d'avancer ou de suivre sans utiliser son corps ni déplacer la caméra. Dans ce sens, le zoom permet au cameraman de faire un travelling optique, de promener son regard sans quitter sa place. Dans la bande de Jamal, nous sentons que le cameraman promène son viseur autour de Jamal, ne nous permettant pas de sentir le poids de son corps.

À mon avis, le zoom a au moins deux fonctions principales : la première est celle du voyeurisme et la deuxième est de pouvoir se concentrer sur le sujet choisi au sein du cadre. Ce cameraman jouait avec la deuxième fonction, celle qui définit exactement la cible. Avec le zoom, il a essayé de montrer les affiches et le drapeau de parti communiste, accrochés derrière Jamal. Bien que ceux-ci soient bien visibles dans le plan d'ensemble, il a insisté en zoomant sur eux comme si son sujet n'était pas principalement Jamal El Sati, mais le Parti communiste, le véritable responsable de cette opération-suicide. Le Parti communiste a produit beaucoup de « martyrs » et de « héros » et Jamal est juste l'un d'entre eux. De plus, chaque « bon » citoyen qui rêve d'avoir l'honneur d'être un martyr gagnera en fin de compte le privilège d'avoir son image accrochée à côté de toutes celles des autres.

Involontairement le cameraman nous séduit, à travers le zoom qui nous permet d'apercevoir le martyr avant sa mort, et nous transforme aussi en téléspectateurs et en voyeurs. Son zoom nous permet d'être au plus près des expressions du visage de Jamal, de suivre ses regards, d'inspecter ses sourires et ses grimaces et de spéculer sur ce qui se cache dessous. Ce voyeurisme nous entraîne dans chaque répétition de Jamal et nous a empêchés de nous en lasser, de nous y fâcher ou de nous y ennuyer. D'un autre côté, son utilisation de la caméra nous fait aussi comprendre la distance qu'il avait avec la personne devant lui, en train de

déclarer sa mort/son suicide. Cette froideur pourrait signifier qu'il s'agissait d'un cameraman professionnel ou peut-être que le zoom et la concentration sur le viseur ont suffi à créer la distance avec le sujet, comme s'il s'agissait d'un professionnel prenant simplement les ordres de son directeur sans s'immiscer dans la performance ou le scénario. Sa seule responsabilité se trouve dans le soin apporté au cadrage ; Jamal, quant à lui, est juste devenu un acteur jouant son rôle.

Je ne sais pas vraiment pourquoi nous avons pensé à rechercher le cameraman. Peut-être avons nous voulu remplacer Jamal, en mettant le cameraman devant la caméra au lieu d'être derrière et voir ce qui pourrait arriver, puisqu'il était le seul témoin de la mort d'un homme « par caméra ». Mais nous avons abandonné cette idée parce que nous avons peur de devenir des juges, qui condamneraient ce cameraman, et de soulever ainsi des questions morales, ce qui n'était pas notre but. Parfois je regrette de ne pas savoir ce que ce cameraman fait maintenant et s'il pratique toujours son métier. A-t-il développé ses capacités ? Sait-il qu'il est l'un des pionniers de l'art vidéo au Liban et dans les environs ?

Jalal Toufic, auteur, théoricien du film et artiste vidéo, déclare : « je considère Sanâ' Muhaydlî, qui a présenté un nouveau genre de témoignages enregistrés sur cassette vidéo de ceux qui allaient bientôt devenir des martyrs avec une nouvelle sorte d'énonciation "je suis le martyr (plus nom du locuteur)" comme la première artiste vidéo libanaise. Avant son martyr, Sanâ' travaillait dans un magasin de vidéo dans le secteur d'Al-Musaytbî à Beyrouth Ouest. Pendant tout ce temps, elle a enregistré 36 bandes vidéo du martyr Wajdî as-Sâyigh, qui a exécuté son opération contre des forces ennemies dans un secteur près de celui où Sanâ' elle-même a fait son opération-suicide. C'est dans ce magasin que Sanâ' a enregistré sur magnétoscope son témoignage utilisant une caméra VHS. » (2) Je me demande, parfois par provocation, et parfois avec perversité, si nous pourrions considérer ces enregistrements (qui sont d'abord apparus entre 1984 - 1987) comme les premières productions locales et arabes d'art vidéo, médium avec lequel personne n'avait encore travaillé.

D'autres Vérités : le Politicien

Quand nous avons abandonné la recherche du cameraman, nous l'avons remplacé par celle du politicien, la personne responsable de l'opération de Jamal El Sati. C'était la personnalité importante du Parti, Elias Attallah. Il s'agissait de tenter de mettre en lumière les circonstances politiques qui avaient entouré cette mission et inciter à une ré-évaluation des pratiques politiques et des expériences de la Gauche pendant la guerre civile (3). Le politicien était d'accord pour que nous le filmions de la manière que nous le souhaitions. Pendant l'entretien, qui a duré 20 minutes, nous avons défini le cadre pour qu'il apparaisse comme une silhouette sous-exposée et nous avons éclairé son visage juste au moment où il finissait de parler. Son visage était visible seulement pendant un instant avant d'être surexposé. Nous avons voulu brûler son image avec la lumière, le tuant métaphorique-

ment avec la caméra comme cela avait été le cas pour Sati.

À ce jour, je ne sais toujours pas pourquoi cet officiel du Parti a consenti à jouer avec nous dans cette performance et pourquoi il a regardé ce que nous avions fait à son image sans émettre aucune objection. Peut-être que la caméra a une magie irrésistible mais cela m'absourdit toujours d'observer la reddition de ce politicien face au pouvoir de la caméra et à sa domination de la réalité.

Voyage et Traduction

Dans la performance, le premier martyr (l'acteur) a utilisé le dialecte libanais arabe avec peu de phrases issues de l'arabe classique tandis que le martyr réel (Jamal El Sati) parlait seulement dans un arabe formel, classique. Quand un martyr utilise l'arabe classique, il efface essentiellement son histoire personnelle en échange de la sainteté. C'est quotidien et ordinaire. Il demande à la société, à l'aide de cette langue, de le traiter comme une icône. De plus, en utilisant cette langue dans ce contexte il adopte clairement le discours du Pan Arabisme, qui est tout à fait à l'opposé « du discours suprême libanais ». Le heurt entre ces deux idéologies est l'un des conflits de base dans la définition de l'identité du Liban et son histoire. Quand Elias et moi avons décidé que l'interprète utiliserait le dialecte avec des phrases en arabe classique, nous avons voulu signaler le pouvoir de la langue en tant que discours politique et pointer les dangers liés à l'utilisation du langage.

Malheureusement, quand nous avons joué la performance à l'étranger, cette déclaration linguistique s'est « perdue dans la traduction ». En effet, de nombreux aspects de la performance ont été perdus à l'étranger - mais c'est normal parce que nous ne nous attendions pas, d'aucune façon, à ce que l'auditoire étranger comprenne les nuances de notre critique et de notre expérience. Nous avons produit la performance pour le public de Beyrouth et nous savions qu'un public étranger aurait peu de connaissance des détails de notre histoire et de notre Guerre civile. *Three Posters* a toujours semblé être bien reçue à l'étranger. Les spectateurs ont prêté une attention particulière à la relation directe entre la performance et la Guerre civile libanaise. Ils ont saisi que l'histoire était bien trop complexe pour être résumée et, ce qui est le plus important, ils ont apprécié les différences entre notre représentation de la guerre civile et le discours « officiel » qui les avait jusqu'ici alimentés à grands traits simplistes d'histoire libanaise.

Malheureusement, la presse étrangère a inévitablement relié la performance à « l'actualité ». C'était un défi que de garder *Three Posters* libre de cette ligne d'interprétation et de pouvoir insister sur son contexte libanais. Il est impératif ici de clarifier le fait que la première performance a été donnée en 2000, avant le 11 septembre et avant que les opérations-suicides ne soient devenues symbole de l'Intifada palestinienne. *Three Posters* n'est pas à rapprocher des phénomènes actuels, qui sont aujourd'hui commis par « des fondamentalistes » islamiques. Jamal El Sati

était un laïc et un membre actif du Parti communiste libanais, ce qui rend sa mission et ses intentions particulièrement remarquables. Avec les fondamentalistes, il n'y a pas de claire motivation derrière de telles opérations et aucun espace pour le débat. Alors que, pour un laïc de « gauche » l'acte, la notion de mission-suicide ordonnée par un communiste est ouverte à l'interprétation et au débat. Dans ce sens, *Three Posters* essaye de réévaluer la politique et le rôle de la Gauche Libanaise pendant la Guerre civile. Elle fait une évaluation critique et autocritique de notre absence aujourd'hui dans l'arène politique libanaise - et en un sens déclare notre défaite.

Rétrospectivement, et particulièrement en ce qui concerne la couverture médiatique dont nous avons bénéficié, nous avons échoué dans la communication de cette distinction cruciale. La presse était plus forte que notre discours. Ils ont une façon fascinante de s'approprier une idée et de l'adapter à leur sauce politico-journalistique - et peut-être même à des fins publicitaires. Le sujet de *Three Posters* était une amorce riche pour les médias. Et c'est cet environnement aujourd'hui, qui nous a conduit à prendre la difficile décision de cesser de donner la performance. Nous n'avons pas envie de jouer, avec ce sujet, sensible et tout à fait personnel pour nous. Pour nous, c'est un jeu où il n'y a rien à gagner.

Notes

(1) Normalement les enregistrements étaient faits un jour avant que les martyrs n'exécutent leurs missions. Immédiatement après les missions, les bandes étaient envoyées à la télévision libanaise (Télé-Liban) qui les diffusait à 20h. Au journal télévisé. À cette époque, Télé-Liban, qui appartenait au gouvernement, était la seule télévision qui existait au Liban. Aujourd'hui, il y a plus de 8 télévisions locales et plus de 50 chaînes de télévision satellites. Donc, à l'époque, la majorité de la population libanaise a vu ces vidéos, ce qui explique pourquoi elles représentent un élément si particulier dans la mémoire de chaque libanais. Les vidéos étaient rarement diffusées plus d'une fois - et en cela, elles semblaient avoir le même caractère définitif que la mort elle-même. Leur diffusion ne dépendait ni du succès ni de l'échec de la mission, ni de l'importance de la cible ; tout ce qui comptait c'était que l'opérateur de la mission soit déjà mort.

(2) Jalal Toufic, « Ana as-Shahîda Sanâ' Yûsif Muhaydlî (Je Suis le Martyr Sanâ' Yûsif Muhaydlî) », traduction Fadi Al-Abdallah, *Al-Âdâb*, Beyrouth, février-janvier 2001, pp. 44-51.

(3) Pendant la guerre civile, le LCP faisait partie de ceux qui se sont engagés dans le combat militaire. Il était basé principalement à Beyrouth Ouest, se battant à côté de ce qui a été appelé « les Forces Unies », les Palestiniens et les Syriens contre les Libanais de droite, principalement les Phalangistes et les forces libanaises basées à Beyrouth Est. Quand l'armée syrienne est entrée la première fois au Liban, il s'est battu au côté de la

Droite libanaise et seulement plus tard, pour diverses raisons stratégiques, ils sont passés de l'autre côté. Quelques jours après l'invasion israélienne de Beyrouth, le LCP et l'Organisation pour l'Action Communiste ont été les premiers à annoncer la naissance du Front de la Résistance nationale contre l'occupation israélienne et ont joué un rôle majeur dans la libération de Beyrouth et de plusieurs autres secteurs sous contrôle israélien. Dans une situation dans laquelle de nombreuses forces extérieures, parmi lesquelles la Syrie, rivalisaient pour le contrôle de la politique libanaise, la résistance était la clef. Ces forces extérieures ont encouragé le développement de mouvements extrémistes et fondamentalistes comme le Mouvement Amal et le Hezbollah dans une tentative d'affaiblir la Gauche Libanaise et de gagner le contrôle de la scène politique. Le LCP a été pris entre son travail secret en tant que mouvement de résistance contre les Israéliens et ses tâches plus manifestes en tant que parti politique engagé dans une guerre civile. Le parti a commencé à perdre sur tous les fronts et a été bientôt marginalisé. À ce jour, le LCP n'a pas tiré de leçon de ses expériences pendant la guerre civile et ne s'est pas engagé dans une auto-critique qu'il pourrait soutenir.