

We Can Make Rain But No One Came To Ask

We Can Make Rain
But No One Came To Ask
Documents from the
ATLAS (Africa - The
Atlas of the World)
Edited by / Edited de J. J. J. J.

We Can Make Rain But No One Came To Ask

**We Can Make Rain
But No One Came To Ask:
Documents from the
ATLAS GROUP Archive
Essays by / Essais de JALAL TOUFIC**

This publication was produced in conjunction with the exhibition *We Can Make Rain But No One Came To Ask: Documents From The Atlas Group Archive*, organized by Michèle Thériault. A Project by The Atlas Group in collaboration with Walid Raad presented at the Leonard & Bina Ellen Art Gallery of Concordia University from January 26th to March 4th, 2006.

Cet ouvrage a été réalisé dans le cadre de l'exposition *We Can Make Rain But No One Came To Ask: Documents des archives du Atlas Group* organisée par Michèle Thériault. Un projet du Atlas Group en collaboration avec Walid Raad présenté à la Galerie Leonard et Bina Ellen de l'Université Concordia du 26 janvier au 4 mars 2006.

PUBLICATION

Direction : Michèle Thériault
Essays / Essais : Jalal Toufic
French Translation / Traduction
vers le français : Ghassan Salhab
Proofreading / Correction d'épreuves :
Jalal Toufic, Michèle Thériault
Design / Graphisme : Emmelyne Pornillos
Printing / Impression : Transcontinental Litho Acme

ACKNOWLEDGEMENTS / REMERCIEMENTS

My warmest thanks to Walid Raad, Jalal Toufic, Ghassan Salhab and Emmelyne Pornillos whose productive collaboration made this book possible. I also wish to acknowledge the Canada Council for the Arts whose financial support is indispensable to the Gallery's publication program. / C'est grâce à la complicité de Walid Raad, Jalal Toufic, Ghassan Salhab et Emmelyne Pornillos que cet ouvrage a vu le jour. Je leur adresse mes vifs remerciements ainsi qu'au Conseil des Arts du Canada dont le soutien financier est indispensable à notre programme de publications. M.T.

DISTRIBUTION

ABC Art Books Canada / ABC livres d'art Canada
info@ABCartbookscanada.com

GALERIE LEONARD & BINA ELLEN ART GALLERY

Direction : Michèle Thériault
Collections : Nathalie Garneau, Max Stern
Curator / Conservatrice Max Stern
Education and Public Programmes /
Programmes publics et éducatifs :
Marie-Hélène Lemaire
Exhibition Coordination / Coordination
des expositions : Jo-Anne Balcaen
Technical Supervision /
Direction technique : Luigi Discenza
Communications : Sarah Frost
Administration / Secrétariat : Rosette Elkeslassi

UNIVERSITÉ CONCORDIA UNIVERSITY

1400, boul. de Maisonneuve Ouest, LB 165
Montréal (Québec) Canada H3G 1M8
ellengal@alcor.concordia.ca
ellengallery.concordia.ca
T (514) 848.2424 # 4750

ISBN 2-920394-68-1

© Walid Raad for all images reproduced
except p. 77 and 91, courtesy K. Joreige
and J. Hadjithomas / pour toutes les images
reproduites sauf p. 77 et 91, avec l'aimable
concours de K. Joreige et J. Hadjithomas
© Jalal Toufic: *Ruins + Post-War Lebanese
Photography: Between the Withdrawal of
Tradition and Unworldly Irruptions*
© Ghassan Salhab + Galerie Leonard &
Bina Ellen Art Gallery: French translation /
traductions françaises

LEGAL DEPOSIT / DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque nationale du Québec, 2006
Bibliothèque nationale du Canada, 2006

Ruins 7

Ruines 17

Sweet Talk: The Hilwé Commission 29

Post-War Lebanese Photography:
Between the Withdrawal of Tradition
and Unworldly Irruptions 73

La Photographie libanaise de l'après-guerre :
Entre le retrait de la tradition et les irrutions
surnaturelles 87

We Can Make Rain But No One Came To Ask 101

Ruins

JALAL TOUFIC, (*Vampires*): *An Uneasy Essay on the Undead in Film*, revised and expanded edition (Sausalito, California: The Post-Apollo Press, 2003), pp. 67–74

All the mirages he saw in the desert were of ruins.

I along with my two siblings and my mother deserted the family apartment during the 1982 Israeli invasion of Lebanon. Did this make the apartment a ruin? Yes, and not because it was severely damaged and burned during the last days of the offensive: even after it was restored, it remained a ruin. The usual explanation of why what was damaged during the continuing civil war was most often not fixed or replaced is that people were reluctant to spend a large sum on what could any moment be damaged again or totally destroyed. But should we not invert the way we consider what was taking place? It was because these houses had become ruins by being deserted that the war got extended until they began to turn explicitly into ruins, to manifest their being already ruins. Maybe the refusal of the Bustrus family to sell their house (Jennifer Fox's *Beirut, the Last Home Movie*) was due less to their obstinate nostalgia to never part with it, and much more to an apprehension that were they to sell it, it may be more readily deserted in a situation of intensive bombing by those who bought it, this ushering and completing its becoming a ruin. Will we one day learn how to live in a place without dwelling in it, so that the act of deserting it would not turn it into a ruin?

“The places I showed in *India Song* were on the verge of ruin, they were unconvincing, people said that they weren't habitable. But in fact if one looked closely at them, they were not so uninhabitable... In *Her Venetian Name in Deserted Calcutta* these places are definitely uninhabitable.”¹ True? False?

– False, since in war-devastated Beirut many people lived in houses even more destroyed than those shown in *Her Venetian Name in Deserted Calcutta*. The real uninhabitable buildings in Beirut were the ones whose

construction was interrupted by the unexpected hike in the exchange rate of the dollar in relation to the Lebanese pound.

– True, since the actors of *India Song* do not inhabit the characters who inhabit these places. “In *India Song* the actors proposed characters but didn’t embody them. Delphine Seyrig’s fantastic performance in *India Song* came about because she never presents herself as someone named Anne-Marie Stretter but as her far-off, contestable double, as if uninhabited, and as if she never regarded this role as an emptiness to be enacted.”² One of the risks of such a performance that introduces the double is that it is now the film itself that has to be double, that has a double: *Her Venetian Name in Deserted Calcutta*. And if the appearance of the double signals imminent death, then the latter film is not so much the portrayal of the death of the people and places of *India Song* (“the swallowing up by death of places and people is filmed in *Her Venetian Name in Deserted Calcutta*”³) as the death of the previous film itself, of *India Song*. And “let the cinema go to its ruin.”

Ruins: places haunted by the living who inhabit them. When the Lebanese installation artists Joana Hadjithomas and Khalil Joreige write in their introductory note to their piece “Where Were You Between this Dawn and the Previous One?”, “We have met, we have dreamt Sarkis, Aida, Samer, Madam Habra, Elia and the others. Through their accounts, we aim to illustrate two faces of reality, the one with destroyed buildings... where thousands of people and refugees used to live and continue living, and the other one with a family house which has been left after the owner’s death. Occupied uninhabitable areas, and deserted habitable areas,”⁴ should we not take their “we have met, we have dreamt Sarkis... and the others” as indicative of the sort of uncertainty regarding whether one is dreaming that besets one on encountering a specter?

The ruin is not desecrated by the vampire, since he is not really there while he haunts it, as shown by his failure to appear in the cracked mirror at that location.

One has to see the disintegration of statues and ornamentation to know that it is precisely because it contains its memory in itself that organized matter cannot recreate the present. And that on the contrary it is voices which disappear, which are over (voices-over in this sense also) almost

instantly and hence have no memory (of their genesis and dissolution) that can recreate the present. From *India Song* to *Her Venetian Name in Deserted Calcutta*, while the buildings and material objects became older, the voices did not.⁵

How provincial 1992 Beirut would be were it not for its war and civil-war ruins. Through becoming ruins, some buildings that were landmarks of pre-war Beirut are now its labyrinthine zone. What is site-specific about Lebanon? It is the labyrinthine space-time of its ruins, what undoes the date- and site-specific.

The demolished house left its marks on the walls of the adjoining building.⁶ In these houseprints, one witnesses the inside turned into an outside. One can imagine a Cronenberg character living in an apartment facing such a wall who one day, on coming home from work, sees that the building with such a wall has been demolished: that same day symptoms of the drive to turn the inside outside begin to manifest themselves in him.

It is in war-damaged areas that the disjunction between the street and the buildings lining it become the clearest, and this even when the street framed by the destroyed buildings is filled with bomb-punctured potholes and burned, overturned cars, for while buildings can become ruins thus labyrinths, streets cannot.

Suddenly one comes across a bas-relief in a war-destroyed façade, and it is as if one has made an archaeological find. But it is not really an *as if*: such objects are truly, albeit possibly transiently, archaeological. The war-damaged city center is, at least transiently, part of the archaeological sites of Lebanon – as much a part of it as Baalbak, which is through its colossal structures (mainly temples) one of the most impressive examples of Imperial Roman architecture, and which contains the Mameluk mosque of Ra’s al-‘Ayn and the remains of a medieval city. In 1992, Dîma al-Husaynî, then a fifth-year architecture student at the American University of Beirut, went, as part of an excursion by her class, to the destroyed city center, before the sandbag barricades were cleared and the area officially opened. The duty to look at the buildings from an architectural perspective and to position them within a mental map while the different regions were being mentioned (“This was Sûq at-Tawîla. This was Bâb Idrîs...”) entered into

conflict with the emotional reverberation of these names, and the second-generation memories, imbibed from her parents, they elicited. The too-many stimuli with which she had to deal during the excursion left the whole episode in abeyance, making it very difficult to take stock of what occurred. Later, in her home, she tried to recall what she saw. Instead of the destroyed, deserted city center, it was the city center of the memories of her parents, the colorful, populated city center that sprang to her mind. It was with difficulty that she could recall the destroyed city center and superimpose it on the pre-war city center. This corroborates that there is a very old past that the present of ruins itself secretes, for indeed in that case it is natural that it would be more difficult to remember the destroyed city center, which is maybe as old as Baalbak, in any case older than the 1940s, than to remember the city center imbibed through the memories of the parents, hence which belongs to the 1960s, 1950s, 1940s. It was only by the third or fourth visit to that area that she really felt that the destroyed city center was the reality – what facilitated this realization was her noticing the presence of refugees in some of the destroyed buildings.

Those who are reconstructing Beirut's Central District under the banner and motto "Ancient City of the Future" are oblivious that ruins secrete and exist in a past that is artificial, one that does not belong to history, was not gradually produced by it. All discourse on authenticity implies a suspicion toward, and prepares the ground for an attack on recent ruins, accepting only ancient "ruins," archeological "ruins," many of which while not restored are probably no longer ruins, no longer labyrinthine in their temporality and space.

One can preserve a war-damaged or crumbling building, but no one has any control over whether it will remain a ruin. I am fascinated by how and why war-damaged or crumbling buildings turn from ruins, with their idiosyncratic, often labyrinthine temporality, to more or less precisely datable structures in chronological time. The work of the American architectural firm SITE, for example *Best Forest Building* (Richmond, Virginia, 1980), where a forest seems to invade the building; and *Indeterminate Façade*, where a stack of bricks cascades through an indent in the façade, never achieves this idiosyncratic temporality, thus fails to produce ruins (and specters). While

some of the war-damaged buildings had become subsumed again in chronological time, many were still ruins, and thus their destruction was as irreverent as would be that of the archaeological ruins of Baalbak: because ruins exist in an anachronistic, labyrinthine temporality, they are instantly ancient. The physical destruction of severely damaged buildings to construct others in their place is sacrilegious not because they are eliminated as ruins: a ruin cannot be intentionally eliminated since even when it is reconstructed or demolished and replaced by a new building, it is actually still a ruin, that is contains a labyrinthine space and time, this becoming manifest at least in flashes. Such physical destruction is sacrilegious because of the brutal unawareness it betrays of the different space and time ruins contain. It exhibits the same brutality that was shown during the war. The demolition of many of the ruined buildings of the city center by implosions or otherwise was war by other means; the war on the traces of the war is part of the traces of the war, hence signals that the war is continuing. We can detect whether a certain war-damaged building is a ruin by whether it is haunted (or reported to be haunted – is there a difference?), or induces fantastic or horror fiction. Whether Lebanon would be hospitable to the undead depends on whether some of the numerous war-damaged buildings are still ruins, with an anachronistic temporality.

Judging from what happened in Beirut's war-devastated city center, even ruins, thus labyrinths, can be bought and sold! Were the system that is presently in power, the capitalist one, to maintain its hegemony far into the future, then I project that even black holes, which while not psychological – except in bad horror films and novels – are spiritual, as is indicated by their temporality that is not limited to the chronological but is often labyrinthine, and which do not belong to the universe but border it, will be bought and sold by the universe's denizens.

Sometimes I have the apprehension that the reconstructions in Beirut's Central District are not real, that one day I may actually see them the way the protagonist of Kenji Mizoguchi's *Ugetsu Monogatari* (1953) perceives the exquisite mansion as a ruin on finding out that the lover he meets there is actually a revenant; or the way, toward the end of Kubrick's *The Shining* (1980), Torrance's wife witnesses the hotel her husband was brought in to

maintain as a ruin;⁷ or the way in Herzog's *Nosferatu, the Vampire* (1978) the shots of Harker's trip and then visit to Nosferatu's castle are intercut with shots showing the castle as already a ruin. For as long as there still are war-damaged buildings in the Central District, one of the areas most severely damaged by the fighting during the civil-war, such buildings will still evoke a counter to the enormous weight of the myriad concrete buildings that are being constructed in the rest of Beirut with no regard for urban planning. But some measure will have to be devised to counter and alleviate the effect of satiation by positivity that will happen when the whole of the damaged city is reconstructed or built anew. One such measure is to project at night, Krzysztof Wodiczko-wise, life-size images of destroyed buildings over at least some of the reconstructed ones. Another measure is to start screening on the day when the last building has been reconstructed the aforementioned three films twenty four hours a day somewhere in Beirut, for example at the war-damaged Grand Theatre – until the images have so deteriorated that one sees only grains on the TV screens in the cinema vestibule or endless scratches on the film screen. I predict that when war-damaged buildings have vanished from Beirut's scape, some people will begin complaining to psychiatrists that they are apprehending even reconstructed buildings as ruins. While the imagination of disaster for a city such as Los Angeles, which has not already been reduced to ruins, is that of its destruction, exemplarily in an earthquake,⁸ for Beirut it is fundamentally that of its revelation when reconstructed as still a ruined city.

While as physical structures doomed to reconstruction or demolition or slow deterioration, ruins quickly give us the impulse, if not the urge to preserve documents of them in photographs, video, or film, they nonetheless basically instance an architecture implicated with fiction. For while I can reach certain facets of reality, explore them without passing through fiction, or psychosis with its attendant hallucinations, this revealing these subjects as documentary ones even if they are shot in fiction films; I cannot do so with ruins. There has to be a relay between documentary and fiction whenever dealing with ruins – or else a documentary on ruins has to continue with interviews with or a section on psychotics. Fiction has to reveal to us the anomalous, labyrinthine space-time of ruins; and, in case no ruins subsist

for the ghost to appear, to supplement reality as a site of return of the revenant. In post-war countries, fiction is too serious a matter to be left to “imaginative” people. The ghost is often fictional, not in the sense that he is merely “1. a. An imaginative creation or a pretense that does not represent actuality but has been invented. 2. A lie” (*American Heritage Dictionary*); but in the sense that one of the main loci for his appearance is fiction, whether novels, short stories, films or videos. It is too dangerous after a civil war or a war, which produce so much unfinished business, for there to be no ghosts both in reality (haunted houses) and in fiction that builds “a universe that doesn't fall apart two days later” (Philip K. Dick) – the current virtual absence of novels and films about revenants in Lebanon is one of the signs of a collective post-traumatic amnesia.⁹ We are yet to witness the proliferation of a horror literature of ghosts and the undead (fiction may thus bring about a catharsis for the revenant and an exorcism for the living); or to hear many more stories about ghosts in Beirut once its Central District is inhabited, and not as now still largely unoccupied mostly because of the recession. Were neither of these eventualities to happen, then this would be a further instance of a post-traumatic amnesia, this time that of those who died prematurely and unjustly in the war.

1 Marguerite Duras, *Marguerite Duras*, contributors, Joel Farges et al., trans. Edith Cohen & Peter Conner (San Francisco: City Lights Books, 1987), p. 87.

2 *Ibid.*, p. 103. For an antithetical, but equally interesting approach, one where there is a definite incarnation, one has to look at the films and aesthetic of one of Duras' favorite filmmakers, Robert Bresson. Bresson's models are exempt *de jure* from reincarnation. Humbert Balsan, who was Gauvain in *Lancelot of the Lake* (1974), reported: “It is precisely on finishing the post-production, that is the post-synchronization, and while saying goodbye to Bresson, that he told me: Above all, don't ever again work in cinema” (Philippe Arnaud, *Robert Bresson* [Paris: Cahiers du Cinéma, 1986], p. 147). Thus I am disconcerted that Jacques Rivette would use Balsan, whose first screen appearance was in that Bresson film, in *Noroît* (1976) – subsequently, being no longer a model but an actor, it was appropriate for Maurice Pialat, Samuel Fuller and others to use Balsan; or that Jean Eustache would use

Isabelle Weingarten, whose first screen appearance was in Bresson's *Four Nights of a Dreamer* (1971), in *The Mother and the Whore* (1973) – again once she was no longer a model, it was appropriate for Ruiz, Wenders, Manoel de Oliveira and Schlöndorff to use her; or that François Truffaut would use Jane Fonda, whose first appearance on the screen was in Bresson's *A Gentle Creature* (1969), in *The Green Room* (1978); or that Godard would use Anne Parillaud, whose first screen appearance was in Bresson's *Au Hasard Balthazar*, in *La Chinoise* (1967) – after which it was appropriate for Pasolini and Garrel to use her; or that Alain Resnais would use both Roland Monod, whose first screen appearance was in Bresson's *A Man Escaped* (1956), in *La Guerre est finie* (1966), and François Leterrier, whose first screen appearance was also in Bresson's *A Man Escaped*, in *Stavisky* (1974); or for that matter that Bresson himself would use Jean-Claude Guillebaud, whose first appearance on screen was in Bresson's *Au Hasard Balthazar*, again in *Mouchette* (1967) – after which it was appropriate for Godard to use him in *Week-End* (1967). Bresson models: Maurice Beerblock, Jean-Paul Delhumeau, Charles Le Clainche, and Roger Treherne in *A Man Escaped*; Florence Carrez, Jean Darbaud, Philippe Dreux, Jean-Claude Fourneau, Jean Gillibert, Michel Herubel, Roger Honorat, Marc Jacquier, E.R. Pratt, and André Régnier in *The Trial of Joan of Arc* (1962); Philippe Asselin, M.C. Fremont, Walter Green, Nathalie Joyaut, Jean Rémignard, and François Sullerot in *Au Hasard Balthazar*; Laelita Carcano, Nicolas Deguy, Geoffrey Gaussen, Régis Hanrion, Robert Honorat, Tina Irissari, and Antoine Monnier in *The Devil Probably* (1977); Didier Baussy, Michel Briguët, André Cler, Marc-Ernest Fourneau, Bruno Lapeyre, Christian Patey, Vincent Risterucci, and Béatrice Tabourin in *L'Argent* (1983).

3 *Ibid.*, Marguerite Duras, p. 87.

4 *Specimen #4* ("Habiter/Live in"), January 1998 (Wissous, France: Éditions Amok), p. 68.

5 The voice-over in Duras functions as either:

1. An ahistorical, unworldly irruption in the radical closure delimited by the temporal end of the world (*Le Camion* ["Look at the end of the world, all the time, at every second, everywhere"], *Her Venetian Name in Deserted Calcutta*). Had I been offered to produce a science-fiction film on black holes, I would have asked Duras to write and direct it, suggesting for possible title: *Cynergus Song* (such a film would certainly have been as uncharacteristic of the genre as Tarkovsky's *Solaris*).

In *Her Venetian Name in Deserted Calcutta*, the two unworldly female voices-over talking from the end of the world juxtapose with the mundane gossip of the guests at the reception.

2. A voice-over-witness that reports on what is to the other side of a trauma's event horizon.

3. A voice-over reporting the monadic unfolding of information at the end of the world in the form of the event horizon.

6 Deidi von Schaewen, *Walls* (New York: Pantheon Books, 1977).

7 Humor in Kubrick's film of having the same person who was brought to the hotel as a caretaker to fix any malfunctions and deterioration from lack of upkeep precipitate the sudden turning of the whole place into a ruin.

8 See Mike Davis' *Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of Disaster* (New York: Metropolitan Books, 1998) for a thorough investigation of the various scenarios of an imagined destruction of Los Angeles.

9 The Lebanese literary critic Yumnâ al-'Îd tells me, based on her extensive knowledge of Lebanese literature, that there are virtually no specters in Lebanese novels and short stories. It seems that the same sweeping judgement can be applied in the smaller domain of Lebanese film and video. A notable exception is Ghassân Salhab's film *Phantom Beirut*, 1998. In this film, some years into the war and the civil war in Lebanon, a man, Khalil, disappears. His sister and his friends believe he was killed. One day one of them comes across an identical-looking man while at the airport to receive a friend flying in from abroad. He and several of Khalil's former friends shadow the man in question. When the latter ends up coming to the apartment of the missing man's sister, both she and his friends are uncertain whether it is actually Khalil or his ghost, one of them apprehensively touching him to make sure that he is actually, physically, there with them. They grow to feel that he is Khalil, and come to the conclusion that his disappearance was a scheme to make them think that he died and abscond with the money collected by their militant association. And yet at the end of the film, in a symptomatic structural mistake, strangers hired to kidnap another person kidnap him instead. The mistake of these kidnapers is mortal even if they do not end up killing him, since he is revealed by their misapprehension as affected, haunted by the other, and therefore someone come back from the dead, a revenant, a phantom. He could fool his sister and his former friends but not *objective chance*.

Ruines

JALAL TOUFIC, (*Vampires*): *An Uneasy Essay on the Undead in Film*, revised and expanded edition (Sausalito, California: The Post-Apollo Press, 2003), pp. 67-74

Traduit par GHASSAN SALHAB

Tous les mirages qu'il a vu dans le désert sont de ruine.

Ma mère, ma sœur, mon frère et moi-même avons désertés l'appartement familial durant l'invasion israélienne du Liban en 1982. Cela a-t-il fait de l'appartement une ruine? Oui, mais non pas parce qu'il a été sévèrement endommagé et incendié durant les derniers jours de l'offensive : même après avoir été restauré, c'est resté une ruine. L'explication courante du fait que ce qui a été endommagé durant la longue guerre civile n'a la plupart du temps jamais été réparé ou remplacé est que les gens étaient peu disposés à dépenser une importante somme pour ce qui pourrait à tout instant être de nouveau endommagé, voire totalement détruit. Mais ne devrions-nous pas inverser notre manière de considérer ce qui se passait? C'est parce que ces habitations étaient devenues des ruines – car désertées – que la guerre s'est étendue jusqu'à ce qu'ils commencent à devenir explicitement des ruines, révélant ainsi qu'ils étaient déjà des ruines. Peut-être que le refus de la famille Boustros de vendre leur maison (*Beirut, the Last Home Movie*, de Jennifer Fox) était-il moins dû à leur tenace nostalgie de ne jamais s'en séparer qu'à leur appréhension que s'ils l'avaient vendue elle aurait été, sous l'intensité des bombardements, plus facilement abandonnée par ceux qui l'auraient achetée, déclenchant et parachevant ainsi son devenir ruine. Allons-nous un jour apprendre à vivre dans un lieu sans y demeurer, afin que le fait de le désertier ne le transforme en ruine?

« Les lieux que j'ai montré dans *India Song* commençaient seulement à être détruits, ils étaient déjà invraisemblables, on les disait inhabitables, mais en fait si on les regardait bien, ils n'étaient pas tellement inhabitables.... Dans *Son nom de Venise dans Calcutta désert* ces lieux sont définitivement inhabitables.¹ » Vrai? Faux?

– Faux, puisque dans Beyrouth dévasté par la guerre, de nombreuses personnes ont vécu dans des lieux encore plus détruits que ceux qui sont montrés dans *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. Les véritables immeubles inhabitables à Beyrouth étaient ceux dont la construction a été interrompue par l'inattendue hausse du taux d'échange du dollar par rapport à la livre libanaise.

– Vrai, puisque les acteurs d'*India Song* n'habitent pas leurs personnages qui habitent ces lieux. « Dans *India Song*, les acteurs proposaient les personnages, mais ne les incarnaient pas.... La performance fantastique de Delphine Seyrig dans *India Song*, c'est qu'elle ne se présente jamais à nous comme étant celle nommée Anne-Marie Stretter, mais comme son double lointain, contestable, comme dépeuplé, et qu'elle n'a jamais pris ce rôle comme un manque à jouer...² » L'un des risques d'une telle performance qui introduit le double est que c'est désormais le film lui-même qui se doit d'être double, qui a un double : *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. Et si l'apparition du double annonce une mort imminente, ce dernier film n'est pas tant l'évocation de la mort des personnes et des lieux d'*India Song* (« L'engloutissement dans la mort et des lieux et des gens est filmé dans *Son nom de Venise dans Calcutta désert* »)³ que la mort du précédent film lui-même, d'*India Song*. Et « que le cinéma aille à sa perte. »

Ruines : lieux hantés par les vivants qui les habitent. Quand les artistes libanais Joana Hadjithomas et Khalil Joreige écrivent en introduction à leur essai *Où étiez-vous entre cette aube et la dernière?*, « Nous avons rencontré, nous avons rêvé Sarkis, Aida, Samer, Maher, Madame Habra, Elia et les autres. À travers leurs témoignages, nous voulons illustrer deux réalités, celle des carcasses d'immeubles aux parois criblées de balles et d'obus où ont vécu et continuent parfois de vivre des milliers de personnes et de réfugiés et celle d'une maison familiale laissée à l'abandon après la mort de sa propriétaire. Des espaces, a priori non habitables, et pourtant habités et des espaces habitables désertés, »⁴ ne devrions-nous pas prendre leur « nous avons rencontré, nous avons rêvé Sarkis... et les autres » comme une indication de cette sorte d'incertitude qui nous assaillit quand on rencontre un spectre, ne sachant si l'on est entrain de rêver ou non ?

La ruine n'est pas profanée par le vampire puisqu'il n'est pas vraiment là

quand il la hante, comme on peut le voir dans son échec à apparaître dans le miroir fêlé du lieu.

Il faut avoir vu la désintégration des statues et des ornements pour savoir que c'est précisément parce qu'elle contient sa propre mémoire que la matière ne peut recréer le présent. Et qu'au contraire ce sont les voix qui disparaissent, qui ne sont plus (*over*) (*voices-over* [voix-off] dans ce sens aussi), presque instantanément, et donc n'ont pas de mémoire (ni de leur origine ni de leur dissolution), qui puissent recréer le présent. D'*India Song* à *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, à la différence des bâtiments et des objets, les voix ne vieillissent pas⁵.

Combien provincial le Beyrouth de 1992 aurait-il été, si ce n'était les ruines de la guerre et de la guerre civile. En devenant ruines, certains bâtiments qui étaient des repères du Beyrouth d'avant guerre sont maintenant sa zone labyrinthique. Qu'en est-il du Liban en tant que « site spécifique » ? C'est l'espace-temps labyrinthique de ses ruines, qui défait la datation et la spécificité du site.

Le bâtiment démolé a laissé ses traces sur les murs de l'immeuble juxtaposé⁶. Avec ces empreintes, l'on est témoin de l'intérieur devenu extérieur. L'on peut imaginer un personnage de Cronenberg vivant dans un appartement face à un de ces murs, et qui un jour, de retour d'une journée de travail, voit que l'immeuble en question a été démolé : ce même jour des symptômes révélant en lui la présence d'une pulsion de transformer l'intérieur en extérieur commencèrent à se manifester.

C'est dans les zones de destructions dû à la guerre que la disjonction entre la rue et les bâtiments qui l'alignent est la plus claire, et cela même quand la rue, encadrée par les immeubles détruits, est truffée de trous creusés par les obus et de voitures retournées, calcinées ; alors que les immeubles peuvent devenir des ruines, des labyrinthes par conséquent, les rues ne le peuvent.

Soudain on tombe sur un bas-relief d'une façade détruite, et c'est comme si l'on avait fait une découverte archéologique. Mais ce n'est pas vraiment *comme si* : ces objets sont réellement, même s'ils le sont peut-être temporairement, archéologiques. Le centre ville ravagé par la guerre fait, temporairement du moins, partie des sites archéologiques du Liban – autant que l'est Baalbeck, qui est, de par ses imposantes structures (des temples surtout), l'un des

exemples les plus impressionnants de l'architecture de l'Empire Romain, et qui comprend la mosquée Ra's al-'Ayn du temps des Mamelouks ainsi que les restes d'une cité médiévale. En 1992, Dîma al-Husaynî, alors étudiante en cinquième année d'architecture à l'Université Américaine de Beyrouth, se rend, dans le cadre d'une expédition organisée par l'université, au centre ville ravagé, avant que les sacs de sable montés en barricade ne soient déblayés et que la zone ne soit officiellement déclarée ouverte. Le devoir de considérer ces bâtiments dans une perspective architecturale et de les placer dans un plan mental du centre ville tandis que les différents quartiers étaient mentionnés (« Ici était Sûq al-Tawîla, ici Bâb Idrîs... ») entrainait en conflit avec les répercussions émotionnelles provoquées par ces noms évoqués, de même qu'avec les souvenirs de deuxième génération, imprégnés des parents, qu'ils suscitent. L'excès de stimulus auquel elle a eu affaire durant l'excursion a laissé tout l'épisode en béance, rendant très difficile de prendre en compte ce qui se produisit. Plus tard, chez elle, elle essaya de se souvenir de ce qu'elle a vu. Au lieu du centre ville ravagé, déserté, c'était le centre ville des souvenirs de ses parents, le centre ville haut en couleurs, animé, qui surgit dans son esprit. C'est avec difficulté qu'elle parvint à se souvenir du centre ville détruit, et de le superposer à celui de l'avant guerre. Ceci confirme qu'il y a un très vieux passé que le présent des ruines lui-même secrète, parce qu'effectivement dans ce cas il est normal qu'il soit plus difficile de se souvenir du centre ville détruit, qui est peut-être aussi ancien que Baalbeck, pour sûr plus ancien que les années 40, que de se souvenir du centre ville imprégné des souvenirs des parents, qui appartiennent aux années 60, 50, 40. Ce n'est qu'après la troisième ou quatrième visite qu'elle a réellement senti que le centre ville détruit était la réalité – la présence de réfugiés dans certains immeubles détruits facilita cette prise en compte.

Ceux qui reconstruisent le centre ville de Beyrouth sous la bannière et la devise « L'Antique Cité du Futur » n'ont pas conscience que les ruines secrètent et existent dans un passé qui est artificiel, un passé qui n'appartient pas à l'Histoire, qui n'a pas été graduellement produit par elle. Tout discours sur l'authenticité sous-tend une suspicion envers les ruines récentes, et prépare le terrain pour une attaque contre elles, acceptant seulement les « ruines » anciennes, les « ruines » archéologiques, dont beaucoup, même

non restaurées, ne sont probablement plus des ruines, ne sont plus labyrinthiques dans leur temporalité et dans leur espace.

L'on peut préserver un immeuble croulant ou endommagé par la guerre, mais nul ne peut contrôler s'il va rester une ruine ou non. Il est fascinant de voir comment et pourquoi les immeubles croulants ou endommagés par la guerre passent de l'état de ruine, avec leur singulière temporalité, souvent labyrinthique, à des structures plus ou moins datables de façon précise dans un temps chronologique. Le travail de la société architecturale américaine SITE, par exemple *Best Forest Building* (Richmond, Virginie, 1980), où une forêt semble envahir un bâtiment; et *l'Indeterminate Façade*, où un tas de briques chute en cascade au creux d'une façade, n'accomplit jamais cette singulière temporalité, échouant ainsi de produire des ruines (de même que des spectres). Alors que certains bâtiments détruits par la guerre sont de nouveau inclus dans le temps chronologique, beaucoup sont restés des ruines, et ainsi leur destruction est-elle aussi irrévérencieuse que peut l'être la destruction des ruines archéologiques de Baalbeck : parce que les ruines existent dans une temporalité anachronique, labyrinthique, elles sont immédiatement antiques. La destruction matérielle des bâtiments sévèrement endommagés afin de construire d'autres à leur place n'est pas un sacrilège parce qu'ils sont éliminés en tant que ruines : une ruine ne peut être intentionnellement éliminée puisque même quand elle est reconstruite ou détruite pour être remplacée par un nouveau bâtiment, elle demeure une ruine qui contient un espace-temps labyrinthique, ceci devenant manifeste au moins par éclairs. Une telle destruction matérielle est un sacrilège parce qu'elle trahit une brutale inconscience de l'espace-temps différent que les ruines contiennent. Elle exhibe la même brutalité qui se manifesta durant la guerre. La destruction de nombreux bâtiments en ruines du centre ville par implosions ou autre procédé était la guerre par d'autres moyens; la guerre contre les traces de la guerre fait partie des traces de la guerre, signalant ainsi que la guerre se poursuit. Nous pouvons détecter qu'un immeuble endommagé par la guerre est une ruine soit parce qu'il est hanté (ou rapporté comme l'étant – y a-t-il une différence?), soit parce qu'il induit une fiction fantastique ou d'horreur. Qu'une quantité de bâtiments endommagés par la guerre demeurent des ruines, avec une temporalité anachronique, et qu'ils

ne redevenaient pas des bâtiments normaux est une des conditions pour que le Liban soit une terre hospitalière aux vampires.

À en juger par ce qui arriva dans le centre ville de Beyrouth dévasté par la guerre, même des ruines, des labyrinthes, peuvent être achetées et vendus ! Si le système qui est actuellement au pouvoir, le système capitaliste, maintient très longtemps son hégémonie, je présume alors que même les trous noirs, qui bien que non psychologique – excepté dans les mauvais films et romans d'horreur – sont d'ordre spirituel, comme l'indique leur temporaire lité qui ne se limite pas à la chronologie mais est souvent labyrintique, et qui n'appartiennent pas à l'univers mais le bordent, seront achetées et vendus par les résidents de l'univers.

Parfois j'apprends que les reconstructions dans la zone du centre ville de Beyrouth ne soient pas réelles, qu'il se peut qu'un jour je les vois de la même manière que le protagoniste du film *Ugetsu Monogatari* (1953) de Kenji Mizoguchi perçoit l'exquis château comme une ruine en se rendant compte que l'amante qu'il y rencontre est en fait un revenant ; ou de la manière dont, vers la fin de *The Shining* (1980) de Kubrick, la femme de Torrance est témoin de l'état de ruine dans lequel se retrouve désormais l'hôtel que son mari a été engagé à entretenir⁷ ; ou de la manière dont, dans *Nosferatu, Fantôme de la nuit* (1978) de Herzog, les images du voyage de Harker et de sa visite au château de Nosferatu sont entrecoupées par des images montrant le château déjà en ruine. Aussi longtemps qu'il y aura des bâtiments détruits dans le centre ville, l'une des zones les plus sévèrement endommagées par les combats durant la guerre civile, ces bâtiments seront un contrepois à la myriade des immeubles en béton qui sont construits dans le reste de Beyrouth sans le moindre regard pour un quelconque plan urbain. Une certaine mesure devrait être prise pour contre et alléger l'effet d'assouvissement par excès de positivité qui adviendra quand toute la ville endommagée sera restaurée ou reconstruite de nouveau. Une de ces mesures serait de projeter la nuit, à la manière de Krzysztof Wodiczko, des images grandeur nature d'immeubles détruits sur au moins quelques uns des immeubles reconstruits. Une autre mesure serait de projeter le jour où le dernier immeuble est reconstruit les trois films déjà mentionnés vingt quatre heures par jour quelque part à Beyrouth, par exemple sur le Grand Théâtre,

qui a été endommagé par la guerre, jusqu'à ce que les images se détériorent au point où l'on ne voit plus que les grains sur les écrans de télévision dans les vestibules du Grand Théâtre, ou les innombrables rayures sur la pellicule. Je prédis que quand les ruines auront disparu du paysage de Beyrouth, certaines personnes commenceront à se plaindre auprès de psychiatres qu'ils sont entrain d'appréhender même les immeubles reconstruits comme des ruines. Alors que le scénario d'un désastre pour une ville telle que Los Angeles, qui n'a pas encore été réduite à l'état de ruine, serait tout particulièrement sa destruction par un tremblement de terre⁸, pour Beyrouth c'est fondamentalement sa révélation quand bien même reconstruite comme, encore, une ville en ruine.

En tant que structures physiques condamnées à la reconstruction ou à la démolition ou encore à une lente détérioration, les ruines nous donnent rapidement l'impulsion sinon l'urgence de préserver des documents les concernant, photos, films, vidéos ; elles constituent néanmoins un exemple fondamental d'architecture ayant trait à la fiction. Alors que je peux parvenir à certaines facettes de la réalité, les explorer sans passer par la fiction, ou par la psychose avec ses hallucinations atterantes, ceci révélant ces matières comme des documentaires même s'ils sont filmés en tant que fictions ; je ne peux le faire avec les ruines. Il doit y avoir un relais entre le documentaire et la fiction quand on a affaire avec les ruines – ou bien le documentaire sur les ruines devra se poursuivre à travers des entretiens avec des psychotiques, ou alors leur consacrer une partie ou une séquence. La fiction doit nous révéler l'aberrant et labyrintique espace-temps des ruines ; et, au cas où nulle ruine ne subsiste afin que les fantômes apparaissent, compléter la réalité comme un site qui puisse permettre le retour du revenant. Dans les pays d'après guerre, la fiction est une question trop sérieuse pour la laisser à des gens « imaginatifs ». Le fantôme est souvent fictionnel non pas dans le sens qu'il relève de la fiction, laquelle serait « 1. Men-songe. 2. Construction de l'imagination (opposé à *réalité*) » (*Le Nouveau petit Robert*) ; mais dans le sens où l'un des lieux principaux pour son apparition est la fiction, que ce soit un roman, une nouvelle, un film ou une vidéo. Il est trop dangereux après une guerre civile, ou une guerre tout court, qui génère tant d'affaires à régler, qu'il n'y ait pas de fantômes et dans le réel (maisons

Au *Hasard Balhazar* (1966) de Bresson, dans *La Chinoise* (1967) – après quoi il était

opportun pour Pasolini et Garel de l'utiliser ; ou qu'Alain Resnais veuille utiliser

Roland Monod, dont la première apparition à l'écran était dans *Un condamné à mort s'est échappé* (1956) de Bresson, dans *La Guerre est finie* (1966), et François

Leterrier, dont la première apparition à l'écran était aussi dans *Un condamné à mort s'est échappé*, dans *Shavisky* (1974) ; ou d'ailleurs que Bresson lui-même veuille

utiliser Jean-Claude Guillebert, dont la première apparition à l'écran était dans *Au*

Hasard Balhazar, de nouveau dans *Mouchette* (1967) – après quoi il était opportun

pour Godard de l'utiliser dans *Week-End* (1967). Les modèles de Bresson : Maurice

Beerlock, Jean-Paul Delhumeau, Charles Le Clairche et Roger Treherne dans *Un*

condamné à mort s'est échappé ; Florence Carrez, Jean Darbaud, Philippe Dreux,

Jean Claude Fournau, Jean Gillibert, Michel Herubel, Roger Honorat, Marc

Jacquier, E.R. Pratt et André Régnier dans *Le procès de Jeanne d'Arc* (1962) ; Philippe

Asselin, M.C. Fremont, Walter Green, Nathalie Joyaut, Jean Rémignard et François

Sullerot dans *Au hasard Balhazar* ; Lætitia Carcano, Nicolas Deguy, Geoffrey

Gausсен, Régis Hanrion, Robert Honorat, Tina Iriassari et Antoine Momnier dans

Le Diable probablement (1977) ; Didier Baussey, Michel Briguet, André Cler, Marc-

Ernest Fournau, Bruno Lapeyre, Christian Patey, Vincent Ristervucci et Béatrice

Tabourin dans *L'Argent* (1983).

3 *Ibid.*, p. 94.

4 *Spécimen #4* ("Habitier/Live in"), janvier 1998 (Wisconsin, France : Editions Amok),

p. 68.

5 La voix-off chez Duras fonctionne soit :

1. Comme une irruption dans la clôture radicale délimitée par la fin temporelle du monde (*Le Cannon* [« Regardez : la fin du monde. Tout le temps. À chaque seconde. Partout »], *Son nom de Venise dans Calcutta désert*). M'aurait-on proposé de produire un film de science-fiction sur les trous noirs, j'aurais demandé à Duras de l'écrire et de le réaliser, suggérant comme titre possible : *Cynergius Song* (un tel film aurait certainement été aussi atypique dans le genre que *Solaris* de Tarkovsky). Dans *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, les deux voix-off de femmes parlant à partir de la fin du monde se juxtaposent avec les commentaires mondains des invités lors de la réception.

2. Comme une voix-off témoin qui rapporte sur ce qu'il y a de l'autre côté de l'horizon des événements traumatique.

hantées) et dans la fiction qui présente un « univers qui ne s'écroule pas en deux jours » (Philip K. Dick) – l'absence actuelle au Liban de films et de romans sur les revenants est un des signes d'une amnésie post-traumatique collective⁹. Nous n'en sommes pas encore à témoigner de la prolifération d'une littérature de l'horreur de fantômes et de morts-vivants (la fiction pourrait alors accomplir une catharsis pour les revenants et un exorcisme pour les vivants) ; ou à entendre bien des histoires à propos de fantômes à Beyrouth une fois que son centre ville est habitée, et non pas comme aujourd'hui, toujours en grande partie inoccupée, surtout à cause de la récession. Si aucune de ces éventualités n'arrive ce sera alors un exemple de plus d'une amnésie post-traumatique, cette fois celle de ceux qui sont morts prématurément ou injustement pendant la guerre.

1 *Marguerite Duras* (sous la direction de Marguerite Duras *et al.*), nouvelle édition augmentée avec 12 pages d'illustrations (Paris : Editions Albatros, 1979), p. 94.

2 *Ibid.*, p. 112–113. Pour une approche antithétique, mais tout aussi intéressante et où une incarnation définitive a lieu, l'on doit voir les films et l'esthétique d'un des cinéastes préférés de Duras, Robert Bresson. *De jure* les modèles de Bresson sont exempts de réincarnation. Humbert Balsan, Gauvain dans *Lancelot du Lac* (1974),

rapporte : « C'est justement en terminant la post-production, c'est-à-dire la post-synchronisation, et en disant au revoir à Bresson qu'il m'a dit : surtout ne refaites plus jamais de cinéma » (Philippe Arnaud, *Robert Bresson* [Paris : Cahiers du cinéma,

2003], p. 154). Ainsi suis-je déconcerté que Jacques Rivette veuille utiliser Balsan, dont la première apparition à l'écran était dans ce film de Bresson, dans *Noroi* (1976) – par la suite, n'étant plus un modèle mais un acteur, il était opportun pour Maurice Pialat, Samuel Fuller et d'autres d'utiliser Balsan ; ou que Jean Eustache

veuille utiliser Isabelle Weingarten, dont la première apparition à l'écran était dans *Quatre nuits d'un rêveur* (1971) de Bresson, dans *La maman et la putain* (1973) – de nouveau une fois qu'elle n'était plus un modèle, il était opportun pour Ruiz, Wenders, Manoel de Oliveira et Schlöndorff de l'utiliser ; ou que François Truffaut

veuille utiliser Jane Lore, dont la première apparition à l'écran était dans *Une Femme Douce* (1969) de Bresson, dans *La Chambre Verte* (1978) ; ou que Godard veuille utiliser Anne Wiazemsky, dont la première apparition à l'écran était dans

3. Comme une voix-off rapportant le dépliement de l'information à la fin du monde en tant qu'horizon des événements.
- 6 Deidi von Schaewen, *Walls* (New York: Pantheon Books, 1977).
- 7 Un des traits d'humour du film de Kubrick est que c'est la même personne qui a été emmenée à l'hôtel en tant que gardien afin de régler tout mauvais fonctionnement et toute détérioration dû à un manque d'entretien qui précipita tout le lieu à l'état de ruine.
- 8 Voir Mike Davis, *Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of Disaster* (New York: Metropolitan Books, 1998) pour une minutieuse enquête des divers scénarios d'une destruction imaginée de Los Angeles.
- 9 La critique littéraire Yumna al-'Id m'a dit, se basant sur sa vaste connaissance de la littérature Libanaise, qu'il n'y a virtuellement aucun spectre dans les nouvelles et romans libanais. Il semble que le même jugement très net peut être appliqué dans le domaine plus réduit des films et vidéos libanais. Le premier film de Ghassan Salhab, *Beyrouth Fantôme*, est une notable exception. Dans ce film, après quelques années de guerre et de guerre civile au Liban, un homme, Khalil, disparaît. Sa sœur et ses amis croient qu'il a été tué. L'un d'eux, un jour, alors qu'il est à l'aéroport pour accueillir une amie revenant de l'étranger, croise un homme qui ressemble comme un sosie à Khalil. Accompagnés d'autres anciens amis de Khalil, ils filent l'homme en question. Quand ce dernier finit par débarquer dans l'appartement de la sœur du disparu, elle et ses amis ne sont pas certains s'il s'agit de Khalil ou de son fantôme, l'un d'eux le touchant avec appréhension pour être sûr qu'il est bien physiquement là en leur présence. Progressivement ils sentent que c'est bien Khalil, et parviennent à la conclusion que sa disparition était un plan pour leur faire croire qu'il était mort et de s'enfuir avec la caisse de leur organisation politique. Cependant, à la fin du film, en une erreur structurale symptomatique, des inconnus engagés pour enlever une autre personne l'enlevèrent à la place. L'erreur de ces ravisseurs est mortelle même s'ils ne le tuèrent pas, puisque leur méprise révèle que Khalil est affecté, hanté par l'autre, et donc revenu d'entre les morts, un revenant, un fantôme. Il a pu tromper sa sœur et ses anciens amis, mais pas la *chance objective*.

Sweet Talk: The Hilwé Commission

In 1973, The Atlas Group initiated the ongoing project titled *Sweet Talk*. The foundation recruited dozens of men and women to photograph streets, storefronts, buildings, and other spaces of national, technological, architectural, cultural, political, and economic significance in Beirut.

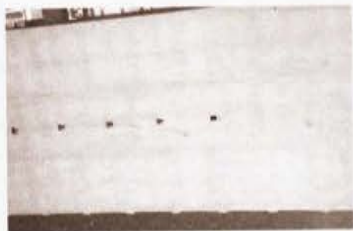
The photographs (one small black and white photograph of a building; and one large color photograph of the same building) that compose the following plates were produced in 1992 and 2004 by Lamia Hilwé, a photographer recruited by The Atlas Group in 1975.

Hilwé produced and submitted the small black and white photographs in 1992. Twelve years later, she revisited and submitted a variation of the same photographs as a contemporary document of the same building.

En 1973, l'Atlas Group met en œuvre le projet évolutif intitulé *Sweet Talk*. La fondation recrute des douzaines d'hommes et de femmes pour photographier des rues, devantures de magasins, édifices et autres lieux d'importance nationale, technologique, architecturale, culturelle, politique et économique à Beyrouth.

Les photographies (une petite photo noir et blanc d'un édifice; et une photo en couleur grand format du même édifice) qui composent les épreuves suivantes ont été réalisées en 1992 et en 2004 par Lamia Hilwé, une photographe embauchée par l'Atlas Group en 1975.

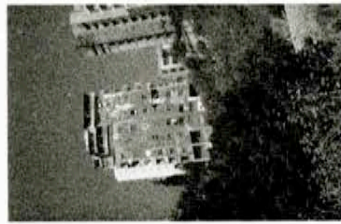
Hilwé a soumis les photos noir et blanc en 1992. Douze ans plus tard, elle revient sur les lieux et réalise une variation de ces photos à titre de document contemporain de ces mêmes édifices.



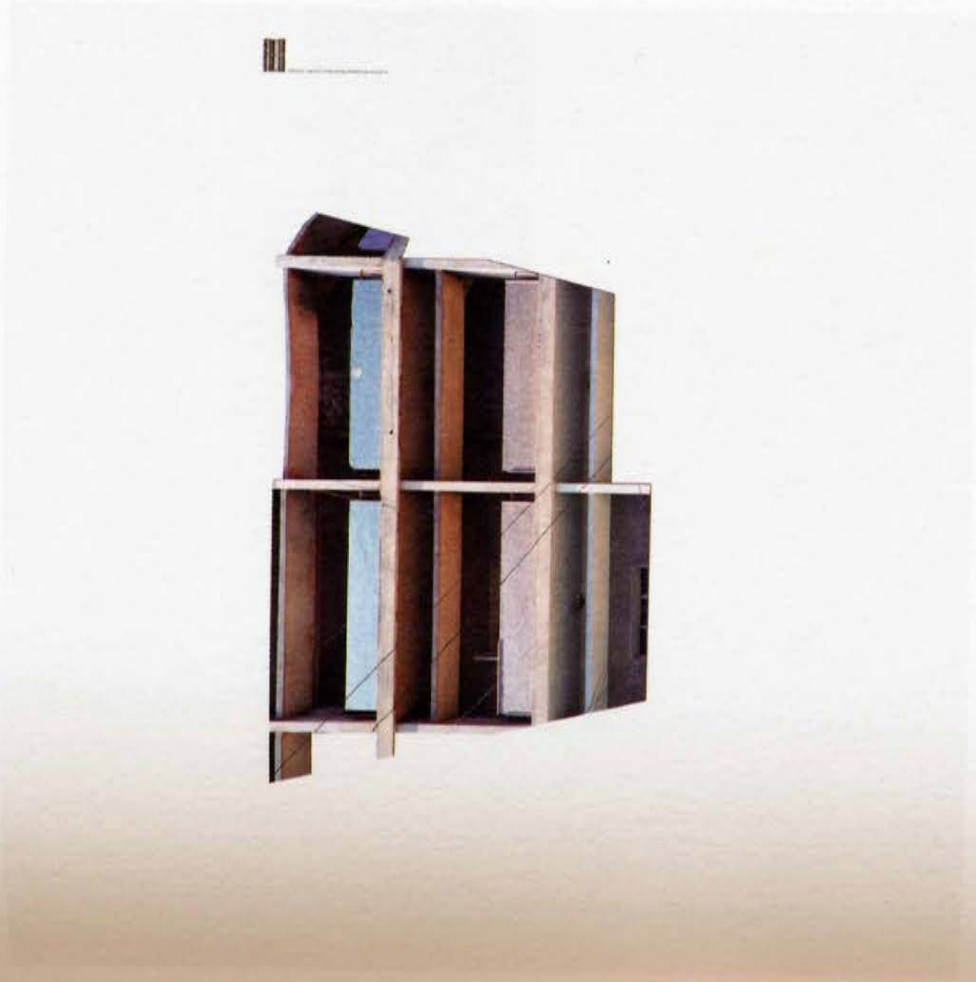








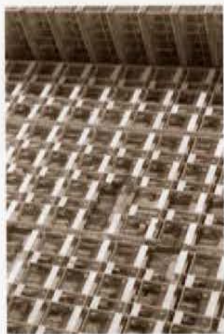


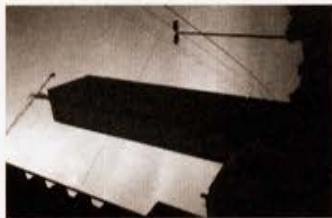
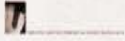


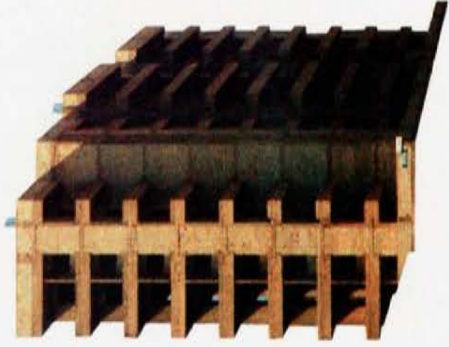






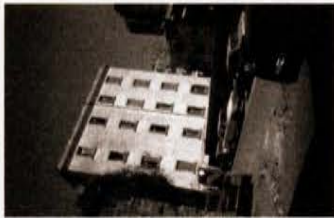












1991









Post-War Lebanese Photography: Between the Withdrawal of Tradition and Unworldly Irruptions

JALAL TOUFIC, *Distacted*, second edition
(Berkeley, California: Tuumba Press, 2003), pp. 80–92

It is not on the day of arrival from abroad but only on the second day that one feels very tired, as if one's tiredness were a suitcase that got lost in some airport or other on those flights with two transit cities, and that arrives a day or so after one's own arrival. Direct flights from the U.S. to Lebanon are illegal. One buys a Chicago-London-Amman ticket. Once one gets to the airport in London, the ticket is changed automatically to a London-Beirut one. One soon discovers however that one's tiredness is not proportional to a Chicago-London-Beirut trip, but to a Chicago-London-Amman-Beirut trip.

Lebanon is so small there are no internal flights between its cities: a country without sky.

In Lebanon, 100,000 people were killed in ten years of civil war compounded by war. Peacetime death rate per 1,000 pop.: 8. Lebanese population: 2,852,000. Number of natural deaths per year: 22,816. Excess period: the number of years it would take for 100,000 peacetime deaths to occur in Lebanon: 4.383. Callous optimists would say the war has done Lebanon a favor, raising life expectancy in it from 65 years for males and 68.9 years for females to 69.383 years for males and 73.283 years for females: a country of survivors in the cheap and shallow sense that its people on the whole live beyond the life expectancy. Callous pessimists would say that because of the carnage the real life expectancy is 60.617 years for males, 64.517 years for females: a country of suicidal persons in the cheap and shallow sense of having its population on the whole die below the life expectancy.

To forgive is to forget. A pessimist would add: to forget is to forgive.

The moment is eternal, hence eternity should end in one moment: the logic of pain.

In all the shots in which he appears, he is a reflection in mirrors or water or is framed by a painting on the wall behind him, becoming his own image, something that does not feel pain. A high ratio of such shots in a film or video (Bill Viola's *Migration*) is frequently symptomatic of a director hypersensitive to pain.

The out-of-focus of weeping eyes. Suddenly feeling that, like a shot lit by a spotlight is visually harsh, an in-focus shot is harshly focused.

Sometimes tears that do not condense around any incident.

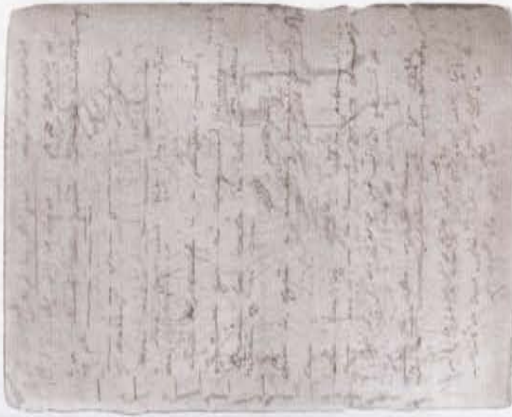
The bum seen in the street with *one* sock on, and the latter has changed into a bandage.

Lebanon. Nothing left, not even leaving.

The title of a May 2001 workshop organized by Lebanese videomakers Mahmūd Hujayj and Akram Za'tari, for which they invited seven persons from four Middle Eastern countries and from various fields (cinema, video, graphic design, etc.) to come to Lebanon, join two Lebanese, and make, along with these latter, each a one-minute video by the end of the workshop, was *Transit Visa*. Can one have a transit visa to a radical closure? Doesn't the very notion of having a transit visa to Lebanon imply that notwithstanding the siege of West Beirut by Israel during the latter's invasion of Lebanon in 1982, it is not a radical closure?

In addition to so much Lebanese photography that remained at the level of artistic documentation, for instance the work of Sâmir Mu'ad (*Les Enfants de la Guerre: Liban 1985-1992*; and *Mes Arabies* [Éditions Dâr an-Nahâr, 1999]) and Fu'âd al-Khûry, who were treating and continued to treat the civil-war and war as a disaster and the closure that affected Lebanon as relative albeit extreme, we encounter two kinds of works that are symptomatic

and emblematic of a Lebanon that was during part of the war years a radical closure and/or a surpassing disaster.



Atlas Group,
document TR680.5 W 23,
anonymous donor.

Where is the rest of the world? What is the world doing? How is the world allowing such atrocities not only to happen but also to go on being perpetuated for months and years? The incredible desertion of the world is the leitmotiv of the indignant exclamations one hears in zones under siege: the Palestinians and the Lebanese in West Beirut during the Israeli siege of that city in 1982; the Palestinians in the West Bank and the Gaza Strip since the start of their closures then sieges by the Israelis; the inhabitants of Sarajevo during its siege by Bosnian Serbs; the Tutsi minority during the Rwandan genocide of 1994; the Iraqis since the start in 1990 of the on-going sanctions. Is it strange that some feel, or make artworks that imply that these places became radical closures? Can we detect in such places one of the consequences of radical closures: unworldly, fully-formed a-historical irruptions? As usual, it is most appropriate to look for that in artworks. The "document" attributed by Walid Raad to Kahlil Gibran and projected as a slide for the duration of Raad's talk "Miraculous Beginnings" at Musée Sursock in Beirut (see image above);¹ and the eight small black and white photographs of group portraits of men and women that were published in Raad's photo-essay "Miraculous Beginnings,"² and that — the reader is told — are part of

twenty-nine large photographic prints and fifty-two documents (handwritten notebook entries, letters, typed memoranda and minutes) unearthed in 1991 during the demolition of Beirut's civil war-devastated Central District, processed by laboratories in France and the USA, and handed to the Arab Research Institute,³ can be legitimately viewed as unworldly a-historical irruptions in the radical closure that Beirut may have become at one point.⁴

We live in a block universe of space-time, where nothing physically passes and vanishes, but where occasionally things withdraw due to surpassing disasters. Palestinians, Kurds, and Bosnians have to deal with not only the concerted erasure by their enemies of much of their tradition: the erasure by the Israelis of hundreds of Palestinian villages in 1948 and their renaming with Jewish names,⁵ and the erasure of hundreds of Kurdish villages during the *Arfâl* operation in Iraq, etc.; but also the additional, more insidious withdrawal of what survived the physical destruction. The exhibition *Wonder Beirut* by Joana Hadjithomas and Khalil Joreige (Janine Rbayz Gallery, Beirut, July 1998) revolves around a photographer who, along with his father, was commissioned by the Lebanese State in 1969 to do postcards, and who four years into the civil war and while shut up in his studio takes down all these postcards, "which no longer referred to anything" since what they showed – Martyrs' Square, the souks, policemen on camels, etc. – either was destroyed or no longer existed, and "burns them patiently, aiming at them his proper bombs and his own shells... thus making them conform better to his reality. When all was burned, it was peace." Thus the following model sequence: photographs of burned buildings and scorched walls taken by him from the window of his studio a couple of years into the conflict; then, four years into the war, burned photographs that are later exhibited (this indicating that the war was then not yet a surpassing disaster, but just a localizable catastrophe); then in 1999, undeveloped photographs, a symptom of the withdrawal past the surpassing disaster that Beirut must have become: "Today, this photographer no longer develops his photographs. It is enough for him to take them. At the end of the exhibition [*Wonder Beirut*], 6452 rolls of film were laid on the floor: rolls containing photos taken by the photographer but left undeveloped" (from Hadjithomas and Joreige's text "*Tayyib rah farjîk shighlî*" ["OK, I'll Show You My Work"], *Al-Âdâb*, January-

February 2001, Beirut, Lebanon). Hadjithomas and Joreige are currently preparing a show titled *Latent Image* in which they will frame and mount



Films from 21 Nov. 1997 to 21 Feb. 1998 (# 452–604). K. Joreige and J. Hadjithomas, *Wonder Beirut: The Story of a Pyromaniac Photographer*, 2001.

on the gallery's walls textual descriptions of photographs taken but left unprocessed. Here are six examples from film roll no. PE 136 GPH 160:

- Master shot of the dead end from the window of the room. It is raining.
- Close shot of the seepage under the living room's windows.
- The water enters into the kitchen.
- Close shot of the floorcloth in front of the living room's windows.
- The rain on the room's pane, with the camera focus being on the drops.
- Close shot of the spots of humidity on the wall and the ceiling.

While their work in *Wonder Beirut* and their forthcoming *Latent Image* bring to my mind two parts of Hollis Frampton's *Hapax Legomena*, *Nostalgia* (1971) and *Poetic Justice* (1972), in the first of which Frampton placed one at a time photographs on a hotplate, the latter's coil shortly tracing its shape on the photograph before the latter's full burning; and in the second of which he placed on a table, in between a small cactus and a cup of coffee, a stack of papers with descriptions of two hundred and forty different shots, which descriptions we read one at a time for the span of the film (for instance "#4. [close-up] A small table below a window. A potted cactus, a coffee cup"), I am aware that the burning of the photographs in *Wonder Beirut* has to do not only with matters relating to the medium as such, as in

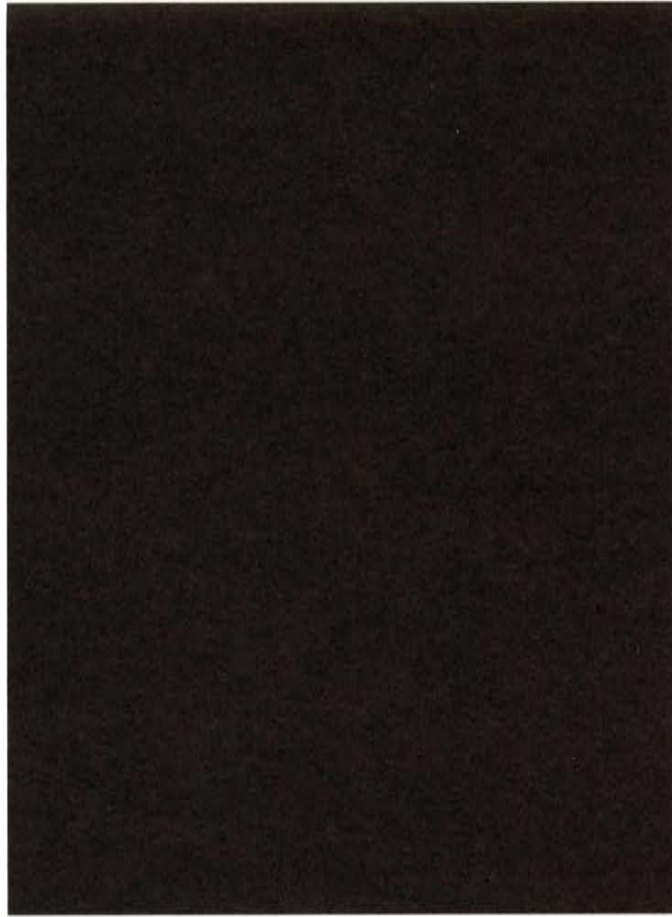
Frampton's *Nostalgia* (Hadjiithomas and Joreige: "We wanted to return to an ontological definition of these images: the inscription of light by burning" [*Al-Ádáb*, January-February 2001, p. 37]) but is also a reaction to the incendiary wars that were going on in Lebanon; and that the substitution of textual descriptions for the photographs is related not only to the problematic relation of words to images in audio-visual works, but also to the withdrawal of many images past a surpassing disaster. I had not expected the intermediary step of *Latent Image* between exhibiting rolls of undeveloped films in *Wonder Beirut* and a possible future exhibition of developed photographs. This intermediary step can be considered a contribution to the resurrection of what has been withdrawn by the surpassing disaster. The intended effect of the work of the one trying to resurrect tradition past a surpassing disaster is fundamentally not on the audience, except indirectly; it is on the work of art – to resurrect it. Such resurrecting works are thus referential. It is interesting to see when – if at all – Hadjiithomas and Joreige will feel the impulse to develop those photographs, this signaling the resurrection of tradition.

Felicitous photographs of Lebanon many years into the war and then many years following it: photographs taken by nobody – unworldly irruptions in a radical closure – but developed (*Miraculous Beginnings*); and photographs taken by someone but left undeveloped because of the withdrawal due to the surpassing disaster that was Beirut (*Wonder Beirut*, 1999).⁶

It is one thing for an academic scholar like the Palestinian Walid al-Khálidí to do archival work (he is the editor of *Kay lá nansa: qura Filastin al-lati dammarathá Isrá'íl sanat 1948 wa-asmá' shuhadá'ihá* [*All That Remains: The Palestinian Villages Occupied and Depopulated by Israel in 1948*]); it is, or at least it should be, another matter were Walid Raad and Joana Hadjiithomas and Khalil Joreige to do so. Walid Raad is already a member of the Arab Image Foundation (AIF), and Joana Hadjiithomas and Khalil Joreige would, in my opinion, be fine candidates for membership in the same foundation, which was established in Lebanon in 1996, and whose aim is "to promote photography in the Middle East and North Africa by locating, collecting, and preserving the region's photographic heritage.... Material in the collections will date from the early-nineteenth century to the present." Raad is

also implicated through his artistic practice in both the Arab Research Institute's archival collection *Miraculous Beginnings: the Complete Archive*, which as of 1994 comprised, we are told, forty-six hundred documents; and the Atlas Group's growing collection. While for now the artistic practices and issues at stake in these latter two archives have not affected or interfered with the collection of the AIF, it is quite conceivable that they will, through Raad, do so, problematizing the historical authenticity of its photographs, with the probable consequence that we will learn about new Muhammad 'Abdalláh, Kamil al-Qárih, or Alban photographs. I envision, as a first stage, the archival collections of both the Arab Research Institute and the Atlas Group ending up equaling the collection of the AIF, presently around 30000 photographs; then at a later stage, the AIF archive becoming just an appendage of Raad's (largely virtual) archive, the latter occasionally referring to the former as holding a small number of photographs that it does not have: "For an additional 23 photographs of the work of Kamil al-Qárih, as well as for an additional 20 photographs by Muhammad 'Abdalláh, we refer you to the Arab Image Foundation's collection." What would happen to the AIF's "long-term goal of... the creation of a center in Beirut for the preservation and exhibition of its photographic collections..." were Joana Hadjiithomas and Khalil Joreige to end up becoming members of the foundation? How would the AIF's goal of preservation be affected by the presence of two artists who have burnt some of their photographs then exhibited them? How would the Foundation's goal of exhibition be affected by the presence of two artists who have included in one of their exhibitions myriad rolls of unprocessed photographs, therefore of unexhibited photographs? How would the Foundation's goal of archiving and therefore also dating be affected by the presence of two artists who assigned two different dates to what seems to be the same postcard of pre-civil-war Beirut's central district, and wrote through the mouth of their fictional interviewer, the Twentieth Century Pierre Menard of Borges "Pierre Menard, Author of *Don Quixote*": "I have here two images, one taken by the photographer in 1969, the other a 1998 photograph of this same pre-existing postcard.... By simply photographing these images you invent a new path, that of the deliberate anachronism and the erroneous attribution?"

As a result of the damage to the power stations in Lebanon, only twelve hours of electricity are available daily. Like the sun, electricity rises and sets in Lebanon.



Seated (!) in my study, Naqqash, Lebanon, 10:30 PM, 8 February 2000.

- 1 Walid Raad, "Bid'ayât 'ajâ' ibiyya – miswadda (Miraculous Beginnings – A Draft)," trans. Tûni Shakar, *Al-Âdâb*, January-February 2001, Beirut, Lebanon, pp. 64–67. The document in question appears on page 65.
- 2 Walid Raad, "Miraculous Beginnings," *Public 16* (Toronto, Canada, 1998), pp. 44–53.
- 3 Is the role of art to re-establish the search for truth in the aftermath of wars, with their many falsifications and distortions? Is it on the contrary to insinuate and extend the suspicion to reality itself? Would the aforementioned Raad works be ones that extend the problematization and suspicion not only to the discourses and behavior of politicians but also to reality?
- 4 So can the video *Hostage: the Bachar Tapes (English Version)*, 2000, produced by Walid Raad and whose purported director is the hostage Bachar Souheil notwithstanding that historically there was no hostage by that name.

Is it at all strange that the director of the radical closure film *The Birds* (1963) should conceive the following scene for *North by Northwest* (1959)? "Hitchcock: 'Have you ever seen an assembly line?' Truffaut: 'No, I never have.' 'They're absolutely fantastic. Anyway, I wanted to have a long dialogue scene between Cary Grant and one of the factory workers as they walk along the assembly line. They might, for instance, be talking about one of the foremen. Behind them a car is being assembled, piece by piece. Finally, the car they've seen being put together from a simple nut and bolt is complete, with gas and oil, and all ready to drive off the assembly line. The two men look at it and say, 'Isn't it wonderful!' Then they open the door to the car and out drops a corpse!' 'That's a great idea!' 'Where has the body come from? Not from the car, obviously, since they've seen it start at zero! The corpse falls out of nowhere, you see!...' 'That's a perfect example of absolute nothingness! Why did you drop the idea? ...' '... We couldn't integrate the idea into the story.'" (François Truffaut, *Hitchcock*, with the collaboration of Helen G. Scott, rev. ed. [New York: Simon and Schuster, 1984], pp. 256–257). In radical closure films such as *The Birds*, the Hitchcockian suspense is abrogated – the first, abrupt attack of a bird breaks with the principle of alerting the spectator to the dangerous element – and we switch to surprise (and then, past the first irruption, to free-floating anxiety). The haunting quality of Toba Khedoori's *Untitled (Doors)*, 1995, and *Untitled (Apartment Building)* does not emanate from some possible presence of lurking people behind the rows of closed windows and doors, but from the eventuality of untimely irruptions. Consequently, despite the resemblance

between her *Untitled (Apartment Building)*, 1997, and Hopper's *Early Sunday Morning*, 1930, there is a fundamental difference between these two paintings, since Hopper's space is not a radical closure. Sooner or later (better later, when he or she has become adept at impressing on us the difference between a relative closure and a radical one), a radical closure artist paints or produces prisons or prison-like structures (the prison of Robbe-Grillet's *Topology of a Phantom City*, of Magritte's *Universal Gravitation*, of Khedoori's *Untitled (Chain Link Fence)*), but the radical closure is elsewhere: the blank of Khedoori's *Untitled (Auditorium)*. It is unsettling to see the museum guard walking in front of a radical closure painting such as Khedoori's *Untitled (Park Benches)*, 1997, with its life-size benches, for such a painting gives the impression that the guard himself, supposed to prevent people from touching the painting, could irrupt in the latter (as happens to the museum spectator in the "Crows" section of Kurosawa's *Dreams*). Because dogs guard against strangers, they are irrelevant in situations of radical closure: they cannot shield from the irruption of what does not come from the surrounding space and does not enter a house or other enclosure through an opening. If in works by radical closure filmmakers, dogs still appear, they fittingly do so in the manner of irruptions of unworldly barking sounds (Lynch's *Lost Highway*). At one point in Duras' *The Man Sitting in the Corridor*, the till then extra-diegetic narrator tells the female protagonist, whose eyes are shut, that the man who was standing in the corridor is coming towards her: "We – she and I – hear footsteps... I see and tell her, tell her he is coming" (Marguerite Duras, *The Man Sitting in the Corridor*, trans. Barbara Bray [New York: North Star Line, 1991], p. 19). Notwithstanding the widespread view, reported by André Bazin in 1951, that unlike in theater, with its flesh-and-blood actors, there is no presence in cinema, these irruptions introduce a presence in that medium: the women who irrupt in the final few minutes of Duras' *Her Venetian Name in Deserted Calcutta* can be viewed as the fictional characters Anne-Marie Stretter and one of her party guests, but also as the actresses themselves. In Kubrick's *The Shining*, before leaving the hotel on his yearly winter-leave sometime in the 1970s, the psychic cook told the psychic child of the middle-aged Jack Torrance that he should not worry about the visions he might see in the Overlook Hotel, for they are like pictures in a book: they cannot hurt him. But precisely with radical closures, there is intermixing of world and media, and therefore what is inside a picture can intermingle with what is outside it, and vice versa. Did

the child's father end up becoming one of these, a picture in a book: the photograph with the inscription "Overlook Hotel, July 4th Ball, 1921" in which he appears as a middle-aged man?

- 5 See Walid al-Khalidi, *Kay lâ nansa: qurâ Filastîn al-lati dammarathâ Isrâ'îl sanat 1948 wa-asmâ' shuhadâ'ihâ (All That Remains: The Palestinian Villages Occupied and Depopulated by Israel in 1948)*, 2nd ed. (Beirut: Institute for Palestine Studies, 1998).
- 6 Alongside the irruption of ahistorical fully-formed unworldly entities in the radical closure that the 1982 besieged West Beirut may have become (Walid Raad's *Miraculous Beginnings*, 1998 and 2001, *The Dead Weight of a Quarrel Hangs*, 1996–1999, and *Hostage: the Bachar Tapes [English Version]*, 2000); the withdrawal of tradition past the surpassing disaster that Lebanon may have become during and even after the 1975–1990 war (my *Credits Included: A Video in Red and Green*, 1995; Joana Hadjithomas and Khalil Joreigé's *Wonder Beirut*, 1999); tracking shots from a moving car that are not followed by reverse subjective shots and therefore do not indicate vision but the condition of possibility of recollection in Beirut (Ghassân Salhab's *Phantom Beirut*, 1998); the fourth most important aesthetic issue and strategy in relation to Lebanon is that of the archeological image, a subject already addressed by Gilles Deleuze regarding Straub-Huillet's work (with the break in the sensory-motor link "the visual image becomes *archaeological, stratigraphic, tectonic*. Not that we are taken back to prehistory [there is an archaeology of the present], but to the deserted layers of our time which bury our own phantoms... they are again essentially the empty and lacunary stratigraphic landscapes of Straub, where the... earth stands for what is buried in it: the cave in *Othon* where the resistance fighters had their weapons, the marble quarries and the Italian countryside where civil populations were massacred in *Fortini Cani...*" [Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), p. 244]); Serge Daney in relation to Palestine ("As for the missing image, it is, still in *L'Olivier*, when Marius Schattner explains in a very soft voice that beneath the Israeli colony [which we see] there is, buried, covered over, a Palestinian village [which we don't see]. I also remember this because we are among the few, at *Cahiers du cinéma*, to have always known that the love of cinema is also to know what to do with images that are *really missing*" [Serge Daney, "Before and After the Image," trans. Melissa

McMuhan, *Discourse* no. 21.1, Winter 1999, p. 190); and myself, mainly in *Over-SensitIVITY's* section "Voice-over-witness" in relation to the Shoah. Clearly, the issue and aesthetic of the archeological image belongs to any of the zones that have suffered massacres and mass graves: Lebanon, Rwanda, Cambodia, Srebrenica, etc. Do we witness an archeology of the image in those sections of Danielle 'Arbid's *Alone with War* (2000) where she goes to the Sabrá and Shátílá Palestinian refugee camps and to the Christian town ad-Dámúr, the sites of massacres and mass graves in 1982 and 1976 respectively, asking playing Palestinian children whether they have come across anything arresting while digging in their makeshift playground? Regrettably, the possibility of an archeological image is somewhat botched because what we hear in relation to these images is not a voice-over-witness, but journalist 'Arbid's commenting voice-over. It is therefore better to look for this archaeology of the image in Paola Ya'qúb and Michel Lasserre's *Al-Manázir* (The Landscapes), 2001, where at the corner of some of the photographs of the green landscapes of south Lebanon one can read the inconspicuous terse factual information about Israel's invasion; and where one can hear the disincarnated voice of the stretcher-bearers ascend from this archeological earth to relate work anecdotes and describe life during the long Israeli occupation. While in this post-war period in Lebanon, those of us who have not become zombies are suspicious of classical cinema's depth (Deleuze: "You [Serge Daney], in the *periodization* you propose, define an initial function [of the image] expressed by the question: What is there to see behind the image?... This first period of cinema is characterized... by a depth ascribed to the image... Now, you've pointed out that this form of cinema didn't die a natural death but was killed in the war... You yourself remark that 'the great political *mises en scènes*, state propaganda turning into tableaux vivants, the first mass human detentions' realized cinema's dream, in circumstances where... 'behind' the image there was nothing to be seen but concentration camps... After the [Second World] war, then, a second function of the image was expressed by an altogether new question: What is there to see on the surface of the image? 'No longer what there is to see behind it, but whether I can bring myself to look at what I can't help seeing – which unfolds on a single plane.' ... Depth was condemned as 'deceptive,' and the image took on the flatness of a 'surface without depth,' or a *slight depth* rather like the oceanographer's shallows... [Negotiations]) – which may explain, no doubt along with financial reasons, why a substantial number of

the most interesting Lebanese makers of audiovisual productions work in video, with its flat images, rather than cinema – we believe in the depth of the earth where massacres have taken place, and where so many have been inhumed without proper burial and still await their unearthing, and then proper burial and mourning.

**La Photographie libanaise de l'après-guerre :
Entre le retrait de la tradition et les irrptions surnaturelles**

JALAL TOUFIC, *Distacted*, second edition
(Berkeley, California: Tuumba Press, 2003), pp. 80-92
Traduit par GHASSAN SALHAB

Ce n'est pas le jour où l'on arrive de l'étranger que l'on sent sa fatigue, mais seulement le deuxième jour, comme si la fatigue était une valise perdue dans un aéroport sur un de ces vols qui comporte deux villes de transit, et qu'elle arrivait un ou deux jours après. Les vols directs entre les États-Unis et le Liban sont illégaux. On achète un billet Chicago-Londres-Amman et, lorsqu'on arrive à l'aéroport de Londres, le billet est automatiquement changé en un autre billet Londres-Beyrouth. On ne tarde pas à découvrir cependant que sa propre fatigue n'est pas proportionnelle à un voyage Chicago-Londres-Beyrouth, mais plutôt à un voyage Chicago-Londres-Amman-Beyrouth.

Le Liban est si petit qu'il ne possède pas de vols intérieurs qui relient ses villes : un pays sans ciel.

Au Liban, 100 000 personnes ont été tuées en 10 ans de guerre civile aggravée par les autres guerres. En temps de paix, le taux moyen de mortalité est de 8 pour 1 000. La population libanaise est de 2 852 000 habitants. Le nombre de morts naturelles par an est de 22 816. Période excédentaire : le nombre d'années nécessaires qu'il faudrait au Liban pour parvenir à 100 000 morts en temps de paix : 4,383. Des optimistes endurcis diraient que la guerre a rendu service au Liban, augmentant l'espérance de vie des hommes de 65 ans à 69,383 années et celles des femmes de 68,9 ans à 73,283 années : un pays de survivants, au sens pauvre et superficiel du terme, puisque sa population vit en général au-delà de l'espérance de vie. Des pessimistes endurcis diraient, quant à eux, qu'en raison du carnage, la véritable espérance de vie des hommes n'atteint que 60,617 ans et celles des femmes 64,517

années : un pays de suicidaires, au sens pauvre et superficiel du terme, puisque sa population vit en général en deçà de l'espérance de vie.

Pardonnez-moi, c'est oublier. Un pessimiste ajouterait : oublier, c'est pardonner.

L'instant est éternel. En conséquence, l'éternité devrait prendre fin en un instant : la logique de la douleur.

Dans tous les plans où il figure, il est en réflexion dans un miroir ou sur la surface de l'eau, ou encore encadré par un tableau accroché au mur derrière lui, devenant ainsi sa propre image, quelque chose qui ne peut éprouver de la douleur. Dans un film ou une vidéo (*Migration*, de Bill Viola), un pourcentage élevé de tels plans est souvent symptomatique de l'hypermédiatité du réalisateur à la douleur.

La vision floue des yeux qui pleurent. Sentir soudainement que, de la même manière qu'un plan directement éclairé par un projecteur est visuellement dur, un plan mis au point est durement net.

Parfois des larmes qui ne se condensent sur aucun incident.

Le clochard vu dans la rue, portant *une seule* chaussette, et celle-ci s'est transformée en pansement.

Liban. Rien ne reste, pas même partir.

L'atelier de travail organisé en mai 2001 par les vidéastes libanais Mahmoud Hojeij et Akram Zaatari et pour lequel sept personnes originaires de quatre pays du Proche-Orient et exerçant dans des domaines différents (cinéma, vidéo, arts graphiques, etc.) avaient été invitées à venir au Liban pour se joindre à deux Libanais et réaliser, avec ces derniers, chacun, une vidéo d'une minute à la fin de l'atelier, avait pour titre : *Visa de Transit*. Peut-on avoir un visa de transit pour une clôture radicale? Est-ce que la notion même de visa de transit pour le Liban n'implique pas, malgré le siège israélien de

Beyrouth Ouest durant la dernière invasion du Liban en 1982, que le pays n'est pas une clôture radicale?

Outre tant de photographies libanaises restées au niveau de la documentation artistique, par exemple les travaux de Samer Mohdad (*Les Enfants de la guerre : Liban 1985-1992* et *Mes Arabies* [Éditions Dâr an-Nahâr, 1999]) et ceux de Fouad Elkoury qui traitaient et qui ont continué à traiter la guerre civile, de même que la guerre tout court, comme un désastre, et la clôture qui affecta le Liban comme étant relative bien qu'extrême, nous trouvons deux sortes de travaux qui sont symptomatiques et emblématiques d'un Liban qui était, durant une partie des années de guerre, une clôture radicale et/ou un désastre illimité.



Groupe Atlas,
document TR680.5 w 23,
donateur anonyme.

Où est le reste du monde? Que fait le monde? Comment le monde permet-il que de telles atrocités non seulement soit commises, mais qu'elles se poursuivent et se perpétuent des mois et des années durant? L'incroyable désertion du monde, son indifférence, est le leitmotiv des exclamations indignées que l'on peut entendre dans les zones assiégées : les Palestiniens et les Libanais de Beyrouth Ouest durant le siège israélien de la ville de Beyrouth en 1982; les Palestiniens de Cisjordanie et de la Bande de Gaza depuis le début de leur verrouillage puis des sièges entrepris par les Israéliens; les habitants de Sarajevo durant le siège mené par les Serbes de

Bosnie; la minorité Tutsi durant le génocide Rwandais de 1994; les Iraquiens depuis le début des sanctions, en 1990 – des sanctions toujours en cours. Est-ce étrange que certains sentent ou produisent des œuvres d'art qui impliquent que ces lieux sont devenus des clôtures radicales? Pouvons-nous détecter dans de tels lieux l'une des conséquences des clôtures radicales: des irrptions surnaturelles, entièrement formées bien qu'anhistoriques? Comme d'habitude, il est tout à fait approprié de rechercher cela dans les œuvres d'art. Le «document» attribué par Walid Raad à Khalil Gibran et projeté sous forme de diapositive durant l'exposé «Miraculous Beginnings» («*Débuts miraculeux*») présenté par Raad au Musée Sursock à Beyrouth (voir image page 89)¹, ainsi que les huit petites photographies en noir et blanc, portraits de groupes d'hommes et de femmes, publiées dans l'essai photographique «Miraculous Beginnings» de Raad², et qui font partie – comme en est informé le lecteur – d'un ensemble regroupant vingt neuf grandes impressions photographiques et cinquante deux documents (inscriptions manuscrites d'un carnet de notes, lettres, notes dactylographiées et comptes-rendus) exhumés en 1991 – lors de la démolition du centre-ville de Beyrouth dévasté par la guerre civile – et traités par des laboratoires en France et aux États-Unis avant d'être remis à l'Institut Arabe de Recherche³, tout cela peut légitimement être perçu comme des irrptions surnaturelles et anhistoriques dans la clôture radicale que Beyrouth a pu devenir à un certain moment⁴.

Nous vivons dans un «univers-bloc» d'espace-temps dans lequel, physiquement, rien ne passe ni ne disparaît, mais où les choses se retirent occasionnellement en raison de désastres illimités. Les Palestiniens, les Kurdes et les Bosniaques doivent gérer, non seulement l'effacement systématique d'une grande partie de leurs traditions par leurs ennemis – l'effacement par les Israéliens de centaines de villages palestiniens en 1948 et la substitution de leurs noms par des noms juifs⁵, l'effacement de centaines de villages kurdes lors de l'opération *Anfal* en Iraq, etc. – mais aussi le retrait supplémentaire, plus insidieux, de ce qui a survécu à la destruction physique. L'exposition *Wonder Beirut* de Khalil Joreige et Joana Hadjithomas (Galerie Janine Rubeiz, Beyrouth, juillet 1998) tourne autour d'un photographe qui, avec son père, avait été chargé en 1969 par l'État Libanais de faire des cartes postales et qui,

après quatre ans de guerre civile, alors qu'il est enfermé dans son studio, décroche toutes ces cartes postales «qui ne renvoyaient plus à rien», puisque ce qu'elles montrent (la place des Martyrs, les souks, des policiers sur des chameaux, etc.) soit était détruit, soit n'existait plus, et «les brûle patiemment, leur envoyant ses propres bombes et ses propres obus... les rendant ainsi plus proches de lui, plus conformes à son réel. Et quand tout fut brûlé, c'était la paix». Ainsi la séquence modèle suivante: des photographies d'immeubles brûlés et de murs léchés par le feu, prises de la fenêtre de son studio deux ans après le début du conflit; puis, après quatre ans de guerre, des photographies brûlées qui sont ensuite exposées (ce qui indique que la guerre était alors non pas un désastre illimité mais simplement une catastrophe circonscrite); suivent, en 1999, des photographies non développées, symptôme du retrait suite au désastre illimité que Beyrouth était censé être devenu: «Aujourd'hui ce photographe ne développe plus ses photos. Il lui suffit de les prendre. À la fin de l'exposition, des centaines de bobines de films, 6452 très exactement, s'étalaient à terre: des bobines contenant des photos prises par le photographe mais pas encore révélées...» (extrait du



Bobines de film datées du 21 nov. 1997 au 21 févr. 1998 (# 452–604).
K. Joreige et J. Hadjithomas,
*Wonder Beirut: The Story of a
Pyromaniac Photographer*, 2001.

texte de Joreige et Hadjithomas «*D'accord, je vais te montrer mon travail*» [«*Tayyib rah farjik shighlit*»], traduit par Leila Khatib, *Al-Adâb*, janvier-février 2001, Beyrouth, Liban). Joreige et Hadjithomas sont à présent en train de préparer un spectacle ayant pour titre *Image latente* dans lequel ils encadreront et accrocheront sur les murs de la galerie des textes décrivant

- les photographies prises mais non développées. Ci-dessous six exemples tirés du rouleau de film n° PE 136 GPH 160 :
- Plan d'ensemble de l'impassé à partir de la fenêtre de la chambre; il pleut.
 - Gros plan sur les infiltrations sous les fenêtres du salon.
 - L'eau rentre dans la cuisine.
 - Gros plan sur les serpillières devant les entrées d'eau.
 - La pluie sur la vitre de la chambre; mise au point sur les gouttes.
 - Gros plan sur les taches d'humidité au mur et au plafond.

Bien que leur travail dans *Wonder Beirut* ainsi que celui à venir dans *Image latente* me fait penser à deux parties de l'œuvre *Hapaz Legomena* de Hollis Frampton, à savoir *Nostalgie* et *Justice poétique* où, dans la première, Frampton a placé des photographies, une à une, sur une plaque chauffante, la trace incandescente de cette dernière se dessinant brièvement sur la photographie avant qu'elle ne s'enflamme complètement; et où, dans la seconde, il a placé sur une table, entre un petit cactus et une tasse de café, une pile de papiers portant des descriptions de 240 différents plans, descriptions que nous pouvions lire l'une après l'autre le film durant (par exemple, « #4. [Gros Plan] Une petite table sous une fenêtre. Un cactus en pot, une tasse de café », je suis conscient que le fait de brûler les photographies dans *Wonder Beirut* est lié non seulement à des questions relatives au médium en tant que tel, comme c'est le cas pour *Nostalgie* de Frampton (Joreige et Hadjithomas : « Nous voulions revenir à une définition ontologique de ces images. L'inscription de la lumière par la brûlure ») [*Al-Âdâb*, janvier-février 2001, page 37], mais aussi à une réaction aux guerres incendiaires qui se déroulaient au Liban; et que la substitution des photographies par des descriptions textuelles est liée non seulement à la nature de la relation problématique entre les mots et les images dans les travaux audiovisuels, mais aussi au retrait de nombreuses images suite à un désastre illimité. Je ne m'attends pas à l'étape intermédiaire que constitue *Image latente*, entre l'exposition des pellicules de films non développés de *Wonder Beirut* et une possible exposition future de photographies développées. Cette exposition intermédiaire peut être considérée comme une contribution à la résurrection de ce qui a été retiré par le désastre illimité. L'effet recherché par celui qui, grâce à

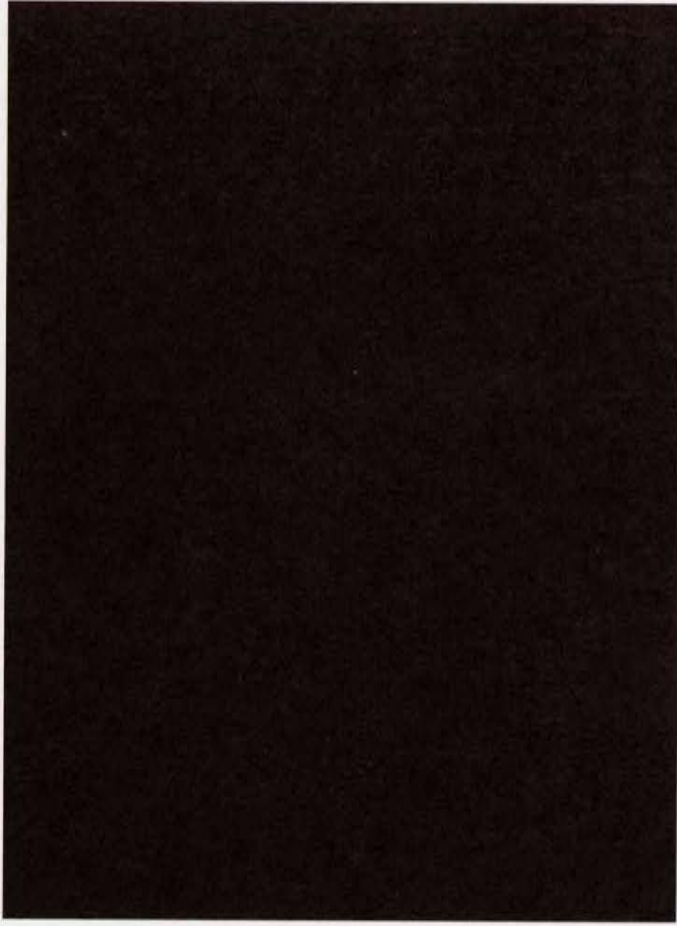
son travail, essaye de ressusciter la tradition après un désastre illimité ne s'exerce pas fondamentalement sur le public, sauf indirectement, mais sur l'œuvre d'art elle-même, en vue de la ressusciter. De tels travaux sont donc référentiels. Il est intéressant de voir à quel moment Joreige et Hadjithomas éprouveront l'impulsion de développer ces photographies; si jamais cela se produit, cela annoncerait la résurrection de la tradition.

Des photographies pertinentes du Liban de nombreuses années pendant la guerre puis de nombreuses années qui la suivirent : des photographies développées mais que personne n'a prises – irrptions surnaturelles dans une clôture radicale (*Débuts miraculeux*); et des photographies que quelqu'un a prises mais laissées non développées à cause du retrait causé par le désastre illimité que Beyrouth était devenu (*Wonder Beirut*, 1999)⁶.

C'est une chose pour un universitaire tel que le chercheur palestinien Walid Khalidi de faire un travail d'archives (il est l'auteur de *Kay lā nansa: qura Filastīn al-lati dammarathā Isrā'īl sanat 1948 wa-asmā' shuhadā ihā [Pour ne jamais oublier : les villages de Palestine détruits par Israël en 1948 et les noms de leurs martyrs]*; c'en est une autre ou, du moins, ça devrait l'être, si Walid Raad, Khalil Joreige et Joana Hadjithomas décidaient de le faire. Walid Raad est déjà membre de la Fondation Arabe pour l'Image (FAI). Quant à Khalil Joreige et Joana Hadjithomas, ils sont, à mon sens, d'excellents candidats pour l'adhésion à cette même fondation créée en 1996 à Beyrouth et dont le but est « la promotion de la culture photographique du Moyen-Orient et du Maghreb » et « la sauvegarde, la connaissance et la diffusion du patrimoine photographique arabe », et dont un des objectifs est de « rechercher et acquérir des collections privées, dans les institutions, les studios et les albums de famille, sur une période allant de 1860 à 1960 ». Raad est également impliqué, à travers sa pratique artistique, dans la collection d'archives de l'Institut Arabe de Recherche *Débuts Miraculeux* : *Archives Complètes*, laquelle comprenait, nous dit-on, jusqu'en 1994 inclus, 4 600 documents; ainsi que dans la grandissante collection du Groupe Atlas. Bien que pour l'instant les pratiques artistiques et les enjeux de ces deux dernières archives n'aient pas affecté la collection de la FAI ou interféré avec elle, il est tout à fait concevable qu'elles le feront à travers Raad, ce qui rendrait alors problématique l'authenticité de ses photographies, avec cette conséquence

probable : nous découvrirons l'existence de nouvelles photographies de Muhammad 'Abdallâh, Kamil al-Qârih ou Alban. Je prévois que, dans un premier temps, les collections d'archives de l'Institut Arabe de Recherche et du Groupe Atlas finiront par égaliser, à elles deux, la collection de la FAI, qui compte actuellement 30 000 photographies ; puis que, en un deuxième temps, les archives de la FAI deviendront juste un appendice des archives (largement virtuelles) de Raad, ces dernières se référant occasionnellement aux premières en tant que détentrices d'un petit nombre de photographies qu'elles ne possèdent pas : « Pour un ajout de 23 photographies faisant partie du travail de Kamil al-Qârih ainsi qu'un ajout de 20 photographies de Muhammad 'Abdallâh, se référer à la collection d'archives de Fondation Arabe pour l'Image ». Qu'advendra-t-il de l'objectif, à long terme, de la FAI « de la sauvegarde, la connaissance et la diffusion du patrimoine photographique arabe » et « de la création d'un Centre pour l'Image à Beyrouth qui abriterait ses collections » si Khalil Joreige et Joana Hadjithomas finissent par devenir membres de la fondation ? Comment l'objectif de sauvegarde de la FAI sera-t-il affecté par la présence de deux artistes qui ont brûlé certaines de leurs photographies avant de les avoir exposé ? Comment l'objectif de diffusion et d'exposition de la fondation sera-t-il affecté par la présence de deux artistes qui ont inclus dans l'une de leurs expositions une myriade de rouleaux de photographies non développées, donc des photographies non exposées ? Comment l'objectif d'archivage et donc de datation de la fondation sera-t-il affecté par la présence de deux artistes qui ont donné deux dates différentes pour ce qui apparaît comme étant la même carte postale du centre de Beyrouth avant la guerre civile, et qui ont écrit, par la bouche de leur intervieweur fictif du 20^e siècle, le Pierre Ménard du « Pierre Ménard, auteur du Quichotte » de Borges : « J'ai là deux images, une prise en 1969 par le photographe et l'autre de cette même carte postale préexistante qui date de 1998.... En photographiant simplement ces images vous inventiez une voie nouvelle, celle de l'anachronisme délibéré et des techniques erronées ».

Au Liban, suite aux dommages subis par les centrales électriques, les gens disposent seulement de douze heures d'électricité par jour. Comme le soleil, l'électricité se lève et se couche au Liban.



Assis (!) dans mon cabinet de travail à Naqqâsh, Liban, 22 h 30, 8 février 2000.

1 Walid Raad, « *Bidāyat 'ajā' ibiyya – miswadda* (« Débuts miraculeux – une ébauche »), traduit par Tony Chakar, *Al-Ādāb*, Janvier-Février 2001, Beyrouth, Liban, p. 64–67. Le document en question figure à la p. 65.

2 Walid Raad, « Miraculous Beginnings », *Public 16* (Toronto, Canada, 1998), p. 44–53.

3 Le rôle de l'art est-il de rétablir la recherche de la vérité suite aux guerres, avec leurs multiples falsifications et distorsions ? Ou bien, au contraire, doit-il insinuer le doute et l'étendre à la réalité elle-même ? Les travaux de Raad susmentionnés seront-ils en mesure d'étendre le doute et la remise en question non seulement aux discours et comportements des politiciens, mais aussi à la réalité elle-même ?

4 Tel est le cas de la vidéo *Otage : Les vidéos de Bachar* (version anglaise), 2000, produite par Walid Raad, et dont le prétendu réalisateur est l'otage Bachar Souheil, bien qu'historiquement il n'y ait pas eu d'otage de ce nom.

Est-ce étrange que le réalisateur du film de clôture radicale *Les Oiseaux* (1963) ait pu concevoir la scène suivante pour *La Mort aux trousses* (1959) ? « Hitchcock : 'Avez-vous déjà vu une chaîne d'assemblage ? Truffaut : 'Ah non ! jamais !... 'C'est fantastique ! Je voulais filmer une longue scène de dialogue entre Cary Grant et un contremaître de l'usine devant une chaîne d'assemblage. Ils marchent en parlant d'un troisième homme qui a peut-être un rapport avec l'usine. Derrière eux, la voiture commence à s'ajuster pièce par pièce et on fait même le plein d'huile et le plein d'essence ; à la fin de leur dialogue, ils regardent la voiture. Finalement, cette voiture dont ils ont pu voir l'assemblage, à partir du premier écrou et boulon, est complètement ajustée à partir de rien, d'un simple boulon, et ils disent : 'C'est quand même formidable, hein !' Et alors, ils ouvrent la portière de la voiture et un cadavre en tombe.' 'C'est une idée formidable !' 'D'où serait tombé le cadavre ? Pas de la voiture : elle était d'abord un simple écrou ! Le cadavre est tombé de rien, vous comprenez ? ... 'Voilà la gratuité absolue ! Ce doit être difficile de renoncer à une idée comme ça... ' ... nous n'avons pas réussi à intégrer cette idée dans l'histoire... ' (Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, édition définitive ; avec la collaboration de Helen Scott [Paris : Gallimard, 1993], p. 217). Dans les films de clôture radicale, tel que *Les Oiseaux*, le suspense hitchcockien est abrogé – la première attaque abrupte d'un oiseau rompt avec le principe qui consiste à alerter le spectateur quant à un élément dangereux – et nous passons à la surprise (et puis, après la première irruption, à l'angoisse flottante). La qualité envoûtante de la peinture de Toba Khedoori dans *Sans Titre (Portes)* et *Sans Titre (Immeuble)*, 1997, ne provient pas de la

présence éventuelle de personnes tapies derrière les barreaux de fenêtres et de portes fermées, mais de l'éventualité d'irruptions intempestives. En conséquence, malgré la ressemblance entre *Sans Titre (Immeuble)*, 1997, de Toba Khedoori et *Early Sunday Morning*, 1930, de Hopper, il y a une différence fondamentale entre ces deux tableaux, puisque l'espace de Hopper n'est pas une clôture radicale. Tôt ou tard (et mieux vaut tard, lorsque l'artiste sera capable de nous faire saisir la différence entre une clôture relative et une clôture radicale), un artiste de clôture radicale peint ou produit des prisons ou des structures ressemblant à des prisons (la prison de Robbe-Grillet dans *Topologie d'une cité fantôme*, de Magritte dans *La Gravitation universelle*, de Toba Khedoori dans *Sans Titre (Grillage)*), mais la clôture radicale est ailleurs : elle est dans le blanc du tableau *Sans Titre (Auditorium)* de Khedoori. Il est perturbant de voir le gardien du musée marcher devant un tableau de clôture radicale tel que *Sans Titre (Bancs de jardin public)*, 1997, de Khedoori, avec ses bancs grandeur nature ; car un tel tableau donne l'impression que le gardien lui-même, supposé empêcher le public de toucher le tableau, pourrait faire irruption dans ce dernier (comme cela est arrivé au spectateur de musée dans la partie « Corbeaux » du film « Rêves » de Kurosawa). Parce que les chiens sont de garde contre les étrangers, ils n'ont pas de pertinence dans des situations de clôture radicale : ils ne peuvent protéger de l'irruption de ce qui ne vient pas de l'espace environnant et n'entre pas dans une maison ou dans tout autre enceinte à travers une ouverture. Si les chiens continuent d'apparaître dans les travaux de cinéastes de clôture radicale, ils le font, comme il convient, à la manière d'irruptions surnaturelles de bruits d'abolements (*Lost Highway* de Lynch). À un moment dans *L'homme assis dans le couloir* de Marguerite Duras, le narrateur jusque lors extradiégétique dit à la femme protagoniste dont les yeux sont fermés que l'homme qui se tenait dans le couloir avance vers elle : « Nous entendons que l'on marche elle et moi. Qu'il a bougé. Qu'il est sorti du couloir.... Je le vois et je le lui dis, je lui dis qu'il vient » (Marguerite Duras, *L'homme assis dans le couloir* [Paris : Éditions de Minuit, 1980], p. 14). Malgré l'opinion très répandue, rapportée par André Bazin en 1951, selon laquelle, contrairement au théâtre qui dispose d'acteurs « en chair et en os », le cinéma n'admet pas de présence, ces irruptions introduisent une présence dans ce médium : les femmes qui font irruption dans les dernières minutes de *Son nom de Venise dans Calcutta désert* de Marguerite Duras peuvent être considérées comme étant les personnages fictifs de l'œuvre (Anne-Marie Stretter et l'une de ses

invitées) mais aussi comme étant les actrices elles-mêmes. Dans *The Shining* de Kubrick, avant de quitter l'hôtel pour ses vacances d'hiver annuelles, dans les années soixante-dix, le cuisinier télépathe dit à l'enfant télépathe de Jack Torrance, un homme d'âge mûr, qu'il ne devrait pas s'inquiéter des visions qu'il pourrait avoir dans l'hôtel Overlook, car ces images sont pareilles à celles qu'on voit dans les livres : elles ne peuvent lui faire du mal. Mais précisément, dans le cas des clôtures radicales, le monde et les médias s'entremêlent et, en conséquence, ce qu'il y a à l'intérieur d'une image peut s'entremêler avec ce qui se trouve à l'extérieur et vice-versa. Le père de l'enfant finit-il par devenir une image dans un livre : la photographie portant l'inscription «Hôtel Overlook, Bal du 4 juillet 1921», dans laquelle il apparaîtrait comme un homme d'âge mûr ?

5 Voir Walid Khalidi, *Kay la nansa: qura Filastin al-lati dammarathâ Isrâ'îl sanat 1948 wa-asmâ' shuhadâ'ihâ (Pour ne jamais oublier : les villages de Palestine détruits par Israël en 1948 et les noms de leurs martyrs)* (Beyrouth : Institut des études palestiniennes, 3^e édition, 2001).

6 À côté de l'irruption d'entités surnaturelles, entièrement formées bien qu'anhistoriques, dans la clôture radicale que Beyrouth Ouest assiégé en 1982 a pu devenir (*Débuts miraculeux*, 1998 et 2001, *Le Poids mort d'une querelle est en suspens*, 1996–1999 et *Otage : Les Vidéos de Bachar [Version anglaise]*, 2000, de Walid Raad) ; le retrait de la tradition suite au désastre illimité que le Liban a pu devenir durant et même après la guerre de 1975 à 1990 (mon *Généralie inclus : Une vidéo en rouge et vert*, 1995 ; *Wonder Beirut*, 1999, de Khalil Joreige et Joana Hadjithomas) ; les travellings à partir d'une voiture en mouvement non suivis de contre-champ subjectifs, ce qui, en conséquence, n'indique pas une vision, mais la condition de possibilité de la souvenance à Beyrouth (*Beyrouth Fantôme*, 1998, de Ghassan Salhab) ; le quatrième point et la quatrième stratégie d'ordre esthétique les plus importants en relation avec le Liban concernent l'image archéologique, un sujet déjà abordé par Gilles Deleuze, quant au travail de Straub-Huillet (avec la rupture du lien sensorimoteur, « l'image visuelle devient archéologique, stratigraphique, tectonique. Non pas que nous soyons renvoyés à la préhistoire [il y a une archéologie du présent], mais aux couches désertes de notre temps qui enfouissent nos propres fantômes... ». Essentiellement les paysages stratigraphiques vides et lacunaires de Straub, où les mouvements de caméra (quand il y en a, notamment les panoramiques) tracent la courbe abstraite de ce qui s'est passé, et où la terre vaut pour ce qui y est enfoui : la

grotte d'« Othon » où les résistants cachaient leurs armes, les carrières de marbre et la campagne italienne où furent massacrés des populations civiles, dans « *Fortini Cani* »... » (Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'Image-temps* [Paris : Éditions de Minuit, 1985], p. 317–318) ; par Serge Daney, en rapport avec la Palestine : « Quant à l'image en moins, c'est, toujours dans *L'Olivier*, quand Marius Schattner explique d'une voix très douce que sous la colonie israélienne (que l'on voit), il y a, enfoui, recouvert, un village palestinien (que l'on ne voit pas). De cela aussi, je me souviens parce que nous sommes parmi les rares, aux *Cahiers du cinéma*, à avoir toujours su que l'amour du cinéma, c'est aussi savoir quoi faire des images qui manquent pour de vrai » (Serge Daney, « Avant et après l'image », *Revue d'études palestiniennes*, # 40, Été 1991) ; et moi-même, principalement dans la section « *Voix-off témoin* » dans *Over-Sensitivity*, en relation avec la Shoah. Il est évident que la question et l'esthétique de l'image archéologique appartiennent à toutes les zones ayant subi des massacres et des charniers : le Liban, le Rwanda, le Cambodge, Srebrenica, etc. Sommes-nous témoins d'une archéologie de l'image dans les séquences de *Seule avec la guerre* (2000) de Danielle Arbid où elle se rend dans les camps de réfugiés palestiniens de Sabrà et Shâtîlâ et dans la ville chrétienne de Damour – théâtres de massacres et de charniers en 1982 et 1976, respectivement – demandant aux enfants palestiniens qui jouent s'ils auraient trouvé quelque chose de frappant alors qu'ils creusaient dans leur terrain de jeu improvisé ? Malheureusement, la possibilité d'une image archéologique est en quelque sorte gâchée car ce que nous entendons, en relation avec ces images, n'est pas une voix-off témoin, mais la voix-off de la journaliste Arbid qui commente. Il est donc préférable de chercher cette archéologie de l'image dans *al-Manâzir (Les Paysages)*, 2001, de Paola Yaacoub et Michel Lasserre, dans lequel, à l'angle de certaines photographies des paysages verts du Sud Liban, nous pouvons lire une information factuelle, laconique et discrète sur l'invasion israélienne, et où nous entendons la voix désincarnée des brancardiers monter de cette terre archéologique pour raconter de petites anecdotes ayant trait au travail et pour décrire la vie quotidienne durant les longues années de l'occupation israélienne. Bien que, durant cette période d'après-guerre, ceux d'entre nous qui ne sont pas devenus des zombies sont méfiant quant à la profondeur classique au cinéma (Deleuze : « Vous [Serge Daney], dans la *périodisation* que vous proposez, définissez une première fonction [de l'image] qui s'exprime dans la question : qu'est-ce qu'il y a à voir derrière l'image ? ... Ce premier âge du cinéma

se définira par... une profondeur supposée de l'image... Or vous marquiez que ce cinéma n'est pas mort tout seul, mais que la guerre l'a assassiné... Vous remarquez vous-même que 'les grandes mises en scène politiques, les propagandes d'Etat devenues tableaux vivants, les premières manutentions humaines de masse' ont réalisé le rêve cinématographique, dans des conditions où... 'derrière' l'image il n'y avait plus rien à voir que les camps... Après la guerre, donc, une seconde fonction de l'image s'exprimait dans une toute nouvelle question : qu'est-ce qu'il y a à voir sur l'image? 'Non plus qu'y a-t-il à voir derrière? mais plutôt : est-ce que je peux soutenir du regard ce que, de toute façon, je vois? et qui se déroule sur un seul plan?' ... La profondeur était dénoncée comme 'leurre,' et l'image assumait sa planitude de 'surface sans profondeur,' ou de *profondeur maigre*, à la manière des hauts fonds océanographiques... » [*Pourparlers : 1972–1990* (Paris : Éditions de Minuit, 1990), p. 97–99] – ce qui peut expliquer, ajouté sans doute à des causes financières, pourquoi un nombre important des plus intéressants réalisateurs libanais de productions audiovisuelles travaillent en vidéo, avec ses images plates, plutôt qu'en cinéma – nous croyons en la profondeur de la terre où des massacres ont pris place et où nombreux sont ceux qui y ont été inhumés sans enterrement convenable et attendent toujours d'être exhumés et de recevoir un enterrement et un deuil appropriés.