

Comment représenter le monde dans son actualité ? Comment en donner une image échappant au pouvoir de l'information de masse qui transforme le monde en un spectacle permanent et interdit le libre jeu des récits construisant individus et communautés ?

Ce sont les questions autour desquelles les artistes de l'exposition « Appel à témoins » : Ursula Biemann, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, Anri Sala, Seifollah Samadian, Fiona Tan et Eric Watt (octobre 2003), ont été réunis au Quartier, centre d'art de Quimper et à l'Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Cornouaille. Ces questions trouvent dans cette publication un prolongement sous forme d'écrits d'artistes, de commentaires sur le développement actuel de leur travail par la critique et d'une réflexion menée à l'intérieur même des images par la réalisation d'un folio qui se veut en retrait de toute lecture illustrative.

How do we picture the world today? How can we represent it without giving way to the power of mass information and the way it transforms the world into a permanent show, exclusive of the free intercourse that constructs individuals and communities?

These are the questions that the artists, Ursula Biemann, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, Anri Sala, Seifollah Samadian, Fiona Tan, Eric Watt, in the exhibition in the Quartier, Contemporary Art Centre of Quimper and in the Art School of Cornouaille, "Call for Witnesses" (October 2003) were united around. We are presented here with a follow up in the shape of artist's writings, comments by the critics on the present state of their work, and a reflection undertaken within the images through the publication of a portfolio where illustrative interpretation is precluded.

## Appel à témoins

le@uartier

**Appel à témoins** Éric Watt Ursula Biemann  
Joana Hadjithomas & Khalil Joreige Anri Sala  
Seifollah Samadian Fiona Tan

JACINTO LAGEIRA

URSULA BIEMANN

JOANA HADJITHOMAS

& KHALIL JOREIGE

ALEXANDRE COSTANZO

CHRISTOPHE PICHON

STÉPHANE CARRAYROU



le@uartier

Dans mon travail artistique et textuel, je m'efforce dans toute la mesure du possible de clarifier la corrélation entre les sociétés à haute technologie et l'apparition de conditions de vie précaires. Un de mes principaux buts est d'amener à reconnaître que les causes et les solutions ne se situent pas toujours « ailleurs ».

*Europlex*, Ursula Biemann & Angela Sanders, 20 mn, 2003.

Traduit de l'anglais par Frank Straschitz.

62

1. Hannah Arendt, *Le Procès d'Auschwitz*, cité in Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 46-47.

2. Une des particularités de la guerre libanaise c'est la façon dont elle s'interrompt après un conflit qui n'en finit pas d'évoluer, d'opposer les alliés d'hier et de réunir les ennemis de demain. Après les accords de Taëf en 1990, la paix entraîne une décision officielle symboliquement importante, celle d'amnistier tous les belligérants. Les chefs de milices sont d'ailleurs pour la plupart réhabilités et trouvent des mandats de ministres ou de députés. La reconstruction se présente alors comme la

À défaut de la vérité, on trouvera cependant des instants de vérité, et ces instants sont en fait tout ce dont nous disposons pour mettre de l'ordre dans ce chaos d'horreur. Ces instants surgissent à l'improviste, tels des oasis dans le désert. Ce sont des anecdotes et elles révèlent dans leur brièveté ce dont il s'agit.

Hannah Arendt, *Le Procès d'Auschwitz* (1).

Dans le contexte où nous vivons, celui de Beyrouth, une ville qui a connu une guerre civile de plus de quinze ans, notre démarche artistique problématise les enjeux de l'image et du document, et pose évidemment la question de la représentation de la guerre, de la mémoire et de l'Histoire. Nous essayons de trouver une façon, ni métaphorique, ni symbolique, ni « héroïque », de rendre compte de la période de la guerre et d'une partie de notre expérience présente sans entrer non plus dans un processus d'accumulation de preuves qui mène souvent à leur banalisation (2). Parler de la guerre, ou comme on le dit parfois des guerres libanaises, ne s'apparente pas uniquement au devoir de

(...) tels des oasis dans le désert...

Joana Hadjithomas, Khalil Joreige

(...) like oases in the desert...

1. Hannah Arendt, *Auschwitz on Trial*, quoted in Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, (Paris: Editions de Minuit, 2003), p. 46-47.

2. One particularity of the war in Lebanon was the way in which it broke off after a constantly shifting conflict in which yesterday's allies were today's enemies and yesterday's enemies today's enemies. After the Taëf accords in 1990, peace brought a symbolically important official decision to grant an amnesty to all belligerents. Indeed, most of the militia leaders were rehabilitated and became ministers or members of parliament. Reconstruction was then seen as a new phase of conquest. The economic

"If not truth, we will at least find moments of truth, and these moments are in fact the only thing we have to try to establish some order in this chaos of horror. These moments arise unexpectedly, like oases in the desert. They are anecdotes and in their brevity they reveal what all this is about."

Hannah Arendt, *Auschwitz on Trial* (1).

In the context where we live, that of Beirut, a city that has experienced more than fifteen years of civil war, our artistic approach examines issues surrounding the photographic image and the document, and naturally raises the question of the representation of war, of memory and of History. We are trying to find a way of talking about the war and of a part of our present experience, a way that is neither metaphorical, symbolic or "heroic," and without getting into a process of collecting evidence, which often makes the facts banal. (2) To talk about the Lebanese war, or wars, as people sometimes say, is not just a matter of the duty to remember but also has to do with the questioning of History and the difficulty of writing it.

mémoire mais surtout au questionnement de l'Histoire et à la difficulté de l'écrire.

Ce que nous produisons pose constamment des questions liées à notre engagement, à notre positionnement.

Depuis un moment, nous travaillons sur un projet intitulé *Wonder Beirut*<sup>(3)</sup> autour des images d'un photographe du nom de Abdallah Farah que nous avons rencontré au début des années quatre-vingt-dix et dont la démarche fait étrangement écho à la nôtre.

En 1968 et 1969, Abdallah Farah a édité une série de cartes postales de Beyrouth. Ces images montraient les plus beaux et les plus modernes des sites touristiques de la ville, la rue des banques, les cinémas, les souks, les hôtels, les plages, les nouvelles infrastructures, les monuments de la ville et ses grands axes...

L'absurdité de la situation libanaise veut que ces cartes postales soient aujourd'hui encore en vente dans les librairies beyrouthines bien que les monuments et les lieux qu'elles représentent aient été détruits pour la plupart.

nouvelle étape à conquérir. Le relais économique et financier apparaît comme le ciment d'une société qui n'en finit pas de reproduire, d'une certaine façon, les mêmes clivages.

3. *Wonder Beirut*: un projet commencé en 1998 et qui comprend plusieurs volets, notamment : *Histoire d'un photographe pyromane*, *Cartes postales de guerre et Images latentes*...

Au début de la guerre, en été 1975, assiégé et envahi successivement par des combattants de différents bords, le studio Wahed où travaille Abdallah Farah est détruit puis brûlé. Abdallah réussit à sauver un peu du matériel de prise de vue, une partie de ses négatifs dont ceux des cartes postales et des centaines de pellicules vierges, non encore impressionnées. Deux mois plus tard, Abdallah commence à détériorer les négatifs de ses cartes postales, à les brûler petit à petit, comme s'il cherchait à les rendre conformes à son présent. Il imite ainsi les destructions des bâtiments qui disparaissent progressivement sous ses yeux, atteints par les bombardements et les batailles de rue. Il le fait d'abord de façon très organisée et très documentée, il suit la trajectoire des bombardements et détruit en fonction des événements du jour. Il date toujours les impacts d'obus, tente de déceler leur provenance, consigne tout cela dans un petit carnet. Plus tard, il se prend au jeu et inflige, parfois de manière accidentelle ou volontaire, de nouvelles destructions, inédites, à ces mêmes bâtiments.

Quand Abdallah finit de brûler toutes ses images, la paix officielle est instaurée à Beyrouth.

What we produce is constantly asking questions about our engagement, our position.

For some time now, we have been working on a project entitled *Wonder Beirut*<sup>(3)</sup> using images by Abdallah Farah, a photographer we met in the early 1990s whose approach strangely echoes our own.

In 1968 and 1969, Farah published a series of postcards of Beirut showing the city's outstanding and most modern tourist spots: the street full of banks, the cinemas, suqs, hotels and beaches, the new infrastructure, the local monuments and the main thoroughfares.

Such is the absurdity of the situation in Lebanon that these postcards are still on sale today in Beirut bookshops when most of the monuments and sites they represent have been destroyed.

At the start of the war, in summer 1975, besieged and invaded by combatants from one side and then the other, the Wahed Studio, where Abdallah worked, was destroyed and burned down. He managed to salvage a bit of photography equipment

and financial aspects appear as the cement of a society that is constantly reproducing the same divisions.

3. *Wonder Beirut*: a project begun in 1998 comprising several parts, notably *Story of a Pyromaniac Photographer*, *War Postcards*, *Latent Images*.

and some of this negatives, including the ones for the postcards, and hundreds of rolls of unused film.

Two months later, Abdallah started damaging the negatives for his postcards, burning them bit by bit as if seeking a way to have their states conform to his present. He was thus imitating the destruction of the buildings that he saw gradually disappearing in all the bombardments and street fighting. At first he did this in a very organised, documented way, following the trajectory of the bombardments and destroying things in keeping with the events of the day. He always dated the shell impacts, tried to find their origin and noted it all down in a little book.

Later, though, he got carried away and began inflicting further damage on those same buildings, either accidentally or deliberately.

When Abdallah had finished burning all his images, peace was officially agreed in Beirut.

These damaged images often look like new photographs whose making was part chance or accident. The traces of fire and light seem to recreate an indexical link. They have now been

Ces images détériorées apparaissent comme de nouvelles photographies contenant une part de hasard et d'accident, recréant par la trace du feu et de la lumière un rapport indiciel. Elles sont désormais éditées, à notre initiative mais avec son accord, sous forme de nouvelles cartes postales, des cartes postales de guerre<sup>(4)</sup>. À travers l'édition et la diffusion dans différents lieux, nous tentons de propager ce travail et de lutter contre le mouvement qui met la guerre entre parenthèses et qui n'inscrit que très peu (si ce n'est pas du tout) le conflit libanais dans son histoire contemporaine, préférant idéaliser le passé et se projeter dans un futur fantasmé.

Depuis les années de guerre où Abdallah Farah était souvent à court de produits, de fixateur et surtout de papier, il a contracté l'habitude de ne plus développer ses images. Il lui suffit de les prendre. Les bobines s'accumulent sans besoin d'être révélées. Même s'il ne développe pas ses images, il note par contre chaque photographie qu'il prend dans un carnet. Il la décrit minutieusement. Ses images se donnent donc à lire, laissant libre cours à l'imagination du lecteur. Il nomme ce travail

4. Wonder Beirut : « Cartes postales de guerre ». Édition d'une série de 18 cartes postales par le ZKM (Karlsruhe) puis par le Quartier centre d'art contemporain de Quimper.

5. Pour Abdallah Farah, les descriptions de photographies sont des « planches contacts ». Nous avons pris la liberté de traduire ces descriptions et d'en taper les textes simplement sur ordinateur (le texte de Abdallah étant difficilement lisible). En aucun cas, il ne s'agit de fac-similé puisque le recours à l'image pour ces images latentes serait problématique.

6. En mai 2001, le syndicat des photographes a voulu retirer à Abdallah Farah son statut. Cette décision a provoqué quelques réunions au Café de Paris entre les partisans de la production, celle de l'acte photographique tout simplement et ceux qui considèrent que sans révélation ni exposition, si elle demeure conservée dans un état latent, une image n'existe pas. Devant l'impossibilité de trouver un compromis, il fut radié sous le prétexte ridicule qu'il ne voulait pas payer ses cotisations et leurs arriérés depuis 1976.

7. L'image latente suppose en soi l'acceptation d'être révélée et le risque de la perte. En cela, elle constitue la confrontation avec un réel qui peut s'avérer déceptif.

« l'image invisible », ou encore « l'image dans le texte », terme auquel nous préférons celui d'« image latente »<sup>(5/6)</sup>.

Pour nous, la question fondamentale que pose la démarche de Abdallah est celle des conditions d'apparition ou plutôt de révélation de ces images. Ces conditions seraient-elles liées à Abdallah Farah lui-même, à l'état du pays, de l'art ? En perpétuant l'acte photographique mais en soustrayant son résultat du flux de « sa consommation », le travail du photographe est symptomatique d'un nouveau rapport à l'image. À quel moment et pourquoi Abdallah Farah pourrait-il décider de développer ses pellicules, de livrer à la lumière ses images ? Le fera-t-il un jour ? Certaines de ces images seraient datées de plusieurs années. Comment s'opérera cette redécouverte ?<sup>(7)</sup>

À quel moment, l'image en latence peut évoluer après le « désastre » que nous avons vécu ? Dans son livre *Distracted*, Jalal Toufic estime que « la substitution des photographies de Abdallah Farah par des descriptions textuelles est liée non seulement à la problématique des mots et des images dans

published at our initiative, but with his agreement, as a new set of postcards: war postcards<sup>(4)</sup>. By publishing and distributing these images to various outlets we are trying to publicise the work and fight against the movement that puts the war in brackets and includes the Lebanese conflict only very marginally (if at all) in its contemporary history, preferring instead to idealise the past and project itself into a fantasy future.

During the war years, when he often found himself short of materials, products and fixatives and, above all, paper, Abdallah got into the habit of not developing his photos. It was enough simply to take them. The rolls accumulated but their contents did not need to be revealed.

But while he did not develop his images, he did note each photograph he took in a book, complete with a detailed description. His images could thus be *read*, leaving the reader free to imagine them. Abdallah called this work "the invisible image," or "the image in the text," a term to which we prefer that of "latent image."<sup>(5/6)</sup>

4. Wonder Beirut : "War Postcards". A series of 18 postcards first printed by ZKM (Karlsruhe) then by the Quartier contemporary art center of Quimper.

5. For Abdallah Farah, descriptions of photographs are "contact sheets." We took the liberty of translating these descriptions and simply typing them up on the computer (Abdallah's writing was difficult to read). This is in no sense a facsimile because using the image for these latent images would be problematic.

6. In May 2001, the photographers' union tried to strip Abdallah Farah of his official status. This decision provoked a few meetings at the Café de

Paris involving the supporters of the work, those who were simply in favour of the photographic act, and those who consider that, if it is not revealed or exhibited, if it remains in a latent state, an image does not exist. Since no compromise could be found, he was struck off the list on the ridiculous pretext that he refused to pay his dues and outstanding debts from 1976.

7. In itself, the latent image implies the acceptance of being revealed and of the risk of loss. In this sense, it constitutes a confrontation with a reality that may turn out to be disappointing.

For us, the fundamental question raised by Abdallah's approach is that of the conditions for the appearance or, rather, revelation of images. Might these conditions be linked to Abdallah himself, to the state of the country or of art? In that it perpetuates the photographic act while withholding its result from the flux of "its consumption," the work of this photographer is symptomatic of a new relation to the image. At what moment and why would Abdallah now decide to develop his films, to expose his images to light? Will he ever do so? Some of these images are several years old. What form will this rediscovery take?<sup>(7)</sup>

At what moment can the latent image evolve, after the "disaster" we have lived through? In his book *Distracted*, Jalal Toufic considers 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." For him, the fact that Abdallah Farah describes his photographs with such precision in a notebook already constitutes an intermediary path "which can be considered a contribution to the resurrection of what has

des travaux audiovisuels mais aussi au retrait de beaucoup d'images après un incommensurable désastre ». Pour lui, le fait que Abdallah Farah décrire ses photographies de façon si précise dans un cahier constitue déjà une voie intermédiaire « qui peut être considérée comme une contribution à la résurrection de ce qui a été retiré, suite à l'incommensurable désastre. L'effet voulu par le travail de celui qui tente de ressusciter la tradition après un incommensurable désastre n'est pas au fond tant sur l'audience, sauf de façon indirecte que sur l'œuvre d'art elle-même, en vue de la ressusciter<sup>(8)</sup>. »

Nous sommes dans cet état d'esprit quand nous recevons un e-mail qui nous annonce que le 22 mai 2000, une copie de notre premier long métrage de fiction *Autour de la maison rose*<sup>(9)</sup> a été volée au Yémen où le film était montré. C'était un jour historique, le jour du dixième anniversaire de la réunification du Sud et du Nord du pays.

Nous sommes très surpris par cet événement : nous faisons des films dans une partie du monde qui se soucie peu de cinéma et qui n'encourage pas vraiment l'image si ce n'est

8. Jalal Toufic, *Distracted*, 2nd ed. Berkeley, CA : Tuumba Press, 2003, p. 88.

9. *Al Bayt el zaher* (« Autour de la maison rose »), long métrage de fiction de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige en 35 mm, 92 minutes, 1999.

celle du pouvoir et de la propagande officielle. Qui, au Yémen, a pu s'intéresser à notre premier long métrage au point d'en voler la copie ?

Nous décidons de partir à la recherche de la copie perdue et d'en faire un film, un prétexte pour se rendre dans un pays dont nous ne connaissons rien, une manière de questionner notre statut de faiseurs d'images dans cette partie du monde. Nous suivons précisément les traces de notre copie. Nous visitons les salles de cinéma où le film a été projeté, à Sana'a au Nord puis à Aden au Sud. Nous suivons le trajet du bus dans lequel la copie du film a voyagé en bagage non accompagné le 22 mai 2000. C'est dans ce bus remontant de Aden vers Sana'a que la copie (cinq bobines de sept kilos chacune) a mystérieusement disparu.

Curieuse disparition dans un pays peu intéressé par le cinéma. Le Nord du Yémen, islamique, ne s'en est jamais occupé. Le Sud, longtemps marxiste, a aidé à la production de quelques documentaires jusqu'à la réunification des deux Yémen en 1990. Depuis, la production cinématographique s'est complètement interrompue. Les salles de cinéma,

been withdrawn by the surpassing disaster. The intended effect of the work of one trying to resurrect tradition past the surpassing disaster is fundamentally not on the audience, except indirectly; it is on the work of art- to resurrect it."<sup>(8)</sup>

This is the state of mind we were in when we received an e-mail telling us that on 22 May 2000 a copy of our first fiction feature, *Autour de la maison rose*,<sup>(9)</sup> had been stolen in Yemen, where it was being shown. It was a historic date, exactly ten years on from the reunification of the northern and southern parts of the country.

We were greatly surprised by this event: we make films in a part of the world that takes little interest in cinema and doesn't really encourage image-making, except on behalf of power and official propaganda. Who in Yemen could have been interested enough in our first feature film to steal a print?

We decided to go looking for that lost print and to film the process of this search as a pretext for going to a country about which we knew nothing, and a way of questioning our status as image-makers in that part of the world.

8. Jalal Toufic, *Distracted*, 2nd ed. (Berkeley, CA : Tuumba Press, 2003), p. 88.

9. *Al Bayt el zaher* ("Around the Pink House"), fiction film by Joana Hadjithomas and Khalil Joreige, 35 mm, 92 minutes, 1999.

We followed the tracks of our print very precisely. We went to the cinemas where the film was shown, to Sana'a in the North and then Aden in the South. We followed the route of the bus on which the print of the film travelled as unaccompanied baggage on 22 May 2000. It was on this bus, going up from Aden to Sana'a, that the print (five reels, each about seven kilos) mysteriously disappeared.

Curious, this disappearance in a country where cinema counts for so little. Northern Yemen, which is Islamic, never took an interest. The South, which for many years was Marxist, did help produce a few documentaries, up until the reunification of the two Yemens in 1990. Since then, film production has totally dried up. The cinemas, showing mainly Indian or American films, are slowly decaying, closing up one by one.

In the course of our search we became aware of a rather ambiguous relation to the image, and above all to photography. There is an obvious instrumentalisation of the image for political purposes, as in the propaganda images of the president of the Republic of Yemen, Ali Abdallah Saleh. This monopoly prevents the appearance of any other kind of image (or power). But we

diffusant principalement des films indiens ou américains, sont désormais dans un lent processus de décadence et ferment leurs portes les unes à la suite des autres.

Au cours de notre recherche, un certain rapport ambigu à l'image et surtout à la photographie nous est apparu. Une instrumentalisation de l'image à des fins politiques est évidente, comme les images de propagande autour de la personnalité du président de la République yéménite, Ali Abdallah Saleh. Ce monopole empêche toute apparition d'une autre image (d'un autre pouvoir). Mais un autre genre d'image est venu nous surprendre, un processus et un mode de fabrication qui renvoie à une pratique populaire. Les photographes, aussi bien dans leur studio que sur les places publiques, recherchent un côté « magique » de la représentation ; ils divisent l'image en deux parties au moment de la prise de vue, dédoublent leur sujet dans la même image et peuvent incruster chacun dans le décor qu'il désire : Sidney, New York, Bombay ou autre... Ils donnent leurs négatifs en même temps que leurs images sans vraiment garder de trace de leur travail, à peine quelques prototypes, quelques exemples de leurs images doubles qui

se jouent de l'espace, de l'inscription temporelle, de la mémoire ou de l'oubli. L'image photographique transforme ses enjeux, ses attributs et perturbe notre perception du rapport au réel. Durant notre voyage, notre confrontation à des situations « exotiques », les moments de décalage, les peurs par rapport à la reproduction d'attitudes orientalistes nous ont menés à certains questionnements. Être de la région, être arabe aurait dû peut-être nous prémunir du danger de ce « voyage en Orient » mais les choses sont toujours plus compliquées... En partant au Yémen, nous voulions réfléchir à notre culture, éprouver le mythe de la nation arabe, de cette communauté utopique que nous ne cessons d'invoquer comme promesse de moments meilleurs.

De plus, nous tentons de trouver un nouveau territoire de réflexion où nous cherchons à nous reconnaître en revendiquant un travail historicisé qui se fait à l'intérieur, *in situ*. Notre travail tente de délimiter les conditions de notre appartenance et même de notre existence. Le travail d'Edward Saïd autour de l'orientalisme, qui a ouvert à des générations une possibilité critique nouvelle, a notamment contribué à donner au regard occidental une importance démesurée en faisant le principal

were also surprised to find another kind of image, a process and a mode of production that refers back to popular practice: both in their studio and on public sites, these photographers look for the "magical" side of representation, dividing the image into two parts when the shot is taken, duplicating the subject in a single image and able to insert the person into whatever setting they desire: Sydney, New York, Bombay, or whatever. They give away their negatives at the same time as their prints, without really keeping a trace of their work, or at least no more than a few prototypes, a few examples of these double images that play with space, with placing in time, with memory and forgetting. The photographic image transforms its issues and its attributes and disrupts our perception of the relation to the real.

In the course of our journey, the confrontation with various "exotic" situations, the moments of discrepancy and our fears about reproducing Orientalist attitudes all prompted us to ask certain questions. The fact that we come from the region and are Arabs should perhaps have protected us from this danger of the "Journey to the Orient" syndrome, but things are always more complicated than that. Going to Yemen, we wanted to

think about our culture, to test the myth of the Arab nation, of that utopian community that we are constantly invoking as a promise of better times.

Moreover, we are trying to find a new field of reflection that is true to us by arguing for historicised work that is done from the interior, *in situ*. Our work tries to delimit the conditions of our belonging, and even of our existence. Edward Said's work on Orientalism, which opened up a new critical approach for whole generations, helped make the Western view of things excessively important by establishing it as the main "interlocutor." In doing this, by being too busy studying Western interpretations of the Orient, this critique misses out on the artistic work done in the Arab world, local work which is not made in relation to "the exterior."

We are from a region where it is not always easy to make images – or, rather, to show images. Of course, no image is innocent, wherever the place it comes from, or speaks about. The main difficulty is due to the fact that, as image-makers, we have to fight not to be instrumentalised and reduced to simplifications. Our work is constantly measuring this possible risk, this breach.

« interlocuteur ». Ce faisant, cette critique, trop occupée à étudier et à se méfier des interprétations occidentales sur l'Orient, fait l'économie de travaux artistiques du monde arabe, des travaux localisés, qui ne travaillent pas dans la perspective de « l'extérieur ».

Nous appartenons à une région où il n'est pas toujours aisé de faire des images ou plutôt d'émettre des images. Bien sûr, aucune image n'est innocente quelque soit le lieu dont elle provient ou qu'elle renseigne. La principale difficulté vient du fait qu'en tant que faiseurs d'images, nous nous battons pour ne pas être instrumentalisés et réduits à une vision simplificatrice. Nos travaux mesurent constamment ce risque possible, cette brèche...

En outre, nous venons de pays où les gouvernements sont rarement libéraux, où la censure sévit et nous menace, où les fanatismes religieux, communautaires, le féodalisme sont continuellement à combattre. Comment refléter cela dans nos travaux sans faire le jeu de certaines opinions occidentales promptes aux simplifications et aux possibles justifications d'une politique étrangère ?

Moreover, we are from countries whose governments are rarely liberal, where censorship is active and a threat to us, where one is constantly having to fight religious and community fanaticism and feudalism. How are we to reflect this in our work without playing into the hands of certain bodies of opinion in the West eager to simplify the truth and thus justify certain kinds of foreign policy?

In spite of the biographical orientation of our documentary project, the location and specificity of our research, the apprehension remained.

On top of these debates and hesitations, the events of September 11, 2001 made a second journey to Yemen to complete our research that much more difficult.

The project was abandoned. The production stopped.

But the project wouldn't let us go. We hung on and decided to work alone, using the references and scant images we brought back from Yemen the first time. This idea impelled us to try to get beyond the latency of some of our photos.

Little by little, indeed, this absence itself became the film's subject and the figures of latency became those of the work.<sup>(10)</sup>

10. In this respect, the work is in keeping with our research so far, as in *Khiam* (video documentary, 52 minutes, 2000), *Lasting Images* (video installation, 2003) or even *Le Cercle de confusion* ("Circle of Confusion", photographic installation, 1998).

Malgré le biais biographique de notre projet documentaire, la localisation de la recherche et sa spécificité, une appréhension persiste.

Pris dans ces débats et ces hésitations, surviennent alors les attentats du 11 septembre 2001 qui rendent plus difficile un second voyage au Yémen pour terminer notre recherche. Le projet tombe à l'eau. La production s'arrête.

Mais étonnamment, le projet revient nous hanter. Nous nous accrochons et nous décidons de travailler seuls à partir de nos repérages et du peu d'images que nous avons rapportées du Yémen. Cette idée nous pousse à vouloir dépasser la latence de certaines de nos images.

Petit à petit, cette absence même devient le sujet du film, les figures de la latence deviennent celles du travail<sup>(10)</sup>.

Cette décision transforme notre travail en film sur le film que nous n'avons pas pu faire sur *Le film perdu*<sup>(11)</sup>.

On ne peut monter que nos repérages et nous devons nous contenter de cela. On étudie alors nos propres images pour rechercher dans ces documents quelque chose qui nous a échappé, une part non épuisable, surprenante. L'image indicelle

This decision transformed our work into a film about the film we weren't able to make about "The Lost Film."<sup>(11)</sup>

All we could show was our initial footage. We had to make do with that. So we studied our own images, looking for something that might have escaped us, something inexhaustible, surprising. The indexical image became our working space, "the gear shift into fiction." If only because of its fragmentary appearance, this narrative certainly cannot claim to be complete. It can progress and develop only by means of gaps, emptiness, losses, fragments and fragmentation.

Through these figures, we are trying to show what we were unable to capture, to reconstitute or revive those missing places, the ones we didn't have time to film, and thought we'd be able to come back for. We make ready use of techniques for evoking rather than showing places and their visible presence. We use slo-mo, with black cards to indicate the lack of images. Voice-overs suggest hypotheses, imagine what we might have learnt from the image that we might have taken in this town, the things we saw but did not film, the images we would have liked to make. The meaning evolves, varies,

11. The film is called *El film el mafkoud* ("The Lost Film": video documentary, 42 minutes, 2003)

devient lieu de travail, « embryeur de fiction ». Du fait même de son aspect lacunaire, la narration ne peut en aucun cas prétendre être complète, elle ne peut avancer et se faire que par trou, par vide, par perte, par fragment, par fragmentation... Nous recherchons, à travers ces figures, à montrer ce que l'on n'a pas pu capturer, à reconstituer ou refaire vivre ces lieux manquants, ce que l'on n'a pas eu le temps de filmer, persuadés qu'on allait revenir. Nous n'hésitons pas à utiliser des procédés liés à l'évocation des faits plus qu'à leur monstruation, à leur présence visible ; nous ralentissons l'image, nous utilisons des cartons noirs pour marquer le manque d'images. Par la voix off, on émet des hypothèses, on imagine ce que celui-là aurait pu nous dire, l'image qu'on aurait pu prendre de cette ville, les choses qu'on a vues mais qu'on n'a pas filmées, les images qu'on aurait voulu faire... Le sens évolue, varie, fluctue, il devient le relais d'une image, brouille fiction et documentaire. De Hussein Chaibane par exemple, le directeur de la cinémathèque d'Aden, nous n'avons pas vraiment d'images. Pourtant cet homme, qui nous a semblé dans une entreprise de résistance, est une des personnes qui nous a le plus touchés

74

fluctuates, taking over from the image, mixing fiction and documentary.

For example, we don't really have any images of Hussein Chaibane, director of the cinematheque in Aden, and yet he is one of the people who most moved us during our journey, because he seemed to us to be engaged in a real act of resistance. We would have liked to have more pictures of him in his cinematheque, whose collection would include an Indian film, a Jackie Chan film as well as classics of Arab cinema. The great priority being to preserve the films, to save the film stock. We re-screened, hunted through our location films, classified our images. Hussein Chaibane is the great absentee.

All we have of him are stolen moments, shots where he appears, where you know he's present, where he flits through the frame, where you see his silhouette to one side. We looked for him in every shot, tried to isolate him, to slow down the moments where he just moves through the image. Using evocation and voice-overs, allowing ourselves to reuse the few elements we had taken when we visited the cinematheque in Aden, we negotiated with a missing reality, a reality that was invisible, absent.

durant ce voyage. Nous aurions voulu avoir plus d'images de lui dans la cinémathèque d'Aden où sont conservés aussi bien un film indien, un film de Jackie Chan ou des classiques du cinéma arabe, l'essentiel étant de préserver les films, de sauver la pellicule. On revoit, on cherche dans nos repérages, on répertorie nos images. Hussein Chaibane en est le grand absent. Il n'y a de lui que des moments volés, des plans où il apparaît, où on le devine, où il traverse rapidement le cadre, l'on aperçoit sa silhouette se tenant à l'écart. On le recherche dans chaque plan, on tente de l'isoler, de ralentir les moments où il ne fait que traverser l'image... Par l'évocation et la voix off, en acceptant de détourner le peu d'éléments et d'images que nous avons pris lors de notre visite à la cinémathèque d'Aden, on recompose avec un réel manquant, parfois invisible, absent. Le film se fait alors dans la collure des plans, dans le hors champ, par rapport au film qui aurait pu se faire, il devient ce possible, cette ouverture, cette latence.

Cette tentative de détourner les documents, de raconter les choses autrement en s'aidant des processus d'évocation, cette contamination de la fiction et du documentaire, cette perte

75

The film was thus made by splicing together shots and from what was off-camera, in relation to the film that could have been made. It became this possibility, this opening, this latency. This attempt to appropriate documents, to say things differently using the processes of evocation, this contamination of fiction and documentary, this loss of delimitations, offers us a compensatory freedom in relation to reality. The subject is not complete, the beholder is not all-powerful.

Consequently, we are less inhibited by those fears of "discourses about" and "visions of." There is no longer a performative discourse, a "penetrative" gaze that claims to know, to interpret. We are wandering in search of ourselves, of our inscription here and now.

Latency points out possible gestures, traces, reminiscences that become spectral and haunt photographs, films, documents false or true.

Being there, today, means being prepared to live with ghosts, seeking them out, feeding them.

des délimitations, est pour nous une prise de liberté compensatoire par rapport à la réalité. Le film ne suppose pas alors de linéarité, de continuité, le sujet n'est pas plein, le regardant n'est pas tout puissant.

Du coup, on s'embarrasse moins de la peur du discours sur, du regard sur. Ce n'est plus un discours performant, un regard « perforant », qui prétend savoir, interpréter. C'est une errance à la recherche de nous-mêmes, de notre inscription ici et maintenant.

La latence nous pointe comme des possibles en gestation, des traces, des réminiscences qui deviennent fantomatiques et hantent les photographies, les films, les vrais ou faux documents. Être là, aujourd'hui, c'est accepter de vivre avec ses fantômes, les rechercher, les nourrir.

Être hanté, c'est refuser l'état mécanique, la machine, c'est refuser de sombrer dans le cynisme, dans l'acceptation des images et des réalités, dans un présent continu.

Traditionnellement, la latence se définit comme l'état de ce qui existe de manière non apparente mais qui peut à tout moment

12. L'état de latence est celui qui immobilise et envahit Beyrouth, paralyse le pays, nous paralyse, nous donne le sentiment d'avoir si peu de prise sur le réel. C'est cette figure qui est l'en-deçà mais aussi l'au-delà de l'image et de notre réalité, elle est ce qui, tapi dans l'ombre de la ville, demande à ressurgir, une mémoire trop vite étouffée et qui parfois se manifeste, elle est aussi les ruines couchées sous le béton moderniste. C'est le rêve d'une communauté, d'un territoire souvent impossible, devenu fiction.

13. Voir également la conférence que nous avons donnée intitulée *Latency* retranscrite dans *Homeworks: a forum on cultural practices in the region*, Édition Ashkal alwan Beyrouth, 2003.

se manifester, c'est le temps écoulé entre le stimulus et la réponse correspondante. L'image latente, c'est l'image invisible d'une surface impressionnée qui n'est pas encore développée...

S'ajoute également l'idée de « dormant », de l'endormissement, comme quelque chose qui sommeille et qui pourrait peut-être se réveiller<sup>(12)</sup>.

Pour nous, la latence, c'est être-là même si tu ne me vois pas, c'est la nécessité au-delà de l'évidence<sup>(13)</sup>.

C'est la réminiscence d'une image, d'un savoir qui nous habite mais qu'il est difficile de saisir. Cette saisie est celle qui nous semble importante dans sa faillite comme dans sa quête à s'incarner en images. Ce geste nous pousse à essayer de réfléchir et à produire nos images hors d'un flux, à interroger constamment leur nécessité, leur existence, leur implication dans le monde où nous vivons, dans notre pratique de la vidéo ou de la photographie.

Tout au long de notre recherche, un certain rapport à la mémoire, à la préservation de celle-ci est confronté à une

Being haunted means refusing the mechanical state, the machine; means refusing to lapse into cynicism, accepting images and realities within a continuous present.

Traditionally, latency is defined as the state of that which exists but is not apparent, and which can make itself manifest at any moment; it is the time that goes by between the stimulus and the response. The latent image is the invisible image of an imprinted surface that has not yet been developed.

To this can also be added the idea of the "dormant," of slumber, like something that is asleep and might possibly wake up.<sup>(12)</sup> For us, latency is being there even if you don't see me; it is necessity, beyond the evidence.<sup>(13)</sup>

It is the reminiscence of an image, of knowledge that lives with us but is difficult to grasp. This apprehension is what we find important, both in its failure and in its quest to be embodied in images. This gesture impels us to try to think and produce our images outside a flux, to keep questioning their necessity, their existence, their involvement in the world we live in, in our practice of video and photography.

12. The state of latency has immobilised and taken over Beirut, paralysing the country and paralysing us, giving us the feeling that we have so little control over reality. This figure is both what comes after and what comes beyond the image. It is what is hidden in the city's shadows, what seeks to re-emerge; a memory that was repressed too quickly and that sometimes manifests itself. It also the ruins flattened beneath modernist concrete. It is the dream of a community, of a territory that is often impossible, that has become a fiction.

13. See also the talk I gave entitled *Latency*, published in *Homeworks: a forum on cultural practices in the region* (Beirut: Editions Ashkal alwan, 2003).

Throughout our research, a certain relation to memory, to the preservation thereof, is confronted with an experience in time that does not necessarily try to make a mark, to endure. At Sana'a we went to a cemetery where the tombs had neither names nor images but were just stones: a big one and a smaller one for the head, one for the body. They are placed side by side in a long row.

Our dogged attempt to make images, to bear witness, to film the search for our stolen film sometimes made us feel a kind of disparity and raised questions about our relation to time, to the trace.

In the suq at Sana'a, we made a troubling discovery. In the scrap merchants' corner, we came across these tins, big round tins just like the ones developing laboratories give us for keeping our film stock. These tins had holes in, had been transformed into sieves. Had our print been stolen because of its container, rather than for its contents; for the tins rather than for the film? But at the end, there was another surprising event... A year after the print was lost in Yemen, we received a yellow envelope. The Lebanese police force had sent us three sequences that

expérience temporelle qui ne cherche plus forcément à s'inscrire, à perdurer.

À Sana'a, nous visitons un cimetière où les tombes ne portent ni noms, ni images, ce sont juste des pierres, une grosse, une plus petite, une pour la tête, une pour le corps. Elles sont placées les unes aux côtés des autres dans une longue enfilade. Notre obstination à faire image, à témoigner, à filmer la recherche de notre film volé, nous fait parfois ressentir un certain décalage et interroge notre rapport à la temporalité, à la trace.

Dans le souk de Sana'a, nous faisons une découverte qui nous trouble. Dans le coin des ferrailleurs, nous tombons sur des boîtes en fer blanc, de grandes boîtes circulaires qui ressemblent à s'y méprendre aux boîtes que les laboratoires de développement nous donnent pour préserver la pellicule de nos films. Les boîtes en fer blanc sont ici trouées et transformées en passoire. Notre copie aurait-elle été volée pour son contenu plutôt que pour son contenant, pour les boîtes en fer blanc plutôt que pour la pellicule ?

Mais un autre fait nous surprendra. Un an après la perte de la copie au Yémen nous recevons une enveloppe jaune. La

Sûreté générale libanaise nous renvoie trois plans coupés par la censure avant la sortie du film au Liban, trois plans qui manquaient à la copie expédiée au Yémen.

Aujourd'hui, il ne nous reste plus de la copie du film perdue entre Aden et Sana'a que ces bouts de film, paradoxalement sauvés par la censure libanaise que nous décidons de montrer à la fin du documentaire.

En continuant à travailler sur *Le film perdu* au lendemain du 11 septembre 2001, nous revendiquons en quelque sorte dans cette expérience l'aspect anecdotique de notre recherche. L'anecdotique est généralement perçu comme élément mineur ou péjoratif, quelque chose qui n'est pas forcément à mettre en valeur mais plutôt à combattre. Mais nous pouvons peut-être repenser l'anecdotique dans une nouvelle perspective. Si nous revenons à son étymologie, il apparaît plutôt comme une chose inédite, une chose tenue secrète, c'est une rupture avec une certaine conception de l'histoire par laquelle le point de vue se déplace vers la vie privée, vers des faits empruntés à ce qu'on pourrait appeler « la petite histoire ».

had been cut by the censors before the film's release in Lebanon; three sequences that were missing from the print sent to Yemen. Today, these three bits of film are all that is left of the copy of the film lost between Aden and Sana'a, paradoxically saved by the Lebanese censors that we decided to show at the end of the documentary.

By continuing to work on "The Lost Film" after September 11, 2001, we were in a sense asserting the anecdotal nature of our search.

The anecdotal is generally seen as a minor element, something you probably wouldn't emphasise but would try to play down. The word is usually pejorative. But perhaps we should think of the anecdotal in a new perspective. If we come back to its etymology, it will be seen more as something novel, something kept secret, a break with a certain conception of history in which the viewpoint is displaced towards private life, towards events borrowed from what one could call "minor events."

For us, the anecdotal is not necessarily metaphorical, but is rather symptomatic. It is not minor history trying to reflect

History, a pretext for illustrating something else, but work that could be done on sensation, on the reappropriation of events. By relating a personal event, an event in our life, "a secret thing," we are not trying to choose a sociological subject, a "great cause" with claims to objectivity, to historical truth. We are rejecting the spectacular, but also generalisation, by coming back to work on a human, personal scale – the scale of our everyday experience. What we show in the film is a specific search that concerns a specific, personal experience, the possibility of continuing to exist here and now, in spite of it all. On the other hand, given the need to keep trying to tell the story, and to confront the unimaginable reality of human violence and barbarity, anecdotal reflection becomes a real act of apprehending. In "The Lost Film" it is not anecdotes that interest us, but the actual idea of the anecdotal. To assert the anecdotal here is to prove that we exist, that we will not be annihilated by the weight of our history; it is to develop a localised, historicised place of work that reflects productions of meaning, a story whose telling can never be exhausted, in which the real is elusive.

Pour nous, l'anecdotique n'est pas forcément métaphorique, mais plutôt symptomatique. Ce n'est pas une petite histoire qui tente de refléter la grande, un prétexte à l'illustration de quelque chose d'autre mais un travail qui pourrait se faire autour de la sensation, de la réappropriation des événements. En racontant, un fait personnel, un événement de notre vie, « une chose secrète », nous n'essayons pas de choisir un sujet sociologique, « une grande cause » qui a prétention à l'objectivité, à la vérité historique. Nous refusons le spectaculaire mais aussi la généralisation en revenant travailler à une échelle humaine, personnelle, celle de notre quotidienneté. Ce que nous montrons dans le film, c'est une recherche spécifique qui concerne une expérience propre et personnelle, c'est la possibilité de continuer à exister ici et maintenant malgré tout.

D'un autre côté, face à la nécessité de constamment tenter de dire l'histoire, d'imaginer l'inimaginable de la violence humaine et de la barbarie, il y a une réelle appréhension à réfléchir l'anecdotique. Dans *Le film perdu*, ce ne sont pas « les anecdotes » qui nous intéressent mais l'idée même de l'anecdotique. Revendiquer ici l'anecdotique c'est démontrer qu'on existe,

que nous ne serons pas annihilés par le poids de notre histoire, c'est en faire un lieu de travail localisé, historicisé, qui réfléchit les productions de sens, un récit dont l'énoncé ne peut être épousé, où le réel se dérobe.

C'est la potentialité de s'approprier notre histoire comme si, ce que l'on se fait à nous-même, on ne permettait pas aux autres de nous le faire. Si l'on estime que l'histoire officielle est écrite par les vainqueurs, il existerait une autre méthode, un autre champ ou domaine non officiel et subversif qui serait articulé par l'anecdotique, « la chose tenue secrète ». Celle-ci viendrait troubler et pervertir la trame officielle de l'histoire... Elle devient une position de résistance.

L'anecdotique apparent dans *Le film perdu* fait écho à la latence, à ce travail « souterrain, invisible et parfois même parallèle ». La latence serait l'affirmation d'une présence et l'anecdotique apparaîtrait comme le récit et le développement de cette présence. À un certain rapport ontologique (et peut-être même métaphysique) répond alors une position politique.

It is the possibility of appropriating our history, as if we did not allow others to do to us what we do to ourselves. If we consider that official history is written by the victors, then there is another method, another unofficial and subversive field or domain, which is articulated by the anecdotal, by "things kept secret." This would then cut through and pervert the official structure of history. It becomes a position of resistance.

The anecdotal element apparent in "The Lost Film" echoes latency, that "subterranean, invisible and sometimes even parallel" process of work. Latency, then, would be the affirmation of a presence and the anecdotal would be seen as the story and the development of that presence. For a given ontological (and perhaps even metaphysical) relation there is a corresponding political position.

All our work exists on the frontier of a reality where the question of the territory and its delimitation (that of art, that of personal life), the question of the social body and individual body in a communitarian society, are constantly being posed,

at a time when it is increasingly difficult to affirm one's individuality as a vector of thought and thus of possible opposition, increasingly difficult to say "I," to say "I am this person here with these contradictions; I am here and, even more than an individual, I am a singular political subject."

Tout notre travail se fonde à la frontière d'un réel où se pose continuellement la question du territoire, de sa délimitation (celui de l'art, celui de la vie personnelle), la question du corps social et du corps individuel dans une société communautaire, dans un temps où il est de plus en plus difficile de se poser en individu, vecteur de la pensée et donc de la possible opposition, de dire « je », de dire « je suis cet être-là avec ces contradictions, je suis là, plus encore qu'un individu, je suis un sujet politique singulier. »

82

1. Friedrich Nietzsche,  
*Ainsi parlait Zarathoustra*,  
Folio/Gallimard (trad.  
Maurice de Gandillac),  
1989.

« ... je n'en cru pas mes yeux, regardai et de nouveau regardai, et finalement je dis : « Voilà une oreille ! Une oreille aussi grande qu'un homme ! » Mieux encore regardai et, sous l'oreille, remuait encore, en fait, chose pitoyablement petite et souffreteuse et débile. Et, en vérité, l'immense oreille tenait sur une petite et frêle tige, – mais cette tige était un homme<sup>(1)</sup> ! »

Friedrich Nietzsche.

### Préambule

Des crabes translucides fuyant dans la nuit les torches lumineuses de jeunes femmes emportées dans un jeu sur les bords d'une plage. La rencontre entre les insomnies de l'homme au poisson et du soldat torturé par de mauvais rêves, entre le silence des aquariums et l'agitation des mains dont s'arrache un récit. Le vacillement des ailes de papillons s'enivrant à la lumière d'une lampe et les mots des couleurs répétés jusqu'à en épuiser leur sens par deux enfants sénégalais. L'étrangeté inquiétante et comique des soubresauts d'un vieil homme cédant au sommeil sur fond de la circulation touristique des

Anri Sala : *Le cabinet de curiosités (politique du cheval)*

Alexandre Costanzo

Cabinet of Curiosities (Politic of the Horse)

1. Friedrich Nietzsche,  
*Thus Spoke Zarathustra*,  
(trans. Walter Kaufman),  
p. 138.

"I did not trust my eyes and looked and looked again, and said at last, 'An ear! An ear as big as a man!' I looked still more closely... it, the tremendous ear was attached to a small, thin stalk-but this stalk was a human being!"<sup>(1)</sup>

Friedrich Nietzsche.

### Preamble

Translucent crabs at night scuttling away from torchlight aimed by young women playing on a beach. The encounter between the insomnia of the man with the fish and the soldier tormented by bad dreams, between the silence of aquariums and the agitation of hands from which a story is wrested. The fluttering wings of butterflies drunk with lamplight and words for colours repeated by Senegalese children until they lose their meaning. The uncanny and comic starting of an old man dozing off to a background of tourists going from chapel to chapel. A man's whistling reproducing the sound of Tomahawk missiles falling on the town. An unpronounceable sentence, a young