



Ah, les belles images!...

Renaud Auguste-Dormeuil,
Joana Hadjithomas et Khalil Joreige,
Walid Raad.

Un commissariat d'Hélène Chouteau.



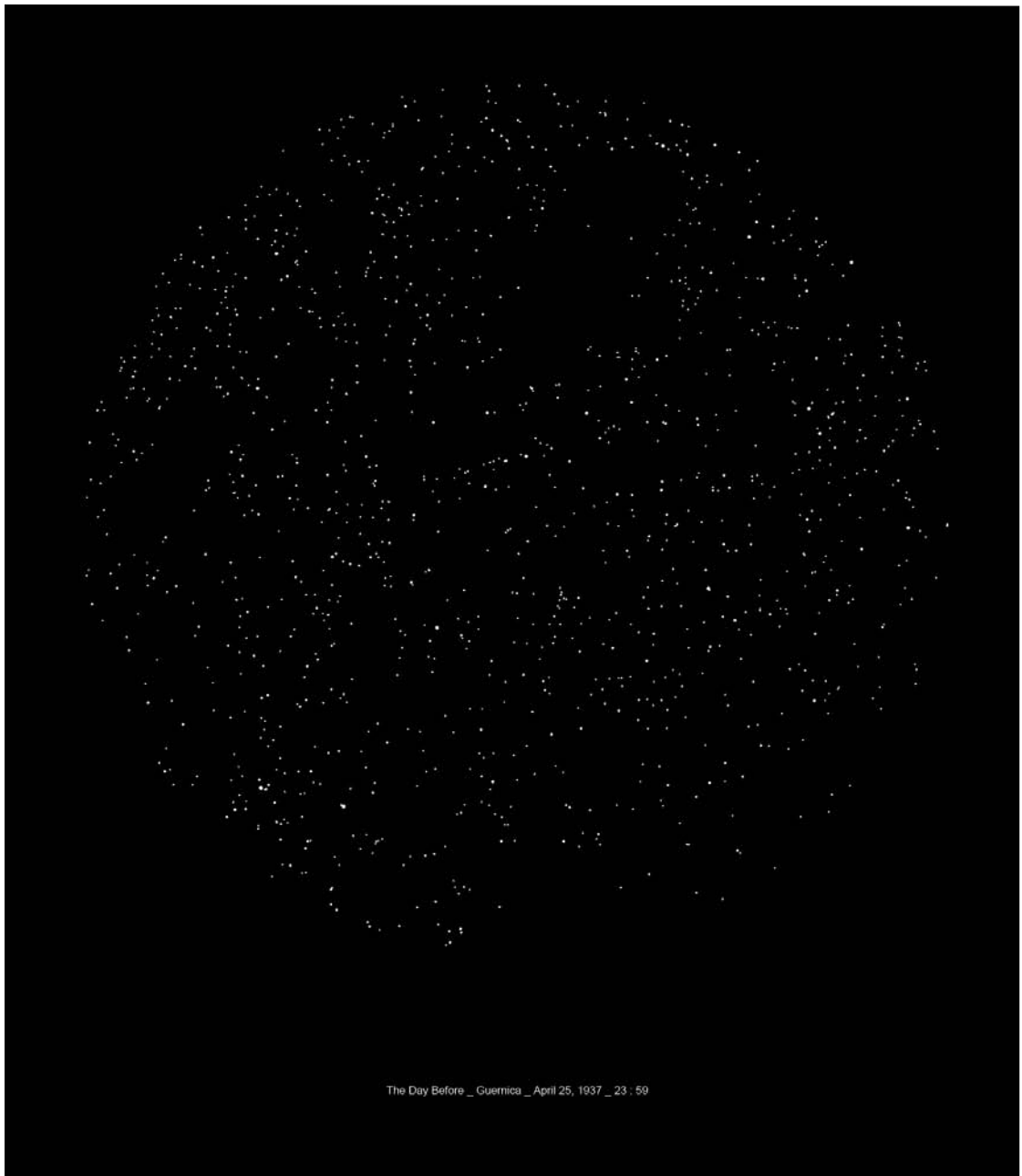
**IN SITU /
FABIENNE LECLERC /**

Textes de
Hélène Chouteau et de Jean-Pierre Rehm





Renaud Auguste-Dormeuil, *The Day Before _ Guernica _ April 25, 1937 _ 23 : 59*, 2005,
impression jet d'encre contrecollée sur aluminium, 170 x 150 cm, collection privée



The Day Before _ Guernica _ April 25, 1937 _ 23 : 59





« Les images de notre culture sont des photogrammes chargés de mouvement qui proviennent d'un film qui nous manque ». Giorgio Agamben¹.

Au coeur d'un flux médiatique dominant dont l'efficacité produit plus d'amnésie que de la clarté, il est courant de conclure : il n'y a plus de réalité, il n'y a que des images.

Cette exposition réunit quatre artistes d'une même génération, qui vivent et travaillent en France, au Liban et aux États-Unis et qui investissent des préoccupations les plus actuelles sur la question de l'image dans son espace politique.

Renaud Auguste-Dormeuil, Joana Hadjithomas, Khalil Joreige et Walid Raad, tentent d'évoquer la guerre, la violence et le deuil, pour dire l'histoire et le présent, avec des stratégies autres que symboliques ou héroïques. « La violence d'une image donne de la force quand elle ne dépossède pas le spectateur de sa place de sujet parlant. » souligne Marie-José Mondzain² pour poursuivre : « faire entrer des images dans le champ de l'art c'est les libérer de l'érosion nécosante des appropriations idolâtres ».

Renaud Auguste-Dormeuil, Joana Hadjithomas, Khalil Joreige et Walid Raad produisent des « objets pensants » tels que les définissait Agamben, c'est-à-dire des objets dialectiques laissant le sens se construire entre la source, l'objet visuel mis en présence, le commentaire et le regard du spectateur.

Cette exposition se situe dans un champ transversal entre art et document, entre réel et fiction, entre art et cinéma. Les artistes réunis ici ont tous une pratique de l'image mouvement. Il est impossible d'exposer le cinéma (dans son entier d'espace et de temps). Cette exposition ne comporte pas de projections. Les films et les vidéos ont été déclinés en plans fixes (captures d'écrans, séquences déployées sur papier). Dans sa version originelle produite à la Tôlerie de Clermont-Ferrand en mai 2006, l'accrochage de cette exposition (qui est repris ici en son principe) se déclinait sur une grande cimaise de dix-huit mètres de long dont chacune des à deux faces avait été peinte, une en gris, l'autre en jaune. Les travaux des artistes, tout en gardant l'intégrité des séries et des ensembles, ont été mêlés les uns aux autres pour créer des rapprochements, des dissensions, des répétitions.

Cette exposition est une page, un texte. Les liens qui se nouent entre les œuvres constituent en filigrane, un essai sur les modalités contemporaines des relations entre art, témoignage, guerre et histoire.

« Ah, les belles images !... » se pose en forme d'un manifeste ouvert sur un postulat qui serait, dans le sillage des théories d'Agamben, et en échos à Aby Warburg : faire mémoire est affaire de montage³. Pour Jean-Luc Godard, « Le montage, c'est ce qui fait voir »⁴, et pour Georges Didi-Huberman, « Le montage c'est ce qui transforme le temps visible partiellement souvenu en construction réminiscente, en forme visuelle de hantise, en musicalité du savoir. »⁵ Les travaux réunis ici font œuvre de montage, ils usent de la série, de la répétition, de la juxtaposition du texte (légende, fiction ou commentaire) et de l'image (captée, fabriquée). Ils opèrent tels des segments de temps déroulés dans l'espace, comme des séquences déployées. Ils font œuvre de montage de façon plus abstraite, par une stratification du sens, voire sa mise en abîme, dans l'épaisseur même de l'image. Le montage laisse place au manque, à l'absence et à la lacune là où l'imaginaire se constitue pour faire mémoire.

Renaud Auguste-Dormeuil constate que durant les retransmissions télévisées des conflits guerriers, que tous les journalistes (qu'ils soient de TF1, CNN, France 2 ou autre) sont cantonnés dans un même hôtel et qu'ils filment toujours tous depuis la même terrasse, avec l'horizon derrière eux. Hôtels des transmissions- jusqu'à un certain point est une série de vues panoramiques prises depuis les terrasses de grands hôtels des capitales européennes. Y sont notées tous les points stratégiques qui pourraient être visés en cas de bombardements. « Ce projet est une réflexion sur l'extraterritorialité médiatique. J'ai pensé qu'il serait intéressant de réaliser un guide à l'attention des journalistes en cas de conflit européen, où seraient référencées les plus belles terrasses d'hôtel des capitales européennes »⁶. « Hôtels des transmissions- jusqu'à un certain point » est un mode d'emploi et chacun des plans y figure comme une dépouille technique d'image. Cette œuvre résonne aux thèses qui fleurirent au moment de la première guerre du Golf et qui permirent de la nommer « guerre chirurgicale » projetant l'horreur et la mort dans le déni et l'invisible. Nous ne voyons rien, on nous montre rien, donc il ne se passe rien. Comme si le réel et son analyse devaient définitivement être inféodés aux transmissions médiatiques télévisuelles. Si avec Renaud Auguste-Dormeuil la guerre n'est pas visible, toujours absente, ses protocoles de fabrication, de transmission et d'organisation sont mis au jour abruptement. Ils nous informent réellement sur la terreur géopolitique.

L'artiste raconte le moment où ayant appris l'histoire de l'Holocauste à l'école, il rentrait chez lui pour interroger ses grands parents : « Comment se fait-il que de tels événements aient pu arriver sans que personne ne réagisse ? » La réponse fut : « Nous ne savions pas. » Hôtels des transmissions- jusqu'à un certain point est une alerte donnée au spectateur. « Lorsque je regarde les actualités depuis





Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, *Wonder Beirut*, 1998-2005,
tirage lambda contrecollé sur aluminium, 60 x 90cm, collection des artistes, courtesy galerie Tanit, Munich





mon sofa, je me demande toujours : « Que pourrais-je dire à mes petits enfants sur ce que je savais de la réalité du monde présent ? »⁷ Ainsi, l'humanité se diviserait entre ceux qui savent et ceux qui ne savent pas. Ceux qui pensent la guerre, ceux qui la font, ceux qui ne savent pas qu'ils vont mourir, ceux qui vont en témoigner et enfin, ceux qui la décrivent et ceux qui la regardent. « Guernica » de Picasso est l'œuvre emblématique du vingtième siècle pour un témoignage artistique réactif à l'absurdité de la violence guerrière sur les populations civiles. Picasso a choisi une stratégie symbolique pour opérer cette dénonciation. Renaud Auguste-Dormeuil dit : « Ayant vu ce tableau, je me demandais comment un artiste pourrait produire aujourd'hui une image qui revêtirait un sens politique avant même que l'événement ait eu lieu ».⁸ *The Day Before – Star System* est un ensemble de grands tableaux photographiques présentés comme des cartes. Il s'agit des vues de ciels reconstituées par logiciel informatique. Ces planches montrent les cartes céleste prises la veille des bombardements historiques qui marquèrent les conflits guerriers des puissances occidentales durant ce siècle et le siècle dernier (Guernica, Hiroshima, Dresde, Bagdad, New York...). Sous ces ciels cléments, des populations civiles vaquent à leurs occupations sans savoir que quelques heures les séparent de leur mort. Nous, nous savons. Nous connaissons les dénouements que ces tableaux en forme de prédictions funestes nous annoncent. Ces ciels qui vibrent comme des menaces situent un moment paisible, un temps compté juste avant l'horreur. Et si c'était notre temps présent ? La voûte céleste figure une écriture du destin, une vision déiste des faits humains. Elle porte les signes de l'inexorabilité des événements annoncés et prévus par des forces invisibles.

Renaud Auguste-Dormeuil porte une forte suspicion au sublime et au tragique de la représentation guerrière. Ces ciels créés sur logiciel sont ramenés à un état technique et à une réalité plus palpable. Représentations cartésiennes, ils sont loin d'être totalement abstraits. Ces cartes pourraient vraiment avoir servi d'outils pour les études qui ont conditionné les moments choisis pour les bombardements. Devant elles, le spectateur est à la place du pilote qui scrute le ciel à la veille de son vol.

« Écritures nocturnes » est un papier peint imprimé en braille qui recense les noms de codes employés pour désigner les opérations militaires menées au XXe siècle par les grandes puissances occidentales : « Tempête du Désert » pour l'intervention de la coalition au Koweït en 1991 ; « Justice sans Limites » pour l'intervention américaine en Afghanistan, en 1999 etc. Le sens du texte ne peut être révélé au visiteur uniquement par une personne connaissant l'alphabet braille. Les appellations sont imprimées au kilomètre, à la suite les unes des autres. Par-delà le visible, le spectateur perçoit la guerre par le récit codé qui lui en est fait. Un récit sans auteur, anonyme. Ces archives guerrières reconstituées rendent le visiteur complice d'un secret et d'un complot global. Maintenant, à nouveau, il sait.

« Lock » (verrouillé) consiste en une série d'images photographiques sur lesquelles l'artiste simule une visée au laser telle que pourrait la faire un sniper. Le regardeur est en position de celui qui vise, tire et tue. Une fois encore, l'artiste place le spectateur comme acteur (ou complice) de l'évènement meurtrier.

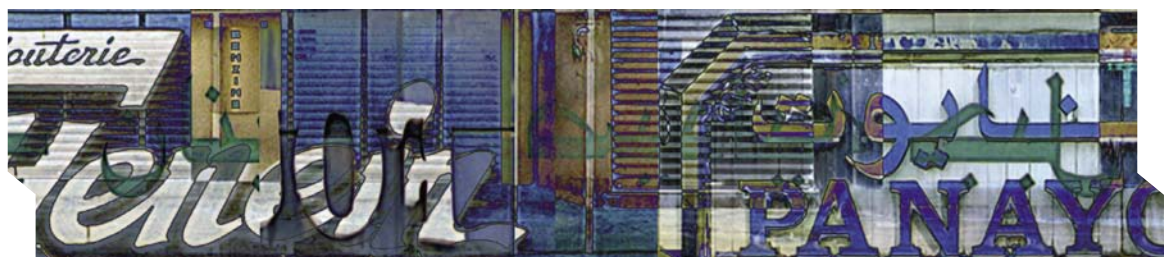
Inventant une forme actuelle « d'art politique », Renaud Auguste-Dormeuil réquisitionne les moyens de production et de propagation des archives historiques. Comprendre ces processus de fabrication serait le moyen de mieux comprendre les faits et ce qui les a provoqués. Discutant le mythe et le tabou de l'indicible, George Didi-Huberman dit à propos de la Shoah : « la Shoah est pensable, puisqu'elle a été pensée. »⁹ Renaud Auguste-Dormeuil semble nous asséner cette autre vérité corollaire, ramenant le mythe épique de la guerre à une réalité trivialement technique : « les guerres sont pensables, puisqu'elles ont été pensées ». Il n'est plus alors question d'envisager la violence comme le destin de la nature humaine et de la reléguer dans l'irreprésentable. Si la guerre est une chose pensée, elle peut être décrite et contrée par notre conscience. Les guerres sont faites par d'autres nous-mêmes, et ceux qui meurent sont aussi d'autres semblables. C'est cette responsabilité-là, aussi simple et première soit-elle, que l'artiste entend réveiller chez le spectateur.

« Parler de la guerre, ou comme on le dit parfois des guerres libanaises, ne s'apparente pas seulement au devoir de mémoire mais surtout au questionnement de l'Histoire et à la difficulté de la dire ». ¹⁰ **Khalil Joreige** et **Joana Hadjithomas** ont axé leurs recherches sur la ville de Beyrouth et les mutations urbanistiques qu'elle a vécu depuis la guerre civile. Pour cette exposition, ils présentent leur projet *Wonder Beirut* qui se décline en plusieurs volets : Histoire d'un photographe pyromane, Cartes postales de guerre et Images latentes. « De 1968 à 1969, Abdallah Farah a répondu à une commande de l'état libanais et a produit des images qui ont servi à éditer des cartes postales. Celles-ci représentant le centre ville de Beyrouth et surtout la Riviera libanaise et ses grands hôtels, ont contribué à donner une image "idéale" à ce Liban des années 60-70. Elles sont toujours en vente aujourd'hui dans les librairies alors que la majorité des lieux qu'elles représentent ont été détruits par les conflits armés et les guerres libanaises. À partir de l'automne 1975, Abdallah Farah a brûlé de façon méthodique les négatifs des images ayant servi à produire ces cartes postales conformément aux batailles de rues et aux bombardements qui se déroulaient alors, suivant ainsi la trajectoire des projectiles et les destructions qui en résultaient. Abdallah photographiait l'image après chaque brûlure qu'il provoquait, ce qui donne cette





Walid Raad, *We Can Make Rain But No One Came To Ask*, 2006, impression jet d'encre,
6 x 300 cm, courtesy galerie Anthony Reynolds, Londres, et galerie Sfeir-Semler, Hambourg et Beyrouth





série en évolution, que nous appelons les processus ». L'énoncé du récit par les artistes est aussi fondamental que la présence des images dans l'exposition. Cette histoire, cette fable peut-être, est ce qui donne une cohérence aux fragments visuels présentés, ce commentaire procure un statut documentaire aux images, et pourtant, il projette l'ensemble dans une fiction argumentée, une fiction appuyée sur des moments historiques. La ville en guerre est comme un corps malade. Par la brûlure, le contact photographique est contaminé par cette même maladie. Ceci se rapproche de ce que George Didi-Huberman décrit comme un stress, une névrose du visible qui survient lorsque la source, et la surface photographique (signifié et signifiant) se confondent dans une même strate visuelle et temporelle. Pour en revenir à des concepts définis par Roland Barthes, lorsque le « ça a été » du sujet photographié et le maintenant la réalité physique de l'image se confondent.¹¹ Dans cette série d'images brûlées de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, le « ça a été » de la guerre (comme maladie) et le « maintenant » de l'image sont même, puisque la photographie porte dans son intégrité physique la maladie de la guerre (la brûlure). La surface sensible de l'image n'atteste pas de, elle est la guerre. Cette nouvelle phénoménologie de l'image brouille l'analyse sémantique classique qui pourrait s'articuler entre une surface de représentation et une réalité captée. Elle appelle le récit, le rêve. Dans l'œuvre de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, le souci de maîtrise et de compréhension globale sont sans cesse contrariés et balancés. Le principe de l'œuvre n'est pas de produire une thèse informative (documentée) de l'événement, mais de l'inscrire dans une incarnation spécifique. Pour Marie-Josée Mondzain, la seule image qui possède la force de transformer la violence en liberté critique, c'est l'image qui incarne. Incarner n'est ni imiter, ni reproduire, ni simuler. L'image est foncièrement irréaliste. Incarner c'est donner chaire, et non pas donner corps. L'image qui donne corps, qui incorpore, c'est celle qui inclut l'autre, sans lui laisser d'espace de pensée. L'image incarnée comprend en revanche trois entités indispensables les unes aux autres : le visible, l'invisible, et le regard qui les met en relation.¹²

Et il n'est pas question de dévaluer ou de refuser une part de subjectivité, d'imaginaire et de plasticité du témoignage, dans la constitution de l'historicité. Au mythe de la pureté du document et de l'événement, qui refuserait une part à « l'impureté » du témoignage parlé et à l'imaginaire (inconscient), George Didi-Huberman oppose : « C'est en tant même qu'expérience tragique que l'inimaginable appelle sa contradiction : imaginer malgré tout.. »¹³

Images latentes consiste en plusieurs vues de tiroirs dans lesquels sont stockées des pellicules exposées mais non-développées ayant appartenu à Abdallah Farah. La latence est en psychanalyse ce qui définit ce qui est là sans être là. Ces images latentes n'ont pas encore trouvé de corps d'apparition, elles ne sont ni vivantes, ni mortes. On qualifie souvent de zombies ceux qui errent sans avenir ni mémoire, et par extension, ceux qui n'ont pas connaissance consciente de l'histoire d'où ils viennent, ne parviennent pas à faire le deuil des guerres passées et sont hantés par les images des morts à qui ils survivent. Les zombies sont des êtres ni vivants ni morts. Ni fantômes ni vivants. Joana Hadjithomas et Khalil Joreige convoquent des images fantômes et des zombies, pour parler de leur ville, Beyrouth, construite sur les ruines de la guerre civile, payant par le prix du déni, une expansion économique et immobilière florissante, et dans le contexte d'un Liban pacifié au prix de l'amnistie d'anciens criminels de guerre occupant à présent des mandats politiques. Cette figure du zombie est peut-être incarnée par le personnage principal de leur dernier long-métrage de fiction *A Perfect Day*, condamné à ne pouvoir faire le deuil de son père disparu, et errant dans la ville de Beyrouth, dans une zone imperceptible entre réel, présent et passé en réminiscence.

180 secondes-Lasting images est une œuvre créée spécialement pour l'exposition issue d'une installation antérieure intitulée *Lasting Images* (images rémanentes). Cette œuvre est faite à partir d'un film ayant été tourné par l'oncle de Khalil Joreige. Cet dernier, enlevé durant la guerre civile, n'a jamais été retrouvé. Son film laissé « latent » a été impressionné mais n'avait jamais été développé. Khalil Joreige et Joana Hadjithomas décidèrent de le développer. *180 secondes-Lasting images* est une impression numérique de ce film de trois minutes dont chacune des 4500 images a été isolée et juxtaposée à celle qui la précède et à celle qui la suit. La pellicule du film ayant été périmée au moment de son développement, les images sont à peine discernables. Au premier abord, cette mosaïque semble n'être qu'une surface abstraite opalescente. Au fur et à mesure de l'accommodation du regard, nous pouvons y distinguer des veinures et des silhouettes. Chacune des images de cette mosaïque a été découpée, fixée sur un panneau par son bord supérieur et laissée flottante sur les autres côtés. Le film a été développé, monté, coupé, démonté et remonté. On dirait une procédure d'autopsie. Au final, la surface est animée par une vibration, comme si le film était en fibrillation, entre mouvement et fixité. Cette forme de dilatation dans le temps et dans l'espace d'un film, et cette forme de processus d'apparitions et de disparitions de 180 secondes-Lasting images fait échos aux procédés employés dans travail de l'artiste irlandais James Coleman notamment dans les pièces *Living and Presumed Dead* ou *La tache aveugle*. Ce sont des projections de diapositives enchaînées dans un rythme très lent (plus de vingt minutes par image parfois) se dilatant sur une surface extrême de temps. Raymond Bellour écrit à propos des œuvres de James Coleman¹⁴ : « Entre les morts et les vivants, le mort et le vivant, entre la photographie et





Renaud Auguste-Dormeuil, *Lock*, 2001,
impression jet d'encre sur papier, 40 x 60 cm, collection de l'artiste





le cinéma, entre théâtre et peinture, entre toutes les formes d'art de représentation liées à ces extrêmes de fixité et d'animation, il existe un art pervers, promis à un futur qui s'ignore.. » Le rythme du déroulé de l'image agit sur l'inconscient du spectateur, et sur sa mémoire consciente ou rêvée. Jean Fischer y voit une allégorie politique de l'Irlande « si longtemps tenue pour morte, portant et faisant vibrer cette mort en elle, et peut-être aussi terriblement vivante »¹⁵.

En 1999, **Walid Raad** fonde l'Atlas Group destiné à rassembler, produire et diffuser des archives sur les guerres civiles récentes du Liban. Ces archives sont divisées en trois types : AGP pour Atlas Group Produced désigne les éléments produits par l'Atlas Group, FD pour Found désigne les éléments trouvés par l'Atlas Group, et A, pour Authored qui indique les documents dont les auteurs sont connus. Son œuvre se manifeste sous forme d'expositions et de conférences durant lesquelles sont présentées les archives de l'Atlas Group. Walid Raad a déjà dévoilé le caractère fictif de ce qui sous-tend la production et les présentations des archives de l'Atlas Group. Le trouble naît de la dichotomie entre des documents, des archives qui peuvent être et sont parfois réels (photographies de presse, articles) et un récit qui les rassemble en un corpus cohérent et qui pourtant est flottant entre vérité et imaginaire. Selon les mots de Walid Raad qui parle au nom de l'Atlas Group décrivant son utilisation de documents fictions : « Les documents, les textes, les photos produits et récoltés par l'Atlas Group ne sont pas à examiner par une approche binaire simpliste entre fiction et non fiction. [...] Nous cherchons à mettre en évidence toutes les modalités complexes de médiation qui font apparaître ces documents. [...] Ce sont des documents hystériques. » D'après Michel de Certeau : « En histoire, tout commence avec le geste de mettre à part, de rassembler, de muer ainsi en documents, certains objets répartis autrement. Cette nouvelle répartition culturelle est le premier travail. En réalité elle consiste à produire de tels documents, par le fait de recopier, transcrire ou photographier ces objets en changeant à la fois leur place et leur statut. »¹⁷. Les archives de l'Atlas Group emploient les mêmes procédés que l'archive historique réelle en opérant les mêmes translations d'éléments visuels et textuels vers des modes de classements analytiques, vers des modalités de présentation spécifiques. Dans un pays, dans un monde, qui ne parvient à écrire son histoire collective et à se défaire d'enjeux communautaristes, cette œuvre revêt (usant d'humour subtile et de distanciation) une véritable fonction pédagogique, alliant recherche esthétique et objectifs éthiques, pour faire histoire. Selon Agamben, les seuls témoins légitimes de la guerre sont ceux qui ont vécu l'événement jusqu'à son terme, c'est-à-dire jusqu'à la mort. Les récits de ceux qui restent et témoignent se situent entre faits éprouvés, images inconsciemment assimilées, lacunes, oublis et réalités imaginées. Doris Chon, dans son texte publié dans le journal de l'exposition de l'Atlas Group/Walid Raad organisée en 2003 à La Galerie de Noisy-le-Sec, souligne la capacité dévastatrice des traumas qui empêchent la parole. En référence aux thèses du psychanalyste Christopher Bollas, elle démontre comment la subjectivité affecte la capacité à faire la distinction entre ce qui est arrivé et ce qui a été imaginé. Dans « De la Destruction comme élément de l'histoire naturelle » Winfried Georg Sebald¹⁷ décrit comment la littérature allemande en rendu compte ou comment elle a accompli le déni des destructions de villes allemandes par les bombardements alliés en 1945. Il cite les écrits d'Alexander Kluge à propos du *Moral Bombing* phénomène atteignant les populations qui ont perdu, suite aux bombardements, la capacité psychique de se souvenir et le fait que les lacunes de leur mémoire suivent exactement les contours des quartiers détruits de la ville. Il constate également que les témoignages des rescapés se caractérisent par une discontinuité, par leur caractère erratique, par le décalage qu'ils semblent créer entre des faits réellement éprouvés et des scènes affabulées. Les faits traumatiques créent une zone blanche, une césure et conduisent parfois au déni même de l'événement. Winfried Georg Sebald décrit comment le seul moyen de « raison garder » est de passer outre les catastrophes survenues et de reprendre la routine quotidienne. Il cite le récit de Kluge sur la destruction de Halberstadt qui débute par l'histoire de cette employée d'un cinéma qui, dans les ruines de la ville, juste après la bombe, s'emploie à creuser les décombres pour assurer la séance de 14 heures.

We Can Make Rain But No One Came To Ask est à l'origine une lecture-performance, qui comporte un film vidéo. C'est un projet en cours initié en 2004. Dans cette œuvre, Walid Raad imagine une collaboration entre Yusef Bitar, un expert en armes à feu, balles, roquettes et explosifs, et l'enquêteur chef sur toutes les explosions et Georges Semerdjian photographe de presse respecté qui chroniqua sans relâche les guerres libanaises de ces trois dernières décennies jusqu'à sa mort violente en 1990. L'objectif de ce travail est d'interroger les possibilités et les limites de la production de documents photographiques contemporains de la capitale libanaise. Cette œuvre traite des conséquences spatiales et temporelles des guerres sur la vie contemporaine et future dans les villes comme Beyrouth, New York, Madrid, Londres et Bagdad.

Dans *We Can Make Rain But No One Came To Ask* : planches 223, 302, 489, 572, l'artiste simule une composition graphique éditoriale. La première version de cette œuvre présentée à La Tôlerie de Clermont-Ferrand comporte le film déroulé et assigné à une ligne minime qui pouvait figurer la séparation entre le corps du texte (de la page) et les notes de bas de page (foot notes). Ces dernières sont





Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, *Images latentes*, 1998-2005

Impression papier contrecollée sur aluminium, 32 x 42 cm, collection des artistes, courtesy galerie Tanit, Munich

Contact sheet#02 11-08-04 16:43 Page 3

LATENT IMAGES
Film N°: 00-06-1265
Date: June 18, 2000
Subject: Khiam camp, South Lebanon

- | | | | | | |
|--|---|--|---|---|---|
| → 1 00-06-1265
Entrance wall to Khiam camp, barbed wire and Hezbollah tags in foreground: "The victory is ours" | → 2 00-06-1265
Wall with light effect on camouflage canvas, horizontal framing | → 3 00-06-1265
Wall with light effect on camouflage canvas, vertical framing, the brown tarpaulin shows | → 4 00-06-1265
Guards room. From inside towards outside, overexposed open windows, insults on interior walls | → 5 00-06-1265
The WCs through iron bars of metal gate | → 6 00-06-1265
The broken cover of the WC seat |
| → 7 00-06-1265
A shower through the iron bars of a door | → 8 00-06-1265
Wire netting on the ceiling with various objects and clothes hanging down | → 9 00-06-1265
Focus on a shredded piece of cloth, the netting must be out of focus | → 10 00-06-1265
Sun room, the netting on the ceiling casting shadows parallel to the drainpipe on the right wall. A chair in the background. A shirt hung on the left wall | → 11 00-06-1265
Same with a group of tourists | → 12 00-06-1265
Sun room. Worm eye view (90°) on the projection of bars and netting with backlit barbed wire |
| → 13 00-06-1265
Same with a small cumulus cloud symmetrical to the sun | → 14 00-06-1265
Mirador. Stone protection wall with steel sheet covering in the middle of the court surrounded by barbed wire fence and overlooking the surrounding area | → 15 00-06-1265
View of the mountains through the opening of the mirador. Barbed wire in the foreground | → 16 00-06-1265
Quiet and serene landscape of the Marjayoun area and the plain of the Bekaa | → 17 00-06-1265
Panorama framed by the mirador openings from the command point of the mirador, with empty flagpole in the middle | → 18 00-06-1265
Corridor with series of individual cells. Graffiti and damages |
| → 19 00-06-1265
Space between two individual cells, a small earthen patio with dried up weeds | → 20 00-06-1265
Individual cell (1.80 m x 0.80 m). The open metal door covers most of the back wall, the room is empty | → 21 00-06-1265
Establishing shot of a camp alley, cells on the right, on the left metal gate, barbed wire, armored plate door set against the wall, sun at highest | → 22 00-06-1265
Roof of buildings with view on the camp surrounded by barbed wire fence and protected by a wall the height of six bricks | → 23 00-06-1265
Two low walls with sand in the middle. Behind, the green plain | → 24 00-06-1265
Through the bars of the door, big cell with bunk beds (10) |
| → 25 00-06-1265
Clothes on the bed | → 26 00-06-1265
On a shelf, various tooth brushes in a glass (reconstruction?) | → 27 00-06-1265
Through the bars, a pair of trousers dangling from the ceiling | → 28 00-06-1265
Wall of a cell taken from front with portrait of a woman | → 29 00-06-1265
Close-up of the patina of the wall due to wearing off of paint and cement | → 30 00-06-1265
Wide shot of the same section of the wall, top centre, tagging: "Rana, I was here" |
| → 31 00-06-1265
Exhibition of photographs of the camp cells in the small courtyard of the camp | → 32 00-06-1265
Establishing shot of the photographs hung on the wall; a soldier looks on | → 33 00-06-1265
Photo of the photo of a cell, at least three weeks old | → 34 00-06-1265
5 women wearing a tchador, taken from the back, stand in front of the Hezbollah stand, hiding it from view | → 35 00-06-1265
Little girl playing in front of the Hezbollah stand that sells products for tourists | → 36 00-06-1265
Finger of the little girl stuck into the pencil holder with golden balls and hologram of (Sheikh Hassan) Nasrallah |

Contact sheet#02 11-08-04 16:43 Page 5

LATENT IMAGES
Film N°: 99-08-1004 EV
Date: August 11, 1999
Subject: Eclipse (sequel), Beirut

- | | | | | | |
|--|---|---|--|--|--|
| → 1 99-08-1004 EV
Ring avenue, one car | → 2 99-08-1004 EV
Same, with my watch in foreground. It's 1:51 p.m. | → 3 99-08-1004 EV
Color chart, before the eclipse | → 4 99-08-1004 EV
A woman goes out of a shop, walking close to the bullet pocketed wall, her head lowered | → 5 99-08-1004 EV
Same | → 6 99-08-1004 EV
Same |
| → 7 99-08-1004 EV
Same, better framing | → 8 99-08-1004 EV
Front of shop. The door is open. A TV is inside | → 9 99-08-1004 EV
Interview of a scientist on TV | → 10 99-08-1004 EV
TV: Establishing shot: View of panel with priest, sheikh and scientist | → 11 99-08-1004 EV
The shopkeeper smiles proudly while showing me a projection of the sun through a pinhole in a shoe box | → 12 99-08-1004 EV
Close up of the sun projected on the cardboard box |
| → 13 99-08-1004 EV
The sun, tiny luminous point on the shopkeeper's hand | → 14 99-08-1004 EV
Color chart at the maximum of the eclipse | → 15 99-08-1004 EV
Establishing shot of the deserted town center | → 16 99-08-1004 EV
Photo of the sky (ND 9), sun half hidden | → 17 99-08-1004 EV
Z watches the sky through protective sunglasses | → 18 99-08-1004 EV
Photo of the sky, hazy eclipse |
| → 19 99-08-1004 EV
A crowd coming out of Beyroun Mosque, after the prayer. At least 100 persons | → 20 99-08-1004 EV
Three youngsters walk up to Z | → 21 99-08-1004 EV
They watch him. Close-up | → 22 99-08-1004 EV
Z hands out his sunglasses | → 23 99-08-1004 EV
Arm of Z offering sunglasses | → 24 99-08-1004 EV
One of the men takes them, wavers, looks at camera |
| → 25 99-08-1004 EV
Close-up on man with sunglasses. He's watching the sky | → 26 99-08-1004 EV
The second man takes the sunglasses | → 27 99-08-1004 EV
He watches the disappearing sun (same angle) | → 28 99-08-1004 EV
Crowd gathers around the two young men (same angle) | → 29 99-08-1004 EV
Third man watches the sun through the sunglasses | → 30 99-08-1004 EV
Fourth man watches the sun through the sunglasses (same angle) |
| → 31 99-08-1004 EV
Fifth man watches the sun through the sunglasses (same angle) | → 32 99-08-1004 EV
Sixth man watches the sun through the sunglasses (same angle) | → 33 99-08-1004 EV
Seventh man watches the sun through the sunglasses (same angle) | → 34 99-08-1004 EV
Eighth man watches the sun through the sunglasses (same angle) | → 35 99-08-1004 EV
Group photo: Thirty people clustering around the protective sunglasses | → 36 99-08-1004 EV
Same |



présentes sous la forme d'inscriptions coupées en hauteur et interrompues d'une planche à l'autre. Le corps de la page (iconographie ou texte) que la ligne est censée séparer des notes est absent, comme pour figurer l'impossibilité de la narration, voire de la pensée même de l'événement. L'artiste a déjà fait usage de l'hésitation, de l'arrêt et du silence improvisé dans ses performances-lectures. Il raconte que d'une discussion récente à laquelle il participait, un des membres de l'audience notait que la majorité des documents qu'il travaille ressemblent à des trous noirs. Walid Raad précise que depuis les premières phases d'élaboration de son oeuvre avec les archives de l'Atlas Group, il a opéré quelques glissements des orientations de sa démarche. S'il pensait autrefois cette notion de trous noirs en terme de trauma psychique, il l'entend à présent comme une réalité physique, matérielle et réelle, inscrite dans le monde. Il s'agit alors d'examiner comment documenter ces trous noirs. Walid Raad s'appuie plus que jamais sur les thèses de Jalal Toufic, et sur ses concepts de withdrawal of tradition past a surpassing disaster habitées les notions, de ruines, de fantômes et de zombies. Dans leur deuxième version, les planches de *We Can Make Rain But No One Came To Ask* (faites après les événements meurtriers de l'été 2006) ne présentent plus de textes. Il ne reste plus que la ligne d'images, fine et à peine lisible, en bas de page. Walid Raad cherche une transcription plus neutre et plus directe du monde. Ce qu'il faut ici considérer comme l'image c'est la page, la planche, l'écran dans son entier. « En réalité, je suis surpris par le fait que les objets, les situations, les personnalités et les événements que j'ai photographiés soient aujourd'hui aussi présents face à mon objectif » dit-il, pour poursuivre : « je ne suis pas certain de savoir exactement pourquoi seulement une bande fine du monde est présente et imprimée sur ces planches. Désigner cette ligne comme celle pouvant séparer le corps du texte des notes de bas de page d'un livre est toujours pertinent. Mais il faudrait aussi parler de ce monde, un monde qui apparaît seulement en raie fine quand on le photographie, un monde qui apparaît en mince rayure panoramique (spatialement et temporellement), un monde enregistré dans un temps, comme une fine ligne de scanner. Je me demande combien de temps cela va-t-il encore prendre au reste de l'image pour se développer, pour remplir l'écran, la toile, une fois encore... » (novembre 2006).

Dans *Le Destin des Images*, Jaques Rancière¹⁸ démontre brillamment que la question de la mort de l'image et du clivage entre autonomie de l'art et iconographie historique, sociale ou politique (entre art pour l'art et art réaliste) appartiennent à une histoire moderne bien circonscrite dans le vingtième siècle et qu'il n'est pas forcément opérant de les appliquer à l'art d'aujourd'hui.

Renaud Auguste-Dormeuil, Joana Hadjithomas, Khalil Joreige et Walid Raad emploient des procédures vivantes d'imagination. Tous les quatre parlent à partir de localités et de temporalités différentes de l'image : Renaud Auguste-Dormeuil avant la guerre possible, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige dans un présent d'une image revenue au jour, Walid Raad dans une archive recomposée.

Renaud Auguste-Dormeuil, Joana Hadjithomas, Khalil Joreige et Walid Raad ne produisent pas d'images ostensives, unifiantes et déclaratives. Il s'agit de prétendre à la légitimité de la latence et de l'imaginaire conscient ou inconscient pour une appropriation existentielle de la mémoire, pour incarner des spécificités hors de l'officielle histoire et des clichés territoriaux.

Marie José Mondzain relate dans *L'image peut-elle tuer ?*¹⁹ comment les événements du 11 septembre 2001 à New York furent traités, « dans la minute même, en termes visuels, mêlant dans le plus grand désarroi, le visible et l'invisible, la réalité et la fiction, le deuil réel et l'invisibilité des emblèmes. »

Cette exposition, avec elle, pourrait dans l'imminence du temps que nous vivons, poser cette question : « Quelles chances restent-ils aujourd'hui à l'image d'être un espace de liberté pour une communauté non criminelle ? ».

Hélène Chouteau, commissaire de l'exposition, avril/novembre 2006.

¹ AGAMBEN Giorgio, *Image et Mémoire*, Paris, Hoëbeke, 1998, collection "Art et Esthétique".

² MONDZAIN Marie-Josée, *L'image peut-elle tuer?*, Bayard, Paris, 2003, collection "Le temps d'une question".

³ AGAMBEN Giorgio, *Image et Mémoire*, Paris, Hoëbeke, 1998, collection "Art et Esthétique".

⁴ GODARD Jean-Luc, cité par Georges Didi-Huberman, in *Images malgré tout*, Paris, Les éditions de Minuit, 2003.

⁵ DIDI-HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, Paris, Les éditions de Minuit, 2003.

⁶ AUGUSTE-DORMEUIL Renaud, "Éveiller des soupçons et des peurs", entretien avec Anadid Demir, Paris, *Le Journal des Arts*, n° 195, 11 juin 2004.

⁷ AUGUSTE-DORMEUIL Renaud, □

⁸ Id., ibid.

⁹ DIDI-HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, Paris, Les éditions de Minuit, 2005.

¹⁰ JOREIGE, HADJITHOMAS, Khalil et Joana, *Appel à Témoins*, Le Quartier, Quimper, 2004.

¹¹ DIDI-HUBERMAN Georges, *L'invention de l'Hystérie – Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.

¹² MONDZAIN Marie-Josée, *L'image peut-elle tuer?*, Paris, Bayard, 2003, collection "Le temps d'une question".

¹³ DIDI-HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, Les éditions de Minuit, Paris, 2003.

¹⁴ BELLOUR Raymond, "Les morts vivants", in James Coleman, Paris, Centre Pompidou, et Bruxelles, Yves Geveart, 1996.

¹⁵ FISCHER Jean, "Sur les oeuvres récentes de James Coleman", in James Coleman, Paris, Centre Pompidou, et Bruxelles, Yves Geveart, 1996.

¹⁶ Cité par Georges Didi-Huberman in *Images malgré tout*, Paris, Les éditions de Minuit, 2003.

¹⁷ SEBALD Winfried Georg., *De la destruction comme élément d'histoire naturelle*, Arles, Actes Sud, 2004.

¹⁸ RANCIERE Jacques, *Le Destin des Images*, Paris, La Fabrique, 2003.

¹⁹ MONDZAIN Marie-Josée, *L'image peut-elle tuer?*, Paris, Bayard, 2003, collection "Le Temps d'une Question".





Walid Raad, *We Can Make Rain But No One Came To Ask*, 2006, impression jet d'encre,
6 x 300 cm, courtesy galerie Anthony Reynolds, Londres, et galerie Sfeir-Semler, Hambourg et Beyrouth





Lorsque Apollinaire, soumis au tir ennemi au milieu des tranchées, s'exclame dans un vers fameux « Dieu, que la guerre est jolie ! », son apostrophe provocante peut s'entendre de plusieurs façons. La première revient à distinguer, dans le feu de l'action, le soldat du poète. Comme si le second pouvait s'épargner les douleurs du premier, comme si l'éternité divine de la beauté restait le rempart contre la mortalité du simple poilu. À l'opposé, la seconde consiste à actualiser le projet futuriste : aligner l'art sur une modernité dont la guerre apparaît la manifestation la plus radicale. Les formes archaïques de l'art doivent céder devant les formes inédites de la technique, fussent-elles techniques de mort. La survie de l'art dans un monde qui le nie en passe par la négation ou le renversement des canons de l'art. Autre lecture encore : l'extase poétique est la dernière, « jolie » et maigre chance de donner sens à ce qui met l'intelligibilité en défaut. Exemple, on le sait, pour les conflits à suivre, la Première Guerre mondiale est une longue suite de batailles désordonnées dont la rationalité est soustraite, sinon à ceux qui les commandent aléatoirement, au moins à ceux qui y sont exposés et y périssent. L'Histoire, que les conflits orientent de manière décisive, n'est pas la propriété de ceux qui en sont les acteurs. Ne reste à ces acteurs qu'à attribuer aux instruments de leur défaite des charmes incongrus qui sont les signes de la fin de tout charme.

Cette leçon est entendue depuis si longtemps désormais que, en matière d'art, il semble que le renoncement à ce que la tradition des genres appelait la peinture d'histoire (c'est-à-dire la saisie unifiée de moments dramatiques épars, risquée encore dans les Date Paintings de On Kawara ou dans la série de Gerhard Richter sur la mort des membres de la Rote Armee Fraktion, pour prendre des exemples aux résolutions très distinctes) ait laissé toute la place à l'anecdotique, au spectaculaire mais dans sa version lacunaire, au journalisme esthétisé. Une seule forme d'art, toutefois, s'est approprié la figuration des conflits, au point que Godard, plaçant la formule dans la bouche du cinéaste ancien héros de guerre Samuel Fuller, les identifiait : « Le cinéma, c'est la guerre. » Quelles raisons à tant d'affinité ? Les plus grossières sont connues. Elles tiennent d'abord au potentiel de visibilité du cinéma. La variété des valeurs de plans et d'angles de prise de vue, le passage du plan large au gros plan, comme on le voit à ses débuts dans la figuration de la guerre civile américaine chez Griffith, garantit la couverture, ne serait-ce que topographique, d'un événement d'ampleur (une explosion, un échange de tirs, une charge, un bombardement, l'espace entre les troupes ennemies, etc.). La mobilité géographique du cinéma est l'équivalent de l'occupation guerrière du champ de bataille. À cette mobilité de la photographie s'ajoute une autre : l'enchaînement des événements dans une temporalité exhibée, à la fois sensible et unifiée. La mobilité interne à l'image cinématographique fait écho à la mobilité stratégique, intime elle aussi au conflit.

Or, rassemblées sous un intitulé ironique qui fait songer au vers d'Apollinaire dans la défaillance qu'il promet (Ah, les belles images !...), les œuvres des artistes présentés ici tissent toutes, d'un côté, une réflexion autour de la guerre et des protocoles de ses représentations, et font, de l'autre, référence explicite à la forme cinématographique. Et pourtant, on ne verra dans l'exposition aucune image directement guerrière, marquée de sa prétendue plus-value d'authenticité. Pas davantage n'aura-t-on le loisir de se livrer au déroulé épique offert par des films. Joana Hadjithomas et Khalil Joreige s'affirment autant cinéastes qu'artistes, et l'ont montré. Walid Raad a utilisé sous diverses formes le support filmique comme archive ou document (vidéo, super-huit amateur). Renaud Auguste-Dormeuil a mis en scène des films de surveillance. Mais ici, la forme cinématographique se présente en creux. La puissante machinerie de l'animation est en panne : fin d'une progression dans l'espace, fin de la possibilité de mise en rapport d'une action (ou de sa représentation) avec une autre. La vue et l'intelligence sont aveuglées, enfermées dans des images fixes hypnotisées, dans l'attente de leur dépli dialectique.

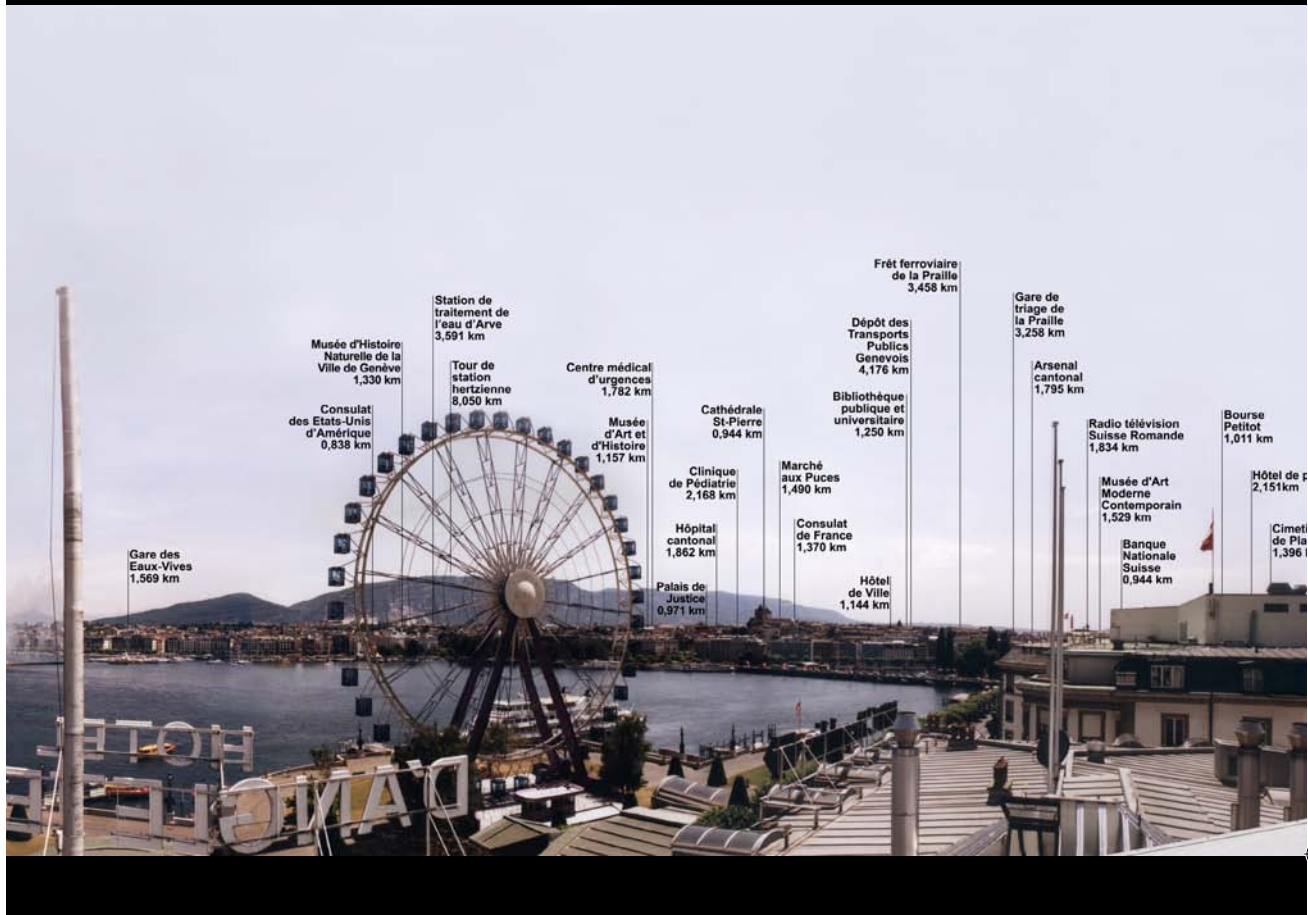
Ainsi, malgré la signification du mouvement qui leur est attachée, les cartes du ciel à la veille d'une opération militaire d'envergure mondiale (*The Day Before _ Star System*) ne rendent ni la progression des astres, ni de quoi déchiffrer la destinée funeste du jour à suivre. La constellation, métaphore par laquelle Benjamin définit la nature complexe d'une image, et sa lisibilité, censée servir de table d'orientation, reste là lettre morte, vaine astrologie, tache lumineuse aveugle. Le guide gelé des « actions » à venir dans *Hôtels des transmissions* annule par avance tout événement si sous ce nom s'entend a priori l'imprévisible que traquent les professionnels du reportage. Identique sommeil des photographies d'un film en « latence » dans *Lasting Images*, ou des images dont la dynamique ne réside plus que dans leur altération et le processus de leur destruction dans le projet *Wonder Beirut*. Film encore, suspendu en une frise aux dimensions d'un morceau de pellicule qui rassemble des sources hétérogènes (photographies, diagrammes, vidéos) dans *We Can Make Rain but No One Came to Ask* (nous pouvons faire pleuvoir mais personne n'est venu demander).

Pour autant, il ne s'agit pas d'envisager dans ces travaux la guerre comme généralité abstraite. La question posée n'est pas celle de l'irreprésentable de la guerre. Existente, à foison, des images. La question est autre, et les guerres du Liban évoquées ici jouent le rôle d'un paradigme. Personne (no one) ne souhaite faire parler les images existantes, les activer ou les lier en un « film » où les rôles et les actions





Renaud Auguste-Dormeuil, *Hôtels des transmissions _ Jusqu'à un certain point _* Genève, 2004,
tirages numérique sous diasec, 50 x 216 cm, collection de l'artiste





Renaud Auguste-Dormeuil, *Hôtels des transmissions _ Jusqu'à un certain point _ Bruxelles, 2004*, tirages numérique sous diasec, 50 x 216 cm, collection de l'artiste





Walid Raad, *We Can Make Rain But No One Came To Ask*, 2006, impression jet d'encre,
6 x 300 cm, courtesy galerie Anthony Reynolds, Londres, et galerie Sfeir-Semler, Hambourg et Beyrouth







Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, *La Bataille des Hôtels*, 1998,
impression papier contrecollée sur aluminium, 135 x 10 cm, collection des artistes, courtesy galerie Tanit, Munich

