

LE RETRAIT DE LA TRADITION SUITE AU DÉSASTRE DÉMESURÉ

JALAL TOUFIC

LES PRAIRIES ORDINAIRES

JALAL TOUFIC

**LE RETRAIT DE
LA TRADITION
SUITE AU DÉSASTRE
DEMESURÉ**

LES PRAIRIES ORDINAIRES

**LE RETRAIT DE LA TRADITION
SUITE AU DÉSASTRE DÉMESURÉ**

Jalal Toufic

*Collection dirigée par François Cusset
et Rémy Toulouse*

**LE RETRAIT DE
LA TRADITION
SUITE AU DÉSASTRE
DÉMESURÉ**

Textes traduits de l'anglais
par Omar Berrada et Ninon Vinsonneau

Titre original : *The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster*
Forthcoming Books, 2009.

© Forthcoming Books
© 2011, Les Prairies ordinaires pour la traduction française

1, avenue de Ségur 75007 Paris
Diffusion : Les Belles Lettres
ISBN : 978-2-35096-044-9
Réalisation : Les Prairies ordinaires
Conception graphique : Maëlle Dault
Relecture du manuscrit : Nicolas Vieillescazes et Louise Guilbaud
Impression : Normandie Roto Impression

LES PRAIRIES ORDINAIRES
COLLECTION « PENSER/CROISER »

Note de l'auteur

Récemment, lorsque j'ai dit à l'organisatrice d'une manifestation culturelle au Liban qu'il ne me semblait pas approprié de faire traduire le texte que j'allais lire, elle a répondu avec véhémence, « J'insiste pour qu'il soit traduit en arabe car je considère votre travail comme très important. Vous ne vous souciez pas des arabes ? » Si, j'ai un grand souci de beaucoup d'arabes. Néanmoins, *je préférerais ne pas* (comme dirait le Bartleby de Melville) avoir une traduction arabe de *The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster* pour le moment. Qu'en est-il d'une traduction française de ce livre, dont le deuxième essai avait d'abord été publié dans un ouvrage intitulé *À paraître (Forthcoming)*, et qui a lui-même été publié par Forthcoming Books (éditions À paraître) ? Quelle devrait être une des implications s'agissant d'un texte publié par les éditions À paraître ? Une des implications devrait être que la décision de le traduire ou non tienne compte non seulement de son importance mais aussi du fait qu'il est ou non *à paraître vis-à-vis de la traduction*. Si le texte est à paraître également vis-à-vis de la traduction, alors le traduire dénoterait une erreur sur sa temporalité et ce serait donc une mauvaise traduction – à moins de le faire via une collaboration intempestive avec le futur ; en effet, aucune traduction valable de l'à paraître, par exemple du Nietzsche qui a écrit, « Ce que je raconte, c'est l'histoire des deux siècles qui vont venir. Je décris ce qui va venir, ce qui ne saurait plus venir autrement : la montée du nihilisme », ne peut être accomplie sans collaboration intempestive avec le futur.

Il est rare qu'un livre d'outre-monde et un texte écrit à son propos appartiennent au même univers – de tels cas, exceptionnels, se produisent généralement lorsque le texte est écrit par l'auteur du

livre, par exemple sous la forme d'une préface à la seconde édition – le nouveau texte remplaçant alors ce qui a été retiré de la première édition car n'appartenant pas vraiment au même univers que le reste du livre ; ou bien quand il est écrit par un des collaborateurs intempestifs de l'auteur du livre. Un livre d'outre-monde présente, pour employer les mots de Philip K. Dick, « un univers qui ne s'effondre pas au bout de deux jours », alors que le texte écrit à son propos appartient, quand il s'agit d'une critique ou d'une préface, à l'univers dans lequel vivent l'écrivain et le critique ou, beaucoup plus rarement, quand il est lui-même un texte de création, présente un autre univers qui ne s'effondre pas au bout de deux jours. Dans les deux cas ils doivent se télé-affecter, s'influencer à distance, en conservant l'aura de chacun des univers. Omar Berrada a écrit un texte en rapport avec ce livre, dont il est l'un des deux traducteurs ; il est disponible sur le site internet de l'auteur, où l'on trouvera également une version PDF de la présente traduction :
www.jalaltoufic.com

Générique compris

À Walid Raad¹

La section qui suit vient compléter ma vidéo du même titre : au moment même où le multimédia est devenu de mise, il semble que dans certaines œuvres expérimentales une nouvelle séparation s'opère non (seulement) entre la bande son et la bande image, mais (aussi) entre l'œuvre audiovisuelle et le texte, ces deux parties étant éloignées non seulement dans l'espace mais aussi dans le temps, puisqu'un laps de temps considérable pourra passer entre la diffusion ou la projection de l'un et la publication de l'autre².

Si le bombardement atomique d'Hiroshima et de Nagasaki, les 6 et 9 août 1945 respectivement, constitue un désastre démesuré, alors par-delà non seulement le nombre de morts et la destruction manifeste de bâtiments, dont des musées, des bibliothèques et des temples, et de diverses autres traces physiques, ainsi que les effets matériels de long terme cachés dans des cellules affectées par la radioactivité au « fond » du corps et les traumatismes latents qui peuvent se manifester après coup, il y aurait également un retrait immatériel de textes littéraires, philosophiques et de pensée ainsi que de certains films, vidéos et œuvres musicales – alors même qu'il en subsiste des exemplaires physiquement disponibles –, de peintures ou de bâtiments qui n'ont pas été physiquement détruits, ainsi que de guides spirituels, ou du caractère sacré/spécial de certains espaces. En d'autres termes, la question de savoir si un désastre est démesuré (pour une communauté – elle-même définie par sa sensibilité au retrait immatériel qui résulte d'un tel désastre)

ne saurait être tranchée par le nombre de morts et de blessés, l'intensité des traumatismes psychiques ou l'étendue des dégâts matériels, mais plutôt par ce que l'on rencontre ou non dans son sillage des symptômes de retrait de la tradition³.

Dans le cas d'un désastre démesuré, la perte matérielle de nombreux trésors de la tradition, non seulement du fait de leur destruction mais aussi de leur pillage et de leur appropriation par les vainqueurs et leurs musées, est exacerbée par un retrait immatériel. Se fondant sur ce qui a été ressuscité, certains membres de la communauté du désastre démesuré peuvent contester la version de l'histoire produite par les vainqueurs qui, ne faisant pas partie de la communauté du désastre démesuré, ont l'avantage de pouvoir accéder à ces œuvres et documents sans avoir à les ressusciter.

Qu'avons-nous perdu, nous les penseurs, écrivains, cinéastes, vidéastes, peintres, musiciens et calligraphes arabes, après les dix-sept années de guerre civile au Liban ? Après l'invasion israélienne du Liban en 1982 ? Après la symptomatique opération *Anfâl* contre les Kurdes irakiens ? Après le ravage de l'Irak ? Et après la brutale répression de Hama en 1982, symptomatique du régime de Hâfiz al-Asad⁴ ? Nous avons perdu la tradition⁵ (laissons aux professeurs – avec tout le [manque de] respect qui leur est dû ? – le soin de « la » diffuser. Suite au désastre démesuré, la tradition devient parfois entièrement inaccessible au penseur et/ou artiste ; ou bien encore, elle lui reste inaccessible en tant que penseur et/ou artiste, mais pas en tant que professeur, historien ou individu – est-ce en partie la raison pour laquelle, un an après avoir écrit ces mots, j'ai commencé à enseigner⁶ ?). Nous n'allons pas en Occident pour nous faire endoctriner, car nulle part autant qu'ici, dans les pays en voie de développement, son impérialisme et son hégémonie culturels ne sont aussi clairs. Bien plutôt, nous allons dans les pays occidentaux parce que c'est là que nous pouvons être aidés dans notre résistance par tout ce que nous ne recevons pas dans les pays

en voie de développement⁷ (leurs films expérimentaux et leur art vidéo, leur *théâtre ontologico-hystérique*, leur musique improvisée, etc.) et parce que nous pouvons y rencontrer des personnes capables de percevoir, lire ou écouter, et faire véritablement usage de l'art, de la littérature, de la musique et de la pensée d'avant le désastre démesuré sans avoir à les ressusciter. À ce moment de l'histoire arabe, John Barth, auteur de *The Last Voyage of Somebody the Sailor* (1991), m'est étranger, à moi auteur arabe, précisément du fait de sa proximité avec *Les Mille et une Nuits*, œuvre qui se situe de l'autre côté du désastre démesuré⁸, et de sa capacité à en faire usage, comme si elle était entièrement disponible. Si, après la destruction du Liban, de l'Irak, du Soudan et auparavant de la Palestine arabe, etc., je me sentais aussi proche d'un des plus beaux livres du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord, *Les Mille et une Nuits*, que Barth et Pasolini (réalisateur des *Mille et une Nuits* [1974]) eux-mêmes, alors je saurais que je suis soit un auteur arabe hypocritique, soit déjà un auteur occidental (je consacre une section de mon livre *Over-Sensitivity* [1996], où une première version du présent essai est parue, à un épisode des *Mille et une Nuits* que j'appréhende et que j'examine par le biais du film de Pasolini)⁹. Plus que partager une langue et/ou une origine ethnique et/ou une religion communes, le fait d'être tous affectés par le désastre démesuré est ce qui délimite la communauté (est-il légitime de parler des Libanais dans leur ensemble comme d'une communauté alors que ceux d'entre eux qui vivaient à Beyrouth-Est et dans d'autres quartiers chrétiens ont pris part à l'abandon de Beyrouth-Ouest assiégée lors de l'invasion israélienne du Liban en 1982 ?¹⁰).

Au-delà du facteur de la langue dans laquelle on parle ou on écrit, c'est en partie la possibilité d'accéder en dehors de toute résurrection à la tradition d'avant le désastre démesuré qui révèle si on appartient toujours à sa culture d'origine ou si on devrait au contraire se considérer comme appartenant à la culture dans

laquelle on a émigré. Quelques livres, miniatures et morceaux de musique exceptés, il a pu sembler que les liens entre les exilés arabes et leurs pays et cultures avaient été entièrement rompus par les nombreux désastres qui se sont abattus sur leurs pays d'origine au Moyen-Orient et en Afrique du Nord. Mais cette impression s'est avérée erronée, car lorsque ces pays et cultures furent ensuite ravagés par une nouvelle série de désastres, dont l'accumulation a fini par constituer un désastre démesuré, les mêmes livres, miniatures et morceaux de musique devinrent immatériellement inaccessibles, y compris à certains de ces exilés – révélant par là que ceux-ci étaient toujours attachés à ces pays et cultures, et non pas seulement à la musique, aux miniatures et à la calligraphie, et qu'ils doivent donc désormais les ressusciter s'ils souhaitent y avoir de nouveau accès. La résurrection prend (*et donne*) du temps¹¹. En attendant leur résurrection, ces morceaux de musique ne se voient au mieux qu'au générique : à aucun moment on n'entend l'interprétation de *Maqâm kurd* par Munîr Bashîr dans ma vidéo *Credits Included* (Générique compris), alors même qu'elle figure au générique des œuvres musicales¹².

Bien que bon nombre d'artistes, écrivains et penseurs soient considérés et/ou se considèrent comme avant-gardistes (Nietzsche par exemple)¹³, quand se produit un désastre démesuré leurs œuvres deviennent inaccessibles en raison de ce désastre, ce qui montre que, contrairement à la grande majorité des êtres humains en vie, qui sont en retard sur leur temps, les artistes, écrivains et penseurs sont précisément de leur temps (la dimension future de leur œuvre, qui reste pertinente longtemps après, vient de leur collaboration intempestive avec les penseurs, écrivains, artistes, etc. du futur)¹⁴. Le fait que j'ai écrit en anglais mes deux premiers livres (*Distracted* en 1991, et (*Vampires*): *An Uneasy Essay on the Undead in Film* en 1993) – des livres donc inaccessibles à ceux qui dans les pays arabes ne maîtrisent pas l'anglais – est-il un symptôme du retrait de

la tradition suite à un ou plusieurs désastres démesurés touchant les pays arabes ? Le traducteur qui s'attellerait à la traduction vers l'arabe d'un tel travail devrait d'abord trancher la question de savoir si écrire en anglais était un symptôme du retrait de la tradition suite à un désastre démesuré car, le cas échéant, traduire en un arabe qui ne constitue pas lui-même un retrait vis-à-vis des Arabes qui ne maîtrisent pas l'anglais serait produire une mauvaise traduction.

Pour ce qui est des *dommages collatéraux* du désastre démesuré, ils comprennent une large part de ce qui, aux yeux de ceux qui sont insensibles à un tel désastre, a été épargné. Le cinéaste, penseur, écrivain, vidéaste ou musicien qui, malgré le désastre démesuré, considère encore que la tradition persiste, et n'a jamais l'impression d'avoir à ressusciter même une partie de ce qui a « survécu » au carnage, ou qui demande : « Pourquoi ai-je survécu et pourquoi ce bâtiment a-t-il été épargné alors que tant d'autres choses ont été détruites ? » sans se douter que le bâtiment en question ainsi que de nombreux livres et œuvres d'art qui ont eu la chance de ne pas être détruits matériellement ont pourtant bien été immatériellement occultés par le désastre démesuré, est hypocrite, c'est-à-dire hypo-critique, encore de ce côté-ci de l'événement critique qu'est le désastre démesuré.

Je dois faire de mon mieux pour préserver matériellement la tradition tout en sachant que ce que je sauverai physiquement du désastre démesuré devra encore être ressuscité – une des limites de l'histoire comme discipline vient de ce que la persistance matérielle des documents la rend aveugle à l'impératif de résurrection. Il arrive dans de rares cas qu'un film ne cherche pas à adapter un livre à un autre support et ses paramètres spécifiques, et/ou à une autre période historique et donc une autre temporalité, mais bien plutôt à le ressusciter – selon certains cinéastes, même après la résurrection il faudra peut-être encore l'adapter à de nouveaux contextes. De même, les remakes ne doivent pas toujours être considérés

comme des adaptations à d'autres époques, ou des tentatives pour pallier l'échec du cinéaste ou vidéaste à tenir compte de son collaborateur intempestif qui se trouve être (par ailleurs) cinéaste ou vidéaste¹⁵. Le remake du *Nosferatu* de Murnau (1922) par Herzog peut se concevoir non pas tant comme une version parlante et en couleurs d'un film muet, mais plutôt comme une tentative de résurrection du film de Murnau après son retrait suite à un désastre démesuré : la période nazie. Auquel cas, il y a deux manières de juger de sa réussite : est-il réussi en tant que film, en dehors de toute relation au *Nosferatu* de Murnau ? Et si ce n'est pas le cas, est-il quand même réussi en tant que film ressuscitant ? *Nosferatu*, un des neufs films qui nous ont été transmis sur les vingt et un que Murnau a réalisés, est par deux fois devenu inaccessible. En 1925, sur ordre des tribunaux, il fut retiré de la circulation car il enfreignait les droits d'auteur de Stoker sur *Dracula* – des copies furent remises en circulation à partir de 1928. Suite au désastre démesuré de la période nazie, et bien qu'il fût toujours en circulation, il devint inaccessible aux cinéastes de la génération suivante (Herzog : « Dans nos films nous tentons de jeter un pont fragile vers cette époque-là »¹⁶). Le *Nosferatu* d'Herzog : un film de vampires qui tente de ressusciter un film rescapé sur les non-morts – sur ce qui tout à la fois est et n'est pas là, ainsi que l'atteste le miroir dans lequel le vampire n'apparaît pas alors qu'il se tient devant – mais qui, du fait du désastre démesuré de la période nazie, est lui-même à la fois là et pas là pour la génération qui suit ce désastre démesuré. Godard et Herzog, qui ont influencé de nombreux cinéastes en produisant, selon l'expression de Vertov, « des films qui engendrent des films », ont également produit *des films qui ressuscitent des films*. Dans ses premiers travaux, Hal Hartley, qui ne savait alors rien des désastres démesurés, pouvait imiter Godard, tandis que Godard lui-même fait certains de ses films à la manière de quelqu'un qui n'a plus accès à ses premières œuvres (y compris ses films de la Nouvelle Vague,

comme l'implique le titre de son film sur la résurrection, *Nouvelle Vague* [1990]) suite à quelque(s) désastre(s) démesuré(s), par exemple celui auquel il est fait allusion dans son *King Lear*. Un des plus sûrs moyens de déterminer s'il y a bien eu désastre démesuré est de voir quand les cinéastes, écrivains et/ou penseurs les plus intuitifs et sensibles ont commencé à ressentir le besoin de ressusciter ce qui, aux yeux de la majorité des autres – ou des cinéastes, écrivains et/ou penseurs eux-mêmes en tant que personnes ou enseignants, c'est-à-dire dans la mesure où ils restent *humains, trop humains* –, demeure accessible et disponible.

Les films catastrophes, lorsqu'il ne s'agit pas de films d'exploitation, contiennent parfois des résurrections d'œuvres d'art, d'œuvres littéraires et/ou de films. Dans *Rêves* d'Akira Kurosawa (1990), une section qui montre l'explosion de six réacteurs nucléaires au Japon (les vapeurs radioactives bigarrées formant une inquiétante palette aérienne qui provoque la décimation de la population) est suivie d'une autre où le protagoniste de la fin du XX^e siècle entre, marche et court à l'intérieur de divers tableaux de Van Gogh. Pour permettre à son protagoniste de faire cela, Kurosawa a dû procéder à la recréation digitale des tableaux (en faisant appel aux effets spéciaux d'Industrial Light & Magic en post-production), et cette recréation fonctionne comme une subtile résurrection. Dans *La Jetée* de Chris Marker (1962), dont les événements se situent pour la plupart après la destruction nucléaire de la plus grande partie du monde, y compris probablement du film préféré de Chris Marker, *Vertigo* d'Alfred Hitchcock (1958), pendant la Troisième Guerre mondiale, celui qui voyage vers le passé se tient avec sa compagne devant un tronc d'arbre découpé, désigne un point au-delà de son périmètre et « s'entend dire » : « C'est de là que je viens » (quelle subtile citation voilée [de la Madeleine de *Vertigo*] !). Faut-il considérer ce plan comme une tentative de résurrection du plan de *Vertigo* (et par là, du film tout entier¹⁷) dans lequel Madeleine, en

compagnie de Scottie, désigne une section du tronc de séquoia coupé et dit : « Je suis née par ici » ? L'œuvre cinématographique de Wim Wenders, bien qu'elle comprenne de nombreuses références à des fins, comme la fin possible du monde dans *Jusqu'au bout du monde* (1991) et la fin possible du cinéma dans *Chambre 666* (1982) (une des questions qu'il pose aux cinéastes interrogés est : « Le cinéma est-il en train de devenir une langue morte ? »), ne cherche néanmoins que rarement à opérer ou à manifester une résurrection. Il y aurait *peut-être* deux exceptions. Dans *Tokyo Ga* (1985), film qui pleure la possible perte irrémédiable du Japon d'Ozu, le plan d'une allée en 50 mm peut être vu comme une résurrection d'un plan d'Ozu. Dans *Jusqu'au bout du monde* le récit diégétique de l'écrivain, qui sert d'entame au film (« C'était en 1999... ») et qui relate les événements montrés à l'écran, en se focalisant sur une caméra spéciale qui permet aux aveugles de voir les images qu'elle a filmées, fait lui-même partie d'un roman qu'il a commencé à écrire *après* que la conflagration nucléaire présumée du (reste du) monde a effacé du disque dur de son ordinateur son précédent roman en cours d'écriture : ce qui suggère que nous observons ces protagonistes et ces événements avec un point de vue et une exigence d'après le désastre démesuré. La femme aveugle, qu'on rencontre pour la première fois après la conflagration nucléaire présumée, incarne l'inclusion dans le film de la perte des images et de la tentative de les ressusciter. On l'entend dire avec jubilation : « Je vois un bleu... un jaune... un rouge... », tandis que le plan vermeerien de sa fille en robe jaune assise à la fenêtre avec un bandeau bleu dans les cheveux commence à s'assembler de nouveau et à devenir net (étant donné, comme je l'ai souligné dans *(Vampires): An Uneasy Essay on the Undead in Film*, qu'il est dangereux d'opérer une résurrection si on est seul, le bon fonctionnement de la caméra spéciale exige très pertinemment qu'en même temps que la personne aveugle dont le cerveau est relié à une simulation par

ordinateur de l'image filmée, celui ou celle qui a filmé l'image à l'origine voie lui/elle aussi cette dernière par rappel dans son œil intérieur). Dans *Passion* de Godard (1982), l'incapacité du réalisateur diégétique à finir son film n'est pas à imputer à une incapacité à produire une histoire et trouver le bon éclairage. Bien plutôt, l'incapacité à raconter des histoires et produire le bon éclairage n'est, dans ce cas, qu'un symptôme de son obscur sentiment d'avoir échoué dans sa tentative inconsciente de ressusciter ce qui est devenu inaccessible en raison d'un désastre démesuré, tâche qu'il tentait d'accomplir en produisant une série de tableaux vivants à partir de peintures ou de détails de peintures du passé, par exemple *L'Entrée des Croisés à Constantinople* de Delacroix (1840). Pour autant qu'étaient concernés ceux qui avaient passé commande à Godard pour une adaptation filmique du *Roi Lear* de Shakespeare, qui devait être prête à temps pour le festival de Cannes de l'année suivante, les producteurs de Cannon Films, Menahem Golan et Yoram Globus, la pièce était évidemment disponible. Elle l'était également pour le scénariste, Norman Mailer, selon lequel « la mafia est la seule manière possible d'adapter *Le Roi Lear* », et que l'on voit en train de finir d'écrire le script du *Roi Lear* dans la section préliminaire du *King Lear* de Godard (1987). Elle était également disponible pour Godard, qui mentionne avoir dit à Mailer, qui à ce moment était non seulement le scénariste attitré mais était par ailleurs toujours sous contrat pour le rôle de Don Learo : « Kate [la fille de Norman Mailer] entre dans ta chambre et t'embrasse quand elle entend que tu as terminé la pièce – non pas ta pièce, mais *la* pièce ». Mais on entend alors, par dessus l'intertitre « No Thing », une voix off : « Puis, soudain, il y eut Tchernobyl¹⁸, et tout disparut, tout, et puis, après quelque temps, tout est revenu, l'électricité, les maisons¹⁹, les voitures – tout sauf la culture, et moi ». Prenant en compte la perspective de Godard, selon laquelle « la culture, c'est la norme, l'art, c'est l'exception », le protagoniste rectifie ensuite ce

qu'il a dit : « Je ne sais pas si je l'ai clairement dit déjà, mais c'était après Tchernobyl. On est maintenant à une époque où les films et plus généralement l'art ont disparu, n'existent plus, et doivent être réinventés d'une manière ou d'une autre ». Que pouvons-nous inclure dans ce qui fut, et continue d'être, perdu, occulté, inaccessible même une fois que « tout » est revenu ? Des films de Robert Bresson (par exemple *Pickpocket* [1959], *Au hasard Balthazar* [1966], *Lancelot du lac* [1974], *L'Argent* [1983]), de Carl Theodor Dreyer (par exemple *La Passion de Jeanne d'Arc* [1928], *Vampyr* [1932]), *Ordet* [1955]), de Pier Paolo Pasolini (par exemple *Théorème* [1968], *Les Mille et une Nuits* [1974]), de Fritz Lang (par exemple *M le maudit* [1931], *Le Testament du docteur Mabuse* [1933]), de Leos Carax (*Mauvais Sang* [1986]), qui joue Edgar dans le film ; *Les Vagues*, le livre de Virginia Woolf (1931), dont on voit un exemplaire sur la plage dans le film de Godard ; *Champ de blé aux corbeaux* de Van Gogh (1890) ; *La Déposition de croix* de Giotto (vers 1305) ; des œuvres de Shakespeare, y compris *Le Roi Lear*, la pièce dont le film de Godard était censé être une adaptation ! Qu'en est-il des films de François Truffaut ? Avec la possible exception de *La Femme d'à côté* (1981), ses films n'ont pas cessé d'être disponibles suite au désastre démesuré. Le travail du metteur en scène de théâtre Peter Sellars, qui joue le rôle de William Shakespeare Junior V – y compris sa production du *Roi Lear* en 1980, et les pièces de Shakespeare qu'il a mises en scène au cours de ses années à la tête de la Boston Shakespeare Company (1983 et 1984) – fait-il partie de ce qui devint inaccessible du fait du désastre démesuré mentionné par Godard ? Non. Et les livres que Norman Mailer avait publiés avant 1987, ainsi que son script du *King Lear* de Godard, devinrent-ils inaccessibles suite au désastre démesuré annoncé par Godard ? Le script semble ne pas être devenu inaccessible, si bien qu'on aboutit à un système de donnant-donnant au sein duquel la pièce de Shakespeare est elle-même devenue inaccessible et demande des

efforts en vue de sa résurrection de la part de William Shakespeare Junior V, mais de nombreux vers de la pièce sont disponibles pour deux personnages, Don Learo (un gangster vieillissant) et sa fille Cordelia, par le biais du script que Mailer a adapté de la pièce, et se retrouvent dans la pièce ressuscitée : « Grâce à la fille du vieux, je [William Shakespeare Junior V] tenais certains vers ». Étant donné le retrait de la tradition suite au désastre démesuré, quelle est une des tâches qui échoient à l'artiste et à l'écrivain ? « Ma tâche : ressaisir ce qui a été perdu, à commencer par les œuvres de mon illustre ancêtre... Ah, au fait, je m'appelle William Shakespeare Junior, cinquième du nom ». Selon le protagoniste, il a été assisté dans cette tâche par un certain Professeur Pluggy, que joue Godard, dont la recherche, lui avait-on dit, « allait dans une direction similaire » à la sienne. Dans *King Lear* de Godard, l'image des pétales arrachés qu'on raccorde à une fleur morte, qui ressuscite, est-elle une citation de la résurrection par Cocteau de la fleur déchiquetée dans *Le Testament d'Orphée* (1960) ? Est-ce une tentative de résurrection de la fleur ? Ou bien est-ce une résurrection de l'image de la résurrection d'une fleur dans le film de Cocteau sur les non-morts ? Oui, c'est plutôt cela. *Le King Lear* de Godard s'attaque aux trois tâches du cinéaste et/ou artiste et/ou penseur et/ou écrivain et/ou vidéaste en ce qui concerne un désastre démesuré : 1) Révéler le retrait de la tradition, et donc qu'un désastre démesuré est survenu. Le roi Lear : « Je sais quand quelqu'un est mort et quand quelqu'un est vivant » (William Shakespeare, *Le Roi Lear V*, 3, traduction Armand Robin) ; suite au désastre démesuré, il est important de savoir quand une chose est disponible et quand elle a cessé de l'être, ayant été occultée : la pièce de théâtre, qui est apparemment disponible aux producteurs du film et à son scénariste, Norman Mailer, n'est plus disponible à la communauté du désastre démesuré. 2) Ressusciter ce qui est devenu inaccessible du fait du désastre démesuré, ce qui est la tâche assignée au protagoniste, un

descendant de William Shakespeare, qui redécouvre l'« être ou ne pas être » d'*Hamlet* au Danemark, et parvient à redécouvrir 99%, voire l'intégralité, du *Roi Lear* – oui, suite au désastre démesuré, « l'image viendra au temps de la résurrection » (ces mots sont attribués à saint Paul par le Professeur Pluggy). 3) Et, quand les temps se font menaçants, impliquer symptomatiquement, à travers le moment choisi pour réaliser le film, qu'un désastre démesuré se prépare (dans les expériences scientifiques conduites par divers laboratoires et/ou à travers des opérations secrètes gouvernementales et/ou non gouvernementales...) et fonctionner ainsi comme un alarmant appel implicite à l'intervention réfléchie de la minorité des *contemporains* pour prévenir l'avènement de l'imminent désastre démesuré.

Il faut distinguer entre d'un côté la citation, le remake, la « répétition » de soi-même et, de l'autre côté du désastre démesuré, la résurrection. On accuse parfois certains cinéastes, écrivains et artistes – et de fait ils font parfois eux-mêmes part de leurs propres inquiétudes (comme par exemple Wenders dans *Carnets de notes sur vêtements et villes*, 1989) – de se « répéter ». Dans certains cas, ils ont en effet commencé à se « répéter » (Wenders, *Carnets de notes sur vêtements et villes*), mais dans d'autres cas, ils tentent en réalité de ressusciter leur œuvre, et l'art en général, suite à un désastre démesuré, qui est parfois explicitement invoqué dans leurs films et entretiens. Après le désastre démesuré, et étant donné le retrait de la tradition, en tant qu'historien et archiviste de moi-même je peux m'imiter, me « répéter », mais en tant que cinéaste je ne pourrais agir de la sorte quand bien même je le voudrais, car mes œuvres précédentes ne sont plus disponibles – je dois les ressusciter pour être en mesure de me « répéter ». La préservation d'un film d'art réalisé avant le désastre démesuré requiert non seulement que soit concrètement conservée dans d'excellentes conditions la bande de celluloid, sans détérioration des couleurs, etc., mais aussi que le

film soit ressuscité. Le désastre démesuré auquel le film fait allusion ou qu'il présente explicitement pourra en rester au niveau de la diégèse, ou bien encore dépasser ce cadre et s'étendre au film lui-même, ou à un ou plusieurs autres films et œuvres d'art, avec pour conséquence que les spectateurs seront témoins, comme une contre-mesure au retrait, de l'apparition d'images ressuscitées dans le film. Dans le dernier film de Tarkovski, *Le Sacrifice*, le plan sur le rideau de la chambre qui ondule dans le vent et module la lumière pendant que l'enfant dort fait penser à la scène de la chambre d'hôtel dans *Nostalghia*, où l'arrivée, l'intensification puis l'arrêt de la pluie modifient la lumière qui entre par les fenêtres. Plus tard, ceux qui se sont retrouvés pour célébrer l'anniversaire d'Alexandre entendent des avions de guerre au-dessus d'eux, sont victimes d'une coupure de courant inattendue, découvrent que le téléphone ne marche plus, puis sont informés par un message radiophonique d'une imminente catastrophe nucléaire. Alexandre se met à prier, et jure devant Dieu que si le monde est épargné, il renoncera délibérément à tout : sa famille, sa maison... Lorsque, suite à ce vœu et au désastre « évité », il retourne dans la chambre de son enfant dont les rideaux battent doucement dans le vent, il me semble que ce n'est pas à une « répétition » de la scène de *Nostalghia* qu'on assiste, ni à celle du plan apparu plus tôt dans *Le Sacrifice*, mais bien à la résurrection de ce dernier. Belle coexistence différentielle de la « répétition » et de la résurrection dans un seul et même film : d'un côté du désastre démesuré, une malencontreuse « répétition » par le cinéaste d'un plan d'un de ses films précédents ; de l'autre côté du désastre démesuré, la résurrection d'un plan du même film. Malencontreusement, après avoir tourné ce plan comme un plan ressuscité, Tarkovski se détourne du désastre démesuré et se fourvoie dans le script – le script devrait être circonscrit par le désastre démesuré. Malgré tout, dans *Le Sacrifice*, une sorte de *réponse du réel* détraque la caméra au milieu du plan où Alexandre met le feu

à la maison, laissant à Tarkovski un plan inutilisable et une maison entièrement calcinée (encore une bande de cellulôid inutilisable dans un film de désastre démesuré, qui vient s'ajouter à celle qui jonche le sol de la salle de montage et sur laquelle le protagoniste du *King Lear* de Godard vient s'écraser). Tarkovski accompagne son personnage non seulement à travers l'identification et l'empathie²⁰, mais aussi à travers cet acte manqué²¹, confirmant ainsi que même si la maison était bien toujours là, elle n'était plus disponible et devait être ressuscitée afin de devenir accessible pour le plan où elle est mise à feu par le protagoniste²². Suite au désastre démesuré, Tarkovski a dû reconstruire une copie exacte de la maison afin de filmer sa consommation, et cette fois il utilisa deux caméras pour couvrir l'événement. Un cinéaste qui a contribué à rendre visible dans ses films *Solaris* (1972) et *Andrei Roublev* (1966), respectivement, des exemples de ce qui autrement était invisible (le monde de *Solaris*, roman de science-fiction de Stanislas Lem) ou en grande partie devenu invisible (la Russie du XV^e siècle) s'affronte ensuite, dans *Le Sacrifice*, à ce qui est matériellement présent (la maison) mais indisponible à la perception sauf à être ressuscité. Tandis que dans d'autres films de Tarkovski, une version surnaturelle de quelque chose qui n'est plus là fait irruption, parfois à plusieurs reprises, dans une clôture radicale (par exemple Hari dans *Solaris*), dans *Le Sacrifice* ce qui est matériellement toujours là est immatériellement indisponible suite à un désastre démesuré (qui a été apparemment évité). Dans ce film, qui s'ouvre sur un plan d'Alexandre en train de planter une souche d'arbre desséchée dans le sable et de raconter à son fils l'histoire d'un moine qui pendant trois ans a arrosé quotidiennement un arbre mort et desséché jusqu'à ce qu'il fleurisse à nouveau, et qui se termine sur le petit enfant en train de porter deux lourds seaux d'eau jusqu'à l'arbre pour l'arroser, Tarkovski ressuscite un de ses plans et la maison. Le cinéma déconstruit ici ce qu'il opère d'habitude en apparence, à savoir préserver ce qui

disparaît (Bazin), ce qui se retire dans le passé : il nous montre le retrait de ce qu'il a préservé de la disparition (dans le passé).

Tout édifice qui ne fut pas entièrement rasé au moment du désastre démesuré, subsistant d'une façon ou d'une autre matériellement, mais qui fut immatériellement occulté par le désastre démesuré, et qui eut ensuite la chance d'être ressuscité par des artistes, écrivains ou penseurs est un monument. Par conséquent, tandis que de nombreux édifices qui étaient considérés comme des monuments de la culture en question s'avèrent, du fait de leur disponibilité, en dehors de toute résurrection, après le désastre démesuré, n'être en rien des monuments de cette culture, d'autres édifices, généralement perçus comme quelconques, s'avèrent, du fait de leur retrait, être des monuments de cette culture.

Il est fort probable que les œuvres d'art et les textes littéraires et de pensée qui, suite au désastre démesuré, suggèrent le retrait d'autres œuvres d'art et d'autres textes littéraires et de pensée, et/ou que les mouvements messianiques qui, suite au désastre démesuré, mettent en évidence le retrait du régime religieux et de sa loi, seraient eux-mêmes devenus inaccessibles suite au désastre démesuré s'ils avaient existé au moment où il s'est produit. Les deux types d'œuvres d'art, de textes littéraires et de pensée, ou de mouvements religieux – celui qui s'est retiré d'une part, et celui qui révèle le retrait d'autre part – font partie de la même tradition.

Suite au désastre démesuré, la tradition devient inaccessible par les biais traditionnels et « légitimes ». En 1941, à Buenos Aires, Borges publia un recueil de huit textes courts, dont un est intitulé « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* ». Quel est donc le désastre démesuré qu'a pu ressentir Pierre Ménard et qui l'a poussé à tenter d'écrire les chapitres neuf, vingt-deux et trente-huit de la première partie de *Don Quichotte* ? Quel désastre démesuré Borges a-t-il pu ressentir pour penser à écrire un tel texte, spécifiquement en septembre 1934 ? Cela avait-il un rapport avec le récent congrès du

parti nazi à Nuremberg cette année-là, ce mois-là ? Une des façons d'appréhender les (re)photographies des œuvres d'autres photographes par Sherrie Levine, comme *D'après Walker Evans* en 1981 (la photographie d'Evans date de 1936), *D'après Edward Weston* et *D'après Eliot Porter*, est de les envisager comme une résurrection des œuvres de ces photographes (il est possible qu'en tant qu'artiste postmoderne, elle ne puisse ressusciter qu'en série : les six *D'après Andreas Feininger*, en 1979, etc.). Le titre *D'après Walker Evans* signifie en réalité *Après le désastre démesuré – Walker Evans*. Quel(s) désastre(s) démesuré(s) sépare(nt) Sherrie Levine de ces œuvres ? Dans ses travaux plus récents, le « D'après » se retrouve entre parenthèses (*Les Célibataires [D'après Marcel Duchamp]*, 1989) et implique que l'appropriation (le moulage de l'urinoir en bronze dans *Fontaine [D'après Marcel Duchamp]*, 1989 ; la transformation de la table de billard de *La Fortune* [1938], tableau de Man Ray, en un objet en feutre, acajou et résine, d'une taille six fois supérieure dans *La Fortune [D'après Man Ray]*) se fait sur la base d'une résurrection préliminaire qui a rendu ces œuvres de nouveau accessibles (certaines des œuvres de Sherrie Levine, comme *D'après Walker Evans* et *D'après Edward Weston*, ont peut-être contribué à ressusciter ce qui était devenu inaccessible suite au désastre démesuré en question, si bien qu'il n'était plus nécessaire de tenter de ressusciter spécifiquement les œuvres de Duchamp et Ray citées plus haut). C'est pourquoi les commentaires des critiques sur ses premières re-photographies, qui parlent d'appropriation et de remise en question de l'originalité et de l'auteur, sont anachroniques, s'appliquant mieux à ses œuvres plus récentes²³ : on ne peut pas s'approprier une œuvre que l'on tente de ressusciter, puisqu'avant la résurrection les œuvres ne sont plus disponibles pour, entre autres usages possibles, l'appropriation (et cela quel que soit le mode de production de l'œuvre post-désastre démesuré : Levine se sert souvent de décalques de reproductions des œuvres en ques-

tion). Étant donné que j'envisage les premières œuvres de Levine en termes de résurrection de ce qui était occulté par un désastre démesuré plus qu'en termes d'appropriation d'œuvres accessibles du passé, *Sans titre (D'après Alexandre Rodchenko)* (1987) me surprend : quel culot d'opérer cette appropriation minimale, de faire une œuvre en re-photographiant tout simplement une autre ! Ce qui s'imposait suite à *D'après Edward Weston* (1981) c'était, plutôt que *D'après Edward Weston* (1990), basse répétition de son œuvre précédente (une re-photographie d'une autre photographie, soit, mais le geste est le même), un *Sans titre (D'après Edward Weston)* utilisant la même photographie que celle de l'œuvre de Levine de 1981 – la mise entre parenthèse du « D'après » impliquant alors le passage de la résurrection à l'appropriation.

Avec le temps, la tradition perd beaucoup de sa puissance et de sa pertinence non seulement du fait de l'avènement d'autres types de temporalités, mais aussi parce que, suite à des désastres démesurés, on a continué à faire comme si elle était toujours accessible (c'est là un autre désastre : ne pas mesurer l'étendue du désastre), ouvrant ainsi la voie à d'autres désastres à venir. En ce qui concerne une œuvre comme *Les Mille et une Nuits* qui, avec ses récits emboîtés, loin d'être datée, est très actuelle en ces temps d'hypertextualité et d'autosimilarité fractale, c'est bien cela qui a fortement contribué à sa perte de puissance et de pertinence. Dans de nombreux cas, une bonne partie de ce qui motive inconsciemment les attaques contre la tradition vient de l'intuition qu'un désastre démesuré s'est produit avant qu'on soit né ou pendant qu'on était enfant, et qu'aucune tentative n'a été faite pour ressusciter la tradition, qui reste ainsi une contrefaçon de ce qu'elle fut.

Il faut bien faire la différence entre le rejet « volontaire » et compréhensible par certains des vaincus de ce qu'ils associent avec la défaite, et le retrait objectif, qui n'a rien à voir avec les intentions des individus ou des communautés, même si celles-ci peuvent

parfois être considérées comme des symptômes d'un tel retrait. Suite à un désastre démesuré, on ne devrait en aucun cas confondre d'un côté ceux qui tentent de ressusciter ce qui est devenu inaccessible, et qui allait à l'encontre de l'état des choses qui a conduit au désastre démesuré, appuyant les penseurs, écrivains, artistes, cinéastes et messianistes dans leur résistance à ce menaçant état des choses, et de l'autre ceux qui, en réaction facile, prêchent un retour à la tradition sans percevoir le retrait qu'elle a subi – un retrait qui explique en grande partie l'ignorance et l'oubli fréquents de la tradition dans tous ces retours à « elle » après les désastres démesurés²⁴. Tout retour à la tradition suite au désastre démesuré doit être combattu, car la tradition n'est objectivement plus accessible, ce qui fait par conséquent de ce « retour » un retour à une fausse tradition, caractérisée par la réduction à l'exotérique et le manque de subtilité. De ce point de vue, invoquer la tradition comme domaine de l'authentique est dérisoire, puisque dans nombre de cas la tradition a subi à un moment ou à un autre un désastre démesuré (pour les Juifs, la destruction du Temple, l'expulsion d'Espagne et l'extermination nazie ; pour les Chiites duodécimains, le massacre de l'imâm Husayn et de la quasi-totalité de sa famille, de ses parents et de ses compagnons à Karbala ; pour les Ismaéliens, le retard de réponse de la Seconde Émanation en un drame gnostique qui se joue dans le ciel, retard qui produit sa régression au dixième rang ; pour les Arméniens, le génocide de 1915-1917 ; et pour les Turcs, qui, dans les premières décennies du XX^e siècle, fournissent un des exemples les plus clairs de retrait de la tradition, avec le retrait des caractères arabes, des loges soufies, de la musique soufie et de la musique savante ottomane, ainsi que du fez — eh bien, c'est aux Turcs [et à quelques autres] de répondre à « ce point d'interrogation si noir, si énorme qu'il jette des ombres sur celui qui le pose » [Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*]) et, en l'absence d'une résurrection de ce qui a été occulté par le désastre

démesuré, elle appartient donc davantage au domaine du duel avec le double et du soupçon d'usurpation par le faux (avant la résurrection de la tradition par le Mahdi/Messie, il y a le risque que son double, al-Dajjâl/l'Antéchrist, soit pris pour lui). Suite au désastre démesuré, je suis confronté au faux/double sous une forme ou une autre. Sans la tentative, absurde en apparence, de ressusciter ce qui, aux yeux de la plupart des gens, est encore en vie et disponible, les générations suivantes recevront une fausse tradition, une tradition contrefaite. Mais toute résurrection par quiconque n'est pas « la résurrection et la vie » (Jean 11, 25) est ironique, et insinue une distance entre la personne ou la chose qui a été ressuscitée et elle-même : dans la mesure où je ne suis pas « la résurrection et la vie », je ne peux jamais être sûr que celui que j'ai ressuscité est bien celui qui était mort plutôt qu'un autre, son double (*Nouvelle Vague* de Godard). Venues le voir alors qu'il était très malade, *couvert d'ulcères*, dans la chaleur sèche, ses sœurs trouvèrent Lazare endormi. Elles se dirent, pleines d'espoir : « S'il dort, il ira mieux ». Il se réveilla bientôt, anxieux, et, interrogé par ses sœurs, leur raconta le rêve qu'il venait de faire : « Il y avait un homme riche qui s'habillait de pourpre et de linge fin et qui, chaque jour, festoyait splendidement. Pauvre, j'étais couché à sa porte, couvert d'ulcères, et désireux de me rassasier de ce qui tombait de la table du riche ; les chiens eux-mêmes venaient lécher mes ulcères. Or il arriva que je mourus, et je fus emporté par les anges dans le sein d'Abraham. Le riche aussi mourut, et on l'enterra. Dans l'enfer, en proie aux tourments, il leva les yeux, et il aperçut de loin Abraham et moi-même en son sein. Et il s'écria : “Père Abraham, aie pitié de moi, et envoie Lazare tremper dans l'eau le bout de son doigt pour me rafraîchir la langue, car je suis à la torture dans ces flammes”. “Mon enfant, répondit Abraham, souviens-toi que tu as reçu tes biens pendant ta vie, et Lazare pareillement ses maux. Maintenant donc, il trouve ici consolation, et toi, tu es à la torture. Et ce n'est pas tout : entre vous

et nous a été établi un grand abîme, de sorte que ceux qui voudraient passer d'ici vers vous ne le pourraient pas, et qu'on ne traverse pas non plus de là-bas chez nous". Le riche répliqua : "Je te prie donc, père, d'envoyer Lazare dans la maison de mon père, car j'ai cinq frères. Qu'il leur fasse la leçon, de peur qu'ils ne viennent, eux aussi, dans ce lieu de tourments". Et Abraham de répondre : "Ils ont Moïse et les Prophètes, qu'ils les écoutent". "Non, père Abraham, dit le riche, mais si quelqu'un de chez les morts va les trouver, ils se repentiront". Abraham répondit : "S'il n'écoutent ni Moïse ni les Prophètes, même si quelqu'un ressuscitait d'entre les morts, ils ne seraient pas convaincus"»²⁵. Plus tard, de nombreux Juifs vont trouver Marthe et Marie pour les consoler d'avoir perdu leur frère. L'un d'entre eux, leur voisin Abraham, un homme riche, est habillé de pourpre et de linge fin. Il est accompagné de ses cinq fils – le sixième est mort récemment. Aucun des cinq fils du vieux voisin riche n'est convaincu par la résurrection de Lazare d'entre les morts que Jésus est « la résurrection et la vie ». Au lieu de se repentir, est-ce qu'un ou plusieurs d'entre eux sont allés voir les Pharisiens pour leur raconter ce que Jésus a fait ? Étant donné que Lazare a été ressuscité par le Christ, « la résurrection et la vie » (Jean 11, 25), il est heureux que nous n'entendions plus parler de lui dans Saint Jean. Mais que se serait-il passé si Lazare avait été ressuscité par quelqu'un d'autre que celui qui est *la résurrection et la vie* ? Dans ce cas-là, s'il est possible que le ressuscité fût retourné voir les deux sœurs, eût été perçu par elles comme leur frère jusqu'à la fin de leur séjour sur terre, et fût réconcilié avec sa vie²⁶, il est dès lors également possible que, une heure, deux jours, trois mois, ou quatre ans plus tard, détournant son attention de tous les préparatifs du souper, alors que Marie enduisait de parfum le ressuscité et s'asseyait par terre pour écouter ce qu'il disait, Marthe ait eu le mauvais pressentiment que l'homme qu'elle regardait n'était pas Lazare, pas vraiment leur frère, et commencé à manifester les

symptômes traditionnellement associés au syndrome de Capgras. Il est fort possible en effet qu'un Lazare qui a été ressuscité par quelqu'un d'autre que *la résurrection et la vie* soupçonne tôt ou tard, avec inquiétude, qu'il n'est pas Lazare, et souffre de dépersonnalisation. Souvent le penseur, écrivain, vidéaste, cinéaste, artiste ou la figure religieuse qui tente de ressusciter la tradition d'avant le désastre démesuré a le sentiment d'avoir échoué à accomplir pareille tâche. Mais s'il ou elle est peut-être le/la mieux placé(e) pour déterminer s'il y a eu retrait, il ou elle s'avère souvent mal placé(e) pour juger s'il y a eu ou non résurrection. C'est la raison pour laquelle ceux qui ont été insensibles au retrait de la tradition suite au désastre démesuré ont souvent le dernier mot contre ceux qui y ont été sensibles car, une fois que ces derniers ont reconnu l'échec de la résurrection, ceux-là peuvent alors faire remarquer à raison que la tradition est bien disponible – opérer une résurrection est bien souvent une tâche ingrate. Certains penseurs, écrivains, artistes et cinéastes trahissent leur vanité, non pas tant en cherchant à ressusciter ce qui s'est retiré après le désastre démesuré, mais en considérant qu'ils sont les mieux placés pour juger du succès ou de l'échec de cette résurrection (si je tentais moi-même d'opérer une résurrection et que j'estimais ensuite avoir échoué, je me dirais très probablement que les considérations qui précèdent ne sont pas convaincantes, ou qu'elles ne s'appliquent pas à mon cas !). Dans un entretien de mai 1982 aux *Cahiers du cinéma*, Godard avoue se sentir un peu hypocrite d'avoir fait du personnage principal de *Passion*, Jerzy, un réalisateur incapable de filmer parce qu'il n'a pas le sentiment d'avoir trouvé la bonne lumière pour les tableaux vivants alors que lui-même, Godard, trouvait au contraire que la lumière était bonne et filmait ces tableaux vivants. Plutôt qu'à de l'hypocrisie, ce phénomène de deux poids deux mesures est à attribuer à ceci de malencontreux que celui qui opère la résurrection – dans ce cas, Jerzy – n'est pas le meilleur juge de son succès

ou de son échec ; ainsi il continue de penser que sa tentative est un échec alors même qu'elle a réussi pour un autre. Dans *Passion* de Godard, la juxtaposition, dans un même mouvement de caméra, de différents tableaux vivants de différentes époques historiques n'est pas tant un geste postmoderne que ce qui s'impose pour la *résurrection des morts* (le Jour du Jugement ? Plutôt le jour de la *critique du jugement* [ou bien devrais-je dire, *critique de la faculté de juger* ?] qui nous prépare, même de façon inadéquate, à *en finir avec le jugement de Dieu*). Si on ne se sent pas à la hauteur de cette tentative de résurrection de ce qui s'est retiré suite au désastre démesuré, la tradition, on peut alors penser qu'à la fin de la « saison en enfer », il faut abolir la tradition entièrement – être « absolument moderne » (Rimbaud). Un modernisme qui rejette délibérément la tradition ou qui lui est indifférent ne sera jamais vraiment absolu, mais restera au contraire toujours relatif et deviendra vite abstrait lorsqu'il tentera de le devenir – d'où le ton d'exagération qu'il prend alors. Seuls ceux qui ont pleinement perçu le retrait de la tradition suite au désastre démesuré, ont tenté de ressusciter la tradition et ont échoué dans cette entreprise peuvent vraiment devenir absolument modernes²⁷.

À paraître

Alors que le Dieu des Nizâris et l'En-Sof des cabalistes sont certainement au-delà de la parole, imprononçables, l'Enfer et l'Apocalypse (voir la Bible, le Coran, Dante, Hieronymus Bosch, divers récits de schizophrènes, etc.), et donc les camps de concentration (bien que l'on ne puisse écrire et parler à leur sujet qu'en voix-off-témoin) ne le sont pas. Ce qui est indécent, ce n'est pas le fait de parler des désastres démesurés que furent la dévastation atomique d'Hiroshima, le génocide rwandais, Auschwitz, le pouvoir khmer rouge au Cambodge entre 1974 et 1977, les sanctions génocidaires de l'ONU imposées par les États-Unis en Irak, mais l'implicite manque de considération dont il s'accompagne quant au retrait consécutif au désastre. Tout le tact de *Hiroshima mon amour*, le film d'Alain Resnais, est, alors même qu'il parle de la déflagration nucléaire d'Hiroshima et la montre, de souligner qu'un retrait a eu lieu : « Tu n'as rien vu à Hiroshima ».

Suite au désastre démesuré, ce qui est approprié est soit un « langage plus sobre, plus factuel [...] plus "gris" » (Paul Celan), soit le langage éblouissant, coloré des messianistes.

Une manière de concevoir la différence en Islam entre l'ésotérique (*bâtin*) et l'exotérique (*zâhir*) est de la considérer comme la conséquence de rencontres et d'événements spirituels individuels qui ont attiré l'attention de certains Musulmans sur d'autres significations de ce qu'ils n'auraient autrement pris que dans un sens littéral : on rencontre cela dans le soufisme. Mais ce n'est pas le soufisme qui a initié la différenciation entre le *bâtin* et le *zâhir* ; une telle distinction est d'abord apparue parmi les Chiïtes « extrémistes » (*ghulât*). La bataille de Siffin entre le quatrième calife, 'Alî b. Abî Tâlib, et Mu'âwiya le renégat se dirigeait vers une victoire

du calife, quand Mu'âwiya ordonna à ses hommes de brandir tous les *masâhif* (exemplaires du Coran) disponibles au bout de leurs lances et de dire : « Leur contenu doit faire autorité dans notre conflit ». Cet ordre fut donné en 657, à peine vingt-cinq ans après que Muhammad eut livré à sa communauté les derniers mots de la révélation, « Aujourd'hui J'ai parfait votre religion et J'ai accompli pour vous Mon bienfait [...] », et quelques années seulement après l'établissement de la version canonique du Coran dans les dernières années du troisième calife, 'Uthmân b. 'Affân (m. 656) ! Et voilà que les cinq cents exemplaires du Coran dont dispose l'armée syrienne sont brandis sur des lances. Ce que Mu'âwiya espérait se produisit. Menés par un groupe de récitants du Coran (*qurrâ'*) dans le camp de 'Alî, un nombre important de partisans du calife firent pression sur lui en vue de l'arrêt des combats. Abondamment cité par une bonne partie des combattants lors de leurs déclamations avant les duels séparés, le Coran continua d'être invoqué pendant le débat sur l'opportunité ou non d'interrompre les combats. J'imagine que, las de résister à la pression insolente et obstinée des dissidents, et se sentant abandonné par beaucoup de ses partisans, 'Alî était sur le point d'acquiescer quand, apercevant l'image troublante des exemplaires du Coran au bout des lances, lui, qui était connu pour ses dons vaticinaux, eut une vision de cavaliers criant révérencieusement son nom tout en piétinant des exemplaires du Coran et en massacrant des pèlerins. Je l'imagine déconcerté d'entendre dans sa vision le 'Alî d'invocation désespérée hurlé par certains pèlerins (qui, la fin approchant, laissaient tomber leur *taqiyya* [dissimulation] pour révéler leur allégeance à lui et à ses descendants) redoublé par le triomphant 'Alî des chevaliers terribles qui frappaient malgré tout. Au lieu de le persuader de consentir, une telle vision l'aurait rendu plus véhément dans son insistance à reprendre le combat. Je l'imagine disant aux dissidents : « Si nous ne piétons pas involontairement les *masâhif* maintenant, dans l'agitation de la

bataille, ils seront certainement piétinés intentionnellement, et de manière légitime, autour et à l'intérieur même de la Ka'ba. Je vois cela se produire comme je vous vois devant moi ». C'est seulement après avoir été menacé de meurtre par Mis'ar b. Fadakî al-Tamîmî et Zayd b. Husayn al-Tâ'î al-Sinbisî, et un groupe de *qurrâ'* (« 'Alî, réponds à l'appel du Livre de Dieu lorsqu'il t'est adressé. Autrement nous te livrerons une fois pour toutes à l'ennemi ou ferons de toi ce que nous avons fait de Ibn 'Affân ») que 'Alî, rendu conscient par le meurtre récent du troisième calife des conséquences catastrophiques qu'aurait un tel assassinat sur la communauté musulmane naissante, acquiesça. « N'oubliez pas que je vous ai interdit d'agir ainsi, et souvenez-vous de ce que vous m'avez dit ». Dans la bataille de Siffin un groupe ne s'aperçut pour ainsi dire pas que le Coran avait été fondamentalement affecté d'être introduit dans le conflit : les Omeyyades – une nouvelle indication de leur distance vis-à-vis du Coran et de leur indifférence à son égard. Une autre congrégation, les proto-Kharijites, dont le noyau était le groupe de récitants du Coran dans le camp de 'Alî, ayant l'intuition d'un risque de retrait, affirma avec d'autant plus de véhémence le caractère absolu du Coran, refusant dès lors l'arbitrage entre 'Alî et Mu'âwiya, puisque le Livre doit et peut être le seul arbitre. Seuls les (proto-) Chiïtes saisirent la portée de ce geste, pressentant que le Coran s'était dans une certaine mesure retiré. La différence fondamentale entre le chiïsme et le soufisme sunnite, dont découle leur différence de ton, n'est pas tellement une distinction entre leurs guides spirituels, entre l'imâm des Chiïtes et le shaykh/pôle des Soufis, mais le fait que pour l'essentiel ils sont venus à l'ésotérisme par des chemins différents : les Soufis principalement à travers le dévoilement (*kashf*) et le goût (*dhawq*), les Chiïtes principalement à travers un retrait du littéral²⁸. Les mots qui suivent ont été attribués au sixième imâm, Ja'far al-Sâdiq : « Venant de Lui, sa Parole [le Coran] retourne à Lui ». Son disciple imâmite Hishâm b. al-Hakam a déclaré : « Le

Coran est un concept abrogé [...] qui a quitté les Compagnons du Prophète pour remonter au ciel, quand ils ont apostasié, instaurant Abû Bakr [le premier calife] au lieu de ‘Alî »²⁹. Le geste douteux des Omeyyades, supposé unifier tous les Musulmans autour du Coran, a en réalité séparé le livre sacré de lui-même en l’impliquant dans les divisions et la bataille catastrophique. Parmi les symptômes et les conséquences différentiels du retrait du Coran selon diverses sectes chiïtes, on peut noter :

– Le fait de le considérer comme créé, en établissant une différence entre lui et *Umm al-kitâb* (l’archétype/la mère du livre) qui serait la parole transcendante, incréée de Dieu, limitant ainsi le retrait au premier.

– Le fait d’établir une différence entre un *zâhir* et un *bâtin*, une différence qui aurait été introduite par Abû Hâshim ‘Abd Allâh, petit-fils de ‘Alî, et qui va beaucoup plus loin que la distinction fondamentale mentionnée dans le Coran entre les sourates *muhkamât* (claires) et celles qui sont *mutashâbihât* (ambiguës).

– La primauté que certaines sectes chiïtes donnent au sens ésotérique sur le sens exotérique, avec pour conséquence un déclassement du messager Muhammad : pour les Ismaéliens, Muhammad est le législateur du Coran dans son seul sens exotérique, littéral, tandis que ‘Alî et les autres imâms sont élevés au rang de ceux qui seuls connaissent son sens ésotérique.

– La croyance ismaélienne en des « cycles d’occultation » (*adwâr al-satr*), durant lesquels le sens ésotérique est caché derrière un sens exotérique.

– Le rejet du sens exotérique pour le(s) sens ésotérique(s), le seul qui soit légitime même lorsqu’il est l’exact opposé du sens littéral.

– L’avis de beaucoup des *ghulât*, mais aussi d’auteurs chiïtes duodécimains pré-bouyides tels al-Kulaynî et les Nawbakhtî, selon lequel le Coran, dans la recension canonique établie sous

le califat de ‘Uthmân, n’est pas exempt de contrefaçon, certaines parties ayant été altérées et d’autres non incluses, supprimées. La recension fidèle du Coran, initialement entre les mains de ‘Alî puis transmise à ses descendants successifs, les imâms, ne sera publiquement révélée qu’au moment de la parousie du douzième imâm actuellement occulté.

– La notion ismaélienne d’abrogation cyclique d’une loi prophétique par une autre, un descendant de ‘Alî et de Husayn devant abroger la loi révélée par Muhammad (en dépit du dogme musulman qui déclare fermement Muhammad sceau des prophètes). Cette abrogation eut sa forme la plus sublime lors de la Grande Résurrection d’Alamût et d’autres bastions nizâris entre 1164 et 1210. Elle eut également lieu, brièvement, au Yémen sous l’impulsion du *dâ‘î* ‘Alî b. al-Fadl.

– Le piétinement des *masâhif* autour de la Ka’ba elle-même en 930 par les Qarmates d’Abû Tâhir Sulaymân al-Jannâbî. Le piétinement du Coran par les Qarmates, action que les théologiens et les écrivains sunnites orthodoxes préfèrent attribuer aux seules tentatives menées par les Persans, les Hellènes et autres non-Arabs en terre d’Islam pour subvertir la religion conquérante, est le reflet, dans le miroir déformant du désastre démesuré, des Corans brandis au bout des lances omeyyades en 656. Ce sont deux images d’un montage parallèle à travers environ trois siècles d’histoire.

Lorsque les soldats omeyyades brandirent les *masâhif* au bout de leurs lances, ils dirent : « Qui protégera les régions frontalières des Syriens s’ils périssent, et qui celles des Irakiens si tous périssent ? » Mais les Musulmans arabes furent-ils épargnés par la levée de *masâhif* sur les lances et l’arrêt des combats qui s’ensuivit ? La réponse à la survie des Musulmans grâce au Coran lors de la bataille de Siffin fut le massacre des pèlerins par les Qarmates d’Abû Tâhir al-Jannâbî en 930. Comme d’habitude la majorité de la population fut offensée et scandalisée par l’action qarmate mais

pas par celle des Omeyyades. Peut-on avoir assez de mépris pour la majorité de la population ? Je répondrais d'un « Non » catégorique si je ne savais que ces gens sont également mortels, donc déjà non-morts, et ne sauraient dès lors être réduits à leur médiocre mesure de vivants ordinaires.

Le même phénomène de retrait de la tradition en raison d'un désastre démesuré se rencontre dans le judaïsme après l'expulsion d'Espagne, en 1492, de tous les Juifs déclarés, le baptême de masse, en 1497, des Juifs du Portugal³⁰ et les représailles collectives contre les Juifs en Pologne lors de la révolte ukrainienne de 1648, menée par Bogdan Chmielnicki, contre l'inique système Arenda de répartition des terres, dans lequel de nombreux Juifs étaient impliqués – ces derniers événements furent vécus comme d'autant plus déprimants et malheureux que selon beaucoup de cabalistes fondant leurs calculs sur la *gematria*, 1648 devait être l'année de la rédemption. Le retrait se laisse entendre dans le mouvement messianique autour de Sabbataï Tsevi. Les Sabbataïstes « radicaux » préconisaient la violation systématique de la Torah, considérée, par opposition à la Torah de *atsilout*, celle du temps messianique, comme la Torah de *beria*, celle du monde non rédimé. Du point de vue du désastre démesuré, la Torah a subi un retrait et ce retrait doit être rendu manifeste par une transgression de la Torah, voire par l'apostasie – cette dernière étape, extrême, nécessita le désastre démesuré que fut l'apostasie du Messie en personne (le messianisme est une réponse problématique au désastre démesuré, notamment parce qu'il se transforme souvent lui-même en une catastrophe non moins dévastatrice). Ainsi la conversion de certains Sabbataïstes « radicaux », les Frankistes, au catholicisme et de certains autres, suivant l'exemple de Sabbataï, à l'islam : les Dönme. C'est une attitude caractéristique du journaliste sectaire Elie Wiesel que de fulminer contre les Sabbataïstes dans sa préface à un roman sur Jacob Frank³¹. Lui, le prétendu défenseur de la tradition et de la

mémoire après le désastre démesuré que fut la Shoah, l'émissaire autoproclamé des survivants et des morts, est incapable de voir dans l'attitude sabbataïste une réaction juste, bien que problématique, au désastre démesuré – comment une réponse authentique à un désastre démesuré peut-elle ne pas être problématique ? Rejeter les Sabbataïstes, les Nizâris et les Qarmates en leur apposant l'étiquette de nihilistes est à la fois simpliste et spécieux. Après le retrait de la tradition suivant un désastre démesuré affectant l'islam, tous les Musulmans sont placés dans une position de nihilistes, qu'ils acceptent ou non d'assumer expressément un tel nihilisme ; après le retrait de la tradition suivant un désastre démesuré affectant le judaïsme, tous les Juifs sont placés dans une position de nihilistes. En effet, après le retrait de la tradition qui suit un désastre démesuré, ce sont ceux qui n'assument pas clairement et explicitement le nihilisme dans lequel ils se retrouvent bon gré mal gré qui sont les nihilistes les plus perfides (Wiesel est plus insidieux que le réputé sinistre Jacob Frank). Les Nizâris et les Qarmates, qui ont abrogé la religion révélée par Muhammad et sa loi, sont musulmans car c'est en réaction à des désastres démesurés affectant l'islam qu'ils ont procédé à leurs abrogations. De la même façon, et malgré les opinions intolérantes de leurs adversaires juifs, les Sabbataïstes « radicaux » sont juifs car leurs transgressions de la loi religieuse et même leurs conversions étaient la conséquence de leur sentiment que la tradition juive, religion comprise, avait été occultée par les désastres démesurés qui avaient affecté le judaïsme, y compris l'apostasie du Messie. Excommuniés, les Frankistes se lancèrent dans plusieurs controverses avec les rabbins. Si je devais me ranger du côté d'un des deux partis opposés, je serais certainement d'accord avec les Sabbataïstes, y compris ceux d'entre eux qui se sont convertis, pour dire qu'ils étaient légitimement ceux qu'ils déclaraient être : *les croyants (ma'aminim)*. À ce moment-là les incroyants, c'étaient les rabbins, puisqu'ils continuaient de

croire en une tradition et une loi religieuse qui, s'étant retirées sous l'effet du désastre démesuré et en l'absence ou dans l'échec de leur résurrection, étaient devenues des contrefaçons d'elles-mêmes. De telle sorte que continuer à suivre les commandements de la loi était devenu aussi coupable qu'il était auparavant obligatoire d'agir conformément à elle. Ce renversement, qui fut également mis en œuvre par les Nizâris sous l'imâm Hassan *'alâ dhikrihi'l-salâm*, commença par les « actions étranges » de Sabbataï, parmi lesquelles faire manger de « la graisse des reins » à dix Israélites en 1658, acte strictement interdit par la Torah et puni d'« excision » (fait d'être coupé du peuple auquel on appartient), réciter le bénédicité suivant devant la graisse interdite, « Béni sois-tu, O Seigneur, qui permets cela qui est interdit », et abolir, en 1665, le jeûne du 17 Tammouz. Il s'étendit à l'abrogation des dévotions lourianiques, « qui étaient non seulement devenues caduques mais leur pratique apparaissait comme une faute ou un péché »³², et atteignit son comble avec la conversion des Sabbataïstes « radicaux » à l'islam ou au christianisme. La réponse des Sabbataïstes au désastre démesuré a révélé que la majeure partie des autorités rabbiniques officielles, habituellement considérée comme l'élite, appartenait aux gens du commun, ceux qui sont insensibles au retrait causé par le désastre démesuré. J'inclus dans les gens du commun les rabbins qui ont excommunié ou banni Sabbataï Tsevi uniquement parce qu'il a abrogé la Loi ; je n'inclus pas parmi eux les rabbins qui ont excommunié Tsevi ou approuvé son excommunication non parce qu'il a transgressé la Loi et les interdits de la Torah, mais parce qu'il s'est proclamé Messie. Les Nizâris et les Qarmates sont d'autant plus musulmans et les Sabbataïstes sont d'autant plus juifs que leurs abrogations ont fondamentalement affecté les religions musulmane et juive, respectivement. Le rétablissement de la Shari'a en 1210 par le petit-fils de Hassan *'alâ dhikrihi'l-salâm* peut se lire comme une manœuvre diplomatique pour tenir à distance la menace grandissante que

fait peser sur ses initiés un sunnisme qui reprend l'ascendant, les Nizâris ayant de nouveau recours à la *taqiyya* tout en conservant leurs croyances ésotériques. Il peut se lire aussi comme le résultat d'une nouvelle période de *satr* (occultation) ou comme une prise de conscience du fait que l'illumination et le salut ne peuvent être atteints que par des individus³³ – auquel cas l'amalgame qui s'en est suivi entre le chiisme ismaélien et le soufisme ne serait pas uniquement une conséquence de la destruction par les Mongols des bastions nizâris et de la persécution des survivants dans l'empire sunnite qu'ils ont établi. Il est également possible que l'abrogation de la Loi – en réponse au retrait de celle-ci – ait contribué à sa résurrection et, partant, à son rétablissement quarante-six ans plus tard. Ceux parmi les Qarmates qui sont retournés dans le giron de l'islam traditionnel après la débâcle que fut l'épisode du faux messie Zakariyyâ al-Isfahâni et son abrogation de la révélation de Muhammad avaient de bonnes raisons de le faire car la première réaction des Qarmates avait contribué à ressusciter cette religion avec ses livres et ses lieux sacrés. Ceux qui sont rentrés au bercail après l'apostasie dévastatrice de Sabbataï doivent peut-être le succès de leur retour aux mesures salutaires que les Sabbataïstes avaient prises en découvrant l'étendue du désastre. Les autorités rabbiniques et les 'ulamâ' ont eu le dernier mot parce que les actions des Sabbataïstes, des Nizâris et des Qarmates avaient probablement ressuscité ce qui était devenu inaccessible.

Le retrait de la sainteté de la Palestine suite à un désastre démesuré affectant les Juifs est évident si l'on adopte la perspective des Sabbataïstes dont la majorité, Nathan de Gaza compris, rejetait la notion d'immigration en Terre sainte, rejet qui s'intensifia encore à la suite de l'apostasie de Sabbataï, se transformant vers le milieu du XVIII^e siècle en un parti pris anti-Palestine évident, notamment parmi les membres de l'aile frankiste³⁴. En effet, une des thèses soutenues par les Frankistes dans leur controverse avec les rabbins

à Kamenets-Podolsk du 20 au 28 juin 1757 était : « Nous ne croyons pas que Jérusalem sera jamais reconstruite ». On trouve cependant même chez les Sabbataïstes des failles dans la vigilante sensibilité au désastre démesuré : la notion avancée par certains d'entre eux selon laquelle il faudrait émigrer vers la Terre sainte car enfreindre la Loi à Jérusalem constitue une transgression plus efficace reste une façon (négative) d'insister sur, et donc d'élire, la terre de Palestine et sa traditionnelle exceptionnalité. De même, refuser d'immigrer en Palestine afin d'éviter de *brusquer la fin* (messianique) par un retour en masse des exilés – qui est une des conditions préalables à l'avènement de l'ère messianique, ou un des changements qu'elle fait advenir – implique que l'on continue d'élire la terre de Palestine et sa traditionnelle exceptionnalité – à moins que la raison avancée ne soit qu'un prétexte pour ne pas se rendre sur une terre dont on pressent qu'elle n'est plus la Terre sainte. C'est du point de vue du retrait de la sainteté de la Mecque qu'il faut interpréter et évaluer le geste symbolique d'orienter la tribune vers l'ouest le jour où la Grande Résurrection fut proclamée à Alamût (à l'opposé de la direction vers laquelle tous les Musulmans doivent se tourner lors de leurs prières) et, d'une manière plus valide encore (puisque le placement par les Nizâris de la tribune dans la direction exacte opposée à celle de la Ka'ba à la Mecque peut être interprété comme donnant une importance, même négative, à cette dernière, en tout cas comme une façon de continuer de s'y référer), la mise à sac et la profanation de la Ka'ba par les Qarmates et le transfert par eux de la Pierre Noire vers leur capitale, al-Ahsâ'. Peut-on aisément déplacer l'*axis mundi*, qui est sur terre le point le plus proche du Ciel, et qui ne peut être réellement observé en dehors de ses compléments dans le Monde de la Forme-archétypale (*'âlam al-mithâl*), et autour duquel processionnent non des humains mais des anges³⁵ ? Je pense que l'action des Qarmates n'a pas été de consacrer un nouvel *axis mundi*, mais d'indiquer le retrait de l'axe traditionnel à

la suite d'un désastre démesuré³⁶. Si la « solution finale » des nazis à la « question juive » fut un désastre démesuré, alors un retrait de la sainteté ou de la traditionnelle signification exceptionnelle de Jérusalem s'en est suivi. Dès lors, la question qui m'intrigue n'est pas celle, hypocritement naïve, de savoir « comment les victimes d'un état raciste (l'Allemagne nazie) sont devenues des oppresseurs racistes », mais plutôt celle de savoir comment il se fait que le désastre démesuré que fut la Shoah n'ait pas répandu parmi les artistes, les écrivains et les penseurs juifs une attitude qui révélât le retrait de la sainteté ou de l'exceptionnalité traditionnelle d'une terre particulière, en l'occurrence Jérusalem. Alors qu'un bon nombre d'écrivains et de penseurs juifs ont écrit sur la mort de Dieu à Auschwitz, rares sont ceux qui ont évoqué l'extinction de la sainteté de la terre (il semblerait qu'il soit plus difficile de renoncer à la croyance et à l'investissement dans la sainteté d'une terre [et dans le Messie] que de cesser de croire en Dieu !). Nonobstant le discours moralisateur de certains Juifs qui, tout en insistant sur la Shoah, encouragent ou du moins tolèrent l'attribution de noms bibliques à des villes et des villages palestiniens occupés et dénoncent toute négligence dans l'accomplissement du rassemblement des exilés par l'*aliya*, l'ascension vers la Terre sainte, c'est à l'honneur des Juifs que la Diaspora ait continué malgré la création de l'État d'Israël. Je crois que beaucoup de Juifs se sont abstenus d'aller en Israël parce qu'ils avaient une intuition de ce retrait et non parce qu'ils étaient assimilés dans leurs pays d'accueil, ni à cause des conditions de vie difficiles et dangereuses dans les premières années de la création de l'État d'Israël, ni parce qu'ils avaient des scrupules éthiques ou politiques quant à l'origine coloniale de cet état ou ses continuelles politiques expansionnistes et racistes envers ses pays voisins ou son occupation illégale et brutale de la terre palestinienne³⁷. Le discours sioniste ininterrompu, dans son insistance sur la tradition et sur la signification ultra-spéciale de la

terre de Palestine, et davantage encore l'opinion ultra-orthodoxe de Gush Emunim et de Rabbi Zvi Yehuda Kook selon laquelle la création de l'État d'Israël est un événement religieux messianique, ne sont donc pas conscients de la « solution finale » en tant que désastre démesuré, puisqu'ils la traitent comme une catastrophe vaste, extrême, mais dont les effets sont localisés. L'ambivalence que beaucoup de sionistes en Palestine ont montrée vis-à-vis des survivants de la Shoah³⁸, notamment dans les premières années qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale et la création de l'État d'Israël, est à imputer non seulement au désir d'oublier la figure du Juif comme victime passive, mais également, peut-être, à l'intuition que plus la Shoah est étudiée et soulignée, plus cela renforce le sentiment du retrait de la sainteté ou simplement de la signification traditionnelle ultra-spéciale de la terre de Palestine. Donc s'il est juste qu'il y ait des mémoriaux de la Shoah à Treblinka, Auschwitz et aux États-Unis, patrie d'environ un tiers des Juifs aujourd'hui, il est troublant et consternant de voir de tels mémoriaux en Israël, « l'état juif » (Yad Vashem à Jérusalem, le *Scroll of Fire* de Nathan Rapoport [1971], le Jour de la Shoah et de l'héroïsme [*Yom Hashoah Vehagvurah*], etc.) : la présence de ces monuments ne serait valide que dans le cas où, suite au désastre démesuré que fut la Shoah, Israël n'est plus considéré comme la Terre sainte. On peut aisément soutenir que, à la différence des Qarmates qui au X^e siècle étaient une formidable puissance militaire, les Juifs, jusqu'à la récente création de l'État d'Israël, n'avaient nullement les moyens de profaner Jérusalem pour révéler le retrait de sa sainteté, en tentant par exemple d'endommager encore davantage ce qui reste du Mur des lamentations. Aujourd'hui ils ont les moyens de le faire. Pourtant je ne vois aucune réaction de leur part qui ressemble de près ou de loin à ce que firent les Qarmates (sans doute certains ultra-orthodoxes voient-ils la sécularisation de Jérusalem comme étant déjà une sorte de profanation – mais ils

condamnent cet état de fait).

Avec les désastres démesurés, les dégâts ne sont jamais uniquement matériels. Il s'agit aussi, notamment dans les époques passées, du retrait des guides et alliés spirituels ainsi que des divinités. Peu de temps avant sa mort, le dernier représentant du douzième imâm, Abû al-Hasan 'Alî b. Muhammad al-Samarri (m. 329/940-41), aurait reçu de l'imâm la note suivante : « Au nom de Dieu. O 'Alî b. Muhammad al-Samarri [...] ne nomme personne pour te remplacer, puisque l'occultation complète a eu lieu ». Quand les Chiïtes vinrent lui demander qui serait son successeur, il dit : « Maintenant l'affaire n'appartient plus qu'à Dieu. C'est à Lui de la conduire jusqu'à son achèvement ». La Grande Occultation du douzième imâm fut ainsi annoncée³⁹. Devant une certaine rhétorique chiïte et juive d'impuissance et de victimisation, qui non seulement se poursuit sans relâche même pendant les périodes où ces communautés disposent d'un ascendant politique, mais parfois s'intensifie malgré cet ascendant, il est capital de tenir compte du fait que la persécution chronique de ces deux communautés a dû leur inoculer des habitudes de réaction qui ne sauraient s'effacer rapidement. Cela dit, il est essentiel de démasquer les abus hypocrites qui peuvent découler d'une telle rhétorique. Cela dit, il est vital de ne pas oublier le retrait qui suit un désastre démesuré : c'est ce qui pourrait valider la poursuite d'une telle rhétorique. Se pourrait-il que le puissant empire et la glorieuse civilisation des safavides se soient authentiquement, légitimement, et non hypocritement, vécus comme un empire et une civilisation du désastre ? Oui, cela se peut. Cela s'est-il passé ainsi ? Oui, en partie, car pour beaucoup de Chiïtes duodécimains dans le grand état chiïte qu'était l'Iran safavide, le retrait de l'imâm n'a jamais cessé d'être la circonstance déterminante. Une fois commencée la Grande Occultation, soit elle persiste, auquel cas la notion, la position et la fonction de *Nâ'ib al-'âmm* (le représentant général de l'imâm caché) endossée par les 'ulamâ' (affirmant que

ce qui a été annulé par le douzième imâm n'est pas la fonction de représentant en tant que telle, mais celle d'un représentant individuel, le *Nâ'ib khâss*) est un travestissement ; soit il y a un *Nâ'ib 'âmm* et dès lors l'hypothèse que la Grande Occultation se perpétue doit être remplacée par celle d'une reprise de l'Occultation mineure. Qui parmi les ayatollahs et les 'ulamâ' a l'audace de prendre ouvertement l'initiative d'une telle mesure, qui suppose une parousie imminente ? À un premier niveau, il y a une différence manifeste et cruciale entre d'un côté l'Iran safavide chiïte duodécimain, et de l'autre l'état nizâri de la Grande Résurrection (1164-1210), l'état qarmate durant l'épisode de Zakariyyâ al-Isfahâni à al-Ahsâ', et l'état fatimide. Dans le premier, passée la période initiale de la vision extrémiste (*ghuluww*) du Shah comme étant lui-même l'imâm, notamment parmi ses partisans turkmènes, les qizilbash, et avant que ne soit introduite la notion et la fonction de *Nâ'ib al-'âmm* – un geste pour atténuer l'occultation de l'imâm –, la sensibilité au retrait, sous la forme de l'occultation de l'imâm, continua malgré le gouvernement chiïte. Dans les trois autres, l'imâm était présent dans le monde sous les traits de leur dirigeant. Et pourtant, même dans l'Alamût nizâri de la proclamation de la Grande Résurrection, un sentiment de retrait perdura, pour un temps du moins, alors même qu'était manifesté le sens ésotérique : dans sa *khutba* du 17^e jour de Ramadan, durant laquelle il proclama la Grande Résurrection, abrogeant ainsi la loi religieuse de Muhammad, Hassan II s'institua *khalîfa* (représentant) de l'imâm. C'est seulement plus tard que son fils et successeur, Nûr al-Dîn Muhammad II, revendiqua explicitement l'imâmât pour son père et pour lui-même. Le processus qui a mené à la proclamation de la Grande Résurrection peut sembler manquer de rigueur du strict point de vue de l'avènement messianique comme événement surnaturel : que Hassan '*alâ dhikrihi'l-salâm*' parle au nom d'un autre, cela pourrait alors être entièrement attribué à la pression efficace qu'il a subie durant le règne de son

prédécesseur et prétendu père, Muhammad b. Buzurg-Ummîd, en vue de le faire renoncer publiquement à la fois à sa revendication d'être l'imâm et à ceux de ses partisans qui faisaient cette revendication en son nom ; et/ou à une réticence de sa part à endosser un rôle si important. Mais du point de vue de l'association du retrait suivant un désastre démesuré avec une manifestation messianique, le fait que l'annonce par Hassan '*alâ dhikrihi'l-salâm*' de la manifestation du sens ésotérique et de l'abrogation de la Loi exotérique se fasse au nom d'un autre, l'imâm encore caché, n'est pas désinvolte mais rigoureux et précis puisque cela autorise, au moins jusqu'à ce que lui-même soit clairement désigné comme étant l'imâm, le maintien d'un ton de retrait en pleine épiphanie messianique. Le désastre démesuré produit un retrait de la tradition, que celui qui est proclamé Messie/Qâ'im ne fait qu'énoncer⁴⁰. Auquel cas l'imprécision dangereuse qu'il s'agit d'éviter, c'est de prendre la déclaration d'abrogation pour un performatif alors que c'est une description de ce qui a déjà eu lieu en raison du désastre démesuré : le Messie/Qâ'im n'abolit pas la Loi mais rend manifeste une condition qui était déjà présente, en l'occurrence le fait que la Loi s'est retirée. La *khutba* de Hassan '*alâ dhikrihi'l-salâm*' à Alamût, avec sa révélation en deux étapes, minimise ce danger.

Selon un propos talmudique, le fils de David n'apparaîtra que dans une génération « soit totalement coupable, soit totalement innocente⁴¹ » ; et dans la tradition islamique, le Mahdî « remplira la terre d'harmonie et de justice, comme elle aura été remplie jusque-là de violence et d'oppression ». Si le Messie apparaît dans une génération totalement innocente, la manifestation de l'ésotérique, exclue par la loi du cycle d'occultation, annonce l'ère messianique proprement dite, le cycle d'épiphanie. La manifestation avortée de l'ésotérique dans une génération qui n'est pas totalement innocente peut fonctionner comme un signe occulte de la proximité de la parousie, puisqu'elle signale que le monde a été entièrement livré

à l'impiété : le nom suprême, le nom secret de Dieu s'est tellement retiré que même sa manifestation ne saurait le révéler. La *taqiyya* (dissimulation) et la discipline de l'arcane ne sont plus obligatoires à la suite du désastre démesuré, puisqu'elles sont mises en œuvre par le retrait qui l'accompagne. Tant que la *taqiyya* demeure obligatoire, le retrait n'est pas maximal et le temps de la révélation messianique n'est pas encore venu. C'est le fait que la première manifestation n'a rien révélé qui annonce la nécessité d'introduire messianiquement le cycle d'épiphanie. Dans une telle situation, la manifestation messianique doit avoir lieu deux fois : l'une, avortée, pour suggérer le temps de l'occultation totale ; l'autre, de bon augure, le Messie ayant reçu, en complément des saints *nefech*, *rouah* et *nechama* qu'il a déjà, la plus haute lumière-âme, appelée *yehida*⁴². Il est alors à même d'inaugurer la période de rédemption.

Le désastre démesuré ne reste pas une circonstance extérieure, et peut-être ne peut-il pas le rester : pour les Chiïtes, le massacre de l'imâm Husayn, fils de l'imâm 'Alî et petit-fils du prophète Muhammad, avec une grande partie de la famille du prophète et beaucoup de ses compagnons, etc. ; pour les Juifs, la destruction du Temple, le *galut* (exil), l'expulsion d'Espagne, etc. Tôt ou tard il devient intérieur. Le désastre démesuré des Ismaéliens est, en un drame gnostique qui se joue dans le Ciel, le retard de réponse de la Seconde Émanation, retard qui produit sa régression au dixième rang et, partant, sa tentative de rattrapage et de nouvelle ascension jusqu'au troisième rang⁴³. Le désastre démesuré des cabalistes lourianiques est la *brisure des récipients* qui étaient supposés contenir la lumière céleste, ce qui mena à la dispersion des étincelles de cette lumière dans la *qelipa*, le domaine du démon.

L'abandon de Beyrouth-Ouest par les Arabes et le reste du monde lors de l'invasion israélienne du Liban en 1982, et les sanctions continues contre l'Irak, qui en sont [1996] à leur sixième année, ont-elles séparé ces deux communautés du reste du monde

arabe, défaisant ainsi toute notion d'une communauté arabe ? Si oui, ai-je eu raison d'écrire dans *Over-Sensitivity* que la conjonction de catastrophes affectant le monde arabe en Irak, au Soudan, au Liban et auparavant en Palestine constituait un désastre démesuré ? La tradition pour ces communautés est-elle non plus celle qui fut la leur, mais celle des autres communautés du désastre démesuré : les gnostiques, les Nizâris, les Qarmates, les Sabbataïstes ? Malheureusement ces communautés, qui ont cherché à réagir au retrait consécutif à un désastre démesuré, ont été assujetties à une autre forme de retrait, un retrait matériel imposé par leurs ennemis orthodoxes : la plupart des écrits des Nizâris, des Qarmates et des Sabbataïstes ont été brûlés ou détruits (destruction par les Mongols de la bibliothèque d'Alamût, etc.).

Dans son *Heidegger et « les juifs »*, Lyotard apprécie, en la contrastant avec l'activisme du résistant Robert Antelme, l'attitude des Juifs de Sighet (Roumanie) à la veille de leur déportation vers les camps de concentration, telle qu'elle est décrite par Elie Wiesel dans son livre *La Nuit* : incrédulité devant la catastrophe imminente – attitude répandue parmi les Juifs à l'époque. Hélas, Lyotard établit une dichotomie non seulement entre la communauté juive de Sighet et la communauté des résistants juifs, mais également entre Wiesel et Antelme. Il faut n'entendre rien aux couleurs (et lorsqu'on est aussi sensible au timbre que l'était Lyotard, il faut s'être bouché les oreilles) pour établir une telle dichotomie et ne pas déceler le ton critique que Wiesel adopte dans *La Nuit* vis-à-vis de l'attitude de sa communauté. Discerner un tel ton – tâche plutôt facile si l'on est impartial – vous éviterait, et tout particulièrement dans un livre traitant du choc provoqué par la profondeur de la compromission de Heidegger avec les nazis, d'être interloqué par l'éloge ultérieur que fait Wiesel de l'activisme des Israéliens, et par son approbation sans réserve des actions de l'armée israélienne dans une série d'articles dont le parti pris est flagrant⁴⁴. Lorsque

l'aveuglement face au désastre démesuré se poursuit au-delà du désastre, est-il acceptable de s'en montrer enthousiaste ? L'échec de Wiesel à ressentir la Shoah comme un désastre démesuré est visible non seulement dans son attitude extrêmement négative envers les Sabbataïstes, mais aussi dans son attitude très positive envers le projet sioniste et dans son adhésion inconditionnelle à l'État d'Israël⁴⁵. « Mais Jalal, comment peux-tu parler d'aveuglement au sujet de Wiesel ? Oublies-tu sa déclaration résolue : “Voilà pourquoi j'écris certaines choses plutôt que d'autres : pour rester fidèle”⁴⁶ » Est-il simple de rester fidèle aux morts qui, entre doublement, insertion de pensée et *tous les noms de l'histoire, c'est moi*, se trahissent eux-mêmes, sont trahis par eux-mêmes (*La Stratégie de l'araignée* de Bertolucci) ? Wiesel : « Je dois [aux morts] mes racines et ma mémoire. Je leur dois de transmettre l'histoire de leur disparition. [...] Ne pas le faire serait les trahir »⁴⁷. Penser aux morts et écrire sur eux comme ils étaient lorsqu'ils étaient vivants est déjà une façon de les oublier – en tant que (non-)morts. Wiesel : une sorte d'Horatio hypocrite et sectaire. Combien d'élimination et de répression des morts y a-t-il dans les livres de Wiesel pour qu'il s' imagine que les morts ont besoin d'un messenger, et qu'il se sente pompeusement investi du devoir d'être ce messenger. Si Wiesel prêtait un peu mieux l'oreille, il s'apercevrait que pendant qu'il joue son rôle de messenger des morts, ils sont déjà en train d'interférer avec son discours sur eux comme ils étaient pendant leur vie. Il faut mourir avant de mourir pour éprouver certains modes d'existence des morts-comme-non-morts, ceux qui ne connaissent pas les lois des vivants, qui y sont étrangers, le genre d'entités que le Président Schreber a rencontré. Si l'auteur du *Crépuscule, au loin* – roman supposé tourner autour de la folie et des fous et dont l'action se déroule en majeure partie dans un asile, mais qui à aucun moment ne produit chez le lecteur un quelconque sentiment d'angoisse, d'inquiétante étrangeté – devait se heurter à une insertion

de pensées apparemment étrangères dans sa tête, ou entendre des voix importunes parler au mauvais moment au nom de personnes mortes dans les camps de concentration tout en échangeant de temps en temps des remarques obscènes sur un ton démoniaque et lascif (l'obscénité est un des modes des morts, ils peuvent être aussi obscènes que les gardiens nazis des camps), les écouterait-il ? Tenterait-il, non pas tant de les accueillir – qui peut faire bon accueil à l'inquiétante étrangeté ? – que de ne pas refouler leur propos aussi vite que possible ? Si Antonin Artaud, Maurice Blanchot, Pierre Klossowski, le Président Schreber, le Jean Genet de *L'Atelier d'Alberto Giacometti* ou l'auteur de (*Vampires*): *An Uneasy Essay on the Undead in Film* s'étaient proclamés messagers des morts, ce serait à peine tolérable ; qu'Elie Wiesel le fasse, c'est le summum du dérisoire. Mais, précisément, aucun de ces auteurs ne prétendrait être le messenger des morts. Ils savent à quel point il est indécent de parler pour les morts. Même un esprit aussi vindicatif que le défunt père d'Hamlet a la décence de ne pas le faire : « S'il ne m'était défendu / De dire les secrets de ma prison [y compris de « moi-même » mort], / je te dévoilerais un conte dont le plus petit mot / pourrait lacérer ton âme, figer ton jeune sang, / [...] Mais ce blason d'éternité ne doit pas être dit / À des oreilles de chair et de sang » (Shakespeare, *Hamlet*, I, 5, traduction Jean-Michel Déprats). Même le mort (en tant que revenant) ne parle pas au nom du mort (en tant que non-mort) ; même le spectre, en apparence un revenant, n'est pas autorisé à parler de lui-même comme mort, à être pleinement son propre messenger. Cela étant dit, le spectre du père d'Hamlet est incomparablement moins vindicatif qu'Elie Wiesel. Peut-on reprocher à Wiesel d'être vindicatif ? Non, mais on n'a pas non plus à accepter naïvement ce qu'il profère, ni à lui décerner le prix Nobel de la paix. Les vivants sont vindicatifs d'une façon plutôt déterminée, limitée. Même quand elle semble totalement aveugle, la vengeance d'un vivant

épargne généralement quelqu'un : son fils, sa mère, ou l'étranger. La vengeance du revenant étant motivée, exigence d'une rétribution spécifique, cela indique que le spectre appartient encore, bien que de manière ténue, à la vie, qu'il n'est pas pleinement une créature du royaume des non-morts. Et quand dans ses écrits quelqu'un se montre vindicatif en un sens restreint, on peut être sûr qu'il ne parle pas au(x) nom(s) des morts (dans le royaume de la non-mort), car la vengeance de ces derniers n'est pas circonscrite. C'est un type de vengeance qui n'est d'aucun intérêt pour ce vivant vindicatif, l'humain, trop humain Wiesel. Ce qui est également dépourvu d'intérêt pour Wiesel concernant la mortalité est que « tout ce qui est mortel est sans défense. Cela est inscrit aussi clairement au-dessus de la tête d'un jeune oiseau qu'au-dessus d'un crâne humain pétrifié par le mal et la bêtise. Mais voir cette ressemblance et cette corrélation demande une grande force d'esprit » (Vilhelm Ekelund). Même les gardiens des camps de concentration nazis, même les bourreaux dans les prisons israéliennes, serbes (de Bosnie) ou irakiennes sont mortels et donc infiniment sans défense, c'est-à-dire à la fois totalement vulnérables et – nonobstant la vile justification que donne le prix Nobel de la paix et journaliste Wiesel, à travers un des personnages de son livre *Le Cinquième Fils*, de la torture de Palestiniens par l'armée israélienne : « Maintenant Ilan en est convaincu : l'idée, la perspective de non-souffrance inquiète le terroriste. Serait-il stupide ou inconscient ? Ilan ne comprend pas, ça l'agace de ne pas comprendre, mais il ne le montre pas. Puis, comme dans un éclair, il voit le bref frémissement qui parcourt le prisonnier : il a cillé en serrant les lèvres. Cela n'a duré qu'une fraction de seconde, mais Ilan l'a aperçu. De quoi a-t-il donc peur si ce n'est pas de la souffrance ? Et la réponse est, soudain, évidente : il a peur de ne pas souffrir. Il veut souffrir. Il s'est préparé à la souffrance, à la torture, probablement aussi à l'agonie et à la mort. La raison ? Peut-être pour servir

d'exemple. Pour allonger la liste des martyrs palestiniens. Pour fournir de la matière à la propagande anti-israélienne. Et aussi : pour forcer l'adversaire juif à pratiquer la torture, donc à se trahir, donc à choisir l'inhumain⁴⁸ » – indéfendables.

En collaboration avec des étudiants, Jochen Gerz a recueilli des données exhaustives sur les cimetières juifs qui étaient utilisés jusqu'à la dictature national-socialiste. Entre avril 1990 et mai 1993, de nuit et sans autorisation, les étudiants ont retiré des pavés du chemin qui mène au château de Sarrebruck, en remplaçant temporairement chaque pavé par un nouveau. Après avoir gravé sur la base de chaque pierre retirée le nom de l'un des cimetières, ils la remplaçaient secrètement dans le chemin, le nom du côté invisible du pavé. Le résultat s'intitule *2146 pierres – Monument contre le racisme, Sarrebruck*. Dans ce monument-mémorial on peut discerner à la fois un retrait (la liste la plus complète possible des cimetières juifs de l'Allemagne pré-nazie est donnée sous une forme occultée⁴⁹) et, à cause du remplacement provisoire et inapparent des pierres, le faux que l'on associe à la résurrection. Suite à un désastre démesuré, le mémorial et la mémoire doivent passer l'épreuve de l'impression de faux puisque les événements et le savoir auxquels ils cherchent à accéder sont en cours de résurrection. Loin de déprécier cet acte de réminiscence, le retrait et l'impression de faux attestent sa fiabilité. Ce qui aurait prouvé que Jésus est le Christ, fils de Dieu, ce n'est pas seulement qu'il ait fait revenir Lazare des morts, mais aussi qu'après la résurrection de ce dernier, aucun de ceux qui ont rencontré Lazare n'a à aucun moment pensé, ni fugacement ni de manière prolongée, que ce n'était pas vraiment Lazare, mais un double, un imposteur. S'il y a eu miracle, il a moins résidé dans le fait de ramener Lazare des morts que dans l'absence de l'impression, censée accompagner la résurrection, d'avoir affaire à un double. Pour les premiers Chrétiens, le désastre démesuré avait peut-être déjà commencé avec l'abandon de Jésus-Christ sur

la croix ainsi qu'avec l'absence de la série de catastrophes dont il avait annoncé qu'elles mettraient fin au monde en l'espace d'une génération et ouvriraient la voie au Jour du Jugement. Ce (fils de) Dieu qui d'après le Nouveau Testament a ramené des morts un homme sans qu'aucune impression de faux, sans que le sentiment d'avoir été subrepticement remplacé par un double vienne hanter ce dernier, était très probablement lui-même affecté de retrait et suspect d'imposture du point de vue de certaines sectes chrétiennes, notamment celles à tendance gnostique.

Dans les pays, tels la Bosnie, le Liban ou le Rwanda, qui ont connu une guerre civile brutale, on rencontre de très nombreux cas de survivants traumatisés. Beaucoup de ces survivants recourent à un traitement psychiatrique pour retrouver un investissement dans le monde, y compris dans la tradition et la culture en général. Mais cette perlaboration subjective ne peut à elle seule réussir à pallier le retrait de la tradition, car ce retrait n'est pas un symptôme subjectif, ni individuel ni collectif, et ne saurait donc être entièrement traité par des psychiatres ou des psychanalystes ; il exige les efforts résurrectionnels des écrivains, des artistes et des penseurs. Sans la contribution de ces derniers, ou bien le traitement échoue, ou bien, même lorsque le patient repart apparemment guéri, il découvre bien vite que la tradition, art compris, est toujours occultée.

À l'égard du désastre démesuré, l'art fonctionne comme le miroir dans les films de vampires : il révèle le retrait de ce que nous considérons toujours présent. « Tu n'as rien vu à Hiroshima » (*Hiroshima mon amour* de Duras, 1961)⁵⁰. Cela implique-t-il qu'il ne faut pas enregistrer ? Non. Il faut enregistrer ce « rien », qui ne pourra être disponible qu'après la résurrection. Nous devons prendre des photographies tout en sachant qu'en raison du retrait de leurs référents, et jusqu'à la résurrection de ces référents, elles ne seront pas disponibles en tant que pièces documentaires, référentielles – cela s'accompagnant d'un risque : que des facettes du

contenu soient prises pour des aspects purement formels. C'est un cercle vicieux : ce qui doit être enregistré a été occulté, donc à moins qu'il ne soit ressuscité, il sera omis ; mais afin d'accomplir ce travail de résurrection indispensable pour éviter qu'il soit omis, il faut d'abord l'avoir perçu, même minimalement, c'est-à-dire avoir contré son retrait, c'est-à-dire l'avoir ressuscité. Mais comment peut-on parler du retrait de certains bâtiments de Beyrouth en guerre civile quand des réfugiés les percevaient encore, y vivaient même ? Et pourtant ces réfugiés, marginalisés à cause de leur manque de pouvoir politique et de leur dénuement économique, ne font-ils pas l'objet d'une omission supplémentaire en raison de leur association avec ces bâtiments occultés ? La négligence des Libanais et leur indifférence générale à documenter le carnage par des photographies, des films ou des vidéos ne s'explique pas entièrement par le fait que vers la fin de la guerre civile ils s'étaient sans doute habitués à être entourés de destruction, ni par le fait que beaucoup de ces zones sinistrées furent déclarées zones militaires, interdites aux appareils photographiques. Se peut-il que des photographies de ces bâtiments occultés deviennent disponibles sans que soient ressuscités leurs référents occultés ? Il semble que de telles photographies subissent elles-mêmes un retrait. Il va donc y avoir « un temps de développement » pour les photographies prises vers la fin de la guerre et développées chimiquement. La documentation est pour l'avenir non seulement au sens où elle préserve le référent présent pour les générations à venir, mais aussi parce qu'elle ne peut fonctionner comme préservation du référent qu'à l'avenir, lorsque le travail de résurrection aura contrecarré le retrait. Il pensa que, le temps que ces photographies deviennent disponibles, un des lieux appropriés pour les exposer serait le Stewart Gardner Museum à Boston, à côté des espaces laissés vides par le vol de plusieurs tableaux célèbres le 18 mars 1990. Le visiteur serait confronté à deux types d'indisponibilité, l'une matérielle et l'autre

immatérielle. Alors que l'Occident a connu une prolifération de nouveaux musées (le San Francisco Museum of Modern Art conçu par Mario Botta, le musée Guggenheim de Bilbao par Frank Gehry, le Musée d'art contemporain d'Helsinki par Steven Holl, le musée Knut Hamsun de Steven Holl à Prestied en Norvège, le Musée d'art moderne de Francfort par Hans Hollein, le Felix Nussbaum Museum à Osnabruck par Daniel Libeskind, le Getty Center de Los Angeles par Richard Meier...), d'extensions de musées existants (le Jewish Museum de Daniel Libeskind qui est une extension du Berlin Museum, le projet du Grand Louvre [1981-1999] dont l'un des enjeux était de doubler la surface des salles d'exposition, la faisant passer à 60 000 m²...), de nouvelles bibliothèques (la British Library à St Pancras, à Londres, par Sandy Wilson⁵¹, la Bibliothèque nationale de France par Dominique Perrault, la Bibliothèque nationale allemande à Francfort-sur-le-Main par Mete Arat, Hans-Dieter et Gisela Kaiser...), de catalogues et d'inventaires comme *The Dictionary of Art* (1996) publié par Macmillan, avec ses 34 volumes, 41 000 articles, 6 802 contributeurs et 15 000 illustrations en noir et blanc, les Afghans, les Bosniaques et les Irakiens ont été privés de la majeure partie de leur tradition artistique, non seulement par destruction matérielle mais aussi par retrait immatériel. Quand bien même on pourrait récupérer une partie importante du contenu de la Bibliothèque nationale et universitaire et de la bibliothèque de l'Institut oriental à Sarajevo, ainsi que de la Bibliothèque nationale à Mostar, cela ne suffirait pas pour la rendre à nouveau pleinement disponible. De plus en plus en Occident l'absence est affectée d'un mode de présence via la téléprésence et le *telesensing*. De plus en plus dans les pays « en développement » la présence est affectée d'une absence via l'incrustation (négative) due au retrait de la tradition suite à des désastres démesurés.

Après le désastre démesuré, si produire une documentation sur le référent est pour l'avenir, présenter le retrait est une tâche

urgente pour le présent. S'il a spécifiquement essayé de produire une documentation sur le secteur *Aswâq* de Beyrouth (le centre-ville), ce n'est pas que ce dernier avait tout particulièrement subi un retrait pour avoir été physiquement transformé en ruines, c'est parce que des segments importants du secteur couraient le danger imminent d'être effacés sans véritable réflexion, pour faire place nette à la construction d'un nouveau centre-ville. Il devait explicitement montrer que ces zones en ruines étaient occultées : mesure préventive face à ceux qui, tout en les percevant, pourraient agir inconsciemment comme si elles n'étaient pas là. Afin d'éviter que la discussion relative à la condition future de ces zones sinistrées ne tombe dans un prévisible oubli, il était crucial non seulement de critiquer les intérêts financiers en jeu, ainsi que le vœu subjectif d'oublier tout ce qui avait des liens forts avec tant de traumatismes individuels et collectifs, mais aussi de ressusciter ces bâtiments ou du moins de rendre leur retrait manifeste par le biais d'œuvres d'art et d'architecture, de façon qu'ils soient toujours disponibles pour l'argument contre leur démolition. Ce qui a contribué à empêcher le sauvetage des bâtiments abandonnés ou en ruine dans le secteur *Aswâq* est que les artistes et cinéastes n'ont réussi ni à les ressusciter ni à manifester leur retrait. Ce retrait n'étant pas devenu explicite, n'étant donc pas devenu un facteur auquel on peut consciemment et intentionnellement essayer de s'opposer au moment de penser et de planifier l'avenir de la ville, ces bâtiments occultés purent très facilement être omis, et donc tout aussi aisément démolis pour être remplacés par un nouveau centre commercial. Ont-ils effacé tant de ruines pour oublier, ou est-ce plutôt qu'ils ont pu les effacer si facilement parce que ces bâtiments sinistrés s'étaient, sous l'effet du désastre démesuré, retirés, donc quasiment faits oublier, de telle sorte que l'effacement n'a fait que consommer l'oubli qu'ils figuraient déjà ? N'appartenant pas à la communauté ayant subi le désastre démesuré qui a ravagé Sarajevo, l'architecte américain

Lebbeus Woods peut remarquer les ruines et recommander dans un livre leur intégration dans la reconstruction future de la ville. Mais, en raison du retrait, ceux qui font partie de la communauté vont probablement traiter ce livre avec indifférence et ne faire aucun cas de ses recommandations. Après le désastre démesuré, le devoir d'au moins certains artistes est de révéler le retrait (Duras avec *Hiroshima mon amour*, 1961 ; Godard avec *King Lear* ; Boltanski avec *Monument : la fête de Pourim*, 1988) et/ou de ressusciter ce qui s'est retiré (Godard avec *King Lear*).

Il était une fois : Beyrouth (Kân ya mâ kân Bayrût), 1994, de Jocelyne Saab, est un film sur l'oubli, surtout hélas dans le sens où c'est un film oublieux : qu'il abandonne si vite jusqu'à l'épigraphe mémorable de Duras sur laquelle il s'ouvre est grotesque. La mémoire ne doit pas être limitée, comme dans le film de Saab, au souvenir humain et aux images d'archives. La perte de la mémoire dans *Hiroshima mon amour* est implicite non seulement dans la mélancolie de la Française qui sait qu'elle oubliera inéluctablement son amant allemand et la dévastation d'Hiroshima, mais aussi dans les mots répétés du japonais, « Tu n'as rien vu à Hiroshima ». L'oubli ne résulte pas toujours de facteurs subjectifs. Il est parfois un effet du retrait objectif de certains êtres à cause d'un désastre démesuré. Le souvenir de ce qui s'est ainsi retiré trahit son objet, c'est un faux souvenir. Prendre la mesure des mots d'ouverture de Duras sur la tentative désespérée de se souvenir contre l'inévitabilité de l'oubli aurait impliqué de montrer que les séquences d'archives documentaires que Saab présente, par exemple les images du Liban des années 1920, sont occultées. Y a-t-il un moyen plus efficace de cacher l'inaccessibilité des images que d'y faire entrer les personnages du film ? Mais à la suite d'un désastre démesuré, apparaître dans les images d'une époque antérieure, plutôt que de laisser supposer qu'elles sont disponibles et qu'ainsi elles fournissent et exemplifient une certaine forme de mémoire, suggérerait

au contraire, dans un film authentique, que le pays ayant subi le désastre démesuré a été si coupé des autres qu'il s'est transformé en une clôture radicale. La clôture radicale permet l'irruption de versions surnaturelles anhistoriques des deux protagonistes dans les images⁵², mais les images elles-mêmes sont inaccessibles. La bobine de film oubliée dans le taxi et vraisemblablement perdue est rendue aux deux jeunes femmes puis projetée : occasion manquée de suggérer subtilement le retrait des images. Saab aurait pu malgré tout insinuer le retrait en concevant l'insertion des deux actrices d'aujourd'hui dans les images d'archives de telle manière à faire douter de l'authenticité de ces images, ou en faisant que les images des deux personnages dans les scènes de film qu'elles ont tournées l'une de l'autre dans le Beyrouth actuel manifestent la même impression d'artificiel et de plaqué que les plans clairement incrustés qui les ont précédées. Hélas il n'en est rien. Ce n'est pas un hasard si Beyrouth est représentée principalement à travers de mauvais films égyptiens dans un long métrage réalisé par une journaliste, c'est-à-dire quelqu'un qui exerce une profession dont aucun représentant ne semble avoir perçu le besoin de résurrection, et encore moins accompli une telle tâche. Tandis que, à quelques rares exceptions près, la culture commerciale (qui pour beaucoup est celle qui a le plus de lien avec le temps présent) n'a pas été rendue inaccessible par la série de catastrophes qui a touché le monde arabe et dont la somme constitue un désastre démesuré, une grande part de l'écriture et de l'art « d'avant-garde » ainsi que tout l'art et toute la littérature authentiquement traditionnels (qui sont considérés par beaucoup comme étant ce qui dans la culture est le moins connecté aux événements contemporains) ont été rendus indisponibles par l'actuel désastre démesuré. Après une lecture publique d'extraits de son livre *Over-Sensitivity*, il passa des *taqâsîm* de *maqâm nahawand* joués par Riâd al-Sunbâtî et de *maqâm kurd* joués par Munîr Bashîr. Peu après que la musique eut

commencé, et lui mis à part, les Moyen-Orientaux présents dans la salle se mirent à balancer la tête en rythme. Quand la musique s'arrêta, il dit : « J'essaie d'opérer une résurrection afin de pouvoir vraiment écouter à nouveau cette musique, et l'accompagner du quasi-*dhikr* de l'extase musicale (*Allâh !... Allâh !...*) ». À en juger par leur réaction au désastre démesuré, beaucoup d'artistes et d'écrivains réputés élitistes sont beaucoup plus à l'écoute du temps présent que ne l'est la culture commerciale. C'était déjà le cas avant que la domination financière des états du Golfe ne réduise cette dernière, notamment en Égypte, à son expression la plus grossière. La tradition n'est pas simplement ce qui a matériellement et en apparence survécu à « l'épreuve » du temps : entité nébuleuse en temps normal malgré le processus un peu artificiel de formation des canons littéraires et artistiques, c'est le désastre démesuré qui en délimite plus précisément les contours. La tradition est ce qui a tout à la fois matériellement survécu au désastre démesuré, été immatériellement occulté par ce dernier, et eu la chance d'être ensuite ressuscité par des artistes, des écrivains, des penseurs. De nombreuses œuvres que l'on pensait appartenir à la tradition se révèlent, par leur disponibilité après un désastre démesuré, n'en pas faire vraiment partie. Au contraire, et avant d'être canonisées graduellement et à contrecœur, de nombreuses œuvres d'art modernistes qui s'attaquaient passionnément à « la tradition » se révèlent, par leur retrait, en faire partie.

Il y avait deux types fondamentaux de compositions floues et/ou négligées dans les photographies, les films et les vidéos produits à l'époque de la guerre civile libanaise.

– Celles qui datent de la guerre civile même étaient dues à un ou à plusieurs des facteurs suivants : les conditions périlleuses dans lesquelles le photographe les a prises ; le fait de détourner trop vite le regard en apercevant les cadavres éventrés en décomposition ; la proximité des morts – venus empêcher que l'abandon par le monde

de ceux qui souffrent du désastre démesuré ne se transforme en clôture radicale – dont l'immobilisation, non en tant que cadavres (la *rigor mortis* reste une variété de mouvement) mais en tant que créatures du royaume de la non-mort, fait paraître tout mouvement, y compris l'infra-motilité sans repos des vivants, comme flou ; les états de transe dans lesquels se produit souvent la rencontre avec les morts.

– Celles de l'après-guerre civile étaient principalement dues au retrait de ce qui était photographié.

Comme tant d'autres, il s'était habitué à voir les choses à la vitesse de la guerre. Donc à la fin de la guerre civile, pendant quelque temps il n'a pas pris de photos ni tourné de vidéos, attendant d'apprendre à regarder de nouveau à un rythme paisible. Cette période d'ajustement a duré deux années entières. Mais même après qu'il se fut habitué à regarder les bâtiments et à vivre les événements au rythme de la paix, les images des ruines du Liban prises par ce photographe libanais, qui composait de manière classique les photographies qu'il prenait dans les autres pays, avaient toujours l'air d'avoir été prises par un photographe en danger imminent, à court de temps pour viser : compositions erratiques et image presque toujours floue. On lui demanda s'il avait été influencé par des œuvres telles que *Fall* (1969) de Vito Acconci, une série de photographies qu'Acconci a produites en actionnant son appareil photo portatif au moment de toucher le sol alors qu'il faisait des chutes en avant à répétition ; ou *Venetian Blind* (1970) de Michael Snow, vingt-quatre instantanés qu'il a pris les yeux fermés, chacun montrant un Snow flou sur un fond accidentellement cadré représentant une section de Venise. Il connaissait et aimait le brouillage dans cette œuvre de Snow ainsi que les compositions aléatoires dans les photographies d'Acconci. Mais il ne reconnaissait aucune similitude fondamentale entre ces travaux et ses photographies du moment, puisque la terre et l'herbe dans les photos d'Acconci, les

sections de Venise dans *Venetian Blind*, ainsi que la route, filmée sans regarder dans le viseur, dans les *Seated Figures* (1988) de Snow sont disponibles pour Acconci et pour Snow. La question révélait un malentendu, car dans son travail le flou et/ou les cadrages erratiques n'étaient pas une stratégie formelle, ils étaient dus au retrait des objets, qui sont ainsi indisponibles à la vue.

Ils l'envoyèrent réaliser un dossier photographique sur la destruction en Bosnie. Il en revint avec des milliers de photographies floues et erratiquement cadrées de bâtiments intacts sans éclats d'obus ni traces de ces éclats, sans même de bris de verre. Il insista pour que ces photographies soient rassemblées en une exposition intitulée *La Guerre sauvage*. Certains furent choqués par ce qu'ils voyaient comme un humour de mauvais goût, d'autres durent admettre qu'ils étaient surpris que tant d'édifices aient échappé sans dommage à la guerre. Beaucoup pensèrent qu'il était facétieux ou qu'il cherchait des excuses aux agresseurs. Quelqu'un se montra critique en ces termes : « Encore un exemple de disciple essayant de surpasser son maître : un photographe baudrillardien insinuant que non seulement la guerre du Golfe mais celle-ci également n'ont pas eu lieu ». Il ne jugea pas utile de répondre à quelqu'un qui simplifiait à la fois son travail et celui de Baudrillard. Un autre, qui ignorait qu'en raison du retrait suite au désastre démesuré quelque chose du référent ne peut être localisé avec précision, qu'il s'agisse de cadrage, de mise au point ou des deux, demanda sur un ton critique si le brouillage et les cadres accidentels étaient intentionnellement créés par lui pour donner la sensation qu'ils avaient été réalisés pendant la guerre. « Non ».

Quelqu'un avait oublié une reproduction laser de haute qualité d'*Autel du lycée de Chases* (1988) de Christian Boltanski dans l'exemplaire de *The Holocaust Museum in Washington* (Rizzoli, 1995) qu'il avait emprunté à la bibliothèque. Le flou dans la reproduction par Boltanski d'une photo de remise des diplômes qu'il a trouvée dans le

cahier de classe d'une école augmente-t-il l'expressivité de la photographie, comme le suggère la commissaire Lynn Gumpert (« Il les transformait en vestiges squelettiques, les yeux réduits à des orbites noires et vides et l'esquisse de sourire à une grimace mortuaire »⁵³) ? Évoque-t-il pour nous la perte d'individuation à laquelle ceux qu'il représente ont dû être assujettis dans les camps ? Est-il là pour nous donner la sensation que les sujets représentés sont déjà en train de disparaître de la mémoire ? Ou est-ce plutôt pour évoquer l'association stéréotypée des morts avec ce qui est brumeux et furtif ? Rien de tout cela. Ces photographies brouillées ne nous divulguent rien d'autre que le retrait de leur référent, voire peut-être leur propre retrait à la suite d'un désastre démesuré⁵⁴. Après avoir regardé cette photographie de Boltanski pendant quelques minutes, il se remit à observer les illustrations et les photographies dans le livre. Il n'arrivait plus vraiment à (se) focaliser dessus. Elles étaient devenues floues et lointaines. Il sentit que c'était avec des yeux accoutumés au flou de la première image qu'il regardait à présent les photographies d'identification de prisonniers d'Auschwitz qui se trouvent dans le livre. Est-il concevable qu'un commissaire d'exposition place une œuvre de Boltanski telle que *Réserve : la fête de Pourim* (1989), basée sur la photographie d'une célébration de Pourim dans une école juive française en 1939, dans le United States Holocaust Memorial Museum à Washington ? Bien sûr c'est concevable, puisque la grande majorité des commissaires n'est pas consciente que cela affecterait de brouillage tout ce qui est exposé. Auquel cas je ne serais pas surpris qu'un spectateur, dans le cinéma du musée, se mette tout d'un coup à réclamer : « Faites le point ! » Qui est susceptible de vivre une telle expérience en regardant les photographies floues de Boltanski ? Tout le monde ? Pas du tout, en dépit de ce que Boltanski lui-même suggère dans un entretien donné à la revue *Autrement* en 1996. Seuls ceux qui appartiennent à la communauté de ce désastre démesuré peuvent vivre une telle expérience.

Le « Tu n'as rien vu à Hiroshima » que le Japonais dit à la Française de passage pourrait signifier, à un premier niveau : « Toi, une Française, éloignée de l'expérience directe de l'explosion atomique ainsi que de ses séquelles radioactives, tu ne devrais pas avoir la présomption de considérer que tu as vu quoi que ce soit à Hiroshima ». À un tout autre niveau, l'énoncé l'inclut dans la communauté, puisqu'elle vit l'expérience du retrait provoqué par le désastre démesuré. Si elle réagit négativement aux mots du Japonais, affirmant avec insistance qu'elle a bien vu certaines choses, c'est sans doute que, par souci éthique, elle n'est pas sûre encore de faire partie de cette communauté⁵⁵. Les Américains qui sont parvenus à faire une pression telle sur la Smithsonian Institution qu'elle a dû considérablement réduire l'exposition « The Last Act: The Atomic Bomb and the End of World War II » (« Le dernier acte : la bombe atomique et la fin de la Seconde Guerre mondiale ») qu'elle prévoyait d'organiser en 1995 au National Air and Space Museum ne sont certainement pas des personnes qui « n'ont rien vu à Hiroshima », ce sont simplement des personnes qui ne veulent pas que d'autres voient ce qu'ils imaginent être perceptible. Il y a très peu d'Occidentaux à qui je pourrais dire : « Tu n'as rien vu à Beyrouth-Ouest » ou « Tu n'as rien vu en Irak ». Herzog, le réalisateur de *Leçons de ténèbres* en 1991, a vu si peu en Irak et dans le théâtre koweïti des opérations dans le sillage de la Guerre du golfe ! Rares sont les personnes avec qui on peut progresser de « Tu n'as pas vu grand-chose en Irak » (le plus souvent parce qu'ils connaissent très mal l'histoire, dont ils n'ont pas d'expérience directe, et que leur perspective politique dépend largement des médias occidentaux dominants et partiels) à « Tu n'as rien vu en Irak » car elles appartiennent désormais à la communauté du désastre démesuré et sont ainsi affectées par le retrait. La première expression est critique et exclusive, la seconde est inclusive lorsqu'elle se réfère

à des communautés ayant subi un désastre démesuré. Je tiens Duras en haute estime pour n'avoir « rien vu à Hiroshima », je la méprise d'avoir vu si peu en Palestine et en Irak. Je n'aurais certainement jamais dit à Duras vivante : « Tu n'as rien vu en Palestine et en Irak. Rien » !

Dans les deux programmes de cinéma que j'ai conçus au Center for Middle Eastern Studies de l'Université de Californie à Berkeley, je n'ai pas montré de films dont la fonction principale est de fournir une critique ou une parodie des stéréotypes sur les Moyen-Orientaux, et encore moins de films qui, ne fournissant même pas une telle critique, ne sont qu'un prétexte aux discussions verbeuses et pleines de ressentiment qui les suivent. Quiconque dont l'« art » ne fait que tenter de mieux exprimer et véhiculer cette critique se révèle un « artiste » académique précisément parce qu'il ignore, même au niveau de l'intuition, la connexion entre les stéréotypes et l'inconscient. Il est certain qu'à l'heure qu'il est, tout universitaire arriviste qui cherche à cataloguer une fois de plus la litanie de stéréotypes qu'entretient la majorité des Occidentaux sur les Arabes, les Iraniens, etc., et à en faire sa contribution à une anthologie de plus « négociant »* une chose ou une autre à propos du multiculturalisme ou de l'orientalisme doit se demander combien ces stéréotypes sont liés à l'inconscient et ses mécanismes – il n'y a pas de stéréotype répandu qui ne soit mêlé à l'inconscient – et donc, bien que susceptible d'efficacité sur le plan rationnel, conscient, sinon pour éliminer ces stéréotypes, du moins pour les problématiser, combien peu efficace est le placement d'un *non*, d'un signe négatif, d'une attitude critique face à ces vues dont le destinataire et le destinataire est principalement l'inconscient, qui n'admet pas de négation. En effet, comment être plus contre-productif au niveau où les stéréotypes importent réellement, le niveau inconscient ? Ces critiques et ces universitaires jouent un rôle important dans le maintien de ces stéréotypes au niveau de l'inconscient ; de plus, ils

propagent indirectement de tels stéréotypes à des secteurs précédemment immunisés, puisque beaucoup de gens d'autres cultures et groupes ethniques relâchent leur vigilance lorsqu'ils ont affaire à ces universitaires qui semblent les défendre. Une rencontre avec ces catalogues académiques, critiques en apparence, de stéréotypes sur les Arabes m'est plus oppressante encore qu'un échange brutal avec des employés d'ambassade ou, dans un aéroport, avec des représentants de l'ordre pleins de préjugés. Tout compte fait, que la représentation simpliste des Arabes et des Iraniens (jusqu'à la négation de leur existence : la description de la Palestine par beaucoup des premiers sionistes comme « une terre sans peuple ») puisse faciliter la destruction par Israël de villages du Sud Liban au nom de la lutte contre le terrorisme (même les opérations de guérilla contre des cibles militaires dans la partie du Liban illégalement occupée par Israël sont considérées comme terroristes !) ne justifie aucunement de se limiter à critiquer ou tourner en dérision des représentations aussi répandues que fautives. « Une femme ne peut pas beaucoup nuire à un homme. Il porte en lui-même toute sa tragédie. Elle peut le gêner, l'agacer. Elle peut le tuer. C'est tout⁵⁶ ». C'est-à-dire, tout n'est pas tout⁵⁷. Devant un « c'est tout » totalisant, nous, laconiques mortels, réagissons, sans tautologie, par : « c'est tout ». Ce qui excède le *tout*, c'est la différence entre *c'est tout* et *c'est tout*. La marge, c'est cette différence entre *c'est tout* et *c'est tout*. Tout artiste, tout écrivain, à commencer par Shakespeare, sait que nous ne pouvons être réduits à des créatures susceptibles de saigner, de rire et de mourir biologiquement. Ils peuvent nous faire saigner, rire, ils peuvent nous traiter comme des terroristes potentiels et nous tuer – c'est tout. Mais est-ce tout ce qu'ils peuvent faire ? Nous tuer – par centaines de milliers ? Hélas, ils sont capables de bien pire : produire un désastre démesuré et donc un retrait de la tradition.

Récemment, une chercheuse et chef de tribu Kashaya Pomo a

formellement mis fin à la transmission d'une danse tribale. Quelque chose a dû lui faire sentir qu'interrompre la transmission de la danse serait moins dommageable et moins problématique que la perpétuer. Si leurs ancêtres avaient simplement subi une immense catastrophe, il s'agirait naturellement pour les Indiens d'Amérique aujourd'hui de faire tout ce qui leur est possible pour transmettre les chants et danses traditionnels aux jeunes de leur communauté en dépit de l'acculturation et de l'indifférence de ces derniers. Mais si ce qui a été enduré est un désastre démesuré, il faut être sensible à l'éventualité du retrait et, en l'absence ou dans l'échec de la résurrection de la tradition, à l'obligation de suspendre la transmission, afin de ne pas léguer une fausse tradition⁵⁸.

La photographie libanaise entre clôture radicale et désastre démesuré

Transit Visa : ainsi s'intitulait l'atelier organisé par les vidéastes libanais Mahmoud Hojeij et Akram Zaatari en mai 2001, pour lequel ils convièrent sept artistes d'horizons divers (cinéma, vidéo, graphisme, etc.) et originaires de quatre pays du Moyen-Orient à venir au Liban rejoindre deux Libanais pour tourner une vidéo d'une minute chacun. Peut-on obtenir un visa de transit pour une clôture radicale ? La notion même de visa de transit pour le Liban n'implique-t-elle pas que malgré le siège de Beyrouth-Ouest par Israël lors de l'invasion du Liban en 1982, la zone assiégée n'est pas une clôture radicale ?

Outre l'abondante production photographique libanaise qui est restée de l'ordre de la documentation artistique, par exemple les travaux de Samer Mohdad (*Les Enfants de la Guerre : Liban 1985-1992* et *Mes Arabies* [éditions Dâr an-Nahâr, 1999]) et de Fouad Elkoury, qui traitaient et ont continué à traiter la guerre civile et la guerre comme un désastre et la clôture qui a affecté le Liban comme relative bien qu'extrême, il existe deux types de productions symptomatiques et emblématiques d'un Liban qui fut pendant une partie des années de guerre une clôture radicale et/ou un désastre démesuré.

Où est le reste du monde ? Que fait le monde ? Comment le monde peut-il tolérer non seulement que de telles atrocités soient commises, mais qu'elles continuent à l'être des mois et des années durant ? L'incroyable indifférence du monde revient comme un leitmotiv dans les protestations indignées dont bruissent les zones

assiégées : chez les Palestiniens et les Libanais de Beyrouth-Ouest durant le siège israélien de cette ville en 1982, chez les Palestiniens de Cisjordanie et de la bande de Gaza depuis le début de leur enfermement puis de leur siège par les Israéliens, chez les habitants de Sarajevo durant le siège par les Serbes de Bosnie, chez la minorité Tutsi durant le génocide rwandais de 1994, chez les Irakiens depuis 1990 et le début des sanctions en cours. Est-il étonnant que certains aient senti, ou produit des œuvres qui suggèrent que ces lieux sont devenus des clôtures radicales ? Peut-on observer en ces lieux une des conséquences de la clôture radicale : l'irruption d'entités surnaturelles, entièrement formées bien qu'anhistoriques ? Comme d'habitude, il est judicieux de chercher cela dans des œuvres d'art. Le « document » attribué par Walid Raad à Khalil Gibran et dont une image diapositive est projetée pendant toute la durée de l'allocution « Miraculous Beginnings » de Raad au Musée Sursock de Beyrouth⁵⁹, ainsi que les huit petites photographies en noir et blanc, portraits de groupes d'hommes et de femmes, qui furent publiées dans l'essai-photo « Miraculous Beginnings » de Raad et qui – nous dit-on – font partie d'un ensemble de vingt-neuf épreuves photographiques grand format et de cinquante-deux documents (notes manuscrites de carnets, lettres, mémos dactylographiés et comptes-rendus) exhumé en 1991 au moment de la démolition du centre-ville de Beyrouth ravagé par la guerre civile, puis traité par des laboratoires en France et aux États-Unis⁶⁰, et remis à l'Arab Research Institute⁶¹, peuvent légitimement être considérés comme des entités surnaturelles anhistoriques ayant fait irruption dans la clôture radicale que Beyrouth a pu devenir à un moment donné⁶².

Nous vivons dans un univers-bloc d'espace-temps, où rien ne passe et ne disparaît physiquement, mais où parfois des choses se retirent en raison de désastres démesurés. Les Palestiniens, les Kurdes et les Bosniaques ont affaire non seulement à l'effacement

délibéré d'une bonne partie de leur tradition par leurs ennemis (l'effacement par les Israéliens, en 1948, de centaines de villages palestiniens auxquels furent attribués des noms juifs⁶³, l'effacement de centaines de villages kurdes lors de l'opération *Anfâl* en Irak, etc.), mais aussi au retrait supplémentaire et plus insidieux de ce qui a survécu à la destruction physique. L'exposition *Wonder Beirut* de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige (à la galerie Janine Rubeiz, à Beyrouth, en juillet 1998) tourne autour d'un photographe qui, en compagnie de son père, fut chargé en 1969 par l'État libanais de produire des cartes postales, et qui quatre ans après le début de la guerre civile s'enferme dans son studio et décroche toutes ces cartes postales « qui ne renvoyaient plus à rien », puisque ce qu'elles montraient – la Place des Martyrs, les souks, des policiers à dos de chameau, etc. – avait été détruit ou bien n'existait plus, et « les brûle patiemment, envoyant sur elles ses propres bombes et ses propres obus [...] les rendant ainsi plus proches de lui, plus conformes à son réel. Et quand tout fut brûlé, c'était la paix ». Ce qui donne la séquence paradigmatique suivante : des photographies d'immeubles brûlés et de murs calcinés qu'il a prises depuis la fenêtre de son studio deux ans après le début du conflit ; puis, quatre ans après le début de la guerre, des photographies brûlées qui sont ensuite exposées (cela indiquant que la guerre n'était alors pas encore un désastre démesuré, seulement une catastrophe localisable) ; puis en 1999, des photographies non développées, symptômes du retrait suite au désastre démesuré que Beyrouth était sans doute devenue : « Aujourd'hui ce photographe ne développe plus ses photos. Il lui suffit de les prendre. À la fin de l'exposition [*Wonder Beirut*], des centaines de bobines de films, 6 452 très exactement, s'étaient à terre : des bobines contenant des photos prises par le photographe mais pas encore révélées » (extrait du texte de Joreige et Hadjithomas « Bon, je vais te montrer mon travail », paru en traduction arabe sous le titre « *Tayyib rah farjik shighlî* » dans

Al-Âdâb, janvier-février 2001). Hadjithomas et Joreige préparent en ce moment une exposition intitulée *Latent Image*, dans laquelle ils encadreront et accrocheront aux murs de la galerie des descriptions textuelles de photographies prises mais non développées. Voici six exemples tirés du rouleau n° PE 136 GPH 160 :

1/ Plan d'ensemble de l'impasse à partir de la fenêtre de la chambre, il pleut.

2/ Gros plan sur les infiltrations sous les fenêtres du salon.

3/ L'eau rentre dans la cuisine.

4/ Gros plan sur les serpillères devant les entrées d'eau.

5/ La pluie sur la vitre de la chambre, mise au point sur les gouttes.

6/ Gros plan sur les taches d'humidité au mur et au plafond.

Si leur travail dans *Wonder Beirut* et leur travail à venir dans *Latent Image* me fait penser à deux des parties de *Hapax Legomena* de Hollis Frampton, *Nostalgia* (1971) et *Poetic Justice* (1972) – dans la première, Frampton déposait, une à une, des photographies sur une plaque chauffante dont la spirale incandescente s'imprimait brièvement sur elles avant qu'elles ne se consomment entièrement ; dans la seconde, il plaçait sur une table, entre un petit cactus et une tasse de café, une pile de papiers contenant les descriptions de deux cent quarante plans différents, descriptions qui nous sont données à lire une à une pendant toute la durée du film (par exemple : « n° 4. [gros plan] Une petite table sous une fenêtre. Un cactus en pot, une tasse de café ») –, je sais bien que l'acte de brûler les photographies dans *Wonder Beirut* ne relève pas seulement d'un souci lié au médium photographique en tant que tel, comme c'est le cas dans *Nostalgia* de Frampton (Hadjithomas et Joreige : « Nous voulions revenir à une définition ontologique de ces images. L'inscription de la lumière par la brûlure » [*Al-Âdâb*, janvier-février 2001, p. 37]), mais constitue également une réaction aux guerres incendiaires qui se déroulaient au Liban, et que le fait de substituer

aux photographies des descriptions textuelles est lié non seulement à la relation problématique entre mots et images dans le travail audiovisuel, mais aussi au retrait de nombreuses images suite au désastre démesuré. Je ne m'attendais pas à cette étape intermédiaire de *Latent Image* entre l'exposition de bobines de films non développés dans *Wonder Beirut* et une possible exposition future de photographies développées. Cette étape intermédiaire peut être considérée comme une contribution à la résurrection de ce que le désastre démesuré a rendu inaccessible. L'effet recherché par celui qui essaie de ressusciter la tradition après un désastre démesuré ne vise pas fondamentalement le public, sinon de manière indirecte ; il vise l'œuvre d'art – à la ressusciter. De telles œuvres ressuscitantes sont donc référentielles. Il sera intéressant de voir quand – ou si – Hadjithomas et Joreige éprouveront le besoin de développer ces photographies, ce qui signifierait la résurrection de la tradition.

Photographies pertinentes du Liban plusieurs années après le début de la guerre, puis plusieurs années après la fin de la guerre : photographies prises par personne – entités surnaturelles faisant irruption dans une clôture radicale – mais néanmoins développées (*Miraculous Beginnings*), et photographies prises par quelqu'un mais restées à l'état de pellicule non développée en raison du retrait provoqué par le désastre démesuré qu'était Beyrouth (*Wonder Beirut*, 1999)⁶⁴.

Qu'un chercheur universitaire comme le Palestinien Walid al-Khâlidi fasse un travail d'archives est une chose (il a dirigé la publication de *Kay lâ nansá : qurá Filastîn al-latî dammarathâ Isrâ'îl sanat 1948 wa-asmâ' shuhadâ'ihâ* [*Pour ne pas oublier : les villages de Palestine détruits par Israël en 1948 et les noms de leurs martyrs*]) ; mais que Walid Raad, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige fassent de même en est, ou du moins devrait en être, une autre. Walid Raad est déjà membre de la Fondation arabe pour l'image (FAI), et à mon avis Joana Hadjithomas et Khalil Joreige mériteraient de faire

également partie de cette fondation créée au Liban en 1996, qui a pour objectif de promouvoir « la culture photographique du Moyen-Orient et du Maghreb par la sauvegarde, la connaissance et la diffusion du patrimoine photographique arabe » et de « rechercher et acquérir des collections privées dans les institutions, les studios et les albums de famille, sur une période allant de 1850 à nos jours ». À travers sa pratique artistique, Raad a partie liée à la fois avec la collection d'archives *Miraculous Beginnings: the Complete Archive* de l'Arab Research Institute (qui, nous dit-on, comprenait en 1994 4 600 documents) et avec la collection grandissante de l'Atlas Group. Si jusqu'à présent les pratiques artistiques et les enjeux de ces deux fonds d'archives n'ont pas affecté ni empiété sur la collection de la FAI, on peut concevoir que cela arrive un jour, par le biais de Raad, ce qui rendrait problématique l'authenticité historique de ses photographies, avec comme corollaire probable qu'on découvrira de nouvelles photographies de Muhammad 'Abdallâh, Kamîl al-Qârîh ou Alban. J'imagine que, dans un premier temps, à elles deux les collections de l'Arab Research Institute et de l'Atlas Group finiront par égaler celle de la FAI, qui comprend aujourd'hui environ 30 000 photographies ; puis que, dans un deuxième temps, le fond d'archives de la FAI ne sera plus qu'un complément au fond (majoritairement virtuel) de Raad, celui-ci renvoyant occasionnellement à celui-là comme détenant un petit nombre de photographies qu'il ne possède pas : « On trouvera 23 photographies supplémentaires de Kamîl al-Qârîh, ainsi que 20 autres photographies de Muhammad 'Abdallâh, dans la collection de la Fondation arabe pour l'image ». Qu'advierait-il de cet « objectif à long terme » de la FAI qu'est « la création d'un Centre pour l'Image à Beyrouth qui abriterait ses collections », si Joana Hadjithomas et Khalil Joreige devenaient membres de la fondation ? En quoi la mission de conservation de la FAI serait-elle affectée par la présence de deux artistes qui ont brûlé certaines de leurs photographies avant

de les exposer ? En quoi la mission d'exposition de la Fondation serait-elle affectée par la présence de deux artistes qui ont inclus dans une de leurs expositions des myriades de rouleaux de pellicule non développés, donc de photographies non exposées ? En quoi sa mission d'archivage, et donc aussi de datation, serait-elle affectée par la présence de deux artistes qui ont attribué deux dates différentes à ce qui apparaît comme une même carte postale du centre de Beyrouth avant la guerre civile, et qui ont fait dire à leur interviewer fictif, le Pierre Ménard du « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* » de Borges : « J'ai là deux images, une prise en 1969 par le photographe et l'autre de cette même carte postale préexistante qui date de 1998. [...] En photographiant simplement ces images vous inventiez une voie nouvelle, celle de l'anachronisme délibéré et des techniques erronées » ?

Ressusciter l'apocalypse arabe STOP [LE MONDE]⁶⁵

De temps en temps, quelque chose advient qui suspend le temps : une révélation – du moins pour certains, les martyrs. Mais alors l'apocalypse, au sens de révélation, est éclipsée, occultée par l'« apocalypse », au sens de désastre démesuré. Si bien que, de manière symptomatique, le premier sens d'*apocalypse* (du grec *apokalypsis*, d'*apocalypsein*, découvrir, de *apo-* + *kalyptein*, couvrir) est éclipsé par le second, et le premier sens de *martyr*, témoin, est occulté par le sens secondaire, vulgaire, du terme : « une personne qui souffre, ou qui se fait tuer en raison de ses croyances politiques ou religieuses ». Un des symptômes de ce désastre démesuré est que *L'Apocalypse arabe* d'Etel Adnan, un des livres majeurs de la poésie arabe du XX^e siècle, publié en 1980, est épuisé depuis plus de vingt ans. *L'Apocalypse arabe*, un livre arabe de poésie ?! Bien qu'il ait d'abord été écrit en français (en 1980), puis réécrit en anglais (en 1989), par un auteur qui vit la plupart du temps aux États-Unis et en France, c'est un livre arabe de poésie, en partie parce qu'il a été occulté, rendu inaccessible par les désastres démesurés qui se sont abattus sur le monde arabe. Un petit nombre d'écrivains, de vidéastes, de cinéastes et d'artistes arabes, dont certains vivent à l'étranger, travaille à ressusciter, à rendre de nouveau accessible, ce qui a été occulté par l'« apocalypse » arabe, y compris *L'Apocalypse arabe* d'Adnan. Y sont-ils parvenus ? Le livre d'Adnan est ressorti en anglais, aux presses Post-Apollo, en 2007 – si la date de réédition de cet ouvrage intempestif sauf dans son rapport au désastre démesuré est, elle, opportune, et donc symptomatique, cette réédition signifierait alors la résurrection du livre. Le lecteur est vite alarmé par la

répétition télégraphique des STOP dans ce livre qui met en orbite une série d'objets condamnés : le Soleil, et deux camps de réfugiés, Tall al-Za'tar et la Quarantaine, qui furent assiégés et sauvagement détruits pendant la guerre civile libanaise (« la Quarantaine brûle ses détenus STOP », « 7 mille Arabes assiégés, assoiffés, aveuglés STOP [...] 7 mille Arabes dans le ventre des vautours STOP »). Tandis que l'« apocalypse » arabe en tant que désastre démesuré provoque le retrait de la tradition arabe, l'apocalypse en tant que révélation provoque une expansion vertigineuse de la tradition arabe. Si bien qu'elle finit par comprendre aussi bien des bodhisattva que des schizophrènes/psychotiques qui ne sont arabes ni par le sang ni par le sol, mais qui dans leur mort d'avant la mort s'écrient : « Tous les noms de l'histoire, c'est moi » (Nietzsche). Cette extension apocalyptique de la tradition – loin de l'ombre cumulée des nombreuses banderoles « 100% libanais » brandies en signe de protestation par les participants à l'énorme manifestation du 14 mars 2005 à Beyrouth en mémoire de l'ancien Premier ministre Rafiq al-Hariri, assassiné un mois plus tôt – provoque en nous l'anamnèse : on se souvient, tel un anarchiste, que le soleil est « un roi syrien allant à cheval de Homs à Palmyre, un grand ciel précédant » (cf. Antonin Artaud, *Héliogabale, ou l'Anarchiste couronné*, 1933) ou, tel un Égyptien de l'Antiquité, d'un « soleil jaune entassé dans un bateau », etc. Une poète dont le pays, camps de réfugiés compris, était en train d'être détruit par des explosions au cours d'une guerre civile prolongée est néanmoins parvenue – peut-être parce qu'elle a senti poétiquement, comme le Président Schreber avec son anus solaire et sa cosmologie singulière, « un soleil à l'anus » – à prendre acte de cette nouvelle : « La radio dit que l'Histoire a donné 10 milliards d'années au Soleil / le SOLEIL a déjà vécu la moitié de sa vie ». Et, alors que Frank Tipler et d'autres physiciens occidentaux s'affairaient à mettre au point des mesures d'urgence à long terme pour parer à l'explosion future du Soleil de

l'âge scientifique, une naine jaune de type spectral G2, elle s'écria : « Un soleil Apocalyptique éclate ». Les Arabes, qui à de très rares exceptions près n'ont l'esprit qu'à leurs petites affaires, s'en sont-ils même aperçu ? Suffisait-il que *L'Apocalypse arabe* soit traduit en arabe en 1991 pour être lu dans le monde arabe une fois ressuscité ? Avant même de le faire traduire en arabe par quelqu'un d'autre, il semble que l'auteur, qui est également artiste, l'avait en partie traduit en signes graphiques à l'attention des si nombreux Arabes illettrés (38,7% en 1999, soit environ 57,7 millions d'Arabes adultes [PNUD : *Rapport arabe sur le développement humain 2002*]), pour qui l'arabe est aussi illisible que l'anglais ou le français. Puissent ces signes graphiques les secouer... assez pour qu'ils apprennent enfin à lire, et qu'ils se mettent ensuite à lire vraiment (le grand livre apocalyptique arabe du VII^e siècle, qui nous a été transmis par le prophète Muhammad, ne nous enjoint-il pas justement de le faire ?).

Question-Réponse

Stephanie Sykes <xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx>

Samedi 23 février 2008, 16h25

À : Jalal Toufic <jtoufic@gmail.com>

Cher Jalal,

J'espère que vous allez bien. [...]

Jalal, je me permets de vous contacter car je m'interroge sur un terme qui revient assez souvent dans vos écrits. Vous faites référence au « désastre démesuré », et je ne suis pas sûre de bien saisir le sens que vous donnez à « démesuré ». Est-ce un sens littéral, auquel cas cela renvoie à l'échelle des désastres qui dépassent les prévisions collectives/individuelles ? Ou bien encore est-ce un sens plus abstrait, proche de la façon dont Maurice Blanchot perçoit le désastre/l'écriture du désastre en tant qu'il est inconnaissable, qu'il devient l'« autre » en quelque sorte ?

[...]

Cordialement,

Stephanie Sykes

Jalal Toufic <jtoufic@gmail.com>

Vendredi 9 mai 2008, 17h40

À : Stephanie Sykes <xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx>

Chère Stephanie :

Le désastre démesuré tel que je l'ai conceptualisé est plus limité que le désastre que Blanchot évoque dans son grand livre *L'Écriture du désastre* (« Le désastre ruine tout en laissant tout en l'état ») ; le désastre démesuré aboutit au retrait non pas de tout, mais de la tradition, et touche non pas tout le monde, mais une communauté, étant bien compris que cette communauté est définie réciproquement par lui en tant que communauté de ceux qui sont affectés par lui, et cette tradition se définit par lui comme ce qui se retire à cause du désastre démesuré. Et tandis que le désastre dont Blanchot parle « prend soin de tout » et « ne nous regarde pas » puisqu'il « menace en moi ce qui est hors de moi – un autre que moi qui deviens passivement autre », le désastre démesuré est « notre affaire » – définissant ainsi la communauté – et c'est aux penseurs, écrivains, artistes, cinéastes, musiciens, danseurs et messianistes de « prendre soin », en le faisant ressusciter, de ce qui est devenu inaccessible à cause du désastre démesuré. Si le désastre de Blanchot « a arrêté toute venue », il n'est pas rare pour autant, car « il est toujours déjà passé », tandis que les désastres démesurés sur lesquels j'écris sont rares. Même ceux qui ont eu la chance de ne pas subir un désastre démesuré ont déjà été ruinés par le désastre qu'évoque Blanchot ; et même ce qui a été ressuscité par des artistes ou des penseurs après son retrait suite à un désastre démesuré continue à être ruiné et laissé en l'état par le désastre sur lequel Blanchot a écrit.

Jalal

Notes

1. Quoi de plus approprié, en effet, vis-à-vis d'un artiste qui se sent tellement en affinité avec le concept de retrait de la tradition suite au désastre démesuré qu'il a codirigé un séminaire avec moi sur le sujet à United Nations Plaza à Berlin, du 31 janvier au 11 février 2007, et avait auparavant déclaré : « Je me rends bien compte que j'ai déjà lu ça quelque part, très probablement dans un des livres de Jalal Toufic. Je vous avais dit lors d'une de nos précédentes conversations que je citerais sans doute Jalal régulièrement dans tous nos échanges, tout simplement parce que je suis incapable ces temps-ci de trouver mes pensées sans passer par ses mots, ses livres et ses concepts » (Silvia Kolbowski et Walid Raad, *Between Artists*, A.R.T. Press, Canada, 2006, p. 6) ?

2. Il était prévu encore une autre forme d'action pour *Credits Included: A Video in Red and Green* (Générique compris : une vidéo en rouge et vert). Alors que j'étais au Liban en 1992, j'ai proposé au directeur de la télévision libanaise de produire une vidéo destinée à être diffusée simultanément sur deux chaînes télévisées, TL1 (Télé Liban 1) et TL2, pour examiner les questions de télépathie dans un pays où la longue guerre civile a conduit à la fois à l'isolement du pays et à un exil par rapport au local – la version de la vidéo télédiffusée sur deux chaînes aurait aussi pu s'intituler *Telepathy; or, the Exile from the Local*. Le directeur avait accepté de produire et de diffuser ce travail. Je l'ai informé que je devais quitter le pays un mois et demi plus tard. Il me promit de fournir les équipements rapidement. J'ai contacté des acteurs et des actrices et commencé à faire des repérages. L'émission devait commencer à 19h00. Après le titre, *Credits Included*, le protagoniste, Safa, serait apparu à l'écran, assis à la terrasse du café « Le Thé ». En arrière plan, l'enseigne « Le Thé » aurait été complétée par un insert de coordonnées spatio-temporelles : Beyrouth, le jour et le mois de la diffusion, 1993. Aucun logo de chaîne ne serait apparu à l'écran des deux chaînes concernées. Safa aurait jeté un coup d'œil de biais. Une jeune femme assise à une table voisine aurait été en train de regarder dans sa direction. Sa réaction automatique aurait été de détourner son regard. Il aurait alors regardé sa montre, qui aurait indiqué 19h01. Puis il aurait écrit : « 19h04. Comment peut-on être certain que ce qu'on voit est bien devant soi, c'est-à-dire perçu normalement plutôt que par télépathie ? Par exemple, comment le téléspectateur peut-il être certain qu'il ou elle est en train de voir ce qui est diffusé sur la chaîne qu'il ou elle a sélectionnée, et non de capter par télépathie ce qui se trouve être diffusé sur une autre chaîne (au même moment) ? » (*Credits Included* aurait ainsi été une œuvre qui incorpore le zapping – un zapping contre le zapping). Tandis qu'il en serait arrivé au milieu de la dernière phrase, le téléspectateur aurait perçu le léger grincement d'une porte qui s'ouvre et entendu quelqu'un dire d'une voix claire : « Est-ce que vous filmez ce programme pour la télévision ? » Safa aurait fini d'écrire sa phrase, et aurait dit : « Coupez... On va refaire le plan. Réflexion faite, cette fois, je vais prononcer ces mots plutôt que les écrire ». Safa aurait alors de nouveau regardé sa montre – qui aurait indiqué 19h04. Pendant qu'il aurait prononcé ces mots, sa voix aurait été désynchronisée, et aurait peut-être ainsi semblé provenir d'une autre chaîne. Toujours dans le même décor, il aurait écrit : « Comment puis-je être certain que ce que je vois par télépathie en ce moment même ne vient pas d'un temps révolu ou à venir, autrement dit, comment puis-je être sûr de ne pas être en

train de voir le futur ou le passé ? » Ce plan sans logo serait apparu sur chacune des deux chaînes à un stade différent du déroulement des deux vidéos. Environ un mois après ma rencontre avec le directeur de la télévision libanaise, on m'a demandé par téléphone de le rencontrer à nouveau pour lui « expliquer » encore une fois de quoi il retournait dans la vidéo. J'ai fini par la tourner sans aide de la télévision libanaise. Malheureusement, *Credits Included: A Video in Red and Green* existe aujourd'hui à l'état de vidéo sur un seul écran, et la scène décrite ci-dessus a dû être coupée.

3. Si aucun livre, aucune peinture ni bâtiment ne venait à se retirer suite au désastre, cela implique-t-il nécessairement que le désastre n'était pas démesuré ? Ou bien est-il possible que l'absence de retrait suite au désastre soit due non pas à ce que celui-ci n'était pas démesuré, mais à ce que cette culture, même si elle fait toute une histoire de sa soi-disant « tradition », en est en réalité dénuée ? En effet !

4. La télégraphie, moyen de communication qui permettait de recevoir des nouvelles des colonies, où la plupart des atrocités étaient commises, était précisément ponctuée de STOP symptomatiques. Aujourd'hui, les journalistes utilisent le téléphone ou le fax. C'en est fini du *déplacement* évocateur du STOP, de réaction d'horreur devant l'atrocité à ponctuation standard du médium télégraphique.

5. Perdre la musique traditionnelle, c'est perdre la tradition à la puissance deux, puisque cette musique, qui implique une mémoire impersonnelle, n'est pas une simple composante de la tradition, elle l'enveloppe tout entière. Une société n'aura jamais de tradition si elle reste au niveau de l'histoire et n'atteint pas à des occurrences de mémoire impersonnelle – et donc à la possibilité connexe d'amnésie impersonnelle. Dans *Yol* (1982) de Şerif Gören et Yılmaz Güney, cette musique, dont le rythme épouse un mouvement équestre plutôt lent, fonctionne comme un transport quasi instantané (l'affinité que la tranche la plus avancée de la population ressent pour cette musique n'est pas si anachronique, elle a plutôt à voir en partie avec la transposition quasi instantanée effectuée par cette musique), si bien qu'Ömer arrive *par deux fois* dans son village (physiquement, par bateau puis en train puis à pied et enfin à cheval, mais aussi par le biais de ce genre de musique) – avec tout le danger que comporte la double arrivée : emprisonnement labyrinthique (*L'Ange exterminateur* de Buñuel) – on ne peut jamais vraiment quitter les lieux où on est arrivé par deux fois sans en être parti entre-temps, sauf si on accomplit un double départ. La coexistence de plusieurs stades historiques dans les pays en développement va de pair avec la coexistence de plusieurs modes d'arrivée dans ces pays : dans le cas du village, double arrivée – physique d'une part (les lents modes de transport qui mènent au village sont encore ralentis par les fréquents arrêts aux postes de contrôle militaires dont de nombreuses régions du Sud sont parsemées [*Yol* ; *Noce en Galilée* (1987) de Michel Khleifi ; *Les Petites Guerres* (1982) de Maroun Bagdadil]), et musicale d'autre part ; dans le cas d'une majorité d'habitants de la ville, une seule arrivée ; enfin, pour les secteurs les plus avancés de la ville, qui ne lui appartiennent plus vraiment mais sont connectés au reste du « village global », *arrivée généralisée* (Paul Virilio : « Actuellement, avec la révolution des transmissions instantanées, nous assistons aux prémices d'une "arrivée généralisée" où tout arrive sans qu'il soit nécessaire de partir, la liquidation du voyage (c'est-à-dire de l'intervalle d'espace et de temps) au XIX^e siècle se doublant, en cette

fin du XX^e siècle, de l'élimination du *départ*, le trajet perdant ainsi les composantes successives qui le constituaient, au bénéfice de la seule arrivée », *La Vitesse de libération*, Paris, Galilée, 1995, pp. 28-29).

6. Sans pour autant devenir un enseignant – quelqu'un qui donne aux autres des leçons (« Donner une leçon à quelqu'un, lui infliger une correction soit en action soit en parole : il a donné une leçon à cet insolent. Recevoir une leçon, se dit, dans un sens analogue, de celui à qui une semblable correction est infligée » [*Dictionnaire Littré*]). En ce sens, la plupart des enseignants sont en dehors des universités et des écoles.

7. Entre autres effets contre-productifs du boycott arabe de l'Égypte pendant dix ans suite aux accords de Camp David avec Israël en 1979, les autres Arabes ont continué à recevoir ce que l'Égypte produisait de mauvais (ses feuilletons télévisés, ses mélés moralisateurs, etc.) tandis qu'ils n'étaient pas autorisés à y aller pour y découvrir ce qui résistait à l'Égypte qui s'exportait dans le reste du monde arabe (par exemple *La Momie* [1969] de Chadi Abdel Salam). C'est la raison pour laquelle mon aversion pour la culture égyptienne actuelle doit être mise en balance avec le fait que c'est surtout, et parfois exclusivement, ce qu'une culture produit de mauvais que les pays étrangers importent.

8. Dans ses compositions musicales pour mon *Credits Included: A Video in Red and Green*, 1995 (« Credits Included (A Video in Red and Green) », *Filmworks IV: S & M + More* [Tzadic CD7310, © 1997]), mon allié et ami John Zorn a samplé des passages d'œuvres musicales arabes classiques exécutées par le musicien irakien Munîr Bashîr.

9. Je trouve déplacé que lorsqu'un département universitaire américain s'apprête à projeter un film arabe, même palestinien, libanais ou irakien, la première personne à laquelle ils pensent à faire appel pour présenter le film en ces temps de multiculturalisme soit un cinéaste ou un penseur arabe, négligeant la possibilité que les désastres qui se sont abattus sur cette région du monde sont peut-être des désastres démesurés, ayant conduit à un retrait de la tradition, avec pour corollaire malheureux qu'un cinéaste ou penseur arabe serait bien incapable d'avoir accès à ces films, tandis que d'autres auteurs, réalisateurs ou spécialistes pourraient, eux, y avoir accès.

Contrairement à 1996, date à laquelle je ne pouvais avoir accès aux *Mille et une Nuits* que par l'intermédiaire de l'adaptation de Pasolini, cinéaste auquel ce texte littéraire n'était pas inaccessible puisque lui n'appartenait pas à la communauté du désastre démesuré qui s'est abattu sur le Moyen-Orient, dans mon livre de 2005, *Two or Three Things I'm Dying to Tell You*, et en particulier dans la section intitulée « Something I'm Dying to Tell You, Lyn », j'ai pu y avoir directement accès. Ce qui tend à suggérer que *Les Mille et une Nuits* a été ressuscité quelque part entre 1996 et 2005, et qu'il est demeuré accessible suite à sa résurrection, nonobstant le pillage du Musée d'Irak et la mise à sac de la Bibliothèque et des Archives nationales irakiennes en avril 2003, dans les tout premiers jours qui ont suivi l'occupation de Bagdad par l'armée américaine, ainsi que, depuis, les centaines de voitures piégées et de kamikazes qui ont visé la population civile, ou les décapitations par les dégénérés d'Al-Qaeda en Irak... !

10. Quiconque a pris part aux hostilités qui entraînent un désastre démesuré fait partie de la communauté de ce désastre s'il est sensible au retrait qui affecte les livres, les bâtiments, etc., suite au désastre – c'est un membre condamnable de la communauté.

11. Le fait que la résurrection prene du temps est en partie lié, pour les humains, à ce

qu'elle requiert qu'on arrive trop tard. Voir « Arriving Too Late for Resurrection » dans mon livre (*Vampires: An Uneasy Essay on the Undead in Film*, édition revue et augmentée, Sausalito, Californie, The Post-Apollo Press, 2003, pp. 215-227 : « "Jésus aimait Marthe, et sa sœur, et Lazare. Pourtant, ayant appris que Lazare était malade, il resta deux jours encore au lieu où il était" (Jean 11, 5-6). Le narrateur de *L'Arrêt de mort* [de Blanchot] écrit : "Je pense qu'elle m'annonçait par là qu'elle allait mourir. Cette fois, je décidai de rentrer à Paris. Mais je me donnai encore deux jours" [*L'Arrêt de mort*, Paris, Gallimard, 1948, p. 31] » (*Ibid*, p. 223).

12. Pour être plus précis, nous avons perdu un certain type de tradition. Il se peut encore que nous rencontrions cette autre et étrangement inquiétante tradition, celle, souvent accélérée, que secrètent les ruines d'un temps labyrinthique (« Ruins », dans *Vampires: An Uneasy Essay on the Undead in Film*, 2003). Qu'après avoir écrit dans *Vampires* (j'ai soutenu sous le même titre une thèse de doctorat en 1992) sur *Aswâq* en ruines comme étant aussi vieille que Baalbek (p. 36), d'importants vestiges archéologiques de la Beyrouth phénicienne, byzantine et romaine aient été découverts dans ce quartier-là ne vient pas tant confirmer mon affirmation sur le premier type de vieillesse que lui faire écho, ajouter de nouvelles strates de vieillesse à la vieillesse.

13. Friedrich Nietzsche : « Ce que je raconte, c'est l'histoire des deux siècles qui vont venir. Je décris ce qui va venir, ce qui ne saurait plus venir autrement : la montée du nihilisme » (entrée de « L'Esquisse d'un avant-propos » à *La Volonté de puissance*, datée de novembre 1887-mars 1888) : *La Volonté de puissance*, traduction Henri Albert, Paris, LGF, 1991.

14. Sur la collaboration intempestive, voir mon livre *Distracted*, 2e édition, Berkeley, Californie, Tuumba Press, 2003, pp. 32-42.

15. Mon expérience de collaboration intempestive avec Gus Van Sant fut malheureuse. S'il avait tenu compte de mes suggestions, il n'aurait pas essayé de faire un remake du *Psychose* d'Hitchcock (1960) qui reproduise le film plan par plan à la manière d'Hitchcock, mais aurait plutôt fait un *Psychose* à la manière de Sokourov. Cela aurait donné au final un *Psychose* école de Sokourov, de la même manière que *Les Fiançailles* (vers 1640-1650) est l'œuvre de l'école de Rembrandt. Un tel film programmatique se serait avéré d'autant plus opportun lorsque Sokourov a fait l'apparement programmatique *L'Arche russe* (2002), film de 96 minutes tourné en un seul plan. Van Sant n'ayant pas tenu compte de mes suggestions dans son remake de *Psychose* (1998), j'ai moi-même réalisé la vidéo *Mother and Son; or, That Obscure Object of Desire (Scenes from an Anamorphic Double Feature)* (41 minutes, 2006), en lieu et place de la collaboration intempestive ratée.

16. Nigel Andrews, « Dracula in Delft », *American Film* 4, n° 1, 1978, p. 33.

17. Je précise en passant que *Vertigo* fut pendant une longue période retiré de la circulation. Il s'agit d'un des cinq films dont Hitchcock possédait les droits et qu'il a retirés de la circulation en 1973 – le temps que ses avocats négocièrent de nouveaux arrangements financiers pour leur projection en salle et leur diffusion à la télévision – et qui sont ressortis en 1983-84.

18. « L'accident de la centrale nucléaire de Tchernobyl en 1986 est le plus sévère de l'histoire de l'industrie nucléaire. Il a libéré d'énormes quantités de gaz radioactifs au-dessus de vastes pans de la Biélorussie, de l'Ukraine, et de la Fédération russe » (<http://www.iaea.org/Publications/Booklets/Chernobyl/chernobyl.pdf> ; voir également

http://www.who.int/ionizing_radiation/chernobyl/who_chernobyl_report_2006.pdf). La perte de films et d'œuvres d'art en général, attribuée au désastre nucléaire de Tchernobyl dans *King Lear* de Godard, doit se comprendre comme retrait immatériel suite à un désastre démesuré plutôt que comme exagération fictionnelle des dégâts matériels réellement survenus.

19. Mais que dire, par exemple, de la maison d'Alexandre dans *Le Sacrifice* de Tarkovski ?!

20. Malgré l'empathie de Tarkovski pour Alexandre, le protagoniste de son film, une différence cruciale demeure entre eux. Le fait qu'Alexandre parvienne du premier coup à mettre le feu à sa maison montre que pour lui le désastre n'était pas démesuré, et qu'il a même été évité (grâce à sa prière ?). Mais avant qu'Alexandre ne mette le feu à sa maison, et comme le révèle l'acte manqué survenu pendant le tournage du *Sacrifice*, pour Tarkovski la maison était devenue indisponible suite à un désastre démesuré. Du point de vue de leur relation au désastre, donc, Tarkovski et Alexandre n'appartiennent pas à la même communauté, ils ne forment pas une communauté.

21. Contrairement au tournage bâclé de l'équipe de Tarkovski pour la scène où Alexandre met le feu à sa maison dans *Le Sacrifice*, la perte d'une partie considérable de la pellicule de *Stalker* (1979), due à une erreur du laboratoire, reste extérieure au film tel qu'il est sorti.

22. Dans *Dirigé par André Tarkovski* (1988, alias *The Genius, the Man, the Legend Andrei Tarkovsky*) de Michal Leszczykowski, la femme de Tarkovski nous informe que « c'était pour lui une tragédie [...] Il était anéanti », et on voit en effet Tarkovski, aux côtés de son chef opérateur Sven Nykvist et ses assistants sur le tournage du *Sacrifice*, qui dit, l'air visiblement contrarié : « La dernière chose à laquelle je m'attendais, c'était bien que l'équipe caméra cafouille ». Pourtant, malgré la réaction de Tarkovski, le cafouillage de l'équipe démontre que les vœux et l'exigence exprimés par Tarkovski, à savoir que l'équipe ne se contente pas simplement d'exécuter des ordres mais qu'elle s'implique véritablement dans le film, ont été exaucés pendant le tournage, puisque leur cafouillage ici répond aux exigences du film. Ce que dit Tarkovski du tournage du *Miroir* s'applique encore mieux à celui du *Sacrifice* : « Le chef-opérateur et le décorateur ne faisaient plus simplement ce qu'ils savaient faire [...]. Il n'était plus question de ce qui pouvait être fait, mais de tout ce qu'il était nécessaire de faire » (Andrei Tarkovski, *Le Temps scellé*, traduction Anne Kichilov et Charles H. de Brantes, Paris, Cahiers du cinéma, 1989, p. 129) – ce qui était nécessaire à ce stade, c'était que Sven Nykvist et ses assistants ne se contentent pas de « ce qui pouvait être fait », mais que le tournage du plan de la maison mise à feu soit raté !

23. Il se peut que le désastre démesuré ne soit rien d'autre que l'appropriation ultérieure par Sherrie Levine : elle tente de ressusciter l'œuvre et de la faire revenir du désastre démesuré que son appropriation ultérieure lui infligera.

24. La baisse du niveau d'instruction qu'engendre le désastre démesuré, du fait de la destruction de nombreuses écoles, du nombre important d'intellectuels, d'artistes et d'enseignants parmi les victimes, et de l'ignorance accrue qui en découle au sein de la population, etc., joue sans aucun doute un rôle important.

25. Cf. Luc 16, 19-31. Jésus ou Luc ont-ils entendu cette parabole de Lazare ?
26. Cf. « Lazare » de Leonid N. Andreyev (1906) pour une version plus étrangement inquiétante de Lazare, un Lazare qui est le dernier homme. Si Jésus-Christ – même le Jésus-Christ ressuscité ? – avait rencontré le Lazare ressuscité de la nouvelle de Leonid N. Andreyev, se serait-il écrié d'une voix forte : « *Eloi, Eloi, lama sabachthani ?* » (Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ?) ? Est-il possible que le « protagoniste » éponyme du *Dernier homme* de Blanchot ait lu le « Lazare » d'Andreyev ? Est-il possible que le narrateur de Blanchot, qui appelle le « protagoniste » le dernier homme, ait lu le « Lazare » d'Andreyev ? Ce narrateur se référerait-il au Lazare de la nouvelle d'Andreyev et à l'homme qu'il a nommé le dernier homme comme aux derniers hommes ? Ce serait là une erreur de sa part, car « *derniers hommes* n'est pas le pluriel de *dernier homme*. Les *derniers hommes* sont décrits, négativement, par Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra, un livre pour tous et pour personne*, tandis que le *dernier homme* est décrit par Blanchot dans son livre du même titre » (Jalal Toufic, *Undeserving Lebanon*, Forthcoming Books, 2007, note 45, p. 105). De tels hommes peuvent-ils se rencontrer ? Par exemple, le dernier homme de Blanchot peut-il croiser le Lazare de la nouvelle d'Andreyev ? Peuvent-ils se rencontrer ailleurs que dans une expérience de pensée ? J'espère qu'une telle expérience de pensée me sera épargnée, car j'ai l'affreux sentiment que celui qui la fera sera le dernier homme, que « quand » quelqu'un se lancera dans une telle expérience, il atteindra la conclusion (résignée ?) que la plus perspicace de ses connaissances en est venue à le considérer comme le dernier homme.
27. Ceci ne vise en aucun cas à considérer l'absolument moderne comme mieux que le relativement moderne, mais seulement à les distinguer.
28. On peut apprécier l'intense tonalité de retrait dans le chiisme si l'on se souvient que dans cette branche de l'islam on atteint l'ésotérique à travers l'imâm plutôt qu'à travers une expérience directe, et si l'on note que depuis le X^e siècle, pour les Chiites duodécimains, l'imâm est occulté.
29. Cité dans Louis Massignon, *La Passion de Husayn ibn Mansûr Hallâj*, tome III, Paris, Gallimard, 1975, p. 152. Voir également Muhammad b. Ahmad Abû'l-Husayn Malatî (m. 987), *Kitâb al-tanbîh wa'l-radd `alâ ahl al-ahwâ' wa'l-bida'*, Bagdad, Maktabat al-Muthannâ/Beyrouth, Maktabat al-Ma`ârif, 1968, p. 25.
30. À la page 122 de *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, 2008, après avoir cité l'affirmation suivante tirée du *Zahor* de Yosef Yerushalmi : « En Israël et nulle part ailleurs, l'injonction de se souvenir est ressentie comme un impératif religieux pour tout un peuple », Jacques Derrida se demande : « Comment ne pas trembler devant cette phrase ? » Comment et pourquoi Derrida suppose-t-il que Yerushalmi n'a pas tremblé en écrivant une telle phrase ? J'ai tremblé en écrivant bien des idées dans mes livres, comme récemment l'exigence du massacre des pèlerins par les Qarmates de Abû Tâhir al-Jannâbî. J'ai suffisamment de respect pour Derrida pour savoir qu'il a dû trembler souvent en écrivant. Encore plus troublante est la réaction de Derrida à la phrase en question : « À moins qu'on n'appelle du nom *unique* d'Israël, dans la logique de cette élection, tous les lieux et tous les peuples qui seraient prêts à se reconnaître dans cette anticipation et dans cette injonction » (pp. 122-23). Quelle solution déconcertante de la part de Derrida dans un livre qui invoque Yerushalmi, l'auteur de *De la cour d'Es-*

- pagne au ghetto italien : Isaac Cardoso et le marranisme au XVII^e siècle* (traduction Alexis Nouss, Paris, Fayard, 1987), un livre qui s'attarde sur les conversions forcées des Juifs du Portugal ! Une telle réaction ne me fait pas trembler – la mort de plus de 576 000 enfants irakiens suite aux sanctions internationales imposées par les États-Unis, si. Mais cette conversion forcée, sur le mode rhétorique et quasi-performatif, de peuples existants ou à venir produit en moi un malaise, comme devant une menace (mes réserves quant à la performativité de ce geste derridien sont liées à la circonstance suivante : la question de qui a le droit de convertir est actuellement controversée parmi les Juifs, beaucoup d'orthodoxes et d'ultra-orthodoxes contestant avec véhémence la légitimité des conversions opérées par des rabbins Massorti ou réformés, ou même demandant que le [premier] gouvernement Netanyahu proclame et promulgue leur illégitimité). Malheureusement, ce type de formulation n'est pas rare chez un certain nombre de philosophes français contemporains par ailleurs admirables. Dans son livre *Heidegger et « les juifs »*, Lyotard écrit qu'il emploie « *les juifs* » pour indiquer qu'il n'écrit pas seulement sur les Juifs, mais sur tous « les otages d'un affect inconscient ». Je pourrais répondre : pourquoi ne pas employer « les chiites » ? – mais la logique et la structure de ces guillemets, celle de désigner par le nom unique d'un peuple d'autres peuples, me semble détestable même quand elle ne dégénère pas rapidement, comme c'est presque toujours le cas, malgré les réserves et les dénégations, soit en une restriction de ceux qui sont censés être désignés par les guillemets à ceux que désigne habituellement le mot à l'intérieur des guillemets et à eux seuls (quand Lyotard énumère trois couples composés chacun d'un « juif » et d'un Chrétien, il se trouve que tous les « juifs » sont juifs : Kafka, Benjamin, Celan), soit en quelque forme de conversion.
31. W. Gunther Plaut, *The Man Who Would Be Messiah*, avant-propos d'Elie Wiesel, Oakville, Ontario, Mosaic Press, 1988.
32. Gershom Scholem, *Sabbataï Tsevi : le Messie mystique : 1626-1676*, traduction Marie-José Jolivet et Alexis Nouss, Lagrasse, Verdier, 1983, 2009, p. 280.
33. L'illumination est-elle communautaire comme dans le messianisme (les communautés nizâries lors de la Grande Résurrection, etc.) ou individuelle comme dans le soufisme ? J'ai l'impression que ce n'est ni l'un ni l'autre, qu'elle est universelle, affectant non seulement tous les humains mais tous les êtres doués de sensation, comme dans le bouddhisme Mahâyâna (Grand véhicule).
34. Gershom Scholem, *Le Messianisme juif : essais sur la spiritualité du judaïsme*, traduction Bernard Dupuy, Paris, Calmann-Lévy, 1974, pp. 190-193.
35. Voir Henry Corbin, « La configuration du temple de la Ka'ba comme secret de la vie spirituelle », in *Temple et contemplation*, Paris, Entrelacs, 2006 (Flammarion, 1958).
36. En même temps que la mise à sac de la Ka'ba qu'il faut comprendre comme un acte révélant le retrait de sa sainteté suite à un désastre démesuré, il y a une rhétorique de l'intériorisation soufie dans l'insistance de Hallâj sur le fait que la Ka'ba est dans le cœur du croyant. Hallâj fut accusé d'être qarmate, ou du moins d'avoir des liens avec les Qarmates. Si une telle accusation était légitime alors sa position selon laquelle le pèlerinage qui incombe aux Musulmans ne nécessite pas de se déplacer jusqu'à la Mecque en Arabie occidentale, mais peut être réalisé dans le lieu même où l'on se trouve, ne serait pas la conséquence d'une intériorisation et d'une spiritualisation

du pèlerinage exotérique, mais une réaction au retrait de la sainteté de la Ka'ba, qui était jusque-là *axis mundi*.

37. Quiconque n'a pas violemment protesté contre les sanctions barbares imposées à l'Irak, où trois grandes civilisations sémitiques (l'assyrienne, la babylonienne et l'arabe) ont prospéré, et qui tolère, encourage ou néglige de protester contre l'injustice infligée aux Palestiniens, qui sont des Arabes, donc des sémites, en n'agitant l'accusation d'antisémitisme que lorsque des Juifs sont injustement attaqués, est un hypocrite. Si on estime antisémite cette dernière injustice mais pas la première, on se doit d'employer à présent, un demi-siècle après la Shoah, le terme *anti-juif*. La ligue anti-diffamation (ADL), autoproclamée « organisation leader mondiale pour la lutte contre l'antisémitisme par des programmes et des services qui combattent la haine, les préjugés et le sectarisme », est en réalité un de ses foyers puisqu'elle ne considère jamais qu'il y a attaque antisémite quand des Arabes subissent calomnies et discriminations aux États-Unis, en France ou en Israël. En réalité comme Israël est un des principaux foyers du sectarisme anti-arabe, c'est aussi un des principaux pays antisémites.

38. Voir Tom Segev, *Le septième million : les Israéliens et le génocide*, traduction Eglal Errera, Paris, Liana Levi, 2003.

39. L'annonce de la Grande Occultation à ce moment-là ne saurait être pleinement expliquée par les seules conditions sociologiques, historiques, politiques et économiques qui prévalaient alors et qui rendaient la poursuite de l'Occultation mineure très problématique : des conflits commençaient à se faire jour entre les différents candidats à la fonction de représentant de l'imâm, en partie à cause du cinquième des revenus chiites qui sont dus à l'imâm ; la durée de vie optimale d'un être humain, soixante-quinze ans, avait expiré depuis la naissance supposée de l'imâm...

40. Nietzsche : « *Digne aussi d'un héros. – Voici un héros qui n'a rien fait que secouer l'arbre dès que les fruits en furent mûrs. Cela vous semble-t-il trop peu ? Alors, commencez par bien regarder l'arbre qu'il a secoué* ».

41. À propos de l'apparition d'une figure messianique dans une génération dont tout mal a été aboli, voir la section « *You Said "Stay", So I Stayed* » dans mon livre *Forthcoming*.

42. Voir Gershom Scholem, *Sabbataï Tsevi*, pp. 56 et 67.

43. Voir Henry Corbin, « Temps cyclique dans le mazdéisme et l'ismaélisme », in *Temps cyclique et gnose ismaélienne*, Paris, Berg International, 1982.

44. Voir *Against Silence: The Voice and Vision of Elie Wiesel*, selected and edited by Irving Abrahamson, New York, Holocaust Library, 1985, tome II, pp. 171-218 et tome III, pp. 139-143 ; Elie Wiesel, *Un Juif aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1977, pp. 48-54 et 126-142 ; Elie Wiesel et Philippe-Michaël de Saint-Chéron, *Le Mal et l'Exil*, Paris, Nouvelle cité, 1988, pp. 203-220. Que le lecteur me pardonne de l'exposer à ces textes venimeux, et que mon livre me pardonne de le salir avec de telles références. Quiconque a la moindre idée de la brutalité et de l'injustice que toute guerre ne tarde jamais à engendrer a-t-il besoin de prendre connaissance des révélations sur les massacres perpétrés par des soldats israéliens sur des prisonniers de guerre égyptiens et syriens (voir Ronal Fisher, « Mass Murder in the 1956 Sinai War », *Maariv*, 8 août 1995 et Gabby Bron, « Egyptian POWs Ordered to Dig Graves, Then Shot by Israeli Army », *Yedi'ot Aharonot*, 17 août

1995. Ces deux articles ont été traduits en anglais dans l'édition d'octobre 1995 du *From the Hebrew Press* de Israel Shahak et repris dans le numéro 99 du *Journal of Palestine Studies*, printemps 1996, pp. 148-155) pour être incroyablement dégoûté par un passage comme celui-ci : « Durant la guerre des Six jours les combattants juifs ne sont pas devenus cruels [Comment Wiesel, qui de surcroît vivait alors aux États-Unis, sait-il cela ? Mais on ne devrait pas être surpris par une telle affirmation de la part de quelqu'un qui s'attribue le rôle de « messager des morts » et parle en leur(s) nom(s)]. Ils sont devenus tristes [...]. Et si je ressens quelque chose pour eux, les enfants-soldats d'Israël, c'est un profond respect » (*Against Silence*, p. 195, notre traduction) ? Je considère celui qui a dit ces mots, un Prix Nobel de la Paix (!), comme éthiquement complice de tous les crimes perpétrés par les soldats israéliens durant la guerre israélo-arabe de 1967 (y compris de cette atrocité si elle est confirmée : « Le ministre des infrastructures nationales, Binyamin Ben-Eliezer, pourrait rejoindre la longue liste de personnalités politiques actuellement sous enquête, suite à une déclaration selon laquelle l'unité de reconnaissance qu'il commandait pendant la guerre des Six jours a tué 250 prisonniers de guerre. [...] La semaine dernière, la première chaîne a diffusé *Ruah Shaked* [L'esprit de Shaked], un documentaire compilé par le journaliste Ran Edilist. Il avance que l'unité de Ben-Eliezer a tué 250 prisonniers de guerre égyptiens non armés dans le désert du Sinaï après la fin des combats. [...] L'ancien ministre de l'éducation, Yossi Sarid, a déclaré au journal égyptien *Al-Ahram* [...] qu'il n'avait pas vu le documentaire, mais qu'il savait que les Israéliens avaient commis de tels actes » [« Egypt Wants to Probe into "IDF Massacre", *Jerusalem Post*, 3 mars 2007]). « Pensez-vous qu'il y ait un seul soldat en Israël qui aime faire ce qu'il fait ? Je suis prêt à jurer sur la Torah que pas un soldat ne le fait avec joie ou avec plaisir. Mais cela on l'oublie » (extrait d'un discours prononcé par Wiesel à l'Espace Rachi à Paris, cité à la page 214 du livre *Le Mal et l'Exil*) – non, ce qu'on oublie est qu'aucune guerre, du moins aucune guerre moderne, n'a manqué d'entacher au moins quelques soldats, notamment parmi les vainqueurs, de *jouissance*. Si les mots cités plus haut étaient ceux d'un honnête Frankiste ou Dönme, de ceux qui ont pressenti et reconnu le retrait de la Torah (de *beria*), j'apprécierais leur ironie. Quoi qu'il en soit, je préfère infiniment l'attitude de détachement des Samouraïs et des maîtres d'épée japonais, ainsi que le karma-yoga, le yoga d'action, que maître Krishna enseigne à son disciple Arjuna (*Bhagavad-Gita*), à la tristesse. [Note mise à jour].

45. Voir les pages 43-47 du présent livre.

46. Elie Wiesel, *From the Kingdom of Memory: Reminiscences*, New York, Summit Books, 1990, p. 16 (notre traduction).

47. Elie Wiesel, *Paroles d'étranger*, Paris, Seuil, 1982, p. 10.

48. Elie Wiesel, *Le Cinquième Fils*, Paris, Grasset, 1983, p. 146.

49. À moins que ce monument constatant et présentant le retrait dû au désastre démesuré ait ressuscité une telle information et l'ait rendue à nouveau disponible, c'était une erreur de la part de Gerz que d'accepter la publication d'un livre qui rend disponibles les noms gravés sur la face cachée des pierres : *2146 Steine Mahnmal Gegen Rassismus Saarbrücken*, Verlag Gerd Hatje.

50. Bien qu'ils méprisaient très probablement les films d'horreur, j'ai le sentiment que Duras ainsi que le Tarkovski du *Sacrifice* auraient malgré tout été impressionnés par

l'usage du miroir dans les films de vampires, les non-morts ne s'y réfléchissant pas.

51. Les plans de la bibliothèque datent de 1975.

52. Dans la première édition de *Over-Sensitivity*, j'ai employé le terme *éruption* pour décrire l'apparition soudaine d'entités surnaturelles dans les clôtures radicales. Je préfère à présent employer le terme *irruption* car le mot *éruption*, s'il n'est pas pris dans le sens que je visais, celui d'une irritation du monde provoquée par des agents qui lui sont extérieurs, mais dans le sens de la décharge soudaine ou violente d'une pression, peut aisément être confondu à tort avec le retour du refoulé.

53. Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, traduction Anne Rochette (modifiée), Paris, Flammarion, 1994, p. 103.

54. Il est certain que dans le volumineux travail de Boltanski, il arrive que le brouillage reproduise l'image stéréotypée du mort comme revenant (certaines photos de la série *Déetective*), ou qu'il soit, dans d'autres cas, un procédé purement formel.

55. Le « Tu n'as rien vu à Hiroshima » inclut-il automatiquement le spectateur non japonais ? Non. En principe, la plupart des spectateurs ne sont pas inclus dans une telle affirmation.

* L'auteur fait sans doute référence à la pléthore de livres, oubliés à juste titre, parus dans les années 1990, principalement des anthologies, sous le titre « Negotiating... » [cette note a été ajoutée par un futur éditeur de ce livre].

56. Cité dans *Nouvelle Vague* de Godard. Certaines femmes pourraient se révéler hypersensibles et méfiantes envers une telle formulation. Les réactions abstraites m'exaspèrent, notamment les réflexes de renversement. Mais je peux être sensible à la reformulation concrète d'une cinéaste, Nina Menkes par exemple, ou bien (si on laisse de côté son futile *A Couch in New York*, 1996) Chantal Akerman.

57. Ceci est également évident dans le cas d'une clôture radicale et de l'irruption en elle d'entités anhistoriques entièrement formées : la clôture radicale est tout mais l'irruption d'entités surnaturelles rend manifeste que ce tout n'est pas tout.

58. À la suite du désastre démesuré qui a provoqué le retrait de *Don Quichotte*, ce ne sont pas le neuvième, le vingt-deuxième et le trente-huitième chapitres de la première partie de *Don Quichotte*, écrits par le Ménard du « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* » de Borges, qui sont des contrefaçons, mais plutôt le livre de Cervantès.

59. Walid Raad, « *Bidâyat 'ajâ'ibiyya – miswadda* (Débuts miraculeux – une ébauche) », traduction Tony Chakar, *Al-Âdâb*, janvier-février 2001, Beyrouth, pp. 64-67. Le document en question figure page 65.

60. Walid Raad, « *Miraculous Beginnings* », *Public* n° 16, Toronto, 1998, pp. 44-53.

61. L'art a-t-il pour fonction de relancer la recherche de la vérité après les guerres et leurs nombreuses falsifications et distorsions ? Ou bien au contraire d'introduire le soupçon et de le faire porter sur la réalité elle-même ? Les œuvres de Raad mentionnées plus haut seraient-elles de celles qui élargissent le champ de la remise en question et font porter le soupçon non seulement sur les discours et le comportement des hommes politiques mais aussi sur la réalité elle-même ?

62. Il en va ainsi de la vidéo *Hostage: the Bachar Tapes (English Version)*,

produite par Walid Raad en 2000 et dont le réalisateur présumé est l'otage Bachar Souheil, même s'il n'y a historiquement pas eu d'otage de ce nom.

Est-il en quoi que ce soit étonnant que le réalisateur des *Oiseaux* (1963), film de clôture radicale, ait imaginé la scène suivante pour *La Mort aux trousses* (1959) ? Hitchcock : « Avez-vous déjà vu une chaîne d'assemblage ? » Truffaut : « Ah non ! jamais ! » Hitchcock : « C'est fantastique ! Je voulais filmer une longue scène de dialogue entre Cary Grant et un contremaître de l'usine devant une chaîne d'assemblage. Ils marchent en parlant d'un troisième homme qui a peut-être un rapport avec l'usine. Derrière eux, la voiture commence à s'ajuster pièce par pièce et on fait même le plein d'huile et le plein d'essence ; à la fin de leur dialogue, ils regardent la voiture complètement ajustée à partir de rien, d'un simple boulon, et ils disent : "C'est quand même formidable, hein !" Et alors, ils ouvrent la portière de la voiture et un cadavre en tombe ». Truffaut : « C'est une idée formidable ! » Hitchcock : « D'où serait tombé le cadavre ? Pas de la voiture : elle était d'abord un simple écrou ! Le cadavre est tombé de rien, vous comprenez ? [...] » Truffaut : « Voilà la gratuité absolue ! [...] Pourquoi avez-vous abandonné cette scène ? [...] » Hitchcock : « [...] Nous n'avons pas réussi à intégrer cette idée dans l'histoire » (*Hitchcock/Truffaut*, avec la collaboration de Helen Scott, édition définitive, Paris, Ramsay, 1983, p. 217). Dans les films de clôture radicale tels que *Les Oiseaux*, le suspens hitchcockien est abrogé – la première attaque par un oiseau est abrupte et rompt avec le principe qui consiste à alerter le spectateur du dangereux élément – et on passe à la surprise (puis, après la première irruption, à une angoisse flottante). Ce qui hante le spectateur dans les tableaux de Toba Khedoori *Untitled (Doors)*, 1995 et *Untitled (Apartment Building)*, 1997, n'émane pas de la présence possible d'individus cachés derrière les rangées de fenêtres et de portes fermées, mais de l'éventualité d'irruptions intempestives. Par conséquent, en dépit de la ressemblance entre son *Untitled (Apartment Building)*, 1997, et le *Early Sunday Morning* de Hopper, 1930, il y a une différence fondamentale entre ces deux tableaux, puisque l'espace de Hopper n'est pas une clôture radicale. Tôt ou tard (mieux vaut tard, quand il ou elle sera capable de nous faire sentir la différence entre enfermement relatif et clôture radicale), l'artiste de la clôture radicale finit par peindre ou produire des prisons ou des structures d'aspect carcéral (la prison dans *Topologie d'une cité fantôme* d'Alain Robbe-Grillet, dans *La Gravitation universelle* de Magritte, dans *Untitled [Chain Link Fence]* de Khedoori), mais la clôture radicale est ailleurs : dans le blanc de *Untitled (Auditorium)* de Khedoori. Il est troublant d'observer le gardien du musée passer devant un tableau de clôture radicale tel que *Untitled (Park Benches)* de Khedoori, 1997, avec ses bancs grande nature, car un tel tableau donne l'impression que le gardien lui-même, qui est censé empêcher les gens de toucher le tableau, pourrait faire irruption à l'intérieur de celui-ci (comme cela arrive au visiteur du musée dans la section de *Rêves* de Kurosawa intitulée « Corbeaux »). Parce qu'ils protègent contre les étrangers, les chiens ne servent à rien dans les situations de clôture radicale : il ne peuvent protéger contre l'irruption de ce qui ne vient pas de l'espace environnant et n'entre pas dans la maison ou dans tout autre enceinte par une ouverture. Si des chiens apparaissent encore dans les œuvres de cinéastes de clôture radicale, c'est, comme il se doit, sous la forme d'irruptions d'aboiements surnaturels (*Lost Highway* de Lynch). À un moment dans *L'Homme assis dans le couloir* de Duras, le narrateur jusqu'alors extradiégétique dit à la protagoniste, qui a les yeux fermés, que

l'homme qui se tenait dans le couloir s'avance vers elle : « Nous entendons que l'on marche elle et moi [...]. Je le vois et je le lui dis, je lui dis qu'il vient » (Marguerite Duras, *L'Homme assis dans le couloir*, Paris, Minuit, 1980, p. 14). En dépit de ce qu'affirmait André Bazin en 1951 – que, contrairement au théâtre et à ses acteurs de chair et d'os, il n'y a pas de présence au cinéma – ces irruptions introduisent de la présence à l'intérieur du médium : l'irruption des deux femmes dans les dernières minutes de *Son nom de Venise dans Calcutta désert* de Duras peut être perçue comme celle des personnages de fiction Anne-Marie Stretter et une de ses invitées, mais aussi comme celle des actrices elles-mêmes. Dans *The Shining* de Kubrick, avant de quitter l'hôtel pour son congé annuel en cet hiver des années 1970, le cuisinier-voyant dit à l'enfant-voyant du quarantenaire Jack Torrance qu'il ne doit pas s'inquiéter des visions qu'il pourrait avoir à l'Overlook Hotel, car elles sont comme les images d'un livre : elles ne peuvent pas lui faire de mal. Mais justement, dans une clôture radicale monde et media s'entremêlent, et il est donc possible que ce qui est à l'intérieur d'une image se confonde avec ce qui lui est extérieur, et inversement. Le père de l'enfant finit-il par devenir l'une d'entre elles, une image dans un livre – la photographie qui porte l'inscription : « Overlook Hotel, bal du 4 juillet 1921 » et sur laquelle il apparaît en homme d'une quarantaine d'années ?

63. Voir Walīd al-Khālidī, *Kay lā nansá : qurá Filastīn al-latī dammarathā Isra'īl sanat 1948 wa-asmā' shuhadā'ihā*, 2^{ème} éd., Beyrouth, Institute for Palestine Studies, 1998.

64. À côté de l'irruption d'entités surnaturelles entièrement formées bien qu'anhistoriques dans la clôture radicale qu'était peut-être devenue Beyrouth-Ouest assiégée en 1982 (Walid Raad, *Miraculous Beginnings*, 1998 et 2001 ; *The Dead Weight of a Quarrel Hangs*, 1996-1999 ; et *Hostage: the Bachar Tapes [English Version]*, 2000) ; du retrait de la tradition suite au désastre démesuré qu'était peut-être devenue Beyrouth pendant et même après la guerre de 1975-1990 (mon *Credits Included: A Video in Red and Green*, 1995 ; *Wonder Beirut* de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, 1999) ; des travellings à partir d'une voiture en mouvement qui ne sont pas suivis de contre-champs subjectifs et ne dénotent par conséquent pas une vision mais la condition de possibilité du souvenir à Beyrouth (*Beyrouth fantôme* de Ghassan Salhab, 1998) ; la quatrième plus importante question et stratégie esthétique en ce qui concerne le Liban est celle de l'image archéologique, sujet déjà traité par Gilles Deleuze à propos du travail de Straub-Huillet (avec la rupture du lien sensori-moteur « l'image visuelle devient *archéologique, stratigraphique, tectonique*. Non pas que nous soyons renvoyés à la préhistoire (il y a une archéologie du présent), mais aux couches désertes de notre temps qui enfouissent nos propres fantômes [...]. Mais ce sont encore essentiellement les paysages stratigraphiques vides et lacunaires de Straub où [...] la terre vaut pour ce qui y est enfoui : la grotte d'*Othon*, où les résistants cachaient leurs armes, les carrières de marbre et la campagne italienne où furent massacrées des populations civiles dans *Fortini Cani* [...] » [Gilles Deleuze, *Cinéma II : L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985, pp. 317-318]), par Serge Daney à propos de la Palestine (« Quant à l'image en moins, c'est, toujours dans *L'Olivier*, quand Marius Schattner explique d'une voix très douce que sous la colonie israélienne (que l'on voit), il y a, enfoui, recouvert, un village palestinien (que l'on ne voit pas). De cela aussi, je me souviens parce que nous sommes parmi les rares, aux *Cahiers du cinéma*, à avoir toujours su que l'amour du cinéma, c'est aussi savoir quoi faire des images *qui manquent pour de vrai* » [Serge Daney, « Avant et après l'image », *Revue d'études palestiniennes*, n°40,

été 1991, p. 59]) et par moi-même, essentiellement dans la section d'*Over-Sensitivity* intitulée « Voice-over-witness » (« Voix-off-témoin »), à propos de la Shoah. Clairement, la question et l'esthétique de l'image archéologique appartient à toute zone qui a connu massacres et charniers : le Liban, le Rwanda, le Cambodge, Srebrenica, etc. Sommes-nous témoins d'une archéologie de l'image dans les sections d'*Alone with War* (2000), de Danielle Arbid, dans lesquelles elle se rend aux camps de réfugiés palestiniens de Sabrà et Shâtîlâ et dans la ville chrétienne de Damour, sites de massacres et de charniers en 1982 et 1976 respectivement, et demande aux enfants palestiniens qui jouent là s'ils sont tombés sur quoi que ce soit de frappant en creusant dans leurs bacs à sable de fortune ? Malheureusement, la possibilité d'une image archéologique est en quelque sorte gâchée par le fait que ce qu'on entend en relation avec ces images n'est pas une voix-off-témoin, mais le commentaire en voix-off de la journaliste Arbid. Il est donc préférable de chercher une telle archéologie de l'image dans *Al-Manâzir (Les Paysages)* de Paola Yacoub et Michel Lasserre (2001) où, au coin de certaines photographies de paysages verdoyants du Sud Liban, on peut lire de discrètes et succinctes informations factuelles sur l'invasion israélienne, et où on entend les voix désincarnées des brancardiers monter de cette terre archéologique pour relater des anecdotes de travail et décrire leur vie pendant les longues années de l'occupation israélienne. Bien qu'en cette période d'après-guerre au Liban ceux d'entre nous qui ne sommes pas devenus des zombies se méfient de la profondeur du cinéma classique (« Vous [Serge Daney], dans la *périodisation* que vous proposez, définissez une première fonction [de l'image] qui s'exprime dans la question : qu'est-ce qu'il y a à voir derrière l'image ? [...] Ce premier âge du cinéma se définira [...] par une profondeur supposée de l'image [...] Or vous marquez que ce cinéma n'est pas mort tout seul, mais que la guerre l'a assassiné [...] Vous remarquez vous-même que *les grandes mises en scène politiques, les propagandes d'Etat devenues tableaux vivants, les premières manutentions humaines de masse* ont réalisé le rêve cinématographique, dans des conditions où [...] "derrière" l'image il n'y avait plus rien à voir que les camps [...] Après la [Seconde] Guerre [mondiale], donc, une seconde fonction de l'image s'exprimait dans une toute nouvelle question : qu'est-ce qu'il y a à voir sur l'image ? Non plus *"qu'y a-t-il à voir derrière ? mais plutôt : est-ce que je peux soutenir du regard ce que, de toute façon, je vois ? et qui se déroule sur un seul plan ?"* [...] La profondeur était dénoncée comme "leurre", et l'image assumait sa planitude de "surface sans profondeur", ou de *profondeur maigre*, à la manière des hauts-fonds océanographiques [...] » [Gilles Deleuze, « Optimisme, pessimisme et voyage : Lettre à Serge Daney », préface à Serge Daney, *Ciné journal*, tome I/1981-1982, Paris, Cahiers du cinéma, 1986, pp. 9-11]) – ce qui explique peut-être, en plus des raisons financières évidentes, qu'un nombre important parmi les réalisateurs de productions audiovisuelles les plus intéressants au Liban a recours à la vidéo et à ses images plates plutôt qu'au cinéma –, nous croyons à la profondeur de la terre où des massacres ont eu lieu, et où tant d'hommes ont été inhumés sans enterrement décent et attendent toujours d'être exhumés pour faire l'objet d'un enterrement et d'un deuil appropriés.

65. À propos de stopper le monde, voir Carlos Castaneda, *Le Voyage à Ixtlan : les leçons de Don Juan*.

Jalal Toufic, penseur et mortel jusqu'à la mort, est l'auteur de Distracted (1991, 2e éd. 2003), (Vampires): An Uneasy Essay on the Undead in Film (1993, 2e éd. 2003), Over-Sensitivity (1996, 2e éd. 2009), Forthcoming (2000), Undying Love, or Love Dies (2002), Two or Three Things I'm Dying to Tell You (2005), 'Âshûrà': This Blood Spilled in My Veins (2005), Undeserving Lebanon (2007) et Graziella: The Corrected Edition (2009). Plusieurs de ses livres sont disponibles sous forme de fichiers PDF sur son site internet : <http://www.jalaltoufic.com>. Ses vidéos et ses œuvres à techniques mixtes ont été montrées dans des lieux tels que Artists Space à New York, The Institute of Contemporary Arts (ICA) à Londres, le Centre Pompidou à Paris, Witte de With à Rotterdam, Fundació Antoni Tàpies à Barcelone, ZKM à Karlsruhe, Kunsthalle Fridericianum à Kassel ainsi qu'au 16^e International Documentary Filmfestival Amsterdam (IDFA) dans le cadre d'un programme « Focus Jalal Toufic ». Il a enseigné à l'université de Californie à Berkeley, au California Institute of the Arts, à l'University of Southern California et enseigne actuellement à l'université Kadir Has à Istanbul. En 2011 il bénéficie d'une résidence d'artiste à Berlin dans le cadre d'un programme du DAAD.

TABLE

Note de l'auteur	7
Générique compris	11
À paraître	35
La photographie libanaise entre clôture radicale et désastre démesuré	71
Ressusciter l'apocalypse arabe STOP [LE MONDE]	79
Question-Réponse	83

Du même auteur

Graziella: The Corrected Edition (Forthcoming Books, 2009)

The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster
(Forthcoming Books, 2009)

Undeserving Lebanon (Forthcoming Books, 2007)

‘Áshûrà’: This Blood Spilled in My Veins (Forthcoming Books, 2005)

Two or Three Things I’m Dying to Tell You (Post-Apollo, 2005)

Undying Love, or Love Dies (Post-Apollo, 2002)

Forthcoming (Atelos, 2000)

Over-Sensitivity (Sun & Moon, 1996; 2nd edition, Forthcoming Books, 2009)

(Vampires): An Uneasy Essay on the Undead in Film (Station Hill Press, 1993; revised and expanded edition, Post-Apollo, 2003)

Distracted (Station Hill Press, 1991; 2nd edition, Tuumba, 2003)

À l’exception de *Forthcoming* et *Two or Three Things I’m Dying to Tell You*, ces livres sont disponibles sous forme de fichiers PDF à l’adresse :

<http://www.jalaltoufic.com/downloads.htm>

AUX PRAIRIES ORDINAIRES

Dans la même collection

Wendy Brown, *Les Habits neufs de la politique mondiale. Néolibéralisme et néo-conservatisme*, 2007

Mike Davis, *Le Stade Dubaï du capitalisme*, 2007

Stanley Fish, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, 2007

Fredric Jameson, *La Totalité comme complot. Conspiration et paranoïa dans l'imaginaire contemporain*, 2007

Franco Moretti, *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, 2008

David Harvey, *Géographie de la domination*, 2008

Hal Foster, *Design & Crime*, 2008

Álvaro García Linera, *Pour une politique de l'égalité. Communauté et autonomie dans la Bolivie contemporaine*, 2008

Retort, *Des Images et des Bombes. Politique du spectacle et néolibéralisme militaire*, 2008

Coco Fusco, *Petit manuel de torture à l'usage des femmes-soldats*, 2008

Mike Davis et Daniel Bertrand Monk, *Paradis infernaux. Les villes hallucinées du néo-capitalisme*, 2008

Nelson Lichtenstein et Susan Strasser, *Wal-Mart l'entreprise-monde*, 2009

W.J.T. Mitchell, *Iconologie. Image, texte, idéologie*, 2009

Raymond Williams, *Culture & Matérialisme*, 2009

Wendy Brown, *Murs. Les murs de séparation et le déclin de la souveraineté étatique*, 2009

Mike Davis, *Dead Cities*, 2009

Roberto Esposito, *Communauté, Immunité, Biopolitique. Repenser les termes de la politique*, 2010

Susan Buck-Morss, *Voir le capital. Théorie critique et culture visuelle*, 2010

Perry Anderson, *Les Origines de la postmodernité*, 2010

Jean & John Comaroff, *Zombies et Frontières à l'ère néolibérale. Le cas de l'Afrique du Sud post-apartheid*, 2010

Nina Power, *La Femme unidimensionnelle*, 2010

David Harvey, *Le Nouvel Impérialisme*, 2010

Dans la collection « Essais »

Mathieu Potte-Bonneville, *Amorces*, 2006

Collectif, *Sept images d'amour*, 2006

Philippe Artières, *Rêves d'histoire. Pour une histoire de l'ordinaire*, 2006

Jeanne Favret-Saada, *Comment produire une crise mondiale*, 2007

Pascal Michon, *Les Rythmes du politique. Démocratie et capitalisme mondialisé*, 2007

Philippe Artières et Mathieu Potte-Bonneville, *D'après Foucault. Gestes, luttes, programmes*, 2007

Boris Charmatz, « *Je suis une école* ». *Expérimentation, art, pédagogie*, 2009

Collectif Maurice Florence, *Archives de l'infamie*, 2009

Christian Salmon, *Storytelling Saison 1. Chroniques du monde contemporain*, 2009

Félix Guattari, *Les Années d'hiver 1980-1985*, 2009

Daniel Bensaid, *Walter Benjamin, sentinelle messianique*, 2010

David Vercauteren, *Micropolitiques des groupes. Pour une écologie des pratiques collectives*, 2010

Dans la collection « Contrepoints »

Arlette Farge (entretiens avec Jean-Christophe Marti), *Quel bruit ferons-nous ?*, 2005

Eric Hazan (entretiens avec Mathieu Potte-Bonneville), *Faire mouvement*, 2005

Véronique Nahoum-Grappe (entretiens avec Jean-Christophe Marti), *Balades politiques*, 2005

Pierre Bergounioux (entretiens avec Frédéric Ciriez et Rémy Toulouse), *École : mission accomplie*, 2006

Achevé d'imprimer par Normandie Roto Impression S.A.S. à Lonrai

Dépôt légal : mars 2011

Numéro d'impression :

Imprimé en France

LE RETRAIT DE LA TRADITION SUITE AU DÉSASTRE DÉMESURÉ

Après des décennies de guerres, de destructions d'occupations, le monde arabe apparaît comme un monde en ruines. Mais comme le montre Jalal Toufic, il y a des ruines qui résistent aux reconstructions, les ruines immatérielles qui résultent de « désastres démesurés ». Pour l'auteur, cette notion renvoie au premier chef aux nombreuses années de guerre qui ont ravagé le Liban, mais elle désigne plus généralement les atrocités du ^{XX}^e siècle, le génocide rwandais, ou encore la Shoah. Si l'artiste a effectivement pour tâche de dire le désastre démesuré et de le présenter à la communauté, il ne peut être le porte-parole des morts : il lui faut au contraire ressusciter le « non-mort », et amener la communauté à prendre conscience de son objet perdu. Contrairement aux apparences, il n'y a dans ce geste nulle trace de nostalgie, nul désir de retour à une origine ou à une tradition authentique – la tradition s'est retirée pour de bon. L'artiste se situe ainsi dans un espace ontologiquement indéfini, le mince interstice séparant la mort de la vie. La célèbre phrase d'*Hiroshima, mon amour* revient sans cesse comme un leitmotiv : « Tu n'as rien vu à Hiroshima. » Moyen de poser le problème du témoignage, et d'interroger la représentabilité du désastre démesuré, qui marque, par définition, une coupure radicale, et détruit tout rapport avec le passé. À travers une analyse essentiellement fondée sur la photographie et le cinéma (mais qui convoque également la théologie), Jalal Toufic nous offre une réflexion rare sur les pouvoirs de l'art et sur sa fonction politique, faisant écho à des auteurs comme Maurice Blanchot, Jacques Derrida, ou Georges Didi-Huberman.

JALAL TOUFIC est un artiste, vidéaste et écrivain reconnu comme l'une des principales figures de la scène libanaise.

12 euros

Collection « Penser/Croiser »

Diffusion : Les Belles Lettres

ISBN : 978-2-35096-044-9

