

Émilie Serri, The Space Between the Seconds-À la recherche d'un pays perdu

Émilie Serri, The Space Between the Seconds-Searching for a Lost Country

Émilie Serri

Numéro 110, automne 2018

Migration
Migration

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/88991ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)
1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

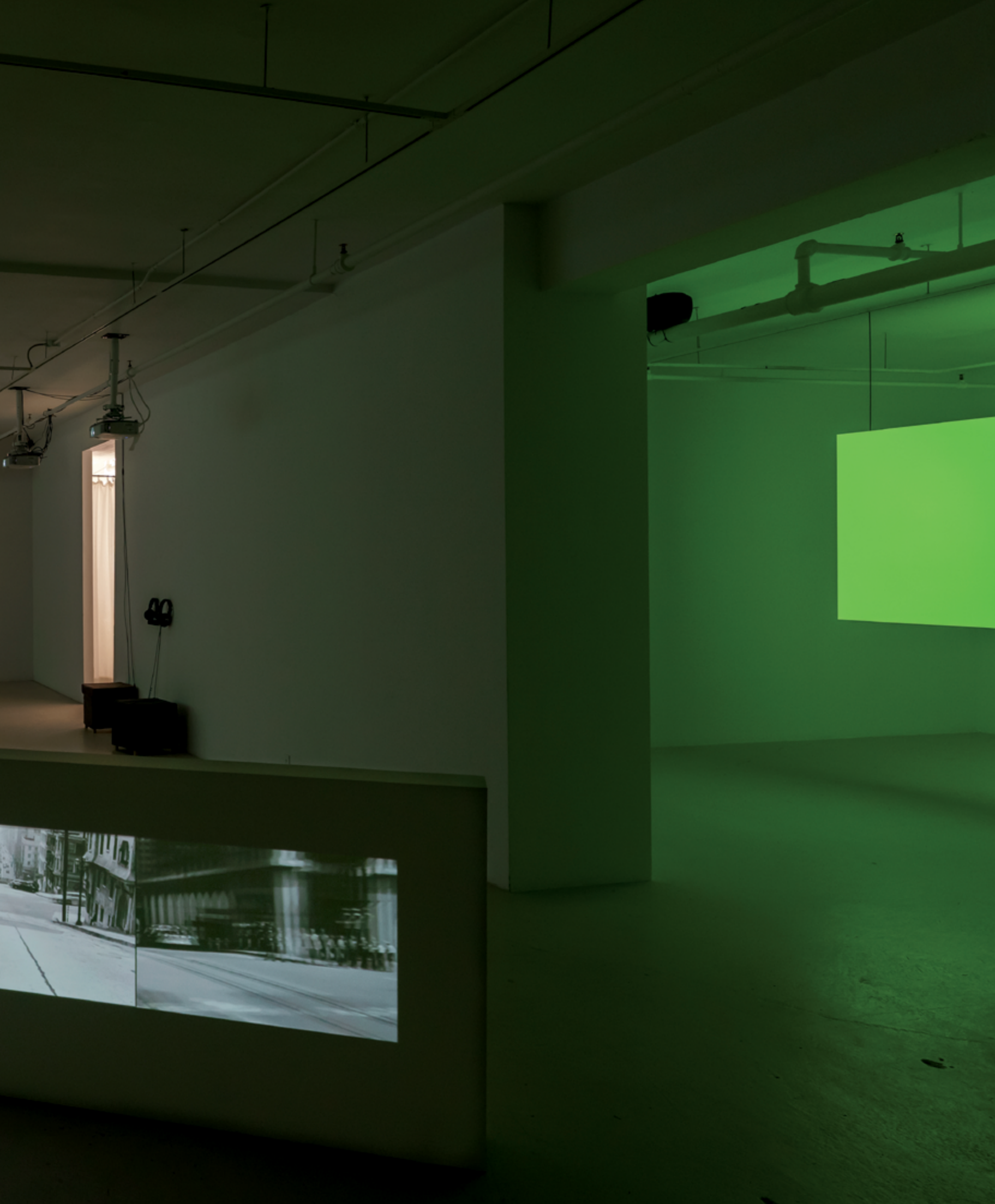
Citer cet article

Serri, É. (2018). Émilie Serri, The Space Between the Seconds-À la recherche d'un pays perdu / Émilie Serri, The Space Between the Seconds-Searching for a Lost Country. *Ciel variable*, (110), 32-43.

Émilie Serri

The Space Between the Seconds







PAGES 32-33
The Space Between the Seconds, 2018
 vue de l'exposition / exhibition view

PAGE 34
No Time for Tomorrow, 2014
 extraits vidéo / video stills

PAGE 35
ROG255B0, 2018
 vue d'installation / installation view
 film et son / film and sound

let me tell you about the city where we grew up together



Homepayne Ontario, 2017
archive personnelle / personal archive
Tété, 2010
archive familiale / family archive



À la recherche d'un pays perdu | Searching for a Lost Country

ÉMILIE SERRI

En mars 2017, j'ai traversé le pays en train. À bord du *Canadien*, j'ai parcouru une distance totale de 8932 km aller-retour pour mettre en mouvement l'écriture de mon mémoire de maîtrise. Pendant huit jours et six nuits, d'est en ouest, puis d'ouest en est, j'ai tenté de donner forme au questionnement identitaire qui habite mon travail.

Pourquoi ce long voyage pour un mémoire qui aurait très bien pu s'écrire depuis le confort de mon canapé? Pour la simple raison que je voulais que mon écriture soit marquée par le même mouvement, le même déplacement que celui de ma mémoire. Forcer le déplacement pour écrire sur une identité déplacée... Me dépayser pour faire écho à l'expérience d'expatriation de mes parents. Découvrir à travers la fenêtre mon pays de naissance pour réfléchir à mon pays d'origine...

Avec le recul, je comprends que sommeillait également un désir de me mettre en scène, de m'incruster dans une histoire et une mémoire ne m'appartenant pas tout à fait, celle d'un pays d'origine inaccessible, la Syrie...

La Syrie: un « ailleurs familier ». Je suis née et j'ai grandi à Montréal, de parents immigrants. Ma mère est Belge, mon père Syrien. Mes parents ne sont pas des ex-ilés ou des réfugiés. Ce sont des ex-patriés. Ils ont tous deux quitté leur pays d'origine volontairement. Je ne suis ni réfugiée, ni exilée, ni expatriée. Et pourtant, j'ai l'impression d'avoir été déplacée...

En 2010, accompagnée de mon père et de ma sœur, je pars pour la première fois depuis plus de 10 ans à Damas en Syrie, la ville natale de mon père.

In March 2017, I crossed the country by train. On board *The Canadian*, I travelled a total distance of 8,932 kilometres on a return trip as a way to get moving on writing my master's thesis. For eight days and six nights, going from east to west, and then from west to east, I tried to put words to an identity-related question that inhabits my work.

Why take this long trip for a thesis that could well have been written from the comfort of my couch? For the simple reason that I wanted my writing to be marked by the same movement, the same displacement, as that of my thesis. Forcing displacement to write about a displaced identity; disorienting myself to echo my parents' experience of expatriation. Discovering my country of birth through a window in order to reflect on my country of origin.

Looking back, I understand that there was also an underlying desire to put myself on stage, to embed myself in a history and a memory that did not completely belong to me – that of an inaccessible country of origin, Syria.

Syria: A "Familiar Elsewhere." I was born and grew up in Montreal; my parents are immigrants. My mother is Belgian, and my father is Syrian. My parents are not exiles or refugees. They are expatriates. Both left their country of origin voluntarily. I am neither refugee, nor exile, nor expatriate. And yet, I have the feeling that I've been displaced.

In 2010, accompanied by my father and sister, I went to Damascus, Syria, my father's hometown, for the first time in ten years.

Le premier jour, quand je débarque dans cette famille d'« inconnus » dont je ne comprends pas la langue, mon premier réflexe est de m'armer de mon appareil 35 mm. J'appuie alors sur le déclencheur comme si chaque flexion de mon index constituait un début de réponse à mes questions. À travers le viseur, je repère tout de suite ma grand-mère.

Je reconnais son expression, à la fois douce et fière, veillant sur nous depuis la table basse du salon. Son regard m'intimide, mais grâce à l'appareil photo, j'ai la distance nécessaire pour me rapprocher. C'est la première que je photographie.

Je me souviens l'avoir photographiée comme si elle appartenait à un « autre » monde, un « ailleurs familier » auquel je n'aurais jamais tout à fait accès en raison de mon statut d'étrangère. Je me souviens aussi d'avoir été consciente qu'il s'agissait probablement de la première et de la dernière fois que je pourrais le faire... comme si j'anticipais ce qui allait venir...

Je la photographie par nécessité plus que par plaisir. Je ressens l'urgence de me créer une banque de souvenirs. Je sais que mon temps est compté.

Peu de temps après notre visite, c'est le début de la révolution syrienne. Le peuple prend la rue et réclame pacifiquement liberté et démocratie. Mais la brutalité de la répression du régime laisse place à une guerre civile.

Le conflit est encore jeune lorsque ma grand-mère s'éteint. Je me dis qu'elle a peut-être préféré partir plutôt que de témoigner de la lente agonie de son pays... Je crois qu'en la prenant en photo, je lui disais de toute façon déjà « au revoir ».

Ce sont ces deux événements, le début de la révolution et le décès de ma grand-mère, qui refont surgir un questionnement latent depuis longtemps : comment faire le deuil d'un

Comment faire le deuil d'un pays et d'une histoire à la fois familière et étrangère? Est-il possible d'ancrer une identité « postdiasporique » syrienne en l'absence de référents, alors que la guerre menace le pays de disparition? Quel rôle jouent les archives dans la « postproduction » de cette identité?

pays et d'une histoire à la fois familière et étrangère? Est-il possible d'ancrer une identité « postdiasporique¹ » syrienne en l'absence de référents, alors que la guerre menace le pays de disparition? Quel rôle jouent les archives dans la « post-production » de cette identité?

No time for tomorrow : se raconter des histoires pour faire de l'Histoire. Devant l'impossibilité de me rendre en Syrie après le début de la guerre, je me suis tournée vers les archives. Au début de ma recherche, j'ai voulu « voir », voir la Syrie, la saisir par les yeux. « Voir » comme pour me rassurer qu'elle existait toujours... J'ai cherché dans les « images des autres », dans ces films amateurs, un ancrage culturel, une mémoire collective à laquelle je puisse entrelacer ma mémoire familiale.

Quand je suis tombée sur ce récit de voyage tourné en 16 mm par deux étrangers lors d'un séjour à Busra, en Syrie du Sud, j'ai senti que ces images d'un mariage contenaient

The first day, when I landed in this family of “unknown people,” whose language I didn't understand, my initial reflex was to pick up my 35 mm camera. I pressed the shutter as if each flexion of my index finger constituted the beginning of an answer to my questions. Through the viewfinder, I immediately found my grandmother.

I recognized her expression, both gentle and proud, watching over us from her place at the low living-room table. Her gaze intimidated me, but the camera gave me the distance necessary to draw closer. She was the first one I photographed.

I remember photographing her as if she belonged to an “other” world, a “familiar elsewhere” to which I would never have full access due to my status as a foreigner. I remember also having been aware that this was probably the first and last time that I could do this . . . as if I was anticipating what was to come.

I photographed her through necessity more than pleasure. I felt the urgency of creating a bank of memories for myself. I knew that my time was limited.

Soon after our visit, the Syrian revolution started. The people took to the streets and peacefully demanded freedom and democracy. But the brutality of the regime's repression gave rise to civil war.

The conflict was still in its early days when my grandmother died. I told myself that perhaps she had preferred to pass on rather than to witness the slow agony of her country. I believe that by taking her photograph, in any case, I was already saying farewell to her.

It was these two events – the beginning of the revolution and the death of my grandmother – that brought up a question that had been latent for a long time: How could one mourn a country and a history that are at once familiar and foreign? Is it possible to find a mooring for a Syrian “post-diasporic”¹ identity in the absence of referents, when war threatens the country with extinction? What role do archives play in the “post-production” of this identity?

No time for tomorrow: Telling Oneself Stories to Make History. Because it was impossible for me to go to Syria after the war started, I turned to archives. At the beginning of my research, I wanted to “see” – to see Syria, to grasp it through my eyes. “To see” as if to reassure myself that it still existed. I looked in the “images of others,” in amateur films, for a cultural mooring, a collective memory with which I could interweave my family memory.

When I found the travelogue shot in 16 mm by two foreigners during a trip to Busra, in southern Syria, I felt that these images of a wedding contained a broader history of the country, and I saw in them the opportunity to reinterpret my relationship with this past and what it means to me today. I watched this sequence hundreds of times, each viewing offering a chance to observe new details and make new comparisons.

I told myself stories. I thought that the groom could be my grandfather and the bride my grandmother. I found an unsettling resemblance between the boy I saw in the film and my brother Karim. I projected my family's past into these anonymous images.

My first thought, therefore, was to process these impersonal images “as if they were mine,” to make something “public” into something “private” and something “distant” into something “personal.” In editing, I drew on a family video to superimpose on these anonymous images – those from the travelogue, but also sequences documenting the war shot by



une histoire plus large du pays et j'y ai vu l'occasion de réinterpréter ma relation à ce passé et ce qu'il signifie pour moi aujourd'hui. J'ai visionné cette séquence des centaines de fois, chaque visionnement devenant l'occasion d'observer de nouveaux détails et de faire de nouveaux rapprochements.

Je me suis raconté des histoires. J'ai pensé que le marié aurait pu être mon grand-père et la mariée, ma grand-mère... J'ai trouvé une ressemblance troublante entre le garçon aperçu dans le film et mon frère Karim... J'ai projeté dans ces images anonymes le passé de ma famille.

Mon premier réflexe a ainsi été de traiter ces images impersonnelles « comme si c'étaient les miennes », de faire du « public » quelque chose de « privé » et du « lointain » quelque chose d'« intime ». Au montage, j'ai puisé dans une vidéo de famille pour superposer à ces images anonymes – celles du récit de voyage, mais aussi des séquences documentant la guerre tournées par des Syriens – un enregistrement de mon père adressé à sa mère à l'occasion de la fête des Mères ainsi qu'un extrait récent où il m'apprend à compter en arabe.

En combinant documents personnels et archives trouvées sur le Web, j'ai ainsi tenté de recomposer une mémoire éparpillée dans le temps, l'entrelacement du « privé » au « public » et leur interchangeabilité transformant ces images anonymes en référents identitaires.

LDSUR (left.down.straight.up.right) : l'image trace. Je suis tombée sur ces images par hasard, à travers une suite de mots-clés. Je cherchais la Syrie, je ne l'ai trouvée qu'à travers son absence... Une voiture aux allures rétro, des rues escarpées, une pancarte Frontenac, des palmiers, une esthétique film noir... Ma lecture des images était d'autant plus brouillée qu'ayant tapé sur le clavier « Damas », je m'attendais naïvement à la retrouver dans les images proposées. J'avais beaucoup de questions et peu de réponses. Désorientée et incapable de me situer, j'ai cherché des repères dans les commentaires des internautes.

Contrairement à ce que plusieurs avaient avancé, la ville représentée n'était pas San Francisco, mais bien Los Angeles. Grâce à une analyse détaillée du trajet effectué par la voiture et de son modèle, des internautes avaient identifié la date et le lieu du tournage : nous étions en 1947 dans le quartier Bunker Hill avant qu'il ne soit détruit. Encore plus étonnant : la séquence avait été tournée pour être utilisée comme



Syriens – a recording that my father made for his mother on Mothers' Day, and a recent excerpt of him teaching me to count in Arabic.

So, combining personal documents and archives found on the Web, I tried to reconstruct a memory scattered through time, the interweaving of the "private" with the "public," and their interchangeability that transformed these anonymous images into identity markers.

LDSUR (left.down.straight.up.right): The Image Trace. I found these images by chance, through a series of keywords. I was looking for Syria; I found it only through its absence. A retro-looking car, steep streets, a Frontenac sign, palm trees, a film noir aesthetic. My reading of images was even more muddled because, having typed "Damascus" on the keyboard, I was naively expecting to find it in the images displayed. I had many questions and few answers. Disoriented and unable to situate myself, I sought references in Web surfers' comments.

Contrary to what many suggested, the city represented was not San Francisco but Los Angeles. Through a detailed analysis of the route taken by the car and of its model, Web surfers had identified the date and place when the film was shot: it was 1947, in the Bunker Hill neighbourhood before it was destroyed. Even more surprisingly, the sequence had been shot for use as the background for a scene in Douglas Sirk's Hollywood film *Shockproof*.

It took me some time to make the connection between these filmed images of Los Angeles and my own quest. But I now realize that one element in particular had greatly

Originaire de Montréal, **Émilie Serri** est cinéaste et artiste visuelle. Diplômée en cinéma de l'Université Concordia, elle vient de terminer une maîtrise en arts visuels et médiatiques à l'UQAM. Distribuée par la société de cinéma expérimental Light Cone à Paris, son travail a été montré dans de nombreux festivals en France, en Suisse et en Grèce et dans des galeries d'art à travers le Canada. En 2018, elle a remporté la prestigieuse Bourse Bronfman en art contemporain.



arrière-plan dans une scène du film hollywoodien *Shockproof* [Jenny, femme marquée, dans sa version française], de Douglas Sirk.

Il m'a fallu du temps pour faire le lien entre ces images de cinéma mettant en scène la ville de Los Angeles et ma propre quête. Mais je devine maintenant qu'un élément en particulier a grandement contribué à ma fascination pour ces images et à ma volonté de les travailler : leur appartenance simultanée au régime du documentaire et à celui de la fiction. En effet, ces images sont à la fois décor de cinéma et archives historiques. Car si elles ont avant tout été tournées pour constituer l'arrière-plan d'une scène de cinéma de fiction, elles témoignent également, en tant que documents, d'une ville qui n'existe plus. En ce sens, elles constituent à mes yeux des traces de ce qui a disparu et font ainsi écho tant à la destruction de la Syrie qu'à la disparition du cinéma familial dont l'existence a grandement participé à façonner mon identité syrienne.

L'écran vert, ou la naissance d'un nouveau mythe. C'est l'histoire de Zeus, le roi des dieux, et de sa femme « divinement jalouse », Héra. Héra qui suspectait les infidélités de Zeus, le faisait suivre par un détective qui le « veillait ». Or, Zeus, ayant la capacité de se métamorphoser, n'avait aucun mal à tromper le détective. Lorsqu'il était avec Io, il se transformait en taureau, elle en génisse et le détective n'y voyait que du feu. Héra délaisse alors le veilleur pour un sur-veillant nommé Panoptès, dont la particularité est d'avoir des yeux sur tout le corps. Panoptès, « celui qui voit tout », peut voir dans toutes les directions, à n'importe quelle distance et à n'importe quel moment. Et par conséquent, il est capable de voir Zeus à l'état de Zeus, Zeus en train de se métamorphoser et Zeus en taureau. Embêté par Panoptès, Zeus cherche à s'en débarrasser et trouve à cet effet Hermès. À cette époque, la musique n'existait pas encore, et Hermès était le premier à avoir inventé les instruments et partitions musicales. Muni d'une flûte de pan, il s'approche de Panoptès. Lorsqu'il commence à en jouer, ce dernier, n'ayant jamais entendu de musique de sa vie, est d'abord ébloui puis ému aux larmes. Ses larmes recouvrent tous ses yeux et il ne voit plus rien. Hermès sort alors son coutelas et le tue. Héra, battue, ramasse alors les yeux de Panoptès et de dépit, les jette. Mais à ce moment-là passait un oiseau. C'était un paon.

contributed to my fascination with these images and my desire to work with them: their belonging simultaneously to the realms of documentary and fiction. For although their main purpose was to be the background for a scene in a fiction film, they also provided evidence, as documents, of a city that no longer exists. In this sense, to me they formed traces of what had disappeared and also reflected both the destruction of Syria and the disappearance of the family movie theatre the existence of which had largely shaped my Syrian identity.

The Green Screen, or, the Birth of a New Myth. It is the story of Zeus, the king of gods, and his "divinely jealous" wife, Hera. Hera suspected that Zeus had been unfaithful and had him followed by a detective who "kept an eye" on him. But Zeus had the ability to change shapes, and he had no trouble fooling the detective. When he was with Io, he transformed himself into a bull and Io into a heifer, and the detective was utterly oblivious. Hera then abandoned the detective for a super-look-out called Panoptes, who had eyes all over his body. Panoptes, whose name meant "he who sees everything," could see in all directions and any distance, and at all times. Therefore, he was able to see Zeus as Zeus, Zeus in the process of metamorphosing into the bull, and Zeus as a bull. Exasperated by Panoptes, Zeus wanted to get rid of him and, to this end, he found Hermes. Music did not yet exist, and Hermes was the first to invent instruments and musical scores. Armed with a pan flute, Hermes approached Panoptes. When he began to play, Panoptes, who had never heard music in his life, was first dazzled and then brought to tears. His tears covered all of his eyes and he could no longer see. Hermes then killed him with his cutlass. Hera, defeated and embittered, gathered up Panoptes's eyes and threw them away. At that very moment, a bird was passing by. It was a peacock. And that is why Panoptes's eyes are found on the peacock's feathers. And that is why, when Michel Serres recounts this myth, he says, "Do you see the peacock spreading its tail? Not really, he sees you."

So, peacocks see us, and so do screens. Just as the bird benefited from Hera's divine gesture, technology has made the machine-screen the heir to the eyespots that survey us "all the time, in every direction, at any distance." In the digital age, screens have become the new relics. We think that we are watching them, but really they are watching us. The green screen, whose capacity for metamorphosis equals Zeus's, is a

PAGE 38

No Time for Tomorrow, 2014
extrait vidéo / video still

Karim, 1974
archive familiale / family archive

PAGE 39

Douglas Sirk, *Shockproof*, 1949
extraits / film stills



PAGE 40

Dessin d'une image du V^e siècle avant Jésus Christ d'un vase montrant Hermès attaquant le géant Panoptès / Drawing of an image from a fifth-century BCE Athenian red figure vase depicting Hermes slaying the giant Argus Panoptes
 extrait de Wikipédia / from Wikipedia
 Paon / Peacock
 image d'archive / stock image

PAGE 41

No Time for Tomorrow, 2014
 extrait vidéo / video still

Et voilà pourquoi les yeux de Panoptès se retrouvent sur les plumes du paon. D'ailleurs, dit Michel Serres, lorsqu'il raconte ce mythe: « Est-ce que vous voyez le paon faire la roue? Pas vraiment, il vous voit ». Le paon nous voit, donc les écrans aussi. Comme l'oiseau qui a bénéficié du geste divin de Héra, la technologie a fait de la machine-écran l'héritière de ces ocelles qui nous scrutent « tout le temps, dans toutes les directions, à n'importe quelle distance ». À l'ère numérique, les écrans sont devenus les nouvelles reliques. Nous pensons les regarder, mais ce sont bien eux qui nous regardent. L'écran vert, dont la capacité de métamorphose égale celle de Zeus, illustre particulièrement bien les liens ténus que l'on peut tisser entre la technologie et le divin.

Cette technique d'incrustation permettant d'intégrer au sein d'une même image des objets filmés séparément domine aujourd'hui la production d'images, que ce soit en cinéma, à la télévision ou en publicité. Or, bien que son utilisation soit largement répandue, le fond vert demeure toujours invisible aux yeux des spectateurs. Sa fonction est strictement utilitaire: il doit disparaître pour permettre à un espace virtuel d'être incrusté.

Dans le mythe de Panoptès, l'être humain est un simple veilleur. La seule paire d'yeux qu'il possède ne lui permet pas d'entrevoir les interstices. Or, l'écran vert n'existe que dans son état transitoire. Il est une frontière, un interstice, un espace vide qu'il faut remplir. Entre présence et absence, image et non-image, tout et rien, son potentiel est infini. L'écran invisible a la capacité de rendre tout visible. Il contient en quelque sorte toutes les images du monde.

Comme le monolithe de Kubrick dans *2001 Odysée de l'espace*, l'écran vert a la capacité de traverser le temps et porte le poids d'une mémoire et d'une connaissance qui dépassent celles de l'Homme. Une présence qui ne se vérifie que par son absence, une forme interchangeable, un passage entre des mondes irréconciliables ainsi qu'une mémoire sans limites et sans frontières sont parmi les attributs de cette technique, ce qui l'apparente au sacré.

ROG255B0: Comblé le vide en le laissant apparaître. Dans *ROG255B0*, je me suis servie de l'écran vert pour voyager dans la mémoire de mon pays d'origine, la Syrie. J'ai cherché à combler le vide en le laissant apparaître, à générer un espace de représentation dans lequel je pourrais réassembler des fragments de ce pays d'origine qui m'échappe alors que je n'ai pas encore eu le temps de le connaître.

Dans le combat entre Hermès et Panoptès se joue également une tout autre bataille, celle entre deux types de messages distincts: le sonore et le visuel. *ROG255B0* est bâti



particularly good illustration of the tenuous links that can be made between technology and the divine.

The technique of compositing, which makes it possible to integrate objects filmed separately into a single image, dominates image production today, whether in film, television, or advertising. Yet, although its use is widespread, the green screen always remains invisible to spectators. Its function is strictly utilitarian: it must disappear to allow a virtual space to be embedded.

In the myth of Panoptes, the human being is a simple lookout. With only one pair of eyes, human beings cannot glimpse the interstices. But the green screen exists only in its transitory

So, combining personal documents and archives found on the Web, I tried to reconstruct a memory scattered through time, the interweaving of the “private” with the “public,” and their interchangeability that transformed these anonymous images into identity markers.

state. It is an edge, an interstice, an empty space that must be filled. Between presence and absence, image and non-image, everything and nothing, its potential is infinite. The invisible screen has the capacity to make everything visible. It contains, in a way, all the images of the world.

Like Kubrick's monolith in *2001: A Space Odyssey*, the green screen has the capacity to travel through time, and it bears the burden of a memory and a knowledge that surpass those of humans. A presence that is verified only by its absence, an interchangeable form, a transition between irreconcilable worlds, and a memory without limits or borders are among the attributes of this technique, which seems akin to the sacred.

ROG255B0: Filling the Void by Allowing It to Appear. In *ROG255B0*, I used the green screen to travel into the memory of my country of origin, Syria. I sought to fill the void by allowing it to appear, generating a space of representation in which I could reassemble the fragments of this country of origin that eludes me, while I still haven't had time to get to know it.

Born in Montreal, **Émilie Serri** is a filmmaker and visual artist. She has a degree in cinema from Concordia University and has just completed a master's degree in visual and media arts at UQAM. Her work is distributed by the Parisian experimental film company Light Cone and has been shown in festivals in France, Switzerland, and Greece and in art galleries across Canada. In 2018, she received the prestigious Bronfman Grant in contemporary art.





PAGE 42
Stanley Kubrick
2001, *Odyssée de l'espace* /
2001, *A Space Odyssey*, 1968
extrait / film still

PAGES 42 ET/AND 43
ROG255B0, 2018
deux vues d'installation /
installation views
film et son / film and sound

autour de cette même tension entre l'image et le son. Car pour pouvoir entendre, il m'a fallu bloquer l'image. Et pour qu'il y voie plus clairement, aveugler le spectateur. Fermer les yeux pour mieux les rouvrir...

Sur ce double écran vert, suspendu au centre de la pièce, je n'ai pas incrusté d'images, mais du texte et du son. À son entrée dans la salle, le spectateur était d'abord inondé de vert. Au son, des extraits d'entrevues enregistrées avec mon père, où il racontait la Syrie de son enfance et les moments passés au cinéma familial, donnaient une première couche de sens. Sur la face opposée figuraient, en contrepoint au point de vue nostalgique de mon père, des témoignages écrits relatant l'expérience quotidienne de Syriens restés au pays pendant la guerre.

Et puis, une voix synthétique scénarisée à partir d'anciens guides touristiques de la Syrie, venait encore troubler l'orientation du spectateur tout en prétendant lui indiquer comment naviguer dans ce pays invisible.

En juxtaposant dans l'espace virtuel de l'écran vert documents personnels et archives publiques appartenant à différentes temporalités se crée un réseau de relations entre ces documents et ces mémoires. Le détournement et l'appropriation de la technique commerciale du fond vert sont ainsi réalisés à des fins politiques. À la fois espace de possibilités et figuration de l'absence, le double écran devient la surface sur laquelle s'incrustent, sous forme de témoignages oraux et écrits, des fragments de la mémoire d'un pays en voie de disparition.

Bien entendu, pour remplir cet espace vide d'images, le spectateur est essentiel. L'écran ne donnant rien à voir, le regardeur est obligé de se faire son propre spectacle. En se déplaçant autour du monolithe et en tentant de réconcilier son et texte, le spectateur devient actif. L'image lui étant refusée, il est amené à en générer de nouvelles qui lui sont propres. Il devient ainsi acteur de son propre film.

1 Identité « postdiasporique » : autre forme d'identité diasporique que j'ai nommée « postdiasporique » en référence à l'absence de liens tangibles au pays d'origine.



In the fight between Hermes and Panoptes, a completely different battle was also playing out – that between two distinct types of messages: the aural and the visual. ROG255B0 is built around this same tension between image and sound. For to be able to hear, I had to block the image. And, so that they could see more clearly, I had to blind the spectators. Close their eyes to open them wider . . .

On a double green screen, hung in the centre of the room, I composited not images, but texts and sounds. When they enter the gallery, spectators are first immersed in green. On the soundtrack are excerpts of interviews recorded with my father in which he recalled the Syria of his childhood and times spent in the family movie theatre, giving a first layer of meaning. On the opposite side, as a counterweight to my father's nostalgic point of view, are written accounts relating the daily experiences of Syrians who remained in the country during the war.

And then, a synthetic voice reading a script made from old tourist guides to Syria disrupts spectators' orientation while claiming to tell them how to navigate through this invisible country.

Through the juxtaposition of personal documents and public archives from different temporalities on the virtual space of the green screen, a network of relations between these documents and these memories is created. The commercial green screen technique is thus diverted and appropriated for political ends. Both space of possibilities and portrayal of absence, the double screen becomes the surface on which are embedded, in the form of oral and written accounts, fragments of the memory of a country that is going extinct.

Of course, to fill this empty space with images, the spectator is essential. Because the screen gives nothing to see, viewers are forced to make their own spectacle. By moving around the monolith and trying to reconcile sound and text, spectators become active. Having been refused an image, they are led to generate new ones that belong to them. They therefore become actors in their own film. *Translated by Käthe Roth*

1 A form of diasporic identity that I have called "post-diasporic" in reference to the absence of tangible links to the country of origin.

And now, it is time to leave