

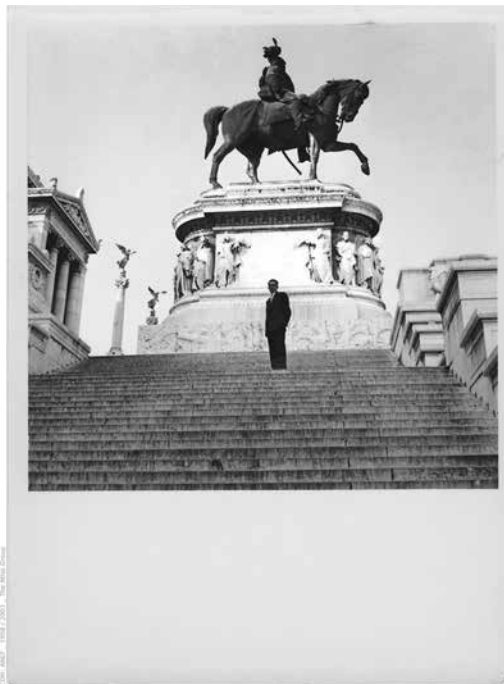
Une autre histoire de la Guerre du Liban

Entretien avec **Walid Raad**

Né à Chbanieh, au Liban, en 1967, fondateur de l'Atlas Group en 1999, Walid Raad recourt depuis des années à la fiction pour mieux interroger l'histoire de son pays. Carnets tenus pendant la guerre par l'imaginaire Dr Fakhouri, historien amateur de courses hippiques, cassettes montrant le vrai-faux témoignage d'un otage après sa libération ou les déconvenues d'un pseudo-inspecteur chargé d'enquêter sur le modèle des voitures utilisées dans les innombrables attentats à Beyrouth... Autant de documents que Walid Raad dévoile comme s'ils venaient d'être retrouvés. Autant d'amorces de récits auxquels le spectateur se laisse prendre, entraîné dans l'exploration de facettes inattendues du conflit. Avec toujours à l'horizon, derrière la séduction du conte, derrière l'humour parfois, cette interrogation : plus encore que sur la réalité d'un pays en guerre, sur la possibilité même d'en témoigner et de rendre compte de l'hyper-violence vécue au quotidien.

Tu fondes l'Atlas Group en 1999, en te donnant pour objectif d'écrire une histoire de la guerre du Liban qui se concentrerait sur les « traces et symptômes laissés par l'histoire dans les manifestations audiovisuelles, culturelles ou populaires ». Pourquoi ce projet ? Quelle était ton insatisfaction par rapport à l'histoire faite par les historiens ?

En réalité l'histoire des historiens est beaucoup plus riche que je n'ai l'air de le dire, bien sûr. Ce que je visais, c'était l'histoire en tant qu'elle est réduite à de grands récits, à une chronologie d'événements ou à une biographie, au mieux psychologique, de ses participants. Dans les cas d'événements très violents, il arrive que les traces habituellement laissées par les événements dans la culture populaire, les traces audiovisuelles ou autres, tous ces faits qui constituent d'ordinaire le début d'une écriture de l'histoire, ne soient pas disponibles. Ce n'est pas comme lorsque des événements se sont imprimés dans la conscience de témoins ou de participants, et que ces participants n'ont qu'à les mettre en langage à la demande de l'historien - celui-ci disposant alors de toute une économie de récits et n'ayant plus qu'à vérifier que tel récit concorde bien avec tel autre, etc. L'absence de traces mnémoniques dans les cas d'hyperviolence obligeait à interroger toute cette procédure, à se demander comment une sensation, une expérience, deviennent dans le témoignage d'un sujet un fait destiné à servir à l'écriture de l'histoire. Au début je disais que le projet était d'écrire l'histoire du Liban, mais je me rends compte maintenant que le travail consistait plutôt à interroger la possibilité d'écrire cette histoire.



Civilizationally, we do not dig holes to bury ourselves, 2003

Lorsque tu parles d'événements dont les récits ne seraient pas disponibles, cela rejoint une distinction que tu faisais au moment de la création de l'Atlas Group, entre « vécu » et « expérience » : il y aurait un vécu qui ne relèverait pas de l'expérience, un vécu d'une violence telle que le sujet en serait comme absent, et dont il serait incapable de témoigner.

Oui, ce que j'appelais « expérience », c'est la possibilité de produire un récit remplaçant le vécu dans la continuité de traces mnémoniques déjà existantes et créant une chaîne d'associations grâce auxquelles l'événement et l'ensemble des affects qui s'y rattachent se diffuseront, se répareront, au lieu de créer un trauma, c'est-à-dire un embouteillage. Toutes ces conceptions me venaient, en gros, de la lecture de *L'interprétation des rêves* de Freud.

À présent je pense qu'il y a un troisième temps, que j'essaie de penser en m'aidant des œuvres de l'écrivain Jalal Toufic, et notamment de son livre *Over sensitivity* (Sun & Moon, 1996). Toufic crée le concept de « retrait de la tradition après un désastre surpassant ». Il définit deux genres de désastres : un désastre relatif, par exemple une catastrophe où il y a de très nombreuses victimes, ou un événement politique choquant ; et puis ce qu'il appelle « désastre surpassant », où il y a retrait de la tradition : c'est-à-dire que les références culturelles habituelles, littéraires, poétiques, musicales, ne sont plus disponibles face à l'événement, même si elles le sont matériellement, et ne permettent plus d'en rendre compte. On pense que ces références demeurent disponibles, mais elles ne le sont plus. Son modèle est le film de Resnais, *Hiroshima mon amour*, où l'homme japonais dit à la Française : tu n'as rien vu à Hiroshima. Elle insiste « mais si, j'ai vu l'hôpital, j'ai vu les musées, etc. » mais lui continue de lui dire « non, tu n'as rien vu ». Ce n'est pas qu'elle est Française, qu'elle n'a pas vécu la guerre ; c'est qu'il y a eu un désastre qui a causé le retrait de la tradition face à l'événement. Et l'insistance avec laquelle le Japonais lui répète qu'elle n'a rien vu est une façon de l'inclure dans la communauté sensible au

désastre. C'est cela qui m'intéresse à présent : non plus les cas où il y a un vécu face auquel les récits font défaut (le travail consistant alors à reconstituer ces récits), mais les cas où l'impossibilité de dire l'événement tient peut-être au fait que l'événement lui-même s'est retiré et n'est plus disponible.

À quoi se reconnaît un désastre surpassant ?

Ce ne sont pas des données calculables : rien à voir avec le nombre de morts, par exemple. C'est le mode d'expérience des participants : ce sentiment de retrait de l'événement. Il faut se représenter ce que peut être une ville où surviennent constamment des attentats : dans cette ville-là, la temporalité est nécessairement labyrinthique ; le temps n'est plus séquentiel, l'espace n'est plus continu. Eh bien c'est ce genre de situations qui m'intéresse, c'est là que peuvent se produire ce genre de désastres. Ce qui les caractérise, selon Toufic (qui fait preuve ici de conceptions presque réactionnaires), c'est aussi de ne pouvoir être appréhendés que par ceux qu'il appelle des « personnes sensibles » : écrivains, danseurs, poètes, artistes... Des gens auxquels nous devons nous fier pour savoir si l'événement est présent ou non, et de quelle façon. Bien sûr cela revient à défendre une conception dépassée, romantique, de l'artiste, contre laquelle j'ai moi-même passé des années à me battre... mais ça m'intéresse de plus en plus.

Par exemple en 1992 je marchais dans les rues de Beyrouth, et je ne pouvais m'empêcher de faire des photographies d'immeubles floues, mal composées, prises souvent en courant. À Beyrouth, c'étaient les seules photos qui m'intéressaient. Or je suis quelqu'un qui, en général, dans d'autres pays, s'applique toujours à photographier de manière très classique : cadrage parfait, immeubles droits, etc... Curieusement, Toufic (que je n'ai connu que dix ans plus tard) a écrit en 1992 un livre où il commente ainsi les flous de Boltanski : ils ne seraient pas une référence à la mort, à la sentimentalité qui l'entoure, mais seraient dus au fait que l'image même se retire et que la personne n'est plus disponible. Donc le flou serait



No, Illness is Neither Here Nor There, 1998

quelque chose de littéral, sans rien de métaphorique : mon flou à Beyrouth, ce n'est pas simplement parce que tu ne peux pas te poser, qu'une bombe va tomber, que des milices vont venir te chasser : c'est parce que la réalité elle-même est en train de se retirer, et n'arrive plus à produire l'image qu'il faut. Toutes ces réflexions de Toufic fournissent une alternative au modèle psychanalytique et m'intéressent : c'est à partir de tout ça que j'essaie maintenant de penser une écriture de l'histoire.

Autrement dit, avant tu considérais qu'il y avait un processus primaire d'une violence telle qu'il interdisait tout processus d'élaboration secondaire, venait trouver toute possibilité de récit. Tandis que maintenant tu dis que c'est le processus primaire même qui fait défaut.

Oui, c'est le réel qui se retire. Le problème n'est pas de parvenir à une élaboration secondaire : l'absence d'élaboration secondaire est le corollaire du retrait du réel. Le problème est de repérer ces événements, et de construire de façon durable l'univers dans lequel ils existent. Pour cela je regarde du côté des artistes, des écrivains... mais la plupart des artistes que j'aime me confirment dans ce constat effrayant que parfois le réel fait bel et bien défaut. Alors devient nécessaire un travail de résurrection : non plus en tant qu'artiste, mais en tant que professeur. C'est ce que dit Toufic : même si en tant qu'artiste je fais l'expérience du retrait du réel, lorsque je passe de l'autre côté, du côté du pédagogue, eh bien je fais comme si le réel était là. Ce n'est pas un hasard si moi-même à un moment donné, je me suis mis à enseigner : j'ai montré des films sur la guerre du Liban, des documentaires, j'ai fait comme si la réalité était disponible.

Ça n'est pas problématique de revenir brusquement à cette posture du pédagogue, comme si le réel ne posait pas problème ?

Cela pourrait sembler malhonnête, mais pas du tout. Il faut simplement accepter l'idée qu'on ne produit jamais que des doubles. On est souvent dans l'illusion que la tradition, l'histoire sont des originaux, qu'il s'agit du réel même. Mais la première étape de la résurrection du réel, c'est de comprendre que tout n'est de toute façon jamais que fiction. Et ce que dit Toufic, c'est qu'il faut produire le double pour faire exister le réel.



Untitled, 2002.

Face aux cas d'hyperviolence dont nous parlions au début, ta démarche a longtemps consisté, pour restaurer la possibilité d'un récit, à aller chercher des traces ailleurs que dans le discours du témoin, ou à fabriquer des témoignages entièrement fictifs. Peux-tu revenir sur cette démarche et en donner des exemples ?

Par exemple lorsque j'ai travaillé sur l'affaire des otages, je cherchais vraiment à reconstituer un récit. Certains otages,



américains, anglais, français, avaient déjà produit et publié des récits, qui étaient souvent devenus des best-sellers. Je suis allé vers ces récits pour essayer d'apprendre des choses. Souvent ils avaient écrit ces histoires avec l'aide d'écrivains habitués aux récits de ce genre. Tous insistaient sur la frustration sexuelle durant la détention, l'absence de leur femme, etc. Les récits se ressemblaient beaucoup. Et puis en face de tout ça il y avait l'écriture de tous les otages arabes : j'avais fait un documentaire sur des détenus dans les prisons du Sud Liban en 1990-1991,

et j'avais été frappé de constater qu'au bout d'un moment les témoignages, le plus souvent terribles, se ressemblaient tous : je m'appelle X, je suis né à tel endroit, j'ai été pris à tel endroit, et puis tous racontaient leur détention, les tortures qu'ils avaient vécu, de la même manière. Du point de vue narratif, il semblait n'y avoir qu'une forme de récit adéquate, aisément reproductible. Qu'est-ce qui faisait au fond que je prêtais une telle attention à ces récits que pourtant je connaissais presque d'avance ? Qu'est-ce qui faisait que je les écoutais avec ferveur, tout à fait com-

me on écoute le prêtre à l'église ? Peu à peu je m'apercevais que c'était leur statut même d'otages, leur position de sujets parlants, la façon dont cette position était produite, qui donnaient leur gravité aux récits, bien plus que le contenu des récits lui-même. Et cela ç'a été une leçon importante pour mes travaux. J'ai compris qu'il ne suffisait pas d'inventer des récits : il fallait que je produise des sujets parlants, des personnages avec un statut. Il fallait le Dr Fakhouri, il fallait un otage qui ait une existence à part entière, il fallait produire de vrais personnages. C'était important aussi que le réel ne soit jamais épuisé : on voit 2 vidéos de l'otage, mais on apprend qu'il y en a en fait 51 autres qu'on verra peut-être un jour.

Pourquoi avoir eu recours à une fiction aussi aisément « démontable » ? Dans cette vidéo sur les otages, *Hostage : The Bachar Tapes (#17 and #31)_English Version*, par exemple, tu choisis d'utiliser un acteur très connu pour jouer l'otage qui témoigne.

Cela a eu parfois des effets inattendus, que je ne souhaitais pas. Le risque avec une fiction trop démontable, c'est que le public s'arrête au plaisir du démontage. Il y a un côté binaire très fort de l'opposition réel/fiction, et beaucoup de gens s'y arrêtaient : ils souriaient de comprendre qu'il s'agissait d'un témoignage fabriqué, et lorsqu'ils sortaient, ils me disaient en gros « Walid, tu nous as fait une bonne blague » : pour eux plus rien ne comptait de ce que la fiction cherchait à raconter. Pour moi au contraire la fiction n'est pas du tout l'opposé du réel ! Voyez l'analyse freudienne du trauma : le récit qui permet de faire disparaître le trauma n'a peut-être rien avoir avec ce qui s'est réellement passé. C'est un fantasme, une histoire que le patient doit se raconter dans le présent pour pouvoir continuer sa vie. Donc une histoire qui rend justice à l'événement mais n'a rien à voir avec l'événement. Ni d'ailleurs avec le passé : c'est tout sauf une hallucination par laquelle le patient « revit » l'événement, comme veulent le faire croire les caricatures de la psychanalyse.

Il y aussi cette vidéo, *Miraculous Beginnings (archives du Dr Fakhouri)*, où tu projettes très vite des photos qu'on entrevoit à peine, prises à chaque cessez-le-feu (il y en eut un nombre considérable, avec chaque fois l'espoir vite déçu de voir le

conflit se terminer). Est-ce une façon, comme avec les flous, d'essayer de t'approcher d'un retrait de l'événement ?

Oui et non. Les photos projetées dans ce film font en fait partie d'un projet photographique en cours : chaque été, lorsque je vais à Beyrouth, je prends énormément de photos, peut-être 4 à 5000. D'une certaine façon je m'efforce de produire des témoignages sur cette ville au fil des années, une sorte de fonds qui peut-être servira à d'autres, plus tard. Mais je n'ai jamais eu de foi véritable en ces clichés : une fois j'ai essayé d'en retenir 80, en essayant de faire une série qui ait un sens ; quand tout a été prêt, je n'y croyais plus, je me disais devant chaque photo : pourquoi celle-là plutôt qu'une autre. Mais je ne désespère pas de reprendre un jour ces photos et de réussir à les montrer, peut-être dans le cadre de ce travail d'écriture de l'histoire proprement dit auquel j'aimerais me consacrer maintenant.

Quand on voit ton travail, on est frappé par la distance que tu prends avec la guerre, les attentats... Tu sembles rejeter radicalement le pathos, et même l'émotion.

Je ne suis pas sûr de comprendre ce qu'on veut dire lorsqu'on parle de distance. Pour moi cette question de distance est à la fois liée au temps, à l'espace, à l'affect, à des éléments matériels. Si vous voulez parler de distance au sens affectif, en suggérant que la présentation de mon travail tend plutôt à être détachée et que les documents que je montre jouent peu de l'affect immédiat, alors oui, il y a de la distance dans mon travail. Mais j'ai le sentiment que même si la présentation a quelque chose de froid, les documents sont loin de l'être. Je pense à la vidéo avec les couchers de soleil [*I think it would be better if I could weep (Operator n°17 file)*, n.d.l.r.], à la série des *Secrets in the Open Sea*, à d'autres travaux.

En tout cas tu évites le pathos : est-ce que cela ne tranche pas avec ce que font d'autres artistes libanais, sur ces mêmes sujets ?

Les artistes avec lesquels je travaille, nous sommes dix ou douze, ont la même attitude. Mais bien sûr il y a aussi des artistes qui font du pathos, si ce que vous appelez pathos c'est par exemple un témoin qui raconte son expérience, et puis qui ensuite dit « merci, ça m'a fait beaucoup de bien, maintenant

je me sens mieux ». Ou bien le pathos juridique : le fait de trouver des coupables, de les identifier, de les mettre en prison... Je n'ai aucune foi en cela, pas plus qu'aucun Libanais n'en a jamais eu : parce que ces procès ont toujours été politiques chez nous, et n'ont jamais rien réglé.

Qu'en est-il de la commémoration de la guerre au Liban ? Quand on va à Beyrouth, on est frappé de ne voir que très peu de monuments rappelant le conflit...

Vous avez vu les crédits à la fin de mon travail sur les otages : « This film was funded by the Truth and Reconciliation Commission of Lebanon... » - il n'y a jamais eu de commission de ce genre, bien sûr ! - « ...by the Video and Culture Institute, the

Beyrouth Video Foundation »... Ce serait le rêve, si tout cela existait ! En réalité les chefs de milice n'ont jamais été condamnés, on n'a abouti à aucune commission de réconciliation. Je ne sais pas s'il faudrait qu'il y en ait une, mais en tout cas je trouve important de dire qu'il n'y en a jamais eu. Peut-être que ce serait bien qu'il y ait une Beyrouth Video Foundation, peut-être que je devrais essayer de la créer, comme j'ai été un des créateurs de la Fondation Arabe pour l'Image il y a quelques années. Mais peut-être aussi que je ne suis pas la bonne personne, que je n'y crois pas assez. Sinon, je l'aurais sans doute déjà fait.

*Propos recueillis par
Marc Lenot et Sylvain Prudhomme*



The Bachar Tapes (#17 and #31)_English Version, 2001