

Beyrouth_Beirut

بيروت

It's not easy to define home,



PARACHUTE



Forging History, Performing Memory: Walid Ra'ad's *The Atlas Project*

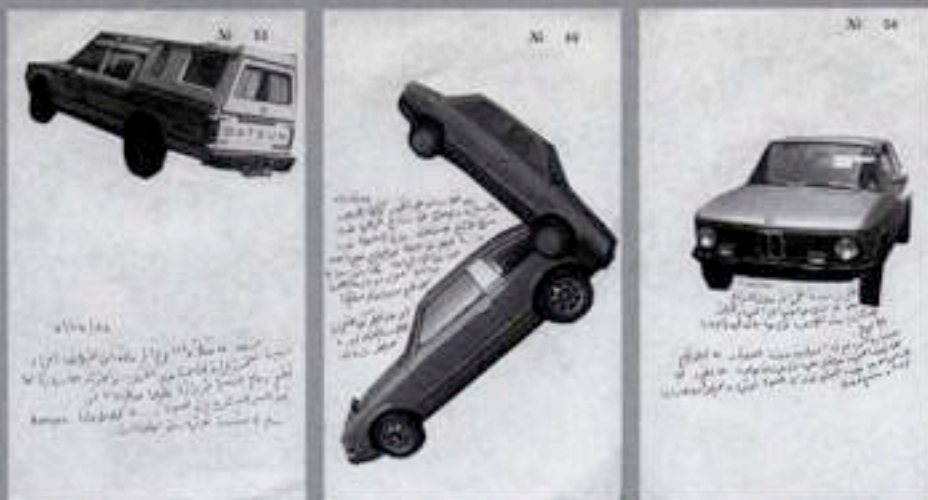
Sarah Rogers

FABRIQUER L'HISTOIRE, METTRE EN SCÈNE LA MÉMOIRE: LE ATLAS PROJECT DE WALID RAAD

→ Avec ses atrocités scandaleuses, la guerre civile du Liban, qui a débuté en 1975 et ravagé le pays pendant seize ans, est considérée comme l'un de ces événements historiques trop horribles pour pouvoir être commémorés, représentés ou même nommés. Encore aujourd'hui, les Libanais réfèrent à cette période dévastatrice en parlant « des événements », formule peu éloquente mais combien révélatrice pour évoquer la guerre qui a détruit une grande partie de l'infrastructure physique et psychologique de la ville de Beyrouth. Dans le cadre plus large de l'histoire du Moyen-Orient, la guerre du Liban est devenue un emblème de vulnérabilité politique ainsi que le rappel tragiquement ignoré du potentiel de violence qui couve encore au sein des sociétés postcoloniales. Et pourtant, malgré les énormes séquelles que la guerre a laissées, les analyses dont elle fait l'objet se limitent à des contextes spécifiques tels que la controverse concernant la reconstruction du centre de la ville ou les premiers textes qui ont été écrits sur la guerre. L'œuvre récente de l'artiste libanais Walid Raad réussit toutefois à interroger de manière innovatrice les fron-



Consuming the country for sixteen years, the shocking atrocities of the Lebanese civil wars, beginning in 1975, have rendered it one of those historical events considered too appallingly horrific to be remembered, represented or even named. Still referring to the devastating period as "the events," the Lebanese employ a somewhat nondescript, yet very telling colloquialism for a war which destroyed a good portion of Beirut's physical and psychological infrastructure. In the larger historical narrative of the Middle East, the Lebanese civil wars have become emblematic of the political fragility and a tragically unheeded reminder of the potential for violence left smoldering under the surface of post-colonial societies. Yet despite the immense hangover of the civil wars, its critical discussion remains contained within particular discourses, such as the controversial reconstruction of the city centre and the pioneering literary responses to the war years. The recent work of the Lebanese artist Walid Ra'ad, however, offers an innovative means of interrogating the often contested boundaries of historical and artistic representation. Included in this year's Whitney Biennale, Ra'ad's work *The Atlas Project* (1999 to date) provocatively asks, "How does one witness the passing of an extremely violent present?" Ra'ad's witnessing thus occurs on two levels: that of the event and of the event's representational reconstruction.'



WALID RAAD, THE ATLAS CARPUS ARCHIVE: THE FAKHOURI FILE, NOTEBOOK #18, 1999.

de projeter des diapositives montrant des pages du carnet, Raad nous en lit l'avant-propos :

C'est un fait peu connu que les principaux historiens de la guerre civile du Liban étaient d'avides joueurs. On dit qu'ils se rencontraient chaque samedi au champ de courses – les marxistes et les islamistes pariaient sur les courses un à sept, et les maronites nationalistes et les socialistes sur les courses huit à quinze. À chaque course, les historiens se tenaient derrière le photographe de piste, dont le boulot consistait à photographier le cheval gagnant lorsqu'il franchissait la ligne d'arrivée, afin d'effectuer la photo d'arrivée. On dit aussi qu'ils persuadaient le photographe de ne prendre qu'une seule photo à l'arrivée du cheval gagnant (certains disent même qu'ils l'« achetaient »). Chaque historien pariait sur le moment exact auquel le photographe exposerait son film – soit combien de fractions de seconde avant ou après que le cheval eût franchi la ligne d'arrivée.

Chaque page du carnet du Dr Fakhouri comprend une photo du cheval gagnant découpée dans le quotidien *Al Nahar*, des notes sur la longueur et la durée de la course, le temps de l'historien gagnant, le calcul des moyennes, les paris des historiens avec leurs initiales ainsi qu'une courte description manuscrite de l'historien gagnant. Visuellement, et parfois de façon obsessionnelle, les pages du carnet affichent trois méthodes d'assimilation des données et de présentation de l'information : les statistiques, la photographie et le texte descriptif, méthodes que l'on considère habituellement comme étant à la fois subjectives et objectives. Ainsi, les photographies proviennent d'une source d'information officielle, le journal, mais en faisant remarquer que

vinced (some say bribed) the photographer to snap only one picture as the winning horse arrived. Each historian wagered on precisely when – how many fractions of a second before or after the winning horse crossed the finish line – the photographer would expose his film.

Each page from Dr. Fakhouri's notebook includes a photograph of the winning horse cut from the daily newspaper *Annahar*. Dr. Fakhouri's notations on the race's distance and duration, the winning time of the winning historian, the calculation of averages, the historians' initials and bets, and a short handwritten description of the winning historian. Dr. Fakhouri's notebook pages visually, and somewhat obsessively, record three methods of assimilating data and presenting information: statistics, photography and textual description; methods conventionally conceived of as both subjective and objective. For instance, the photograph comes from an official source, the newspaper. However, Ra'ad's comment that the historians bribed the photographer questions the authority ascribed to more legitimate and thus impartial sources of information. Statistics might be viewed as operating in a similarly objective manner, yet here they are involved in the act of gambling, an act which includes a determining measure of risk and chance. Gambling can also be read as a metaphor for the ways in which we think about and read history. The desire to gamble comprises an attempt to find a comprehensible logic in the laws of chance, parallel to the manner in which historical narration desires to establish a coherent logic into a conglomerate

L'œuvre récente de l'artiste libanais Walid Raad réussit toutefois à interroger de manière innovatrice les frontières souvent conflictuelles de la représentation historique et artistique.

les historiens soudoyaient le photographe, Raad met en doute l'idée qu'une source d'information officielle est obligatoirement impartiale. De même, les statistiques qui, en principe, opèrent sur un mode objectif, sont ici mêlées au jeu, qui comporte une grande part de risque et de hasard. On peut également voir le jeu comme une métaphore de la façon dont nous imaginons et comprenons l'histoire: de même que le goût du jeu suppose que l'on confère une certaine logique aux lois du hasard, le récit historique cherche à établir une certaine cohérence à partir d'un amalgame d'événements politiques. Par contraste, les descriptions manuscrites du Dr Fakhouri tendent vers une manière plus subjective de saisir la réalité.

Plus important encore, le fait que le personnage du Dr Fakhouri soit un historien permet à Raad de jouer avec l'idée que les gens portant ce titre ont la responsabilité de consigner des faits historiques afin de produire des documents dotés d'une certaine authenticité. Le fait de révéler l'identité des parieurs évoque l'aspect arbitraire de l'identité politique du Liban et réfère au système confessionnel du gouvernement libanais, établi durant le mandat français en 1920 et qui perdure encore aujourd'hui. Les matériaux choisis par Raad s'accordent également au contexte politique libanais. En faisant remarquer que les historiens ont soudoyé le photographe du journal, Raad semble s'en rapporter au fait que, pendant la guerre, les divers groupes religieux et politiques dissidents ont pris en otage les médias nationaux afin d'assurer leur propagande. Ainsi, ce sont des sources d'information prétendu-

of political happenings. In contrast, Dr. Fakhouri's handwritten descriptions tend towards a more subjective means of making sense of reality.

More importantly, Dr. Fakhouri's subject position as a historian allows Ra'ad to play with those titles which we award the responsibility of collecting data and issuing historical statements, endowed with some degree of authenticity. Specific to the Lebanese context is the arbitrariness of identity in assigning bets, which mimics Lebanon's confessional system of government, established during the French Mandate in 1920 and continuing today. Ra'ad's choice of media is also particular to the Lebanese context. During the war years, the various religious and political splinter groups held the national media hostage to propaganda, as referenced in Ra'ad's remark that the historians bribed the newspaper photographer. Thus what is conventionally perceived of as a reliable source of information served as a propaganda machine for the numerous political and religious factions operating in Lebanon during the sixteen-year civil war. In contrast, fictional narratives, traditionally standing in perceived contrast to authorized media sources, are the means employed by Ra'ad to offer up a possibility for imagining what is conceived of as impossible to imagine: the traumatic memories of the civil wars.

By institutionalizing private memories, The Atlas Group Archive exemplifies Foucault's notion of a counter-memory. The documents of The Atlas Group Archive serve as a platform for a very different kind of historical memory of the civil wars,


 WALID RAAD, *I Think It Would Be Better if I Could Weep*, 2000, EXTRAITS VIDÉO, VIDEO STILL.

ment sérieuses qui auraient servi d'outil de propagande aux factions dissidentes pendant les seize années de la guerre civile. Par contraste, c'est au moyen de la fiction (habituellement considérée comme antithétique aux médias d'information) que Raad nous offre la possibilité d'imaginer ce qui semble impossible à imaginer, soit les souvenirs traumatisants de la guerre.

En institutionnalisant des souvenirs intimes, le Atlas Group Archive illustre la notion de contre-mémoire inventée par Foucault. Tant sur le plan visuel que conceptuel, les documents du Atlas Group mettent en scène des souvenirs bien particuliers de la guerre civile. Dans *I Think it Would Be Better if I Could Weep*, Raad présente une vidéo de six minutes qui a été envoyée anonymement au Atlas Group en 2000. La vidéo consiste en une série de couchers de soleil filmés le long de la Corniche, promenade qui longe la mer à Beyrouth. En 1992, comme nous en informe Raad dans sa présentation, des agents secrets libanais avaient installé des caméras vidéo dans les cafés-camionnettes qui longeaient la Corniche. Chaque jour, au coucher du soleil, l'opérateur numéro 17 détournait sa caméra de manière à filmer le coucher de soleil plutôt que d'éventuels actes de sabotage politique. L'ayant découvert, les autorités le congédièrent mais lui permirent de garder sa bande vidéo, dont il aurait ensuite fait don au Atlas Group.

Dans ce projet, les innombrables statistiques sur la guerre ainsi que les effroyables photos des massacres des camps de Chabré et Chatila ont été remplacées par huit magnifiques couchers de soleil.

both visually and conceptually. In *I Think It Would be Better if I Could Weep*, Ra'ad shows a six-minute videotape that was anonymously sent to The Atlas Group in 2000. The video consists of footage of sunsets along the Corniche, Beirut's seaside walkway. In 1992, according to Ra'ad's introduction, Lebanese security agents set up cameras in the mini-van cafes which line the Corniche. Every day at sunset, Operator 17 would divert his camera in order to capture the sunset, rather than the possible acts of political sabotage. Once discovered, the authorities fired Operator 17, although they allowed him to keep his sunset footage. Operator 17 then donated the video to The Atlas Group.

In this project, the endless statistics of war and the disturbing photographs documenting the massacres at the refugee camps of Sabra and Chatila are replaced with eight beautiful, peaceful sunsets. The title, *I Think it Would Be Better If I Could Weep*, refers to a second substitution. Whereas the sunset footage might at first appear banal and irrelevant to any sort of historical or political reconstruction of the civil wars, the operator's reasons for diverting his camera stand testimony to one of the most characteristic experiences of the war: the inability to cross the Green Line.

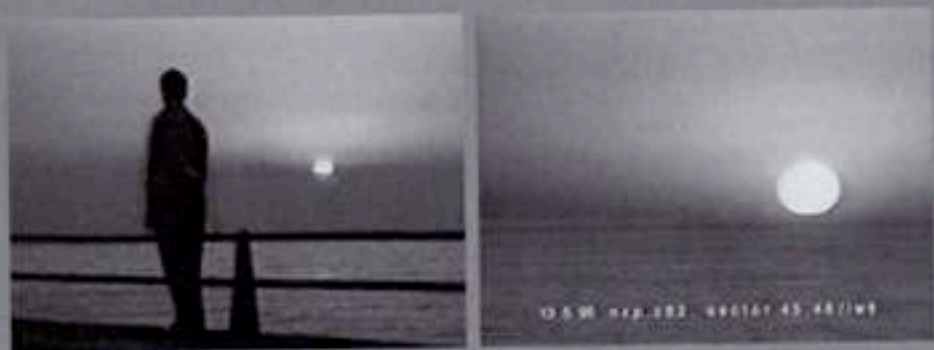
Growing up in East Beirut during the wars, Operator 17 always wished to watch the sunset from the Corniche in West Beirut. The Green Line, dividing East from West Beirut, cut across the city and was guarded by the various, and always shifting, militia groups during the wars. At the border, the militia of the day would force those attempting to cross

Thus what is conventionally perceived of as a reliable source of information served as a propaganda machine for the numerous political and religious factions operating in Lebanon during the sixteen-year civil war.

Le titre, *I Think it Would Be Better if I Could Weep*, fait allusion à un autre acte de substitution. Alors qu'à première vue les couchers de soleil peuvent paraître banals et sans rapport avec une reconstitution historique ou politique possible de la guerre, les motifs qui ont poussé l'opérateur à détourner sa caméra témoignent d'une expérience des plus caractéristiques de cette guerre: l'impossibilité de traverser la «ligne verte». Ayant grandi à Beyrouth pendant la guerre, l'opérateur 17 avait toujours rêvé d'observer le coucher du soleil de la Corniche, qui se trouve à Beyrouth Ouest. Pendant la guerre, la ligne verte qui démarquait l'est et l'ouest de Beyrouth à travers toute la ville était surveillée par de nombreuses milices, qui variaient constamment. À la frontière, les miliciens de l'heure exigeaient les papiers de quiconque essayait de traverser. Il arrivait souvent que des civils soient tués en essayant de traverser la ville, touchés par les feux croisés de tireurs embusqués ou abattus parce que leurs papiers ou leur accent révélaient qu'ils n'avaient pas la bonne identité ce jour-là. La répétition colorée des couchers de soleil fait contraste avec l'expérience traumatisante qui a poussé l'opérateur 17 à détourner sa caméra. En tant qu'exemple de représentation possible de la guerre du Liban, ce projet révèle qu'on peut acquérir des connaissances historiques à travers des images et des témoignages inusités; ainsi, le fait que la guerre a provoqué des interruptions temporelles dans le cadre plus large de l'histoire du Liban se juxtapose de façon frappante à la répétition naturelle et continue des couchers de soleil montrés dans les fragments de vidéo. En fil-

to show their identification papers. Civilians were often killed trying to cross the city, either because they were caught in sniper crossfire or shot for having the wrong identity or accent on that specific day. The colourful repetition of the sunsets contrasts with the traumatic experience expressed by Operator 17's reason for diverting the camera. As one possible representation of the civil wars in Lebanon, the project asks how images become objects of historical knowledge through unexpected forms of witnessing. The temporal disruption of the wars in the larger historical narrative of Lebanon offers a striking juxtaposition to the natural, continuous repetition of the sunset seen through the fragment of video footage. Capturing the sunset becomes a belated recording of Operator 17's traumatic experience. His small, personal act intervenes and interrupts the official function of the camera. The creative gesture of the operator thus disables the camera, although for just a moment, from capturing possible political sabotage and leaves the natural beauty of the sunset as its only trace.

A third project, *Hostage: The Bachar Tapes (English Version)* also exemplifies Foucault's concept of a counter-memory. *The Bachar Tapes* is a multi-part video about "the Western hostage crisis." During the early eighties and nineties several Americans living in Beirut were kidnapped by Islamic militants. According to Ra'ad, the Lebanese airport employee Souheil Bachar was held hostage in Beirut between the years 1983 and 1993. For three months, Bachar was detained in the same cell as five Americans: Terry Anderson, Thomas Sutherland,



WALID RAAD, *I Think It Would Be Better if I Could Weep*, 2000, extracts video, video stills.

mant le coucher du soleil, l'opérateur 17 témoigne, à retardement, de l'expérience traumatisante qu'il a vécue. Son petit geste personnel interfère avec la fonction officielle de la caméra et devient un acte créateur, empêchant l'appareil, ne serait-ce que pendant un instant, de filmer une éventuelle action de sabotage politique, et ne laissant pour trace que la beauté naturelle du coucher de soleil.

Le troisième projet, *Hostage: The Bachar Tapes (English Version)*, illustre également le concept de contre-mémoire de Foucault. *The Bachar Tapes* est une vidéo à multiples volets sur « la crise d'otages occidentale ». Au début des années quatre-vingt et pendant les années quatre-vingt-dix, plusieurs Américains vivant à Beyrouth ont été enlevés par des militants islamistes. D'après Raad, un employé d'aéroport libanais nommé Souheil Bachar aurait été gardé en otage à Beyrouth de 1983 à 1993. Pendant trois mois, il aurait été enfermé dans la même cellule que cinq Américains: Terry Anderson, Thomas Sutherland, Benjamin Weir, Martin Jenco et David Jacobsen, devenant ainsi le seul Arabe à être détenu avec des otages occidentaux à Beyrouth. En 1999, Bachar aurait collaboré avec le Atlas Group pour réaliser cinquante-trois témoignages vidéo sur son expérience de captivité avec les Américains; seules les bandes numéros 17 et 31 sont accessibles au public à l'extérieur du Liban. Comme pour les carnets du Dr Fakhouri, Raad a choisi de ne diffuser que deux des cinquante-trois bandes vidéo, tirant encore partie de la nature inachevée des archives. Document interventionniste, *The Bachar Tapes* donne à entendre que la voix des Arabes a

Benjamin Weir, Martin Jenco and David Jacobsen. Bachar was the only Arab to have been held with Western hostages kidnapped in Beirut. In 1999, Bachar worked with The Atlas Group to produce fifty-three video testimonies about his experience in captivity with the Americans. Only two tapes, numbers 17 and 31, are available for audiences outside Lebanon. As in Dr. Fakhouri's archive, Ra'ad's decision to show only two out of fifty-three tapes plays off the incompleteness of the archive. An interventionist testimony, *The Bachar Tapes* inserts the subaltern Arab voice into the historical narration of the hostage crisis. As Ra'ad notes in his presentation, the American men held hostage with Bachar returned home to publish their memoirs of captivity and only mention Bachar's presence in passing. The construction of the historical narrative elides Bachar on two fronts: the literary (autobiographical) and the historical (hence the title, "the Western hostage crisis").

In the tape, Bachar asks that his Arabic be dubbed over by a monotone, female voice, a gesture which serves to distance the viewer's possible emotional identification in witness testimonies. At one point in the tape, Bachar's female translator reveals the homoerotic activities of the men during captivity, which according to Ra'ad are excluded from the American autobiographies. Here, Ra'ad plays with the trope of Orientalism in that Bachar discusses how the American men were at once repulsed by the Lebanese body, yet simultaneously sexually intrigued by it. Bachar's observation establishes a juxtaposition between the intimacy of the men in

Plutôt que de présenter des statistiques, des chronologies ou des récits détaillés de chefs politiques ou religieux analysant les faits historiques en termes de causes et d'effets, le travail de Raad questionne la façon dont se construit le récit historique ainsi que les divers aspects qu'il peut revêtir.

été réduite à une position subalterne dans l'histoire de la crise d'otages. Comme le fait remarquer Raad dans sa présentation, les Américains détenus avec Bachar sont retournés dans leur pays et ont publié leurs mémoires de captivité, mais ils ont à peine mentionné la présence de Bachar. Son existence aurait donc été effacée du récit historique, tant au niveau autobiographique de l'histoire que de son titre: « La crise d'otages occidentale ».

Dans la vidéo, Bachar demande à ce que ses paroles en arabe soient doublées par une voix de femme au ton monocorde, ce qui a pour effet de tempérer une éventuelle identification émotive du spectateur face aux déclarations des témoins. À un certain moment, l'interprète de Bachar révèle que des activités homo-érotiques ont eu lieu entre les hommes en captivité, ce qui, selon Raad, n'est pas mentionné dans les autobiographies des Américains. Ici, Raad joue du trope oriental par le biais de Bachar racontant que les Américains étaient à la fois dégoûtés et intrigués sexuellement par le corps des Libanais. On peut voir dans cette remarque un parallèle entre l'intimité des hommes en captivité et la répression d'une telle intimité en dehors de l'expérience d'otage. De même que dans les autres projets du Atlas Group Archive, le témoignage de Bachar introduit une histoire autre au sein du récit officiel (plutôt qu'en marge de celui-ci), ce qui a pour effet de mettre en doute la possibilité même d'élaborer un récit officiel¹.

On peut voir dans cette présentation du Atlas Group un processus permanent de perturbation du mode de pensée dominant lié à la guerre du

captivité et la répression de such intimacy outside of the hostage experience. Similar to other projects of The Atlas Group Archive, Bachar's testimony offers an alternative story within, rather than separate from, the master narrative, which subsequently serves to confront the very ability to establish a master narrative.²

One might view Ra'ad's presentation of The Atlas Group as a continuous process of disruption into the dominant mode of thinking about the Lebanese civil wars. Rather than statistics, chronologies and detailed narratives of political and religious leaders, which offer a cause and effect perspective onto historical happenings, Ra'ad's work critically poses a series of questions concerning not only how a historical narrative is constructed, but also the various, possible guises it assumes. As each of the small stories interrupts the process of laying claim to a complete, historical understanding of the Lebanese civil wars, together the stories constitute a process of reconstruction through practices of memory. Ra'ad's work grounds the act of memory in narration, rather than in physical objects (statues, monuments, buildings), thereby tying the projects of The Atlas Group with the psychoanalytic treatment of traumatic memory and Freud's theoretical writings on hysterical symptoms. As a project of narration, The Atlas Group Archive thus parallels the psychoanalytical method as Ra'ad asks us to consider the documents presented as "hysterical symptoms." Through a narration of the stories of Dr. Fakhouri, Operator 17 and Souheil Bachar, the audience is made aware of the symptoms of forgetting



Walid Raad, *HOSTAGE: THE BACHAR TAPES* (ENGLISH VERSION), 2001, extraits vidéo, vidéo stills.

Liban. Plutôt que de présenter des statistiques, des chronologies ou des récits détaillés de chefs politiques ou religieux analysant les faits historiques en termes de causes et d'effets, le travail de Raad questionne la façon dont se construit le récit historique ainsi que les divers aspects qu'il peut revêtir. Alors que chaque petite histoire individuelle semble interrompre le processus qui mènerait à une compréhension totale de la guerre, toutes ces histoires participent également d'un processus de reconstitution par l'exercice de la mémoire. En fondant l'acte de mémoire sur un récit plutôt que sur des objets physiques (statues, monuments, immeubles), le travail de Raad inscrit les projets du Atlas Group en lien avec le traitement psychanalytique du traumatisme de la mémoire et les écrits théoriques de Freud sur l'hystérie. Le projet narratif du Atlas Group Archive s'inspire donc de la méthode psychanalytique lorsque Raad nous demande de considérer les documents présentés comme des « symptômes d'hystérie ». À travers les récits du Dr Fakhouri, de l'opérateur 17 et de Souheil Bachar, le public prend conscience des symptômes d'oubli qui se manifestent dans la cure de la parole. Jouant au guide apparemment détaché mais implicitement mêlé au processus d'actualisation de la mémoire, Raad adopte le rôle du psychanalyste. En affirmant, au début de son exposé, qu'il s'abstiendra de tout jugement sur le matériel présenté, Raad prend sa propre distance émotionnelle face au projet, rappelant le mot de Walter Benjamin dans *The Arcades Project*: « Je n'ai rien à dire, seulement à montrer » ainsi que les propos de Freud, selon

through the talking cure. As a seemingly detached guide, yet implicitly entangled in the enactment of memory, Ra'ad adopts the role of the psychoanalyst. Stating in the beginning of the lecture that he will refrain from commenting critically on the material, Ra'ad establishes his own emotional distance from the project and recalls Walter Benjamin's statement in the *Arcades Project* of "I have nothing to say only to show." Moreover, as Freud writes, "The outbreak of hysterical attacks follows laws that are readily understood."³ These laws are then the very laws Ra'ad challenges, although slipping the laws of writing history from the laws of repressing a traumatic memory.

Although the success of *The Atlas Project* does not depend upon the audience's consciousness of the work's fictive nature, there are constant hints which slip through the cracks of Ra'ad's words. In the beginning of the lecture, Ra'ad states: "These tapes do not document what happened, but what can be imagined, what can be said, what can be taken for granted, what can appear as rational, sayable and thinkable about wars." Ra'ad's words can be read both literally and conceptually. On the one hand, these documents do not represent what actually "happened," for they are constructed through the filter of artistic license. Posing as an archive, however, also allows Ra'ad's words to be read as "theoretical musings" on the question of history and memory. Ra'ad's detailed stitching of the archive's costume in his presentation format thus transforms fictional into historical narration, consequently dismantling the opposition often built

Ra'ad's work grounds the act of memory in narration, rather than in physical objects (statues, monuments, buildings), thereby tying the projects of The Atlas Group with the psychoanalytic treatment of traumatic memory and Freud's theoretical writings on hysterical symptoms.

qui: « Les principes qui régissent l'irruption des crises d'hystérie sont faciles à comprendre ». Et ce sont ces principes mêmes que Raad questionne, substituant les principes de l'écriture de l'histoire à ceux du refoulement du traumatisme de la mémoire.

Même s'il n'est pas essentiel de connaître la nature fictive du Atlas Group Project pour en saisir le propos, Raad fournit tout de même de nombreux indices à cet égard. Ainsi, il affirme au début de son exposé: « Ces vidéos ne témoignent pas de ce qui s'est passé, mais de ce qu'on peut imaginer, dire ou tenir pour acquis à propos de la guerre, de ce qu'il nous semble raisonnable de dire ou de penser à propos de la guerre. » Ces paroles peuvent être comprises sur le plan littéral aussi bien que conceptuel. D'une part, les documents ne représentent pas ce qui s'est vraiment « passé », puisqu'ils ont été fabriqués sous l'égide de l'art, mais en les faisant passer pour des archives, Raad nous invite à considérer son propos comme une « rêverie théorique » sur le thème de l'histoire et de la mémoire. Transformant la fiction en récit historique, Raad abolit l'opposition que l'on suppose habituellement entre ces deux formes de récit. Plus encore, en brouillant les frontières entre histoire et fiction, Raad révèle l'importance du travail de la mémoire dans l'élaboration de toute forme de récit. À travers l'art, et particulièrement la fiction, qui semble toujours doté d'une plus grande valeur esthétique, Raad s'interroge sur la façon dont on peut penser la reconstitution d'événements historiques et, plus particulièrement, l'expérience traumatisante de la guerre du Liban.

between the two forms of telling and retelling. More than that, by blurring the boundaries between history and fiction, Ra'ad unearths the performance of memory's involvement in the construction of all narrative forms. Art, conventionally perceived as inhabiting a more aesthetic value in fictional representation, thereby allows Ra'ad to ask the question of what can be imagined about historical reconstruction, and more specifically about the traumatic experiences of the Lebanese civil wars.



WALID RAAD, *HOSTAGE: THE BACHAR TAPES (ENGLISH VERSION)*, 2001, EXTRAITS VIDEO, VIDEO STILL.

Sarah Rogers est étudiante au doctorat en histoire, théorie et critique au département d'architecture du Massachusetts Institute of Technology. Son travail porte sur l'art moderne et contemporain au Moyen-Orient arabe; elle a fait des recherches au Liban, en Cisjordanie, en Jordanie et au Maroc.

Sarah Rogers is a Ph.D. candidate in the History, Theory, and Criticism Section of the Department of Architecture at MIT. Her work focuses on modern and contemporary art of the Arab Middle East and she has done fieldwork in Lebanon, the West Bank, Jordan and Morocco.

Texte traduit de l'anglais par Geneviève Letarte

NOTES

1. Je voudrais remercier Walid Raad de m'avoir donné accès à un CD-ROM sur le Atlas Project Archive et d'avoir répondu inlassablement à mes nombreuses questions. J'ai assisté trois fois à la performance de Raad. D'abord à Beyrouth, au printemps 1999, à la American University of Beirut, (département d'architecture); puis à la Notre Dame University, un mois plus tard, (département d'arts visuels); et, enfin, au Whitney Museum of American Art à New York, en avril 2002, dans le cadre de la Biennale.
2. Raad aborde de nouveau la question du récit officiel durant la période de questions-réponses, ayant préalablement demandé à quelqu'un de lui poser la question: «Que comprenez-vous de l'affaire Iran-Contra?» Notons que Raad insiste sur la formule «que comprenez-vous?» Il répond en expliquant d'abord que les Américains ont perçu l'affaire Iran-Contra telle qu'elle a été véhiculée par Oliver North, et que la prise d'otages américains au Liban par le Hezbollah (le parti de Dieu, créé grâce à l'aide politique et financière de l'Iran), était liée à l'affaire Iran-Contra. Cette variation des points de vue entre l'Amérique et le Liban montre bien qu'aucune des deux versions ne permet d'avoir une compréhension totale des événements. Autrement dit, la compréhension d'un événement singulier n'est jamais fixe, mais dépend plutôt de l'expérience de chacun.
3. Sigmund Freud, «Hysterical Phantasies and their Relation to Bisexuality», dans *Dora: An Analysis of a Case of Hysteria*, Collier Books, New York, 1963, p. 155.

1. I would like to thank Walid Ra'ad for making The Atlas Project Archive available to me via CD-ROM and for his endless replies to my incessant questions. I have seen Ra'ad's presentation three times. The first two took place in Beirut in the spring of 1999 at the American University of Beirut, sponsored by the Department of Architecture, and at Notre Dame University, a month later, hosted by the Department of Visual Arts. I again saw the performance at the Whitney Museum of American Art in New York City in April 2002 as part of the Biennale.
2. Ra'ad brings up the status of the master narrative again in the question-answer session. One of the questions consistently planted by Ra'ad in the audience is the following: "What is your understanding of the Iran-Contra Hearings?"

It is critical to note that Ra'ad insists on the phrasing "your understanding." Ra'ad answers the question first by elaborating on the American image of the Iran-Contra Hearings as one of Oliver North, in addition to the relationship between the American hostages in Lebanon, held by Hezbollah (Party of God) which was started with Iran's political and financial support, and the Iran-Contra Hearings. A shift in context from America to Lebanon thus reveals a slight slip in the complete understanding of the event. In other words, a singular event and its understanding is never stable, but rather depends upon one's experience.

3. Sigmund Freud, "Hysterical Phantasies and their Relation to Bisexuality," in *Dora: An Analysis of a Case of Hysteria*, New York: Collier Books, 1963, p. 155.