


Sous la direction de
Gaëlle Morel

Photojournalisme et Art contemporain



Les derniers tableaux

CEP
centre
d'études
poétiques
ENS LSH

éditions
des archives
contemporaines 

The Atlas Group Archive

Les imaginaires factuels d'une guerre civile

Vincent Lavoie

Depuis plusieurs années déjà, l'artiste d'origine libanaise Walid Raad, fondateur de l'Atlas Group, réalise un projet consacré à la recherche et à la collecte de documents relatifs à l'histoire contemporaine du Liban. Ce projet a donné naissance à la constitution d'une archive, *l'Atlas Group Archive* (AGA), portant sur la guerre civile qui a ravagé le pays de 1975 à 1991. Créée dans le but d'identifier, de préserver et d'étudier des sources documentaires associées à ce conflit, l'AGA regroupe des pièces de nature et de provenances diverses : carnets personnels, bandes vidéo amateurs, documents photographiques ou coupures de journaux ayant appartenu à des anonymes, des institutions ou des organisations. Ces artefacts sont ordonnés selon les trois axes catégoriels que voici : documents de type A (« *Authored Files* ») attribués à des personnes imaginaires ; documents de type FD (« *Found Files* ») provenant d'individus ou d'organisations anonymes ; enfin, documents classés AGP (« *Atlas Group Productions* ») identifiés comme des productions de *l'Atlas Group Archive*. Ainsi donc se côtoient, dans une même entreprise de documentation à vocation mémorielle, des pièces manifestement fabriquées et des archives à l'authenticité incertaine. Or ces archives sont en vérité de pures inventions, au même titre que l'ensemble des constituants de

cette œuvre, ce qui confirme, comme s'il le fallait, la valeur fictive de celle-ci. Pour autant, l'AGA privilégie l'acquisition et la production de documents écrits et visuels rattachés à des pratiques discursives « factuelles » soumises à des impératifs de véridicité. Gérard Genette s'est intéressé à ces récits factuels – rapports de police, biographies, journaux intimes, comptes rendus journalistiques – pour les stratégies de fictionnalisation qu'il y décèle justement. Il constate en effet que le récit historique ou journalistique se révèle empreint de procédures fictionnelles – la mise en intrigue notamment – tandis que le roman ou le conte peut receler des énoncés de réalité, tels l'expression d'un savoir ou le rappel d'un fait avéré. Il observe également nombre d'emprunts et d'échanges entre les régimes narratifs fictionnels et factuels, ce qui le conduit à refuser de les opposer symétriquement. C'est ainsi qu'il n'y a pas de ligne de partage nette entre d'un côté des récits à valeur testimoniale ou présumés objectifs sinon authentiques et, de l'autre, des narrations littéraires ou des affabulations romanesques¹. On ne saurait donc, soutient Genette, caractériser le récit factuel sur la seule base qu'il est exempt d'éléments de fiction.

Ces quelques remarques sur l'intrication des récits fictionnels et factuels ne relèvent pas de la seule précaution méthodologique. Elles invitent entre autres choses à interroger la valeur factuelle de

* Cet texte est une version adaptée d'un article publié dans l'ouvrage collectif *L'indécidabilité : regards sur l'art actuel*, Montréal, Éditions Esse, 2008.

¹ C'est plus particulièrement le statut du récit historique qui invite Genette à « examiner les raisons que pourraient avoir le récit factuel et le récit fictionnel de se comporter différemment à l'égard de l'histoire qu'ils “rapportent”, du seul fait que cette histoire est dans un cas (censée être) “véritable” et dans l'autre fictive. » Voir Gérard Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », *Fiction et diction*, Paris, Seuil, collection « Points », (1979) 2004, p. 143.

l'archive, objet de prédilection du récit historique, que Walid Raad ne cesse en vérité de remettre en cause. C'est l'autorité même de l'archive comme institution « officielle » de la mémoire commune que Walid Raad conteste en cultivant à dessein une confusion entre le privé et le public, le vrai et le faux, l'ancien et le nouveau, le factuel et le fictionnel. L'acte de fondation même de cette archive pose problème, dans le temps comme dans l'espace : 1967 à Beyrouth ou 1999 à New York, la date et le lieu de sa création varient selon la situation géographique, la nationalité ou la connaissance que le public peut avoir de l'histoire récente du Liban². L'historicité de l'archive est ainsi relative puisque sujette à des modulations d'ordre temporel et spatial. Cela n'est pas sans incidences sur la valeur historique des pièces archivées. D'autant que ces dernières sont pour la plupart des images techniques – film, vidéo, photographie – auxquelles on attribue une forte légitimité testimoniale. À propos de la Shoah, Georges Didi-Huberman écrit que « pour savoir il faut s'imaginer³. » Cette phrase introduit un propos où la photographie, en réalité « quatre bouts de pellicule arrachés à l'enfer », sert d'antidote à l'inimaginable. Pour imaginer la guerre civile libanaise, Walid Raad propose une archive imaginaire.

Images contre-événementielles

En raison de son caractère imaginaire, l'*Atlas Group Archive* est insaisissable à un lieu physique défini. L'AGA existe essentiellement dans le discours de l'artiste, à la faveur de conférences-performances intitulées *The Loudest Muttering Is Over : Case Studies from The Atlas Group Archive*. Sous l'espèce d'un tel acte d'énonciation, l'archive

² Voir l'interview conduite par Alan Gilbert, « Walid Ra'ad », *Bomb*, automne 2002, p. 40.

³ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003. p. 11.

relève plutôt d'un paradigme temporel⁴. La forme conférence inscrit les archives dans la durée du récit, ce qui leur confère une dimension évanescence parfaitement antithétique aux valeurs de permanence qui leurs sont communément attribuées. « Dans la pratique historiographique, affirme Michal Kobialka, l'archive ne devrait pas être définie comme le lieu abritant le texte de ce qui a été dit, mais comme un moment d'énonciation où a lieu la formation et la transformation des énoncés »⁵. Il importe ainsi de tenir les prestations de Raad pour des moments d'interprétation et d'écriture de l'histoire contemporaine du Liban. C'est ainsi que les archives de l'Atlas Group prennent formes et sens à chaque acte d'énonciation accompli par Raad. C'est là que réside le caractère événementiel de ces archives ; non pas tant dans les images à proprement parler que dans leur monstration en temps réel. Car les images que l'on nous montre faillent pour ainsi dire toutes à énoncer explicitement le drame, comme pour ne point lier les ailes à l'imagination, laissant ainsi au sujet le loisir de concevoir le pire. L'un des exemples les plus probants de cette manière elliptique d'illustrer le conflit est le carnet numéro 72 du docteur Fakhouri, au titre éloquent de *Missing Lebanese Wars*, 2002. Illustre historien de la guerre civile, le docteur Fakhouri, explique Walid Raad en conférence⁶, a légué à l'Atlas Group 226 carnets de notes, dont celui-ci accompagné de cette information du donateur :

⁴ L'exposition, la publication, de même que la mise en ligne sur Internet (www.theatlasgroup.org/), sont les autres modes de diffusion des archives privilégiés par Raad.

⁵ Michal Kobialka, « Historical Archives, Events and Facts. History Writing as Fragmentary Performance », *Performance Research*, volume 7, n° 4, 2002, p. 7.

⁶ L'auteur réfère ici à la conférence livrée par Walid Raad le 25 janvier 2006 au Musée des beaux-arts de Montréal, à l'occasion d'une exposition de ses travaux présentée à la galerie Leonard et Bina Ellen de l'université Concordia à Montréal.

C'est un fait peu connu que les principaux historiens de la guerre civile du Liban étaient aussi d'avidés joueurs. On dit qu'ils se rencontraient chaque samedi au champ de courses. 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. Chaque historien pariait sur le moment exact de la prise de vue, soit combien de fractions de seconde avant ou après que le cheval a franchi la ligne d'arrivée⁷.

Chaque page du carnet numéro 72 comprend une photographie découpée du quotidien *Al Nabar* montrant un cheval franchissant la ligne d'arrivée. Dans les marges de cette image apparaissent des données factuelles relatives à la durée de la course, à la vitesse moyenne du cheval, aux paris des historiens, au temps de l'historien gagnant, voire à certains traits de sa personnalité. Walter Benjamin avait déjà assimilé le travail de l'historien à celui du chiffonnier qui fait bon usage des débris abandonnés. Voilà que l'allégorie du joueur fait du hasard le *modus operandi* de l'historien. D'assimiler ainsi le travail de l'historien à un jeu invite à penser l'histoire et la mémoire en termes de pertes et de gains, tel le corollaire ludique de l'oubli et de la remémoration. Il y a en effet dans ce parallèle de l'histoire et du jeu, auquel d'autres artistes contemporains⁸ ont du reste eu recours

⁷ Citée par Sarah Rogers, « Fabriquer l'histoire, mettre en scène la mémoire : le Atlas Project de Walid Raad », *Parachute*, n° 108, octobre-décembre 2002, p. 71.

⁸ À titre d'exemples, mentionnons *Concentration Camp Set* (1996) de Zbigniew Libera, un jeu de Lego reproduisant un camp de concentration, ainsi que *Mein Kampf* (1993-1994), une série de photographies montrant des reconstitutions de défilés et d'exactions nazis réalisées à partir de figurines. Voir James E. Young, « David Levinthal's Mein Kampf : History, Toys, and the Play of History », in *At Memory's Edge: After-images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Boston, Yale University Press, 2000 ; Eva Forgacs, « Toys are Us : Toys and the Childlike in the Recent art », *Art criticism*, vol. 16, n° 2, 2001, p. 6-21.

dans le cadre de travaux portant sur les pires traumatismes collectifs du XX^e siècle, le principe d'une mémoire constituée à coup de hasards et d'accidents. « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », titrait justement Mallarmé. Il importe de faire remarquer que l'historien gagnant est celui qui aura misé non pas sur le moment de la parfaite correspondance visuelle entre la ligne d'arrivée et les naseaux de la bête mais bien sur les difficultés du photographe à saisir cet instant. L'historien gagne s'il a bien anticipé l'erreur du photographe. L'historien est victorieux si l'image est l'expression d'un retard ou d'une anticipation. L'historien de la guerre civile au Liban capitalise ainsi sur l'incapacité de la représentation photographique à saisir l'acmé de l'événement, au profit de la valorisation pécuniaire du ratage événementiel. Cet investissement de la périphérie temporelle de l'événement (soit avant, soit après) contrevient à un certain idéal de la photographie d'actualité qui privilégie la représentation des épicoles événementiels. Nombreuses sont en effet les cristallisations photographiques de l'acmé que l'histoire a retenu comme autant de saisies exemplaires de l'actualité. C'est même, dans le domaine de la photographie de guerre, et plus particulièrement s'agissant de la représentation photographique de la mort, une véritable quête du Graal. C'est que la représentation de l'instant fatal est l'expression de la conjonction parfaite de deux gestes, celui du photographe d'une part, celui d'un tireur, par exemple, d'autre part. On dira que prise de vue et prise de vie se confondent dans le même instant exemplaire et fantasmatique. « Tout photographe rêve de capturer cet instant, ce moment magique du passage de la vie à la mort »⁹, rappelle David Hume Kennerly, lauréat en 1972 du prix Pulitzer pour une série d'images réalisées au Vietnam.

La littérature consacrée au photojournalisme est riche d'informations sur les conditions de capture de l'instant emblématique : « De toutes

⁹ David Hume Kennerly, « Foreword », *Battle Eye : A History of American Combat Photography*, New York, Metrobooks, 1996, p. 7.

les opérations sélectives accomplies par le photographe, la plus cruciale est certainement celle de la saisie temporelle d'un moment éphémère qui, pour une scène ou une situation donnée, sera plus significatif que tout autre »¹⁰ précise Wilson Hicks, auteur de *Words and Pictures*, une référence dans le domaine. En des termes qui évoquent ceux de son contemporain français Henri Cartier-Bresson, Hicks invite les photographes à saisir le « moment le plus significatif » (*the most meaningful moment*) d'une action ou d'une émotion donnée, voire de l'une et de l'autre tout à la fois. Hicks identifie deux catégories d'acmés (« *climax* ») : d'une part, celui correspondant au développement d'une action arrivée à son moment paroxystique, par exemple le saut d'une ballerine ou le coup droit d'un boxeur ; d'autre part, celui susceptible de produire les effets psychologiques les plus intenses, la même ballerine au terme de son mouvement ou le boxeur cuvant sa défaite. Ces deux acmés n'étant pas forcément synchrones, il incombe aux photographes de choisir le moment le plus opportun, qu'il soit de nature physique – une action – ou psychologique – un état. Pour ce faire, Hicks invite les photographes à anticiper les épisodes les plus significatifs d'une situation donnée. Il leur conseille de développer le réflexe de déclencher leur appareil quelques fractions de seconde avant que l'apothéose de l'événement ne se manifeste. De cette manière, ils pourront combler, assure Hicks, l'indésirable intervalle temporel entre la perception des faits et leur enregistrement. C'est précisément ce hiatus temporel que l'auteur des images du carnet numéro 72 n'aura pas réussi à éviter. Or c'est ce manquement qui anime les historiens-joueurs, au premier chef Fakhouri qui, par son don à l'Atlas Group, reconnaît les potentialités mémorielles de cette métaphore de l'invisibilité événementielle. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : la guerre civile est invisible, il faut en inventer l'image.

¹⁰ Wilson Hicks, *Words and Pictures : An Introduction to Photojournalism*, New York, Harper & Brothers, 1952, p. 122.

Images péri-événementielles

Les images réunies dans les archives de l'Atlas Group semblent avoir pour trait commun de rater leur cible. Preuve en est ce court film d'une durée de six minutes envoyé anonymement à l'Atlas Group en 2000. *I Think it Would Be Better if I Could Weep* consiste en une série de couchers de soleil filmés depuis la Corniche, une promenade longeant la mer à Beyrouth-ouest. En 1992, comme le rapporte Raad, les services secrets libanais installent des caméras de surveillance dans les cafés-camionnettes stationnés sur la Corniche. On confie à l'opérateur numéro 17 la tâche d'enregistrer toute scène ou situation jugée sensible. Or chaque jour, au moment du coucher du soleil, l'opérateur numéro 17 oriente sa caméra en direction de l'astre, reléguant ainsi dans le hors-champ d'éventuelles actions illicites. Il est surpris par les autorités qui le congédient sans pour autant lui confisquer ses images qu'il conserve et, enfin, remet à l'Atlas Group sous le couvert de l'anonymat. Le document en question ne montre que la fatale et bucolique image d'un jour finissant, rien de moins imprévisible, rien de plus banal. Ces images sont aux antipodes de ce qu'il était attendu que l'opérateur enregistre : une situation imprévue, un geste exécuté subrepticement, la multitude des visages, etc. Elles ne présentent aucun des traits spontanément associés à la vidéo de surveillance. Pour autant, la représentation du coucher de soleil, si elle paraît évacuer toute référence au conflit, n'en est pas véritablement dissociée. L'opérateur numéro 17, raconte-t-on, a grandi pendant la guerre dans un quartier de Beyrouth-est, soit de l'autre côté de la ligne verte contrôlée par les diverses milices, ligne de partage entre l'est et l'ouest où se trouve la Corniche. La guerre a ainsi donc privé l'opérateur numéro 17 de ce spectacle naturel, jusqu'à ce que cette même guerre lui permette de contempler la disparition de l'astre depuis la Corniche, à la faveur du détournement de ses activités de surveillance. La contre-événementialité de cette vidéo plonge ses racines dans l'histoire de la photographie de guerre. De fait, la photographie de guerre, au regard de la masse totale des clichés pro-

duits en temps de conflit, n'est que très rarement une image événementielle. Les moments d'éclats et autres épiques acmés constituent en réalité des exceptions figuratives que l'histoire du photojournalisme a exagérément valorisées comme autant d'avatars photographiques du tableau d'histoire. Ce que la photographie de guerre montre en vérité, ce sont des situations sans véritable qualité événementielle : les préparatifs des opérations, l'attente des garnisons, les déplacements de matériel et de personnes, les décombres, voire les loisirs des soldats ou encore, pourquoi pas, les couchers de soleil, mais peu ou pas les combats. C'est que la photographie achoppe à représenter la guerre dans sa quintessence événementielle. De sorte que l'essentiel des représentations photographiques de la guerre se rapporte à la périphérie géographique et temporelle de l'événement. « À peine la photographie a-t-elle tourné son objectif vers la guerre qu'elle s'impose d'autres priorités. Elle furete en périphérie », constate Laurent Gerverau¹¹. Plus que la bataille au front, c'est la vie dans les tranchées que l'on photographie. Plus que l'assaut, c'est l'attente qui fournit les sujets les plus susceptibles d'être photographiés. Même dans les années trente, alors que l'économie visuelle de l'information est arrivée à maturité, la photographie échoue à représenter exemplairement les combats. Ils sont inadéquatement représentés – trop près, trop loin, trop tard – de sorte qu'il n'en résulte aucune image véritablement épique. La guerre n'est manifestement pas très photogénique.

Les images produites par l'opérateur numéro 17 sont l'expression d'un furetage dans la périphérie de l'événement, en l'occurrence jus-

¹¹ Laurent Gerverau (dir.), « Introduction », *Voir/Ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, BDIC/Somogy, 2001, p. 64. Voir également Laurent Gerverau, *Montrer la guerre ? Information ou propagande*, Paris, Isthme éditions. Sur la rhétorique des images de guerre, voir Catherine Saouter, *Images et sociétés : le progrès, les médias, la guerre*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2003.

tifié par des motivations de nature biographique : regarder enfin le soleil se coucher depuis la Corniche à Beyrouth-ouest. S'il procède d'un imaginaire photographique du contre-événement, l'impossibilité de montrer l'hypocentre du drame est endémique dans la médiatisation contemporaine des conflits armés. Le vide événementiel, ou plutôt le surinvestissement de ses marges, est caractéristique de la couverture journalistique des situations de crise. Jocelyne Arquembourg-Moreau en fait le constat à partir de l'étude de comptes rendus de la guerre du Golfe de 1991 diffusés en direct et en continu sur CNN. Dans l'exemple de cette guerre, le théâtre des opérations médiatiques ne se réduit pas au terrain des affrontements, loin de là. « D'autres lieux étaient sollicités, dont les interactions, explique Arquembourg-Moreau, tant sur le plan diplomatique que politique, dessinaient beaucoup plus largement l'espace du conflit, non pas comme un terrain délimité en ses contours géographiques, mais comme un espace dynamique de circulation et de relations entre des lieux impliqués ou susceptibles d'être impliqués par la guerre¹². » Cette dissémination des reporters sur autant de territoires physiques et symboliques se traduit par un « émiettement narratif » où pullulent les récits sur les causes, les éventuels dénouements et les possibles conséquences de la crise, soit sur l'ensemble de ses régimes temporels, à l'exception toutefois de son déroulement. Le compte rendu « *live* » se présente ainsi sous les espèces d'un entrelacs de scories se rapportant soit au passé de la situation actuelle, soit à son futur immédiat, mais rarement à son actualité à proprement parler.

L'œuvre évolutive de Walid Raad, où l'archive fonctionne comme dispositif de fiction, sans que cela soit pour autant toujours manifeste, invalide les propriétés testimoniales de l'image, tout en préservant la fonctionnalité de l'archive. De cette ambiguïté quant au statut de l'image résulte non seulement une remise en cause générale

¹² Jocelyne Arquembourg-Moreau, *Le Temps des événements médiatiques*, Bruxelles, De Boeck Université, 2003, p. 40.

de l'archive comme réservoir de vérités historiques, mais une critique des qualités mnésiques des fonds photographiques. Outre de subvertir les temporalités aux fondements de l'archive photographique, Raad crée à dessein une forme de désordre événementiel par la production d'images dissociées pragmatiquement des circonstances auxquelles elles se rapportent. Il en découle un procès des déterminations temporelles des imageries événementielles – culte de l'instant, cristallisation unaire du temps – au profit d'une prédilection pour les retards, ratages et anticipations. On s'en souvient, c'est à la photographie principalement qu'incomba la tâche de produire l'ultime récit visuel du XX^e siècle. C'était à la toute fin des années 1990, soit peu avant le passage à l'an 2000, alors que fleurissaient sur les présentoirs des librairies un nombre sans précédent d'ouvrages illustrés de photographies réputées les plus célèbres du XX^e siècle. Il y avait profusion de recueils photographiques à vocation mémorielle reproduisant pour l'essentiel des images de presse, des archives photographiques, des clichés amateurs et autres avatars du photojournalisme, autant de précieux auxiliaires à la remémoration des temps forts du siècle. Le XX^e siècle sera mémorable ou ne sera pas, telle était, apparemment, l'injonction implicite motivant la recours massif à la photographie événementielle. Des images montrant essentiellement des faits de guerre, des catastrophes, des exactions, autant de circonstances malheureuses, autant de traumas, propres à produire de la mémoire. C'était, en définitive, l'image d'un siècle placé sous le signe de l'événement que nous proposaient ces ouvrages, un siècle d'éclats qui s'imposaient sous les espèces d'une succession de chocs et d'éclairs. Ce choc de l'événement, Roland Barthes l'a commenté dans l'une de ses mythologies contemporaines. Plus particulièrement le choc de l'horreur tel que transmis par la photographie de presse. Celui-ci critique la photographie pour son incapacité à traduire l'historicité des injustices dont certains individus et communautés sont en vérité les sujets. Cette faillite de la photographie à révéler la teneur en drame des réalités historiques est au

fondement d'une réserve que Barthes exprime à l'endroit d'une exposition présentée en 1955 à la galerie d'Orsay à Paris réunissant des images d'horreur. Si les images montrent des horreurs, elles échouent à faire en sorte que nous les éprouvions, rapporte le philosophe. La raison en est que les photographes ont « surconstruit l'horreur », comme l'exprime Barthes, par des contrastes, une composition trop savante, des rimes formelles ou autres analogies qui nous dépossèdent de notre jugement¹³.

Les documents réunis au sein de l'AGA sont fictifs mais les réalités auxquelles ils renvoient le sont-elles pour autant ? Cette question invite à formuler l'interrogation que voici : la valeur testimoniale et mémorielle de l'archive est-elle véritablement tributaire de l'authenticité historique de ses composantes ? Force est de constater que la valeur opératoire de l'*Atlas Group Archive*, soit ses capacités à produire une image, soit-elle fantasmatique, d'une guerre civile en mal de substrats mémoriels, est indépendante de la véracité des documents préservés. Cela conduit à assimiler l'acte de remémoration à un acte d'affabulation où s'amalgament récits factuels et fictionnels, pour reprendre la terminologie de Genette. Cela invite surtout à penser que l'archive est une entité instable, une somme à géométrie variable, un corpus configurable à merci, au gré des discours d'autorité. L'archive est en effet affaire d'autorité. Elle est, nous dit Michel Foucault, « d'abord la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l'apparition des énoncés comme événements liers »¹⁴. Voilà pourquoi « une science de l'archive, écrit Jacques Derrida, doit inclure la théorie de [son] institutionnalisation, c'est-à-dire à la fois de la loi qui commence par s'y inscrire et du droit qui

¹³ « C'est qu'en face d'elles, nous sommes à chaque fois dépossédés de notre jugement : on a frémi pour nous, on a réfléchi pour nous, on a jugé pour nous ; le photographe ne nous a rien laissé. », Roland Barthes, « Photo-chocs », *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 106.

¹⁴ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 170.

l'autorise »¹⁵. C'est ainsi que Walid Raad, à la manière de l'archonte, cet antique gardien et herméneute des archives, interprète ses documents à l'occasion de conférence-performances. Il les interprète en ce qu'il en fait spectacle de la description factuelle de ses documents, mais également en ce qu'il fait événement des lectures qu'il en propose. Celles-ci évoluent d'ailleurs selon le cadre institutionnel ou culturel de ses prestations publiques, et au gré des nouvelles « acquisitions » et productions de l'AGA. Tout en évoquant à demi-mot la part de fiction inhérente à son travail, Raad opte pour une rhétorique essentiellement descriptive qui consiste à expliciter le mandat et l'historique de l'Atlas Group, à décliner les éléments les plus significatifs du fonds, à émailler son propos d'anecdotes à propos des donateurs ou de péripéties au sujet de l'acquisition de certaines pièces. Ces artifices rhétoriques produisent un effet d'authenticité qui maintient l'auditoire dans l'illusion que ces archives sont porteuses de vérités historiques. Ces détails en apparence inutiles ou accessoires qui ornent les récits factuels de Raad sont précisément ce à quoi Roland Barthes attribue l'« effet de réel » dans la description, ces « notations insignifiantes » mais garantes de véridicité¹⁶. Cette impression d'authenticité est en outre attribuable à la nature même des documents archivés – comptes rendus, cahiers personnels, articles de presses, etc. – autant d'éléments auxquels on attribue communément un fort coefficient de véracité. Parmi ceux-ci, l'image photographique occupe une place de prédilection, qu'elle soit amateur ou vernaculaire, mais également les autres images techniques – le cinéma et la vidéo – réputées pour leur valeur testimoniale et événementielle. L'événementialité de l'image photographique est cependant fortement ébranlée par le statut que Walid Raad lui

¹⁵ Jacques Derrida, *Mal d'Archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, p. 15.

¹⁶ Roland Barthes, « L'effet de réel », *Le bruissement de la langue. Essais Critiques IV*, Paris, Seuil, 1993, p. 167-174.

reconnaît au sein de son archive. Ce sont plutôt des photographies anti-événementielles que Raad verse dans son archive imaginaire, c'est-à-dire des images affranchies du modèle tutélaire de la photographie d'actualité, condition semble-t-il nécessaire afin d'imaginer la guerre civile libanaise.