

# Il fera bon y vivre, demain

La notion de décentrement et ses appropriations  
par Sirine Fattouh, Alexandre Paulikevitch  
et Randa Mirza

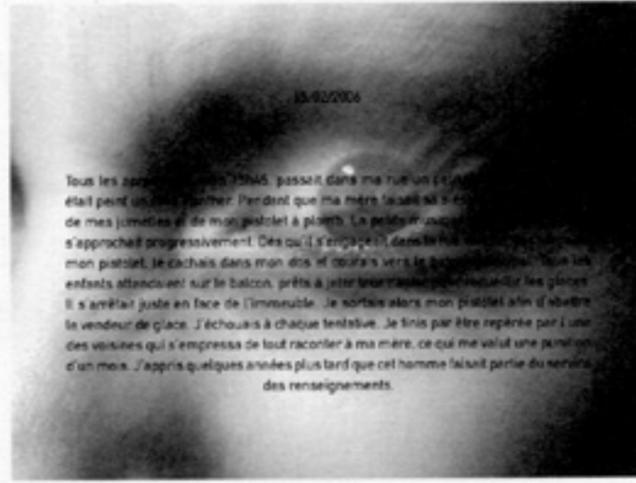
Au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, de jeunes artistes libanais remettent en question la notion d'identité et élaborent une critique sociale. Le corps, politisé, apparaît comme l'espace d'appropriation, de représentation et de projection de cette notion. Si le corps humain est un sujet incontournable de l'art classique, s'il est repris par les féministes comme un outil politique de résistance, il est aujourd'hui mobilisé par Sirine Fattouh, Alexandre Paulikevitch et Randa Mirza dans le but de déconstruire et de questionner des représentations normées, genrées et orientalisantes. Au-delà des fantasmes attachés au corps oriental, ces artistes proposent des représentations qui rendent visibles les constructions symboliques, sociales et politiques actuelles. La représentation est dès lors considérée comme constitutive d'un discours et comprise comme structure produite, réfléchie et codifiée, c'est-à-dire présentant une certaine autorité. Comment ces artistes, désireux de contester un modèle culturel identitaire figé, parviennent-ils à articuler les catégories préétablies et quelles sont les modalités à travers lesquelles ils transgressent les normalisations identitaires? Et surtout, comment font-ils travailler

et s'approprient-ils, de manière explicite ou non, des approches théoriques dites de décentrement?

## Décentrer les imaginaires dans le contexte de la reconstruction d'un pays<sup>1</sup>

Les pratiques de Sirine Fattouh, Alexandre Paulikevitch et Randa Mirza cherchent, dans le contexte libanais d'une société en (re)construction, à transgresser la normalisation des pratiques sociales et à subvertir le *statu quo*. Leurs pratiques, qui participent sous différentes formes au décentrement, tentent de donner une voix à ce qui n'est pas représenté, notamment en remettant en question des constructions sociales données *a priori* pour universelles et canoniques. Le corps est déconstruit et se manifeste comme espace de résistance capable d'interroger un système qui régleme de plus en plus le social.

C'est dans le contexte de l'après-guerre civile (1975-1990), temps de la reconstruction et de l'affirmation d'un retour à la *normalité*<sup>2</sup>, par l'application de lois et de règlements, que ces discours émergent et rendent visible la réductibilité des paradigmes binaires. La question des identités, l'histoire nous l'a démontré<sup>3</sup>,



Sirine Fattouh, photographies de la série de *Vous écrire*, 2006, contrecollées sur Dibond, 45 x 60, de gauche à droite : 12/02/2006, 15/02/2006, 21/03/2006, 24/03/2006

est incontournable lorsqu'il s'agit de populations formées après-guerre. Cette période se présente en effet comme « un moment clé dans la reconstruction des identités et dans la redéfinition des modes de fonctionnement de l'intime<sup>4</sup> ». Elle incite à la lecture des œuvres des artistes à partir des notions de décentrement, pertinentes dans ce contexte de création. C'est aussi et, plus précisément, dans une certaine configuration confessionnelle<sup>5</sup>, héritée de la puissance mandatrice française après la Première Guerre mondiale, que ces artistes profitent de cette période de reconstruction pour élaborer des discours destinés à éradiquer un système basé sur l'inclusion et l'exclusion de communautés, quelles qu'elles soient. Sous le couvert d'un supposé partage du pouvoir imposé par les influences européennes au Moyen-Orient, la question de l'identification est omniprésente dans la réalité de la société libanaise. Elle est au cœur des enjeux sociopolitiques du Liban, puisqu'elle régit tous les domaines de la société et essentialise chacune de ses parties, et cela même si les nombreux conflits civils démontrent qu'elle est facteur de discord<sup>6</sup>.

Dans ces conditions, disposer de l'identité pour questionner et résister aux normalisations politico-sociales relève d'un engagement conscient des artistes vis-à-vis de la sphère collective. Les œuvres de Fattouh, Mirza et Paulikevitch s'écartent des normes et de ce qui est considéré comme un discours hégémonique ou majoritaire. Ces trois artistes ont en commun d'ex-

plorer les possibilités de définition d'identités malléables, ouvertes, matérialisées dans leurs travaux par des représentations du corps localisées dans des *entre-deux*, principe sous-jacent au décentrement. Néanmoins, ces représentations sont des espaces de résistance dans la mesure où elles n'appellent pas ce qui se situe dans la périphérie ou dans la minorité, mais s'attachent à interroger les hiérarchies sociales et les rapports de pouvoir. Une identité jamais figée mais en construction, impliquant une pratique discursive du devenir, c'est-à-dire, et pour reprendre les mots de Stuart Hall, qui ne se pose pas les questions « *qui sommes-nous? ou d'où venons-nous?*, mais qu'allons-nous devenir, comment sommes-nous représentés et comment cela peut-il influencer la manière dont nous nous représentons nous-mêmes?<sup>7</sup> »

#### Des pratiques du devenir

Chez chacun des artistes – Fattouh, Paulikevitch et Mirza –, il est possible de dégager trois champs dans lesquels s'applique une pensée du décentrement : respectivement, mais sans que cette partition soit rigide, celui de la situation diasporique, celui du rapport à la violence et celui des constructions sociales.

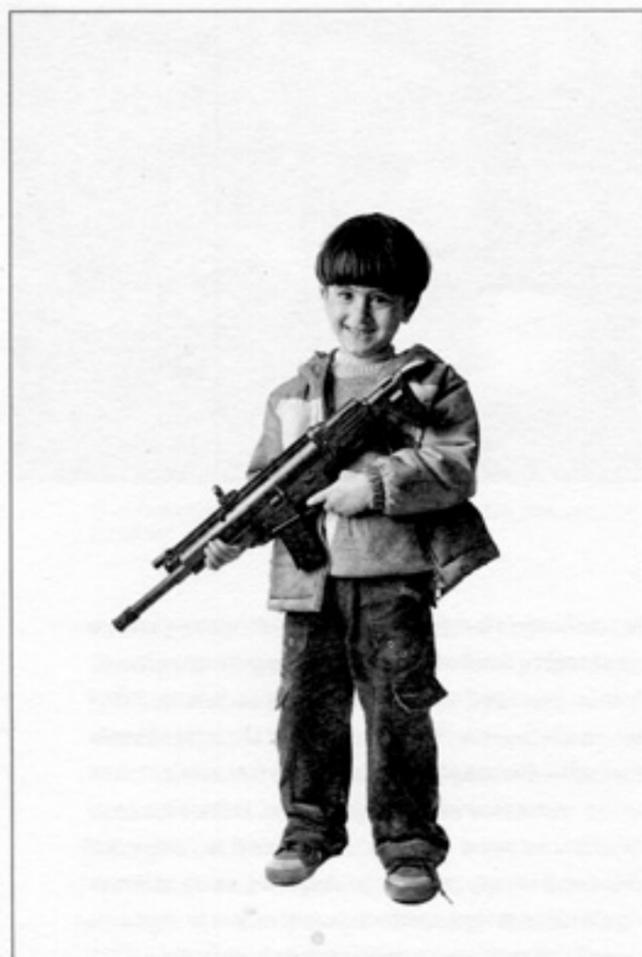
Dans *Vous écrire* (2006), Fattouh met en place une pratique corporelle ritualisée : chaque jour, elle se prend en photo, imprime sur chaque photo un texte, puis envoie l'ensemble à une personne de son entourage. Le sujet de la photo, le corps de l'artiste, plus

rarement un paysage, évoque des moments intimes proches des rites de passage. Ceux-là marquent un changement de statut, non pas, comme telle est leur fonction, dans le but d'une intégration sociale dans un système de valeurs, mais, au contraire, dans la perspective de perturber celui-ci. De ce rapport à la vie intime comme espace de création ne subsiste que le produit final, l'image, qui met en avant un corps menacé, angoissé et effrayé. Le temps du rituel est enfoui, laissant apparaître un état pathologique, le moment de la transformation d'un corps, celui que Van Gennep attribue à la deuxième étape des rites de passage, soit la phase de marginalisation, au cours de laquelle l'individu, isolé du groupe, se trouve dans un *entre-deux*, dans l'attente d'être réincorporé à la société. Cette étape intermédiaire se caractérise par une certaine indétermination, qui marque la prise de conscience chez l'artiste d'un système de valeurs auquel elle n'appartient pas. Jusqu'à la dernière de ces images, auxquelles la succession chronologique donne une apparence de linéarité, le corps dérange, il encombre plutôt qu'il n'apaise. Le propre des rites quotidiens est de structurer la vie du sujet, d'authentifier son appartenance à un ordre, à un groupe ou à une culture, mais ils deviennent chez Fattouh comme un temps de latence, où l'expression au ralenti du corps, inerte malgré son mouvement, cristallise un désarroi face à une projection ou à une transformation de l'identité. Alors que le corps est socialement

représenté selon des critères esthétiques, Fattouh s'exerce, comme alternative à ces normes, à transformer son apparence, refusant de se mouler à une forme quelconque, ce qu'elle énonce clairement sur la dix-septième image, datée du 11 février 2006 :

*Je n'ai pas d'identité, je n'en ai jamais eu et je ne cherche pas à en avoir. Je ne suis à la recherche d'aucune vérité, je suis comme vous, nous sommes semblables, je regarde droit devant moi et je vous vois, mais je ne vois pas ce qu'il y a à voir, vous êtes différents mais je vous ressemble, je me détache de vous et j'existe sans vous, je suis en total désaccord avec vous, je cherche juste à vous voir mais je n'y arrive pas, je vous vois mais vous n'êtes pas là, je vous cherche en vous regardant, je ne cherche pas à vous ressembler, je cherche à comprendre juste en vous regardant<sup>8</sup>.*

Par sa présentation chronologique, cette série de 45 images donne, selon l'artiste, la possibilité au spectateur de tisser sa propre histoire : « Chaque texte est une intrigue, sans début ni fin et où les frontières entre le réel et la fiction sont abolies<sup>9</sup>. » La superposition de la photo et du texte sert de trame narrative qui permet au spectateur de se projeter, ou du moins d'interroger le quotidien à partir des petites scènes de vie. Chez Fattouh, la sphère sociale est fondamentalement conçue en devenir, dans ses transformations et ses *entre-deux*, et se façonne en fonction de la multiplicité et de la diversité de ses petites histoires fragmentées. Si, chez Paul Gilroy<sup>10</sup>, l'imagerie maritime sert de



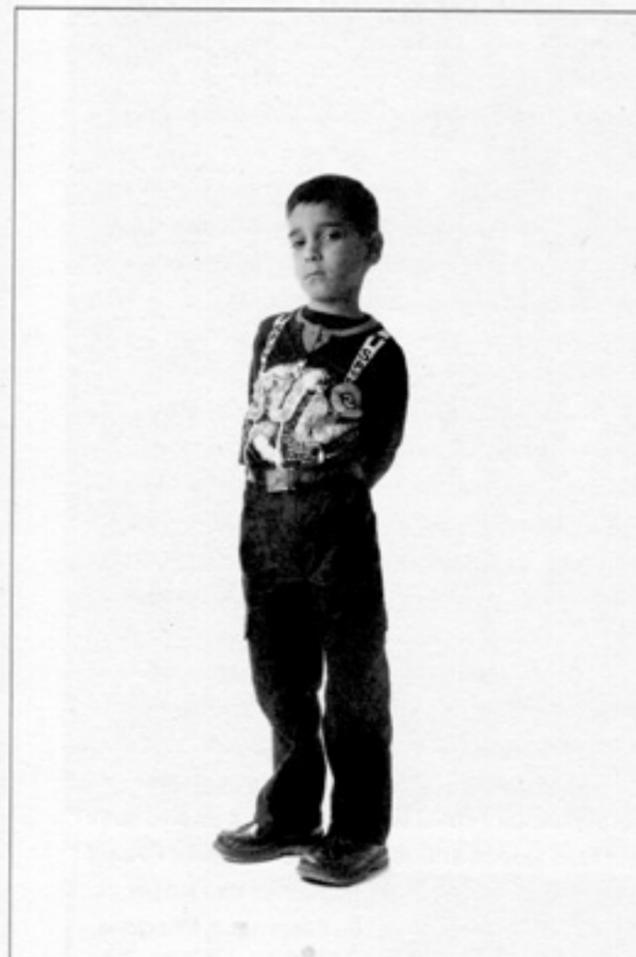
Randa Mirza (en collaboration avec Amahl Khouri), photographies extraites de la série *I only have eyes for you*, 2008, 60 x 40 chaque, de gauche à droite boy#3; girl#2; boy#14; girl#1

métaphore aux tensions que vivent les individus issus de la diaspora, les états intermédiaires du corps de Fattouh leur sont analogues, dans la mesure où l'artiste réfute l'appartenance territoriale pour imaginer de nouvelles pistes. L'entre-deux est l'espace qu'elle occupe, celui qui sépare sa ville natale, Beyrouth, du Paris quotidien, la libérant par conséquent de toute identification.

À côté de ce rituel mettant en scène un corps d'artiste *troublant*, mêlant des récits auxquels les spectateurs s'identifient, Randa Mirza représente, dans une série de photos, des corps qui disent et qui actent ce qu'ils disent. Dans *I only have eyes for you* (2008, en collaboration avec Amahl Khouri), Mirza utilise la notion de *performativité* dans le contexte de la société libanaise. Cette performativité n'est pas

à entendre comme le constat d'une situation ou une mise en scène ritualisée du corps, mais elle constitue elle-même une action. Elle interroge la réalité du présent en prenant en considération les rapports de pouvoir, induits dans ce cas précis par la normalisation du genre ou, plus précisément, de la normalisation hétérosexuelle du genre.

Dans le contexte de la fête religieuse de l'al-Adha (une des fêtes les plus importantes de l'islam), les artistes Mirza et Khouri profitent du studio d'un photographe occupé à prendre des clichés de jeunes enfants habillés par leurs parents selon des projections d'une identité idéalisée. Par les vêtements et l'attitude du corps, les photographies rendent compte de l'assignation de chaque sexe à différentes fonctions, présentées comme naturelles, dénotant des conceptions



normées de la féminité et de la masculinité. Ce faisant, les artistes prennent position vis-à-vis du déterminisme biologique entendu comme *fiction régulatrice* et se réfèrent à la notion d'*agency*, proposée par Judith Butler, et qui désigne une action critique mais aussi transgressive des normes : « Je peux avoir l'impression de ne pas pouvoir vivre sans une certaine reconnaissance, mais je peux aussi avoir l'impression que les termes par lesquels je suis reconnue rendent ma vie invivable. C'est à cette intersection qu'émerge la critique, le mot critique désignant ici une mise en question des termes par lesquels la vie est contrainte, et cela afin d'ouvrir la possibilité de modes de vie différents, non pas pour célébrer la différence en tant que telle, mais pour mettre en place des conditions plus inclusives pour la protection et le maintien des

vies qui résistent aux modèles d'assimilation<sup>11</sup>. » Cette œuvre photographique entend, par la réappropriation de pratiques discursives normatives et hégémoniques, parodier les distinctions sexuelles : le cliché pris par le photographe professionnel dans un contexte festif se veut représentatif de l'enfant à un certain âge, alors que ceux des artistes déterminent un ensemble, poussent à s'interroger sur la réalité ou la possibilité d'un jeu d'acteurs – les enfants jouent-ils aux adultes ? – et distinguent par là même « ce qui est réel et ce qui "doit" l'être<sup>12</sup> ». Dans cette optique, la réappropriation des photos des enfants est un acte performatif, c'est-à-dire qu'elle révèle directement l'étrangeté de la construction sociale binaire.

L'*étrangeté*, ce sentiment de l'inconfort, est omniprésent chez Mirza. Dans le but de brouiller les caté-



Randa Mirza, extrait de la vidéo tirée de la série *Parallèles Universes*, 2006-2008, en boucle

gories fixes mises en avant dans *I only have eyes for you*, Mirza superpose, dans *Parallèles Universes* (2008), des images de guerre et des images de paix. Entre voyeurisme et spectacularisation de la guerre, ces représentations surréalistes créent le sentiment de l'*unheimlich*, ou inquiétante étrangeté, propre à ce qui semble être le tourisme de guerre. Les zones de conflit se présentent comme des lieux de fascination pour l'interdit que Mirza interroge. Si la guerre en effet touche réellement les locaux, elle n'est que représentation pour ceux qui y sont extérieurs. Réalisée en 2006 durant la guerre des 33 jours<sup>23</sup>, la vidéo de ce projet (image de droite) montre des membres de la Croix-Rouge secourant une victime sur une scène de guerre. L'artiste, au premier plan, fait face au spectateur et tient à la main une télécommande. Cette vidéo, qui ne devait pas à l'origine faire partie de l'œuvre, est imaginée au cours du développement du projet, où l'expérience de l'artiste participe de celle de ses personnages. Alors qu'elle est hors du pays, elle suit sans arrêt les nouvelles à la télévision et raconte : « Je suivais les news sur BBC toute la journée en boucle et puis à un certain moment, quand j'en avais marre, j'éteignais le poste avec la télécommande et je me retrouvais, télécommande en main, dans un vide plus effrayant que les images que j'avais vues. J'ai essayé de traduire ces sensations. J'étais moi-même devenue une touriste d'un autre genre. Je voulais être dans l'image et que l'image s'arrête. Car la guerre est devenue image et fantôme qui ne se déroulaient qu'à l'intérieur du poste de télé et en moi. Autour de moi,

Suomenlinna<sup>24</sup>. L'île forteresse dans laquelle j'étais vraiment<sup>25</sup>. » Mirza est à la fois concernée par la situation, mais étrangère puisqu'en dehors du pays durant cette période. La distance est la raison de ces univers parallèles, réduisant l'artiste au statut d'étrangère, ayant le sentiment d'avoir abandonné ses compatriotes dans les moments les plus difficiles. La distance est une mesure de l'absence et pose la question de l'appartenance et de l'identification dans le sens où elle ménage un entre-deux qui favorise les projections et les fantasmes.

Or ces fantasmes, fabriqués par l'esthétique des conflits, des ruines, de ce qui devient autre, car produit de la distance, sont repris chez Alexandre Paulikevitch par la mise en valeur d'une danse que la colonisation a dépréciée. La danse baladi est le médium permettant à l'artiste danseur de s'exprimer : « Je ne suis pas un danseur oriental mais un danseur baladi<sup>26</sup>, comme on nomme cette danse chez les Égyptiens, précurseurs de cette technique<sup>27</sup>. » La danse orientale étant précisément une construction ethnocentrique de l'Occident, orientalisant par là même une forme d'expression corporelle qui s'étend sur un territoire bien plus large que celui associé à l'Orient. Comme le rappelle Edward Saïd<sup>28</sup>, dans la projection réductrice de l'Orient par l'Occident, la relation est dichotomique. L'Occident, fort de sa position de puissance et d'autorité, simplifie une variété de territoires et d'identités (l'Indien, le Chinois, le Maghrébin, le Musulman, l'Arabe, etc.) en un Autre, pris comme un objet d'étude, de jugement et de fantasmes. Mais si l'orientaliste des siècles précédents se positionne comme traducteur de la complexité culturelle de l'Orient, il est, depuis l'ouvrage de Saïd, considéré dans sa position impérialiste.

Dans *Mouhawa Oula*, qui signifie littéralement « première tentative », Paulikevitch redonne à ce que le *désir colonial*<sup>29</sup> a faussement légitimé comme une vulgaire danse du ventre la sacralité de son essence. Ceci s'accomplit par le corps tout entier, et non par un rythme ou une scénographie couramment associés à ce type de danse, ce qui pose, par la même occasion, la question du genre et des clichés. Si, aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, de nombreux hommes pratiquaient la danse baladi dans ses multiples variantes, celle-ci est depuis l'époque coloniale, et dans la continuité de la normalisation de logiques binaires, associée à une



Randa Mirza, photomontages extraits de la série *Parallèles Universes*, untitled #2; untitled #1, 2006-2008, 60 x 90 chaque



Alexandre Paulikevitch dans son spectacle *Mouhawala Oula*, 2009, © photo Randa Mirza

forme de séduction typiquement féminine, à laquelle Paulikevitch impose son corps d'homme.

La chorégraphie entrelace ainsi deux enjeux. Elle brouille, en premier lieu, les vestiges des lois occidentales au Moyen-Orient, à savoir une grille de lecture binaire appliquée aux genres et aux orientations sexuelles, par laquelle la norme équivaut à une différenciation homme/femme et où toute autre orientation que l'hétérosexualité est associée à une *déviance*. En second lieu, et dans le prolongement de cette pensée, elle réinstrumentalise la peur de l'autre, la prenant à son propre piège, contrant les stéréotypes par la mise en valeur d'un corps d'homme, ses formes, et les vêtements choisis. Le danseur n'est pas figé dans le corps d'un homme ou d'une femme. Il porte atteinte à la cohésion sociale en démontrant que des représentations et des modes de vie différents sont possibles.

L'artiste revisite l'*el haraqa* («le mouvement»), une technique trop longtemps réprimée aux dépens d'un imaginaire fantasmant le corps féminin. Ainsi, le spec-

tacle s'ouvre sur une scène où l'on voit Paulikevitch, écouteurs aux oreilles – seul à suivre le tempo musical –, danser sur un fond noir, ce qui oblige le spectateur à se concentrer exclusivement sur le mouvement. L'artiste en appelle à un langage syncrétique, dont l'actualisation n'a pas pour unique objectif la valorisation d'une danse baladi contemporaine, mais invite aussi à une lecture politique du corps. Il rétablit, ce faisant, l'importance du lien corps/mouvement et s'affranchit de la question du genre et de toute forme d'exotisme liée à son art. Les normes de la féminité sont intégrées au corps masculin du danseur, produisant non une tension mais un espace hybride capable d'emmener la pensée au-delà des normes et des appartenances genrées. Le vêtement, qui alterne des caractères supposés féminins et masculins, participe de ce jeu de rôles. Depuis son entrée en scène en *petit caleçon blanc moulant*, Paulikevitch poursuit sa danse, tantôt en jupe, tantôt en saroual, cherchant à sortir de la tradition et de ses conventions esthétiques pour explorer les possibilités d'une identité

Alexandre Paulikevitch dans son spectacle *Tajwal*, 2011, © photo Caroline Tabet

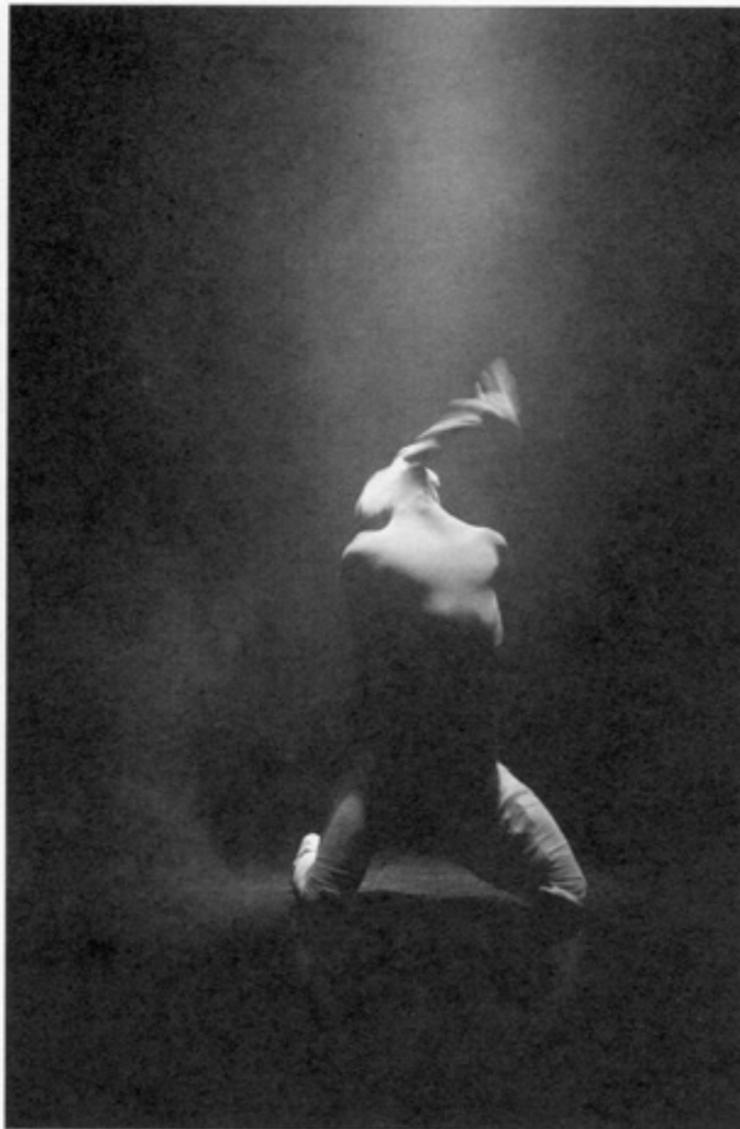
mouvante. Pour Paulikevitch, la question du genre est la conséquence des rapports coloniaux et devient alors prétexte pour parler des rapports de domination – le corps étant par excellence le lieu où s'exercent ces rapports de pouvoir. Le chorégraphe s'émancipe alors d'une *taxinomie de la sexualité*, laquelle classifie les genres et les orientations sexuelles en catégories normées, à la manière dont le formule Joseph Massad dans *Desiring Arabs*<sup>20</sup>.

Par ailleurs fortement imprégné de danse butô, emblématique de l'après-guerre japonais, Paulikevitch parodie le côté spectaculaire et populaire de la danse orientale en ponctuant son mouvement de moments d'introspection et de lenteur, soit des expressions et des actions donnant un poids au corps. La dernière scène du spectacle montre un corps déformé, crispé et contraint. Le corps est en crise, ancré dans une réalité oppressive.

Depuis sa *première tentative*, le danseur chorégraphe, dans son deuxième spectacle, *Tajwal* (qui signifie «flâneries» en arabe), nous emmène en ville.

Les errances de Paulikevitch dans une Beyrouth en reconstruction sont au cœur de cette pièce, qui peut être lue selon trois niveaux : le corps, la ville et la violence. Si la guerre a poussé les entrepreneurs privés à reconstruire la ville, notamment un centre-ville que Paulikevitch, enfant, n'a jamais connu, la violence qu'il vit aujourd'hui est générée par la destruction de l'existant, très souvent d'anciens bâtiments, transformant la ville entière en gigantesque chantier.

À ceci s'ajoute l'expérience même de l'errance. Le corps de Paulikevitch, qui ne correspond pas aux canons du corps masculin dans la société patriarcale libanaise, suscite de nombreuses réactions. L'artiste intègre celles-ci, non dans une perspective de victimisation mais dans le processus de création. Sur fond d'insultes<sup>21</sup>, il déchausse ses talons aiguilles et danse, jusqu'à épuisement. Aux rapports de domination introduits dans son premier spectacle (*Occident/Orient, homme/femme*) s'ajoutent les questions de violence. La première partie du spectacle consiste en une série de répétitions de la *haraqa*. Le danseur

Alexandre Paulikevitch dans son spectacle *Tajwal*, 2011, © photo Caroline Tabet

ne suit pas le rythme de la musique mais impose le sien, rapide et déchaîné. Le rythme est essoufflant. Puis le danseur s'arrête, et disparaît. Il entre à nouveau en scène, le corps emprisonné. La danse et les sons émanent d'une violence contenue dans le corps de Paulikevitch. Des sons métalliques dérangent le spectateur et renvoient à ce que notre imaginaire identifie comme des bruits provenant d'une prison. Puis, suivant le rythme électro-bruitiste d'un marteau-piqueur, Paulikevitch trace des lignes à partir de mouvements de pieds saccadés. Il lui manque un

bras, puis deux. Une jambe. Puis il ne lui reste qu'un torse, toujours en mouvement, pour montrer la résilience. La violence est le signe d'un danger omniprésent, mais aussi celui de ce qui sauve, c'est-à-dire le signe du retrait de la quotidienneté dans laquelle se sédimentent les conventions. Ce corps emprisonné représente celui d'un danseur qui se dégage de la violence sourde du quotidien pour décider de son sort. Il surpasse les effets de la répression violente, tout en développant des mécanismes de résistance à celle-ci. L'endurance et la résilience apparaissent dès

lors comme les formes de résistance à la violence de Beyrouth. Une Beyrouth, longtemps de genre féminin dans la littérature libanaise<sup>22</sup>, figure aux visages multiples, image d'une ville que les hommes ont besoin de détruire sans arrêt. Dans *Tajwal*, le corps est captif d'une lutte pour la survie.

Du corps contraint au corps mutilé, les pièces de Paulikevitch s'inspirent de situations réelles et actuelles et traitent dans ce contexte des relations entre pouvoir et impuissance, et du cycle infernal conduisant de la résilience à la rechute. Dans la continuité du portrait de Beyrouth intitulé *Une ville à abattre*, qui donne à voir en Beyrouth une ville détestable, une ville cimetièrè et une ville chantier<sup>23</sup>, Paulikevitch excède les limites d'un corps handicapé en dépassant les limitations binaires normal/anormal et s'oppose à un corps uniquement fonctionnel. Il rend compte de l'idée de résistance, celle de *produire la vie*, à la manière d'Oliver Rohe :

*Mais Beyrouth résistait à mes indignations morales mes merdes scandalisées. Elle s'obstinait à produire de la vie s'obstinait à me faire plier s'obstinait à emporter mon adhésion. En dépit en même temps à cause de ses chutes ses tombes ses cimetières. Sa force sa violence son énergie inépuisables épuisantes parfois sont là. Dans sa capacité infinie débordante sauvage à produire de la vie.*

*Cette idée toute simple. Qui indispose tant. Cette idée à abattre. Qui exige ainsi qu'on la défende<sup>24</sup>.*

Dans ces spectacles, la hiérarchie est traitée à différents niveaux, lesquels font se croiser les fantasmes fabriqués par le *désir colonial*, l'intériorisation des représentations genrées et cette violence ambivalente. Or les formations discursives autour du corps sont par excellence le lieu des investigations des féministes (particulièrement de la deuxième vague) et des minorités, dans le but de subvertir les hégémonies patriarcales et construire une autre subjectivité. Tout comme le corps de Paulikevitch, Randa Mirza, avec *Sex and Gender* (travail en cours), imagine des corps mutants, ni homme, ni femme. Des corps qui brouillent les catégories identitaires culturellement normées pour dépasser la fixité et projeter de nouvelles possibilités, hybrides, ainsi que le décrit Homi Bhaba :

*Mais, selon moi, si l'hybridité est importante, ce n'est pas qu'elle permettrait de retrouver deux*

Randa Mirza, photomontage extrait de la série *Sex and Gender*, travail en cours, 50 x 50

*moments originels à partir desquels un troisième moment émergerait; l'hybridité est plutôt pour moi le tiers-espace qui rend possible l'émergence d'autres positions. Ce tiers-espace vient perturber les histoires qui le constituent et établit de nouvelles structures d'autorité, de nouvelles initiatives politiques qui échappent au sens commun. [...] Il s'agit moins d'identité, en réalité, que d'identification (au sens psychanalytique). J'essaie de parler de l'hybridité en recourant à une analogie psychanalytique, selon laquelle l'identification est un processus qui consiste à s'identifier à un autre objet et à travers cet objet, autrement dit un processus qui consiste à s'identifier à un objet de différence [otherness], ce qui explique que l'agent [agency] de l'identification – le sujet – est toujours lui-même ambivalent, du fait de l'intervention de cette différence<sup>25</sup>.*

Mirza s'approprie la notion d'hybridité pour proposer un corps du « tiers-espace », comme un lieu d'inclusion plutôt que d'exclusion.

Le corps hybride s'impose et opère un déplacement des catégories identitaires du genre. Il remet en question toutes les certitudes forgées par le système dominant. Il donne à voir ce qui n'est pas *naturel* : des représentations conçues à partir de la différence et non dans la différence. La dimension expérimentale<sup>26</sup> de ses montages permet de faire apparaître



Sirine Fattouh, extraits de l'installation *Perdu/Gagné*, vidéos couleur, sonores, en langue arabe, sous-titrées en français

des identités capables d'ébranler les certitudes historiquement et socialement établies. La notion d'identification est convoquée comme processus jamais achevé, ainsi que Stuart Hall le définit : « Elle n'est pas déterminée au sens où elle pourrait être "gagnée" »

ou "perdue", entretenue ou abandonnée [...] l'identification est en définitive conditionnelle : elle se situe dans la contingence. Une fois assurée, elle n'annule pas la différence<sup>27</sup>. »

À son tour, Sirine Fattouh s'approprie cette notion en mobilisant le champ lexical du gain et de la perte, afin de sonder les femmes libanaises, à qui elle donne la parole. *Les subalternes peuvent-elles parler?*<sup>28</sup>. *Perdu/Gagné* n'est pas une étude sur les subalternes, mais une vidéo rassemblant les récits de cent femmes. Ici, les histoires personnelles de l'artiste, comme dans *Vous écrire*, laissent place à une fresque de femmes provenant des quatre coins du pays, de classes différentes, de milieux urbanisés et ruraux, et de milieux confessionnels et socioculturels divers. « Qu'avez-vous gagné? » puis « Qu'avez-vous perdu? » sont les deux questions, a-contextuelles, que l'artiste pose à ces femmes, les cent réponses donnent lieu à cent récits filmés, projetés ensuite sur deux écrans placés l'un en face de l'autre et encadrant les cent portraits photographiques. Fattouh, par les deux questions posées, difficiles et ouvertes en même temps, donne le pouvoir de transmettre un monde silencieux à celles qui sont sans histoire, sans parole. À l'invisibilité de la femme libanaise dans l'espace de la reconstruction de l'après-guerre, à sa confrontation au *statu quo* du paradigme patriarcal, elle substitue un espace d'énonciation, qu'il soit fiction ou témoignage, espace d'ancrage de la culture orale. Des fractures socioculturelles apparaissent, certes, mais l'artiste révèle surtout la manière dont ces histoires particulières sont chacune un récit d'exploration de l'interdit. Dans le prolongement de cette installation, la vidéo *Remake* montre un homme, à qui Fattouh a posé les deux mêmes questions, filmé à quatre reprises dans le même décor. Le terme *remake* est généralement utilisé au cinéma pour désigner un film qui en utilise un autre comme point de départ. Ici, il s'agit du remake de *Perdu/Gagné*, où les questions posées à cent femmes le sont à un seul homme, manière de dénoncer l'hégémonie patriarcale : cent récits de femme équivalent à celui d'un seul homme. De *Vous écrire*, où Fattouh invite le spectateur à se projeter dans ses propres histoires, à *Perdu/Gagné*, qui valorise la variété des récits, les identités plurielles, fragmentées, diversifiées, sa dernière production, *The Perfect*



Sirine Fattouh, extraits de la vidéo *Remake*, 2008, couleur, 16', en langue arabe

*Arab Artist* (2012), use d'approches complètement différentes, néanmoins toujours dictées par la réalité du terrain. D'emblée, le titre, en anglais<sup>29</sup> – langue d'un marché globalisé –, situe le propos. L'œuvre s'adresse aux protagonistes de ce marché de l'art où les revendications identitaires, jouant sur des rapports de pouvoir et de force, portent des enjeux importants. Appartenir à une certaine identité, en l'occurrence se dire arabe dans le monde de l'art, est ici une revendication à double tranchant. Elle permet par exemple de répondre à des commandes ou d'obtenir des subventions allouées par des programmes valorisant l'ethnicité, mais confinant les discours à des stéréotypes orientalisants, voire répressifs. Le rapport à l'identité réitère une certaine domination politico-culturelle. Comme le rappelle Barrak Alzaid, directeur artistique de ArteEast, lorsque le corps<sup>30</sup> arabe, moyen-oriental ou musulman pénètre les discours artistiques, « il est souvent stigmatisé comme un espace devant assumer la responsabilité de traiter de problèmes sociaux, politiques et identitaires<sup>31</sup> ». Pourtant, si Fattouh trouve, depuis sa position diasporique, un intérêt à mettre en jeu des (dé)territorialisations identitaires, ses travaux ne se veulent pas par définition ceux « d'une artiste arabe ». Néanmoins, quand le marché s'impose et l'impose, elle joue le jeu et en profite pour mêler les deux versants (*The Perfect Arab Artist*, p. 78 et 96). La question du voile, par exemple, est l'occasion de répondre aux attentes d'un marché en quête d'artistes arabes (femmes), mais elle correspond aussi à un

sujet d'actualité dans son pays d'adoption. Ainsi, à la Marianne, symbole de la liberté et de la mère-patrie, Fattouh impose son visage, voilé. Elle s'approprie le timbre, symbole national, et la question du voile, omniprésente dans l'actualité française (et ailleurs) pour dénoncer à la fois ce marché sclérosant et la double domination occidentale, faisant écho à ce propos de Christine Delphy :

*Le foulard dit à cette société : « Vous nous avez parquées et marginalisées, vous nous dites différentes, et bien voyez : maintenant nous sommes différentes. » La femme « voilée », c'est Alien qui débarque chez nous. Mais Alien ne met pas en cause que le « modèle d'intégration ». Alien provoque le malaise parce que sa seule présence fait voir tout à coup ce que nous appelons « la libération sexuelle » pour ce qu'elle est : l'obligation pour toute femme, à tout moment, d'être « désirable ». Or les femmes portant foulard contreviennent à cette obligation. Comme le remarquait dans une interview Samira Bellil quelques mois avant de mourir, l'obsession des uns de nous voiler n'a d'égale que l'obsession des autres de nous dénuder. Ces deux obsessions ne sont que deux formes symétriques de la même négation des femmes : l'une veut que les femmes attisent le désir des hommes tout le temps, tandis que l'autre leur interdit de provoquer. Mais dans les deux cas, le référent par rapport auquel les femmes doivent penser et agir leur corps reste le désir des hommes. Ce que le foulard dévoile, c'est que le corps des femmes, dans cette ère prétendument libérée, n'est toujours*

pas un corps en soi – un corps pour soi. De plus, cet Alien rend l'Islam visible. Ceci est insupportable aux Franco-français<sup>32</sup>.

L'artiste mêle et joue de ce qu'Edward Saïd avait formulé dans la binarité filiation/affiliation. Si le premier terme désigne la transmission parentale ou la descendance naturelle, le second détermine un processus d'identification culturelle. Pourtant, Fattouh, de filiation musulmane, ne s'y identifie pas, elle s'y trouve affiliée pour répondre aux attentes de la commande. Dans les politiques occidentales, la question du voile correspond à celle de la femme dans l'Islam, à un archaïsme barbare qu'il faut transformer par un « [...] parlement français [qui] voudrait bien sauver les femmes voilées des hommes barbus<sup>33</sup>. »

Sirine Fattouh, Randa Mirza et Alexandre Paulikevitch sont trois artistes qui s'approprient des notions utilisées dans les pensées de décentrement<sup>34</sup>, non pour libérer le spectateur des formes de domination qui l'entourent, mais pour concevoir des représentations imaginant ce qu'il est possible de projeter dans une société en reconstruction, écrasée par un système essentialiste et patriarcal, et jusqu'où cette projection est possible. Leurs œuvres transgressent les dispositifs existants, entendus comme des appareils disciplinaires, et dissimulent des tactiques, des procédures qui déplacent la raison du plus fort et refusent, pour emprunter le vocabulaire de Michel de Certeau, de se réduire à la stratégie :

*J'appelle stratégie le calcul des rapports de force qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir (un propriétaire, une entreprise, une cité, une institution scientifique) est isolable d'un environnement. [...] J'appelle au contraire tactique un calcul qui ne peut pas compter sur un propre, ni donc sur une frontière qui distingue l'autre comme une totalité visible. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Elle s'y insinue, fragmentairement, sans le saisir en son entier, sans pouvoir le tenir à distance. Elle ne dispose pas de base où capitaliser ses avantages, préparer ses expansions et assurer une indépendance par rapport aux circonstances. Le propre est une victoire du lieu sur le temps. Au contraire, du fait de son non-lieu, la tactique dépend du temps, vigilante à y saisir au vol des possibilités de profit. Il lui faut constamment jouer avec les événements pour*

*en faire des occasions. Sans cesse le faible doit tirer parti des forces qui lui sont étrangères. Il l'effectue en des moments opportuns où il combine des éléments hétérogènes [...] mais leur synthèse intellectuelle a pour forme non un discours, mais la décision même, acte de manière de saisir l'occasion<sup>35</sup>.*

Les œuvres de ces trois artistes ne prétendent pas être efficaces dans la résolution de problèmes politico-sociaux et ne cherchent pas à éduquer un spectateur aliéné. En s'interrogeant sur ce qu'un système produit, ce à quoi il oblige, il réduit, et ce qu'il dissimule, elles sont des espaces de décentrement des imaginaires, de nouvelles possibilités de configurer une société, de l'imaginer débarrassée de paradigmes binaires, contraignants. Leurs œuvres se positionnent comme des possibilités dans le contexte précis d'un pays en reconstruction, fragilisé par un système confessionnel non-fonctionnel et par des conflits récurrents.

**« La première question que l'on pose à tout artiste qui [re]vient d'Orient est celle-ci : "Et la guerre?"<sup>36</sup> »**

Si la guerre est un sujet (ou un objet) sous-jacent aux pratiques de Fattouh, Mirza et Paulikevitch, si elle apparaît dans le contenu de leurs productions, elle n'est toutefois pas le leitmotiv de leurs actions. À cet égard, ils se différencient de ce que l'on appelle la génération de l'après-guerre<sup>37</sup>. Le rapport au passé que cette dernière entretient a assigné à ses artistes, dans la mesure où la guerre, la mémoire et les archives sont les sujets prévalant à leurs œuvres, le rôle d'historiens critiques<sup>38</sup>.

A contrario, ces artistes plus jeunes, dans une perspective culturaliste, s'emparent de la réalité, temps de la reconstruction, pour y projeter des espaces de potentialités : « L'après-guerre réinvente ses normes, en tenant compte de l'expérience de guerre<sup>39</sup>. » Les rapports à l'historicité et à la temporalité sont différents. Dans cette optique, il ne s'agit pas de situer leurs créations dans un avant- ou un après- guerre, ni dans le présent, mais de proposer, dans la mesure où la linéarité chronologique ne convient plus, un changement de paradigme. Ces artistes explorent des positions nouvelles, celles de l'entre-deux, du devenir, de l'intermédialité. Les projets questionnant l'identification à travers des représentations du corps ont

convoqué des notions aussi variées que l'altération, l'hybridité, l'affiliation ou la résistance. S'il est vrai que ces notions présentent beaucoup de nuances, les artistes les embrassent et les mêlent toutes; ils se les approprient indépendamment de leurs limites pour engager la complexité d'une réalité. Ils puisent dans ce qui les entoure, dans leurs expériences sociales, ils enrichissent leurs œuvres d'un attachement au réel. Ils introduisent des espaces imaginés comme des situations dégagées des rapports de domination, et articulent, dans la confrontation de différentes notions, de nouvelles dimensions.

**Fattouh (ra)conte, Mirza propose, Paulikevitch déconstruit**

L'expérience diasporique de Fattouh se distingue de celle de Mirza et de Paulikevitch. L'entre-deux de *Vous écrire* de Fattouh ou les nuances entre filiation et affiliation dans *The Perfect Arab Artist* redéfinissent les critères identificatoires, jusqu'à les éradiquer, démantelant, à la manière dont le décrit Gilroy, le concept de pureté raciale, voire, dans ce cas, de pureté nationale :

*C'est le constat de la manière dont nationalisme et racisme sont liés qui m'a conduit à adopter une position critique contre le nationalisme, sous toutes ses formes. Y compris ses formes xénophobes et celles qui sont nées de la résistance des peuples noirs. [...] Étudier la question de la diaspora m'a permis d'aborder ce problème. J'ai essayé de comprendre comment les concepts de race et de nation fonctionnaient comme instruments d'exclusion. [...] Pour moi, la diaspora est une formation créée par l'expulsion et par la violence. Parler de diaspora requiert un exercice mental consistant à comprendre que l'on peut exister dans plusieurs lieux à la fois. Que le lieu d'existence, de séjour peut être différent du lieu d'origine. Et que la généalogie et la géographie sont à appréhender dans leurs tensions<sup>40</sup>.*

L'identité diasporique de Fattouh permet de penser de manière différente. Au-delà du sentiment d'appartenance ou du double référent (de l'ici et du là-bas), cette identité rend compte d'une trajectoire qui supprime les dichotomies eux/nous et par conséquent les rapports entre le lieu d'accueil, la majorité, et les identités minoritaires. Ce faisant, elle élimine la diffé-

renciation ethnique pour défendre celle des multiples recompositions visibles, tant dans son corps en phase transitive dans *Vous écrire*, que dans les nombreux témoignages recueillis dans *Perdu/Gagné*. Alors que Mirza et Paulikevitch témoignent unanimement que vivre la ville au quotidien leur permet de porter un regard sur ce qui s'y passe et d'assumer une position. Chez Paulikevitch, le décentrement se situe au niveau d'une danse, dite aujourd'hui orientale, conséquence des rapports de domination. Celle-ci se veut résistante, dans la mesure où elle devient une pratique de la subversion, assurant ainsi la survie du corps. En se concentrant sur le strict mouvement et en se l'appropriant, le chorégraphe fait tomber les hiérarchies, et acquiert ainsi un certain pouvoir. La danse de Paulikevitch occupe littéralement la scène et lui confère autorité. Chez Mirza, les rôles traditionnels et les constructions sociales sont au cœur de ses préoccupations et s'affirment comme des formes d'émancipation. En répudiant les stéréotypes et les formations essentialistes, elle déconstruit des rapports de force historiquement, culturellement et socialement situés. Ces trois artistes conçoivent des œuvres, imaginées comme une réflexion sur l'altérité, par le biais de représentations d'espaces liminaux. Ils rompent ainsi avec leurs prédécesseurs et, articulant des références communes, se reconnaissent dans le refus de l'asservissement à un système violent et générateur de conflits permanents.

Serait-il possible d'entrevoir là la constitution d'une nouvelle génération? Fattouh, Mirza et Paulikevitch ne se considèrent pas comme un groupe et ne revendiquent pas leurs affiliations à une entité ou à une idéologie. Pourtant, ce qui fait qu'ils appartiennent bien à la même génération tient non seulement au contenu de leurs travaux, mais aussi aux forces structurantes qui y sont incluses et aux intentions fondamentales<sup>41</sup> productrices de l'intérêt social. Le nous ne figure nulle part dans leurs propos ni dans leurs intentions. Ils ne se positionnent pas non plus vis-à-vis de la génération de l'après-guerre. Certes, cette dernière a fondé les institutions<sup>42</sup> qui légitiment la scène artistique libanaise sur le marché international, mais Fattouh, Mirza et Paulikevitch ne se cantonnent pas à celles-ci. D'une part, la question de l'asymétrie dans le canon, le propre de leur pratique, ne doit pas s'institutionnaliser, car elle perdrait

alors sa valeur projective, utopique. Contrairement à leurs aînés, qui ont dû créer leurs propres institutions, ils tentent de déjouer l'institution et un monde culturel normalisé. En décentrant leurs pratiques, ces jeunes artistes importent des discours novateurs dans le système institutionnalisé existant, dont la *question de l'hégémonie* et celle de la *construction du sujet*. Pourtant, ils ne sont pas héritiers du pouvoir. Et à ce titre, en ne s'identifiant pas aux espaces institutionnalisés, ils usent d'une tactique leur permettant de se démarquer d'un certain milieu et de se faire reconnaître ailleurs. Leurs travaux transgressent les entreprises institutionnelles et se prolongent dans des espaces autres<sup>43</sup>, des lieux qui font écho à leurs propos.

Dans le prolongement de la mise en place d'un marché de l'art contemporain national, ces artistes poursuivent le travail de leurs prédécesseurs, dans le sens où leurs œuvres sont nourries par le terrain libanais. Pour autant, si les structures mises en place leur servent de tremplin et permettent aux uns et aux autres de se retrouver, de participer à des échanges communs, que ce soit au sein de ces institutions ou ailleurs, les trois artistes s'entendent pour dire qu'ils ne veulent pas être strictement associés à ce milieu. Ils se connaissent, ils collaborent, ils s'invitent ou sont invités à participer à des événements communs<sup>44</sup>.

## Notes

1. L'accord de Taëf, signé le 22 octobre 1989, est un accord de fraternité interlibanais, destiné à mettre fin à la guerre civile qui a duré de 1975 à 1990. Depuis, de nombreux autres conflits, civils et internationaux, ont eu lieu, notamment la guerre israélo-libanaise en 2006, dite guerre des 33 jours.
2. Dans l'usage du terme *normalité* dans le contexte d'après-guerre, il est question de reconfigurer des normes sociales dans la multiplicité de leurs formes et de leurs variabilités. À ce sujet, voir Cécile Jouhanneau, « Sorties de guerre : reconfigurations des normes et carrières combattantes », *Cultures & Conflits*, n° 77, 1<sup>er</sup> trimestre 2010, p. 93-100, consultable en ligne : [www.cairn.info/revue-cultures-et-conflits-2010-1-page-93.htm](http://www.cairn.info/revue-cultures-et-conflits-2010-1-page-93.htm).
3. Voir Benedict Anderson, *Imagined*

*Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, New York, Verso, 1983, et Gérard Noriel, *À quoi sert « l'identité nationale »*, Paris, Agone, 2007.

4. Bruno Cabanes et Guillaume Piketty (dirs), *Retour à l'intime au sortir de la guerre*, Paris, Tallandier, 2009, p. 21.
5. Un système sectaire, qui assigne à chaque individu son rôle et son statut en fonction de sa confession. Au niveau civil, chaque communauté a son propre régime juridique et, au niveau politique, ce système prévoit des quotas communautaires dans l'accès aux postes administratifs et politiques.
6. Il ne s'agit pas de voir la guerre civile comme un conflit (strictement) confessionnel, mais de poser la question des mérites de ce système et de son maintien. Un débat intitulé « Le système confessionnel libanais : polémique

Fattouh, Mirza et Paulikevitch disposent d'une capacité à se réapproprier les notions issues d'autres disciplines et à les intégrer dans leurs œuvres. Ils refusent de s'inscrire dans des institutions légitimées et de constituer un système à l'intérieur du système existant. Sans pour autant s'y opposer, ils tentent de le pénétrer quand il le faut, tout en restant indépendants. Enfin, dans la mesure où ils introduisent les dimensions du possible, ils se différencient et se distancient de la scène artistique libanaise hégémonique en renouvelant la lecture du champ artistique à partir des réalités plurielles de la société. La constitution informelle de ce qu'il serait possible de nommer une génération, à travers la caractérisation de leurs travaux, de leurs noms et de leurs intérêts communs, facilite leur reconnaissance et leur autorité. Outre les relations amicales qu'ils ont tissées depuis plus de quinze ans<sup>45</sup>, cette génération, à laquelle il serait possible d'ajouter plusieurs autres noms<sup>46</sup>, s'agrandit d'allers et retours – notamment entre Paris<sup>47</sup> et Beyrouth – et dans la pluralité des activités de chacun<sup>48</sup>. Leurs œuvres se projettent comme un espace de libération, de liberté intellectuelle, d'émancipation sociale où de nouvelles possibilités sont révélées, où toutes les constructions, jusque-là exclues du pouvoir, acquièrent une place.

et réalités», eut lieu à ce sujet en février 2010 au Musée social, Paris VII<sup>8</sup>.

7. Stuart Hall, « Qui a besoin de l'identité? », *Identités et Cultures. Politique des cultural studies*, trad. de l'anglais par C. Jacquet, Paris, Éditions Amsterdam, 2008 (nouvelle éd. augmentée), p. 271.
8. Texte imprimé sur la sixième photo, intitulée *11/02/2006*, de la série *Vous écrire*. Voir <http://sirinefattouh.com/home.php?l=fr&f=travaux&s=photographies&t=vousecrire>, et Sirine Fattouh, « 11/02/2006 », *Vous écrire*, Beyrouth, Amers Éditions, 2008.
9. <http://sirinefattouh.com/home.php?l=fr&f=travaux&s=photographies&t=vousecrire>
10. Paul Gilroy, sociologue anglais, grand défenseur des *Cultural Studies*

de l'École de Birmingham, auteur de *"They Ain't No Black in the Union Jack." The Cultural Politics of Race and Nation*, Londres, Hutchinson, 1987.

11. Judith Butler, *Défaire le genre*, trad. de l'anglais par M. Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, p. 16.
12. *Ibid.*, p. 43.
13. Conflit qui a opposé Israël et le Liban du 12 juillet au 14 août 2006.
14. Forteresse maritime finnoise, habitée, construite sur six îles d'Helsinki.
15. Entretien entre l'auteure et Randa Mirza, 25 juillet 2012.
16. « Baladi » signifie en arabe « produit du terroir », « produit local ».
17. Entretien entre l'auteure et Alexandre Paulikevitch, 25 mars 2012.
18. Edward Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* (New York, 1978), trad. de l'anglais par C. Malamoud et C. Wauthier, préface de Tzvetan Todorov, Paris, Le Seuil, 1980 (rééd. augmentée, 2003).
19. Défini par Robert Young comme « une obsession secrète mais insistante, avec des rapports sexuels interraciaux transgressifs, de l'hybridité, et du métissage » (R. Young, *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*, New York, Routledge, 1995, p. xii).
20. Joseph Massad, *Desiring Arabs*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007.
21. La voix de Yasmine Hamdan et les sons conçus par Jawad Nawfal.
22. Voir Elias Khoury, *La Petite Montagne* [1977], trad. de l'arabe (Liban) par S. Zaïm et C. de Montella, Arles, Actes Sud/Babel, 2009 et Etel Adnan, *Sitt Marie Rose*, Paris, Des Femmes, 1978 (rééd. Tamyras, 2010). À ce propos, Evelyne Accad, professeure de littérature comparée, fait le lien, dans le chapitre intitulé « Women Unmask War » de son ouvrage *Sexuality and War*, entre les deux auteurs dans la mesure où tous deux font apparaître un rapport entre la prostitution et Beyrouth, ville victime de modernité et de décadence (E. Accad, *Sexuality and War. Literary Masks of the Middle East*, New York, New York University Press, 1990, p. 68).
23. « Mais avant d'être une ville un cimetière un chantier : Beyrouth est, fondamentalement et depuis toujours, une idée. Une idée à abattre. Depuis toujours et fondamentalement :

Beyrouth une idée à abattre. Que ses habitants ont cherché à abattre eux-mêmes. Que les pays voisins périphériques éloignés ont cherché à abattre en même temps. [...] Reprenons : Beyrouth incarnation du désordre de l'asymétrie du bruit des perspectives absentes. Bordel innommable avais-je même dit. Obliquons : il est aisé de percevoir en Beyrouth un théâtre tragique où la mort rôde sans cesse se tapit un peu partout n'importe où. Où tout s'épanouit évolue se conclut dans la mort. Où l'homme tragique trouve enfin sa terre d'accueil. Sa villégiature ultime. Son terminus. Il est aisé de croire que même dans ses rares heures ses trop rares heures disent-ils les plus joyeuses Beyrouth reste tout de même travaillée tout de même mangée par le désordre la mort les cimetières. Que le désordre la mort les cimetières forment et son essence et son destin et son horizon. Toutes ces visions-là ces visions d'un enfer enfin sur terre enfin parmi nous ravissent. Elles ravissent parce qu'elles enfoncent Beyrouth dans le romantisme donc l'absolu donc la mort. » (Oliver Rohe, « Une idée à abattre », *La Pensée de midi*, n° 20, 1<sup>er</sup> trimestre 2007, p. 9-13, et [www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2007-1-page-9.htm](http://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2007-1-page-9.htm)).
- 24. *Ibid.*, p. 13.
- 25. Homi Bhaba, <http://multitudes.samizdat.net/Le-Tiers-espace-Entretien-avec-Rutherford-Jonathan-reproduit-dans-The-Third-Space-Interview-with-Homi-Bhabha>, Jonathan Rutherford (ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*, Londres, Lawrence and Wishart, 1990, p. 211.
- 26. Elle pose certaines incertitudes : s'agit-il d'un état intermédiaire, d'une appartenance simultanée, d'un état de neutralité, d'une capacité à changer, d'une catégorie autre?
- 27. S. Hall, « Qui a besoin de l'identité? », art. cité, p. 269.
- 28. Le mot *subalterne* est à comprendre tel que le définit Gayatri Chakravorty Spivak dans *Can the Subaltern Speak* (publié la première fois en 1988 dans Cary Nelson et Lawrence Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana / Chicago, University of Illinois Press), où la théoricienne de la littérature et critique littéraire contemporaine considère les

procédures par lesquelles les études postcoloniales réinscrivent leurs dominations politiques, économiques et culturelles. Spivak met en garde contre un nouveau genre d'impérialisme, qui, d'une part, promeut une solidarité culturelle logocentrique et, d'autre part, crée une dépendance entre lesdites minorités et leurs porte-paroles, reproduisant ainsi leur position de subordination.

29. Langue qu'elle n'utilise jamais dans sa production artistique.
30. Ici, le corps est entendu dans une dimension plus large, pris dans le sens d'un objet.
31. « When the Arab or Middle Eastern or Muslim body enters critical art discourses it is often cast as an overdetermined site that must bear responsibility for conveying social, political and identitarian issues » (Barrak Alzaid, <http://arteeast.org/pages/artenews/bodyofwork>).
32. Christine Delphy, *Classer, dominer. Qui sont les « autres »?*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 155-156.
33. Phrase prononcée par Étienne Balibar, en référence à la célèbre phrase de Spivak « *White men are saving brown women from brown men* » en discutant de la question du voile en Occident durant une table ronde organisée le lundi 25 janvier 2010 à la librairie Le Merle Moqueur à Paris.
34. Notamment en s'appropriant des théories postcoloniales, des théories queer, féministes et du genre.
35. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, Paris, Union générale d'éditions, 1980, p. 20-21 (nouvelle éd. Gallimard, 1990).
36. En référence à Théophile Gautier dans *Constantinople, 1853* : « La première question que l'on pose à tout voyageur qui revient d'Orient est celle-ci : "Et les femmes?" »
37. La génération de l'après-guerre est définie ainsi : « Au cœur de ce dispositif se trouve un groupe d'artistes parfois amis – appelé "la génération d'après-guerre" – dont le travail a pour point commun un intérêt critique pour la guerre, ses histoires et ses souvenirs. Certains se sont formés à l'étranger, tandis que d'autres ont pris part à la guerre, à des degrés divers; plusieurs n'ont aucune formation en arts plastiques. Depuis le démarrage de

Sirine Fattouh, *The Perfect Arab Artist*, 2012, timbre australien personnalisé

l'association Ashkal Alwan au début des années quatre-vingt-dix, ces artistes ont grandi avec elle, avec le festival Ayoul et la Fondation arabe pour l'image en se soutenant mutuellement, et beaucoup sont devenus des artistes maison : Tony Chakar, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, Lamia Joreige, Bilal Khebeiz, Rabih Mroué, Walid Raad, Walid Sadek, Lina Saneh, Jalal Toufic, Akram Zaatari. La liste peut s'allonger ou se raccourcir : elle inclut parfois Ziad Abillama, Ali Cherri, Paola Yacoub et Michel Lasserre, Marwan Rechmaoui et Jayce Salloum (Sarah Rogers, « L'art de l'après-guerre à Beyrouth », *La Pensée de midi*, op. cit., p. 117.

38. *Ibid.*  
39. B. Cabanes et G. Piketty (dirs), *Retour à l'intime au sortir de la guerre*, op. cit., p. 29. Voir aussi, B. Cabanes et G. Piketty, « Sortir de la guerre : jalons pour une histoire en chantier », *Histoire@Politique. Politique, culture, société*,

n° 3, novembre-décembre 2007, <http://www.histoire-politique.fr/index.php?numero=03&rub=dossier&item=22>.

40. Christine Eyene, « Nouvelle topographie d'un Atlantique noir », *Africultures*, n° 72, 2007.  
41. Voir Karl Mannheim, *Le Problème des générations* [1990], trad. de l'allemand par G. Mauger et N. Perivolaropoulou, Paris, Armand Colin, 2011, p. 88.  
42. Notamment la Lebanese Association for Plastic Arts, Ashkal Alwan, fondée en 1994 par Christine Tohme (commissaire d'expositions), Marwan Rechmaoui (artiste), Rania Tabbara (designer), Mustapha Yamout (organisateur d'événements culturels) et Leila Mroueh (communication), la Fondation arabe pour l'image créée en 1997 par les photographes Fouad El Khoury, Samer Mohdad et l'artiste Akram Zaatari, et le Beirut Art Center, créé en 2009 par Sandra Dagher et l'artiste Lamia Joreige.  
43. Il ne s'agit pas de dire qu'ils

n'exposent pas ou refusent de le faire dans des cadres institutionnels, mais en fonction des commandes et des projets, les œuvres de ces artistes ne s'adressent pas toujours à des amateurs ou à des professionnels de l'art. Ils sont aussi exposés en dehors des institutions artistiques et culturelles. Le dernier projet de Randa Mirza, intitulé *Beirutopia*, a été exposé à l'automne 2011 dans le parc public d'un quartier populaire de Beyrouth. Alexandre Paulikevitch est intervenu de manière inattendue et non programmée à maintes reprises, notamment lors d'une manifestation pour la sauvegarde d'un bâtiment emblématique de Beyrouth voué à la destruction, connu sous le nom de Dome. Quant à Fattouh, elle s'est appropriée, dans sa performance *Sans Titre*, les environs de la Maison du Liban de la Cité universitaire de Paris.  
44. À titre d'exemple, Alexandre Paulikevitch a dirigé, avec d'autres

intervenants, le workshop « Queer Geographies: An artistic workshop exploring gender and sexuality in urban environments », qui s'est déroulé à Beyrouth en mars 2011, en collaboration avec 98weeks (collectif mettant en place des projets de recherches et de pratiques artistiques). Randa Mirza figurait parmi les artistes invités à participer à ce workshop, alors qu'Akram Zaatari, artiste de la génération de l'après-guerre, fut conviée à participer à un débat dans ce cadre. En avril 2012, lors des Rencontres internationales organisées à la Villa Empain, à Bruxelles, Fattouh

participa à une table ronde. Khalil Joreige était également présent.  
45. Fattouh et Paulikevitch étaient dans la même classe au lycée. Paulikevitch et Mirza feront connaissance par la suite, par l'entremise de Fattouh, et tous trois se retrouveront à Paris au même moment. Il faut dire que la scène culturelle libanaise est relativement restreinte.  
46. Par exemple Marwa Arsianos, Moahamad-Said Baalbaki, Ali Cherri, Mounira El Solh et Raed Yassin.  
47. Paris, où les artistes sont fortement influencés par des acteurs de la scène locale : Paulikevitch cite par

exemple Beatriz Preciado, Isabelle Launay et Isabelle Ginot; Fattouh, quant à elle, a longtemps été inspirée par l'œuvre de Sylvie Blocher.  
48. À côté de sa pratique artistique, Fattouh rédige sa thèse de doctorat et enseigne à l'Université Paris 1-Sorbonne. Alexandre Paulikevitch est un militant engagé dans plusieurs réseaux libanais, notamment la Laïque Pride, un mouvement luttant pour l'égalité entre les citoyens libanais; il est également professeur de danse. Randa Mirza travaille en collaboration avec de nombreux musiciens; elle est aussi interprète et photojournaliste.

**Stéphanie Dadour** termine une thèse en architecture à l'ENSA Paris-Malaquais intitulée « Des pensées du décentrement au pragmatisme : la question de l'identité dans l'espace domestique. Amérique du Nord (1988-2008) ». Après une année en tant que *visiting scholar* à l'Université Columbia de New York, elle a bénéficié d'une bourse allouée par le Centre Pompidou pour le programme « Mondialisation et études culturelles », et enseigne à l'ENSA Paris-Malaquais et à l'École d'architecture de Marne-la-Vallée. Elle est l'auteur de plusieurs articles sur les œuvres de Sirine Fattouh et de Randa Mirza.