



HAL
open science

Images de chair et de sang

Nibras Chehayed, Hassan Abbas, Azza Abo Rebieh, Nour Asalia, Cécile Boex,
Alaa Rachidi

► **To cite this version:**

Nibras Chehayed, Hassan Abbas, Azza Abo Rebieh, Nour Asalia, Cécile Boex, et al.. Images de chair et de sang : Penser le corps en Syrie (2011-2021). Presses de l'Ifpo. 2021, 978-2-35159-777-4. 10.4000/books.ifpo.16379 . hal-03710202

HAL Id: hal-03710202

<https://hal.science/hal-03710202>

Submitted on 30 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Images de chair et de sang

Penser le corps en Syrie

Hassan Abbas

Azza Abo Rebieh

Nour Asalia

Cécile Boëx

Alaa Rachidi

Sous la direction de Nibras Chehayed

Traduction des textes arabes

Marianne Babut

Ceci est la version « auteur ». Pour la version publiée sur OpenEdition, prière de voir :

books.openedition.org/ifpo/16379



La publication de cet ouvrage est réalisée grâce à une aide de l’Ifpo, de l’ANR « Shakk – De la révolte à la guerre en Syrie » et de la Commission européenne dans le cadre du projet SYRBODY, financé par le programme de recherche et d’innovation Horizon 2020 selon la convention de subvention Marie Skłodowska-Curie n° 832777.

*« Ô mort attends-moi à l'extérieur de la terre,
Attends-moi dans tes contrées, le temps que j'achève
Une conversation avec ce qui reste de ma vie,
À proximité de ta tente*

...

*Ô mort, attends, ô mort,
Que je retrouve ma clarté d'esprit au printemps,
Ma santé,
Et tu seras le noble chasseur
Qui ne tue pas le faon près de la source » (Mahmoud Darwich, Murale).*

À la mémoire très noble de Hassan Abbas nous dédions ce livre.

Face à un miroir brisé

Images de chair et de sang

Nibras Chehayed

Ce livre s'intéresse aux images du corps dans le contexte de la révolte et de la guerre en Syrie. Dans la mesure où il traite à la fois des images filmées et des images propres aux arts plastiques, une réflexion sur l'écart entre les rapports au réel que ces deux types d'images induisent aurait pu l'introduire. Les vidéos constituent le support où l'engagement de l'image dans une réalité de chair et de sang semble trouver son paroxysme. Mais elles ne sont pas les seules : les œuvres d'art – peintures, images numériques et sculptures – analysées dans cet ouvrage surprennent par leur capacité à travailler et rendre compte de la réalité d'extrême violence dans laquelle les Syriens se trouvent piégés depuis 2011, conduisant dès lors à un questionnement philosophique sur les multiples sens de ce réel.

Ce travail collectif associant chercheurs et artistes aurait tout aussi bien pu être introduit par un cadrage historique, replaçant les pratiques filmiques et artistiques étudiées dans la perspective du développement de ces arts en Syrie et dans le contexte d'une société profondément marquée par l'oppression. Auraient été ainsi mis en lumière les horizons que ces pratiques ont ouverts depuis la défaite de 1967, aussi bien que le rôle qu'elles jouent depuis 2011 et les nouvelles thématiques qu'elles traitent, celles de la révolution, de la prison, du meurtre, du massacre et du déplacement forcé¹.

Toutefois, la voie que cette introduction suit est plus subjective, car la corporalité relève d'abord de l'ordre du vécu : on l'éprouve dans sa matérialité intime à partir de sensations et de pulsions. C'est pourquoi elle ne traite pas de l'histoire des images en Syrie ou du rôle des artistes, metteurs en scène et intellectuels qui résistent à l'oppression et à la guerre. Elle tente plutôt une réflexion sur ce qui hante le sujet qui, après tant de sang versé, se trouve devant un miroir face à son corps.

¹ À titre d'exemple, nous évoquons quatre ouvrages qui traitent du rapport de la culture en général, ou de l'art en particulier, à la politique en Syrie :

Miriam Cooke, *Dissident Syria. Making Oppositional Arts*, Durham, Duke University Press Books, 2007.

Ghassan Al-Jibaii, *Culture et autoritarisme*, ouvrage en arabe, Ras Al-Khaïmah, Noun, 2015.

Dunia Al Dahan et Corinne Rondeau, *Artistes syriens en exil, œuvres et récits*, Paris, Médiapop Éditions, 2020.

Yousef Salama (éd.), *Les arts plastiques en Syrie. Histoire, mutations, et critique, Qalamoun*, n° 12 en arabe, juin 2020.

Miroirs

Ce livre est une invitation à penser la reconstitution de nos corps. En effet, après tant de massacres, de têtes décapitées, de ventres écorchés, et de tortures, il n'est plus possible de se regarder dans le miroir et de se dire : « ceci est mon corps ! » En effet, ceci *était* mon corps...

Ce corps n'est plus le même, il s'est métamorphosé à mon insu, parfois sans que je n'en prenne conscience. Ce visage qui me semblait doux et incertain, cette cicatrice que j'ai vainement caressée pour l'effacer, ces bras dont je pensais bien connaître la force et la faiblesse, cette migraine qui implosait dans mes tempes, cette chair que je croyais être *mienne*, cette masse être *moi-même*, tout cela se dérobe étrangement. Une épaisseur d'ombres et de dépouilles me sépare de moi à jamais, et le « ceci » que j'ai tant répété face au miroir, cherchant à m'identifier, à me saisir, à me nommer même vaguement, devient la marque d'une ambiguïté constitutive de mon être.

Toutefois, les textes qui tissent ce livre ne formulent pas explicitement cette invitation. Celle-ci n'est audible qu'à travers les timides murmures qu'on pourrait deviner dans certaines pages. Elle n'est visible qu'à travers les ombres des corps, où nous reconnaissons – avec une inquiétante étrangeté – le nôtre. Ces images de corps torturés et écorchés, nous croyons les oublier, ou du moins les neutraliser dans un dehors qui nous regarde sans nous concerner : un dehors qui devrait rester extérieur afin de nous garder intacts de toute défiguration. Hélas, ce « dehors » a tout contaminé. Il a même envahi les sphères intimes d'un corps qui se cherche dans le miroir, ou dans une ombre, dans cette part de nous-mêmes qui nous suit et nous devance, nous colle comme un reproche et une amie, cette projection stylisée, difforme et sans trait distinctif qui nous rappelle ce que nous sommes tous : d'irréductibles singularités et des êtres banals pris dans des collectifs qui nous agglutinent.

Les corps de l'abîme, auxquels ce livre nous confronte, ne permettent plus de distinguer un dedans d'un dehors. La peau n'est plus une surface, les intestins ne sont plus dissimulés à l'intérieur. Me voici devant une masse, dont l'ensemble est contaminé par l'horreur, le massacre, la destruction. Alors, peut-être, serait-ce « ceci », en réalité, mon corps !

Je retourne vers le miroir et m'observe à nouveau. Le rapport de la chair à cette surface réfléchissante, à croire Henri Wallon et Jacques Lacan, est un rapport de formation. Nous pourrions plutôt le définir, en exagérant à peine, comme un rapport d'engendrement : le corps naît et renaît face à un miroir ! Devant cet objet plat et argenté, un petit enfant, qui n'a pas conscience des limites de son corps, de l'unité de ses membres, de la frontière qui le sépare des autres, se découvre – avec jubilation ou angoisse – corps unifié. Et c'est le regard et la parole d'un autre – d'un Autre dirait Lacan – qui confirment à l'enfant ce qu'il est : « oui, ceci est ton corps ! » Le ceci de l'image reflétée engendre une corporalité, un « je » peut alors émerger, le miroir en est la condition de possibilité.

Dans la construction de soi, il y a toujours un extérieur nécessaire auquel on s'identifie et que le psychanalyste analyse en termes de « stade du miroir ». Néanmoins ce nom est trompeur, car il ne s'agit pas d'un stade, encore moins d'une surface réfléchissante. C'est d'abord un miroir au sens large du terme : tout ce qui peut me renvoyer l'image de mon corps – des regards, des

odeurs, des goûts, des bribes d'images, des signifiants, des insignifiants même... Le miroir n'est pas uniquement scopique, il est aussi olfactif, tactile, auditif, gustatif. Ce n'est pas non plus un « stade », mais un intervalle sans terme : il s'étale sur l'ensemble d'une existence qui se cherche à travers les images que nous renvoient nos multiples miroirs. Ce corps, en tant que corps propre, n'est jamais constitué une fois pour toutes, il se forme et se déforme, se lie et se délie, s'unifie et se déconstruit.

Le sujet ne préexiste pas à son image, il émerge à lui-même en s'observant, donc paradoxalement, en se séparant de lui-même, de ce qu'il pensait être avant de voir les nouvelles frontières de son corps. Il est cette image sans l'être. Mais qu'arrive-t-il à cette aliénation lorsque le miroir est brisé ?

C'est précisément à des miroirs fissurés, éclatés, que le présent ouvrage nous confronte. Il n'est dorénavant plus possible de faire l'unité face à un miroir brisé, car chaque morceau de verre me renvoie à une partie de moi, détachée des autres. Un corps disloqué s'affirme alors dans l'impossibilité d'une synthèse de la chair achevée et achevable. Le miroir est brisé car la surface qui me permet de voir ce corps, le mien, devient ici l'ensemble des corps meurtris, démembrés des autres, qui ne cessent d'envahir mon réel et mon imaginaire.

Si le premier miroir, celui de Lacan, fait l'unité d'une masse informe, le second, la brise et la déchire. Les tendres murmures de l'Autre, « ceci est ton corps », s'éclipsent dans l'abîme. L'Autre est mort, on l'a assassiné... Mais son silence peut être encore entendu comme une ultime injonction : « crée-toi un nouveau "ceci" qui pourrait nous accueillir, crée-toi une image de corps à partir de nos membres, nous les morts, nous les témoins, nous les disparus ».

Nous voici alors devant ces miroirs couleur de sang, lieu d'angoisse extrême, qui nous laissent seuls face à deux choix : celui d'une loyauté sans bornes ou celui de la fuite et du mensonge ; ouvrir les yeux et rester humain ou les fermer et devenir les « concierges de la lâcheté », « n'être personne² ».

L'œuvre de l'image

Les images du corps dont cet ouvrage traite paraissent, au premier abord, représenter quelque chose, se référer à une entité qui les transcende. Cette impression nous saisit notamment à la lecture du texte de Cécile Boëx : la description des images filmées par des activistes syriens documentant le vécu des victimes et des rescapé.e.s, représentant, dans ce sens, un événement. Les œuvres d'art que les cinq autres textes évoquent, en travaillant le corps tragique de manière plastique, semblent être dotées de cette même fonction représentative.

Néanmoins, la représentation n'est jamais lisse. La re-présentation, entendue communément comme l'acte de rendre présent à nouveau, tend à nous rapprocher le plus possible de ce que nous voulons évoquer, par effet de ressemblance, de mimésis : dans ce cas précis, les ruines d'un corps. Or, le propre de la notion de ruine, comme l'a saisi Derrida, est de mettre en péril

² Mathias Enard, « Nous sommes les concierges de la lâcheté. Nous n'accueillons personnes », *BibliObs*, le 9 décembre 2015, consulté le 15 décembre 2020 : cutt.ly/VlcfvMX

toute possibilité de représentation : « La ruine n'est pas devant nous, ce n'est ni un spectacle ni un objet d'amour. Elle est l'expérience même [...]. Ce n'est pas un thème, justement, cela ruine le thème, la position, la présentation ou la représentation de quoi que ce soit³ ». La ruine ne peut pas être fidèlement « re-présentée » dans une image, l'écart reste ici abyssal, défiant ainsi toute possibilité de ressemblance accomplie. La ruine, c'est aussi la mise en ruine de la représentation.

Le principe de la représentation fait de l'image un objet secondaire par rapport à ce à quoi elle renvoie. De ce point de vue, l'image met simplement en évidence un élément qui lui préexiste. L'idée avancée ici est que les images auxquelles cet ouvrage se réfère, tendent plutôt à étranger nos regards. Elles ne visent pas à représenter un réel – que nous connaissons d'ailleurs toutes – mais nous renvoient à lui différemment, nous rendant étrangers à nous-mêmes. Elles tendent même à contaminer notre manière d'être, par l'étrangeté du corps tragique qu'elles mettent en avant, et par celle, plus radicale encore, du cadavre. Dans son approche de l'imaginaire, Maurice Blanchot ose penser le paradigme cadavérique de l'image : « L'image, à première vue, ne ressemble pas au cadavre, mais il se pourrait que l'étrangeté cadavérique fût aussi celle de l'image⁴ ». Cette étrangeté consiste à n'être ni présent ni absent : un corps est là, étendu devant nous, il n'est pas une chose à proprement parler, à laquelle on peut s'adresser en tant qu'objet, et il n'est pas non plus un sujet. Ni vivant comme auparavant, ni non-existant comme s'il n'avait jamais été, il demeure dans l'entre-deux, interrogeant le sens de notre existence.

Le cadavre installe l'étrangeté, l'insaisissable. D'un côté, il ne ressemble à rien d'autre que lui-même. L'image, dans ce paradigme cadavérique, devient alors le lieu parfait d'une présence accomplie à soi, là où il n'est plus possible, pourtant, de parler de présence, à savoir là où un corps froid est égal à lui-même sans vie. D'un autre côté, cette présence n'est alors que le lieu de l'absence de celui qui n'est plus, ou de celle qui n'est plus qu'une image, une image du rien : le cadavre en tant que figure du néant. L'image, qui trouve dans le cadavre son paradigme dangereux, ne ressemble à rien alors dans la parfaite ressemblance. La dissemblance qu'elle opère ici est intensifiée jusqu'à la tromperie : nous croyons voir dans ce cadavre la personne que nous aimons, mais leur ressemblance n'est que l'autre face de l'abîme qui nous sépare à jamais d'elle. L'image est le lieu de cette connaissance en ruine.

« Vivre un événement en image, ce n'est pas avoir de cet événement une image, ni non plus lui donner la gratuité de l'imaginaire ». Lorsque nous vivons un événement en image, « ce qui arrive nous saisit, comme nous saisirait l'image, c'est-à-dire nous dessaisit, de lui et de nous, nous tient au-dehors, fait de ce dehors une présence où "Je" ne "se" reconnaît pas⁵ ». Devant le cadavre de l'être cher qui vient de mourir, on est toujours étrangers. Le « je » se perd, il ne se retrouve pas, d'autant plus que ce cadavre est celui d'une personne torturée à mort, ce qui de ce fait-même doit rendre l'humanité toute entière étrangère à elle-même, et jusqu'aux conséquences les plus ultimes de cette étrangeté. L'image du corps étendu, écorché, démembré,

³ Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, p. 72.

⁴ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1968, p. 268.

⁵ *Ibid.*, p. 275.

nous engage dans une dynamique paradoxale : elle nous dessaisit de nous-mêmes lorsque nous la saisissons, elle invente une distance, celle de la différence à soi, lorsque la distance semble être anéantie. Tout est là dans cette image, mais rien n'est là. Existence et néant, dissemblance qui hante toute ressemblance. Coïncidences... Ruines.

Qu'arrive-t-il lorsqu'on regarde une image d'un corps tué ? Dans quelle étrangeté cette expérience nous entraîne ? Et que dit-elle du rapport du corps à l'image, du corps-image, du corps imaginaire ? Questions ouvertes que la lecture de ces pages fait résonner dans un murmure...

Si sa fonction n'est plus d'abord représentative, que produit alors l'image ? Elle œuvre. Les images du corps ne représentent pas un état de choses, un réel atroce, elles agissent. Leurs effets font jaillir de nouvelles manières d'être, dans ce réel qu'elles seraient censées représenter. L'image engendre à partir du cadavre, de l'improbable, de l'inattendu. L'image rend dès lors le cadavre étranger à lui-même.

L'image que reflète le miroir de Lacan ne représente pas l'enfant, elle façonne plutôt son être, elle rend possible son « moi ». Elle œuvre. Quant à l'image que reflète le miroir brisé, elle ne représente pas d'abord des corps tragiques, elle affecte avant tout la subjectivité de celui qui les regarde. La poupée que l'artiste Azza Abo Rebieh fabrique en prison⁶, nous permet, entre autres, d'envisager ce mouvement.

L'artiste est enfermée dans une petite cellule avec quinze autres femmes. Avec les ficelles de sa couverture usée, elle crée un enfant-poupée et finit par entraîner dans son geste les autres prisonnières qui elles aussi se mettent à tisser. L'œuvre ne représente pas seulement un enfant, elle capte et décide d'un vécu : elle instaure la dynamique-même de l'acte créateur. Elle rend possible la désidentification, le fait de s'extirper, par le travail de l'imaginaire, de sa condition carcérale qui réduit à un état de ruine. De ce fait, cette poupée acquiert une valeur libératrice, permettant de renaître à elles-mêmes en tant que sujets. L'image œuvre...

Dire que les images du corps œuvrent, c'est dire qu'elles mettent en place un champ d'expérimentation de nouveaux vécus corporels. À cet égard, les images d'Azza Abo Rebieh tentent, nous semble-t-il, deux opérations. D'un côté, l'artiste travaille le poids écrasant du corps prisonnier, qui continue à l'accabler après sa libération. Elle ne cherche pas à représenter ici son corps, mais découvre d'une manière plastique la lourdeur en tant qu'affect, lorsque celui-ci domine un corps et le dérègle. Là où nous nous attendons à une représentation d'un corps chétif et affamé de prisonnier, l'artiste met en scène une masse débordante de chair. C'est en travaillant la lourdeur comme affect que l'artiste essaye alors de comprendre le rapport du corps à son monde ambiant.

De l'autre, l'œuvre d'Azza Abo Rebieh tend à transcender cette lourdeur en travaillant l'affect de la transparence, à travers l'image d'un corps léger qui agit contre la loi de la gravité. Son témoignage artistique semble alors osciller, et même se déchirer, entre ces deux affects, entre ces deux vécus corporels qui dessinent les chemins de deux expositions : « Trace » et « Sur un fil ».

⁶ Voir son texte « Vers un corps diaphane. La bataille du noir et le blanc ».

Là où l'image réduite à sa fonction représentative risque de nous enfermer dans la sidération des scènes terribles, nous paralyser jusqu'à l'étouffement, l'image, en tant qu'elle œuvre, cherche à introduire un écart qui brise l'identification à la ruine. C'est l'œuvre du miroir éclaté qui, tout en menaçant l'unité de soi, ouvre de nouveaux horizons à la manière des motifs complexes si bien décrits par Alfred Gell, dépassant l'entendement tout en fascinant : « nous acceptons de ne pas comprendre » complètement les « principes mathématiques et géométriques de leur construction⁷ ». Nous ne les possédons jamais, mais du fait même de l'opération cognitive inachevée à laquelle ils contraignent, ils sont créateurs du nouveau. Ils composent des chemins improbables encore à suivre, et – qui sait ? – ouvrent la possibilité d'une échappée, d'une traversée du miroir...

Le corps entre textes et images

La contribution de Cécile Boëx s'intéresse à la manière dont les activistes, très tôt dans le soulèvement, se sont emparés de la caméra. Plus précisément, elle traite des pratiques du témoignage par la vidéo en analysant différents films diffusés sur YouTube entre 2011 et 2013. Dans cette période caractérisée à la fois par la ferveur pacifique de la révolte et les confrontations armées, ces citoyens témoignent de ce qu'ils vivent en engageant leurs corps comme lieu de preuve et de récit, un lieu de vérité dans un contexte où le combat de l'interprétation des faits fait rage. En d'autres termes, le corps devient le lieu premier du témoignage dans le double sens du terme : le témoin qui raconte ce qu'il voit et entend, focalisant son témoignage sur les violences gravées dans les corps qu'il filme, et le martyr qui se met en danger afin de transmettre ce qu'il voit, offrant ainsi son corps en sacrifice. L'auteure suit le développement de ces pratiques des vidéos jusqu'au moment où le professionnalisme l'emporte sur l'engagement du corps testimonial, imposant alors une distance entre le cameraman et son objet qui neutralise sa subjectivité, son corps.

Alaa Rachidi, quant à lui, propose un panorama général des images du corps dans la scène artistique syrienne depuis 2011, afin de nous permettre de méditer sur ce corps dans sa diversité. Son essai se focalise notamment sur trois axes. Le premier, le plus central, étudie les effets des événements politiques sur les arts plastiques à travers une analyse des différentes perspectives corporelles qui en découlent, notamment celles du corps révolté, du corps opprimé ou oppresseur, du corps emprisonné et du corps déplacé. Le deuxième axe traite de certaines œuvres qui continuent à travailler le corps indépendamment de la révolte et de la guerre, touchant par exemple aux questions du genre, du rapport du corps à l'environnement ou encore de l'érotisme, sujets qui préexistaient aux événements de 2011. Le troisième axe met au centre des travaux qui ont utilisé le corps dans la production artistique même, tel l'artiste qui fait de son urine un élément constitutif de l'œuvre, faisant du corps à la fois l'objet et le sujet de l'art. C'est à travers ces différents axes que l'auteur nous permet de comprendre les mouvements de rupture et de continuité qui marquent les images du corps depuis 2011.

⁷ Alfred Gell, *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, Paris, Les presses du réel, 2009, p. 100.

Nour Asalia adopte un point de vue qui combine la position de l'artiste et celle de la critique d'art, unifiant ainsi sa propre expérience de chercheuse et de sculptrice. Elle revient sur les changements qui ont affecté sa création artistique et sa compréhension de l'art à partir de 2011. Cela lui ouvre la voie pour penser la place du corps féminin dans les arts visuels en Syrie. C'est ainsi qu'elle développe sa propre lecture concernant les tentatives artistiques portant sur les corps des femmes : le corps de la mère, de la grand-mère, aussi bien que le corps nu, le corps érotisé, le corps révolté ou encore le corps façonné par les habitudes sociales.

Ces corps de femmes hantent le texte d'Azza Abo Rebieh. Dans son témoignage artistique, elle revient sur son expérience de détenue politique dans les prisons de Bachar Al-Assad. L'art offre à cette expérience un lieu pour s'articuler, pour se réfléchir dans les deux sens du terme, mais aussi pour se transcender vers des images improbables qui échappent à notre horizon d'attente. Après la libération de la prisonnière, sa renaissance en tant qu'artiste commence dans une salle de bain, par une vision : au travers des bulles de savon qui fuient vers le trou d'écoulement, elle aperçoit le corps d'un enfant qui chute, sans que sa mère réussisse à le sauver. Cette disparition constitue le prélude de sa nouvelle quête artistique : sauver le souvenir de tous ceux et celles qui tombent dans l'abîme.

Hassan Abbas considère 2011 comme un tournant dans l'histoire de l'art syrien, à partir duquel le corps épique, occupant auparavant une place importante, semble s'éclipser pour laisser apparaître un nouveau corps, le corps tragique. Par « corps épique », l'auteur désigne une présence corporelle qui perturbe toute individualité. Le corps ne forme pas un élément que l'artiste peut séparer des autres, il se fond en permanence dans un ensemble beaucoup plus large. Ce corps se trouve alors effacé, mais c'est cet effacement même qui constitue sa vertu, à savoir son appartenance à une collectivité qui lui donne sens. Cependant, à partir de 2011, l'auteur repère une tendance croissante à isoler le corps de son registre épique : un corps particulier est alors mandaté pour exprimer les forces exercées sur l'ensemble des corps. Hassan Abbas étudie ainsi les différents procédés qui permettent cette nouvelle focalisation, mettant en avant quatre figures tragiques du corps : le corps déchiqueté, le corps torturé, le corps qu'on assassine et le corps mort. Le point sur lequel l'auteur insiste est ainsi le suivant : alors que le soulèvement du peuple syrien en 2011 a toutes les composantes d'une épopée, le monde des arts met en œuvre un corps tragique, individuel. S'agit-il d'une tentative de briser l'homogénéisation du carcan dictatorial qui imposait « un petit policier dans la tête [de chacun] qui lui interdisait de prononcer, voire de penser, un certain nombre de mots [...] de laisser aller son imagination ou ses rêves⁸ » ? Ou faudrait-il plutôt rattacher ce phénomène à un facteur socioculturel, telle la tendance à la mise en scène de soi comme victime ?

Pour finir, Nibras Chehayed propose une lecture de deux états extrêmes du corps, le corps absolu et le corps nihiliste. En examinant l'œuvre de Khaled Dawwa, il est possible de formuler l'hypothèse suivante : le sculpteur expérimente les effets de la pulsion de mort que Freud a théorisé d'un point de vue psychanalytique. L'artiste transpose cette découverte dans l'image d'un corps dont le caractère politique se voit liquidé, selon trois procédés : la désindividualisation, l'affaïssement et l'écrasement. Ce corps dé-politisé que l'artiste travaille est un résidu d'une politique meurtrière, dont lui-même a subi la violence durant son

⁸ Dunia al Dahan et Corinne Rondeau, *op. cit.*, p. 20.

incarcération. En lisant parallèlement Mohammad Omran, l'auteur traite d'une autre corporalité tragique : une corporalité qui se veut absolue dans la mesure où elle intègre tous les éléments de la tragédie syrienne au risque de la folie. C'est un corps qui condense en lui les vécus de cette tragédie sans l'avoir expérimenté en conscience, formulée dans un « je ». En analysant le degré zéro, vers lequel le corps nihiliste tend, et le degré infini, qui marque l'expérience du corps absolu, l'auteur nous propose d'appréhender une multitude d'images du corps.

À travers ces images, ces textes et ces bribes de témoignages, le présent ouvrage se veut lui aussi un miroir brisé, dont les morceaux et les éclats invitent les lecteurs et les lectrices à repenser leurs corps que la catastrophe syrienne – même si elle est vécue pour certains dans un ailleurs culturel – n'a pas laissés intacts...

Bibliographie

Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1968

Cooke, Miriam, *Dissident Syria. Making Oppositional Arts*, Durham, Duke University Press Books, 2007.

Al Dahan, Dunia, Rondeau, Corinne, *Artistes syriens en exil, œuvres et récits*, Paris, Médiapop Éditions, 2020.

Derrida, Jacques, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.

Enard, Mathias, « Nous sommes les concierges de la lâcheté. Nous n'accueillons personnes », *BibliObs*, le 9 décembre 2015, consulté le 15 décembre 2020 : cutt.ly/VlefvMX

Gell, Alfred, *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, Paris, Les presses du réel, 2009.

Al-Jibaii, Ghassan, *Culture et autoritarisme*, ouvrage en arabe, Ras Al-Khaimah, Noun, 2015.

Salama, Yousef, (éd.), *Les arts plastiques en Syrie. Histoire, mutations, et critique, Qalamoun*, n° 12 en arabe, juin 2020.

Témoignages filmés de la violence en Syrie

Le corps comme preuve, le récit comme réplique

Cécile Boëx

Depuis le début de la révolte en Syrie, le 15 mars 2011, plusieurs millions de vidéos ont été mises en ligne sur Internet par des manifestants, des activistes et des groupes combattants. L'objectif est d'abord de contourner l'embargo médiatique imposé par le régime de Bachar Al-Assad, tout comme son déni de l'ampleur des manifestations et de la répression. Rapidement, les usages de la vidéo se diversifient : il ne s'agit plus seulement de documenter les événements, mais de coordonner le mouvement de révolte et d'inventer de nouvelles pratiques protestataires. Des soldats font aussi défection face caméra pour inciter d'autres à les imiter⁹. On voit également émerger une nouvelle culture du martyr avec des vidéos réalisées par des proches, en Syrie ou en exil, pour leur rendre hommage¹⁰. Peu à peu, la prise d'image se professionnalise et devient une forme d'engagement spécifique, portée par des activistes médiatiques. Souvent formés sur le tas, ils documentent les bombardements, les morts, se rendent sur les lieux d'exactions commises par le régime, recueillent des témoignages de victimes ou de leurs proches. Certains accompagnent la lutte armée en filmant des annonces de formation de brigade ou des combats. Ces vidéos, traces des événements, documentent également des manières de raconter, de montrer et de vivre l'engagement et la violence extrême.

Cette contribution porte plus spécifiquement sur les pratiques du témoignage par la vidéo au cours de la période 2011-2013, phase où s'entremêlent la protestation pacifique et la confrontation armée, dont les principaux acteurs sont l'armée syrienne et l'Armée syrienne libre constituée contre cette dernière¹¹. Comment ceux qui subissent la violence se saisissent-ils, dans l'urgence, de la caméra et d'Internet pour raconter, prouver et convaincre ? Quelles ressources visuelles, narratives et performatives sont mobilisées dans un contexte où l'interprétation des faits est controversée ? Ici, les corps des vivants et des morts constituent des « sites » majeurs de l'énonciation du témoignage. En effet, alors que les témoins sont directement touchés par les violences qu'ils décrivent et que leurs récits ne sont pas médiatisés et légitimés par une

⁹ Cf. Cécile Boëx et Agnès Devictor (dir.), *Syrie. Une nouvelle ère des images. De la révolte au conflit transnational*, Paris, CNRS Éditions, 2021.

¹⁰ Cf. Boëx, « Figures remixées des martyrs de la révolte en Syrie. Réinterprétations politiques et mémoire vernaculaire de la mort des gens ordinaires », *Archives des sciences sociales des religions*, 181, 2018, p. 95-118.

¹¹ Fondée en juillet 2011 par des déserteurs de l'armée syrienne et des volontaires civils, l'Armée syrienne libre (ASL) a été, jusqu'en 2013, la principale force armée s'opposant au régime de Bachar Al-Assad. Elle rassemble différents courants (laïcs, nationalistes et islamistes) qui ont en commun d'inscrire l'horizon de leur lutte en référence à la révolution syrienne de 2011. De fait, l'ASL exerce un contrôle assez virtuel sur de nombreux groupes armés locaux mis en place pour défendre un quartier ou un village. Composée d'environ 40 000 hommes en 2012, elle est constituée par une multitude de brigades [*alwiya*] et de bataillons [*katâ'ib*] à la longévité et aux effectifs variables.

instance qui viendrait accréditer leur parole, les corps filmant et les corps filmés occupent un rôle central d'attestation. L'analyse déploie ces écritures du témoignage par les corps dans deux temporalités distinctes : celle du direct et de la mise en danger du témoin, puis celle qui intervient peu de temps après les faits et qui s'énonce par des traces de la violence. Dans les deux cas, une attention particulière est portée à la fonction politique et mémorielle de ces témoignages filmés qui s'adressent à des audiences virtuelles, mis en ligne comme des bouteilles à la mer¹².

Témoigner en direct. La mise en danger comme dispositif d'attestation

Pour témoigner, le plan-séquence s'est rapidement imposé comme code implicite d'une écriture de la vérité. La prise de vue unique, sans montage, anticipe et désamorce d'éventuelles accusations de manipulation de l'image. Lorsque les preneurs d'image filment des actes de répression ou des bombardements en direct, la vidéo est censée documenter une réalité brute. Les mouvements de caméra et la parole de ceux qui filment participent à la mise en récit du témoignage. La fiabilité de ces témoignages filmés est basée sur l'engagement corporel des preneurs d'image qui s'exposent au danger. La prise de vue devient alors un acte quasi sacrificiel, où la vulnérabilité consentie du témoin devient un énoncé de vérité. Le 13 juin 2012, une vidéo intitulée « Homs, prise de vue de la place Al-Zahra' comparée au quartier du Vieux Homs » est mise en ligne sur le compte YouTube de syria005¹³. Le preneur d'image, qui filme depuis un immeuble détruit, réalise son témoignage avec le zoom de sa caméra pour montrer la frontière qui sépare deux espaces, l'un pro-régime, l'autre pas. La vidéo commence par ce mouvement de caméra qui permet de regarder « de l'autre côté ». Après quelques secondes, l'image se stabilise et devient plus nette. Le preneur d'image, certainement un activiste, commente alors que le son de tirs (de mortier ?) s'intensifie autour de lui :

¹² Les vidéos analysées ici, à part la dernière, ont été filmées à Homs en 2012. Cette concentration géographique et temporelle qui n'a pas été recherchée, mais a émergé comme telle, invite à une explication. Si ce type de témoignage filmé est répandu sur tout le territoire, les activistes de Homs sont particulièrement bien formés et équipés : nombreux sont ceux qui ont bénéficié de l'expertise de cinéastes comme Bassel Chedahdeh (tué le 28 mai 2012), d'autres ont accompagné quelques journalistes étrangers sur le terrain ou ont bénéficié d'ateliers de formation par Skype ou au Liban ainsi que de matériel performant. Baptisée « Capitale de la révolution », la ville de Homs est aussi particulièrement visée par la répression. Les quatre vidéos tournées à Homs évoquées ici s'inscrivent dans le contexte d'une vaste offensive lancée par l'armée syrienne (menée par la Quatrième division blindée et les Forces spéciales) contre plusieurs quartiers rebelles. Celle-ci débute le 4 février 2012 par le bombardement de Khaldiyyeh qui fait près de 300 victimes civiles (les bilans oscillent entre 260 et 416 morts). Les attaques aériennes deviennent ensuite quasi quotidiennes jusqu'en juillet. Cette offensive donne également lieu à un siège et à des combats avec des factions de l'armée syrienne libre ainsi qu'à une série d'assassinats collectifs comme à Ram Al-Enz et Ghajariyyeh le 27 février ou encore à Karm Al-Zeitoun le 11 mars, au cours duquel une cinquantaine de femmes et d'enfants ont été tués à l'arme blanche, et le 12 mars, à 'Adawiyyeh, dont il est question ici.

¹³ « Homs, prise de vue de la place Al-Zahra' comparée au quartier du Vieux Homs », mise en ligne le 14 juin 2012 par Syria005, 5206 vues le 5 novembre 2020 : [youtube.com/watch?v=VVbdxCW3J7A](https://www.youtube.com/watch?v=VVbdxCW3J7A)

« Homs, quartier d'Al-Zahra', loyal au régime. Voici la place Al-Zahra'. Nous voyons que les quartiers loyaux au régime vivent normalement, sans bombardement ou sans peur. [*Pause. Il attend que les tirs autour de lui se calment un peu.*] Les gens, les voitures, les bus et les taxis circulent normalement (**Capture 1**). [*Les tirs ont repris de manière plus intense.*] Alors que nous, [*Il dézoome*] dans les quartiers de l'opposition, voici notre situation : [*Il filme en contrebas les débris d'un autre immeuble alors que les tirs se rapprochent.*] (**Capture 2**) des bombardements et la destruction. [*Il n'a pas le temps de terminer sa phrase et se met à l'abri à l'intérieur du bâtiment abandonné et détruit. La caméra vacille. Il poursuit :*] Des bombardements et la destruction. [*Il pointe l'objectif de sa caméra sur le sol (Capture 3).*] Est-ce que vous voyez de vos propres yeux ? [*Un bref silence laisse entendre sa respiration, pesante et saccadée. Puis, à voix basse, certainement à l'adresse du sniper qui a essayé de le viser :*] Je vais te filmer, fils de chien ! [*Alors que les tirs reprennent, toujours très proches, il dirige l'objectif de sa caméra sur une autre partie du sol défoncé et zoome sur un moellon, comme pour s'y accrocher, comme s'il voulait encore maîtriser la prise de vue malgré la situation et l'impossibilité de l'image dans ce moment-là. Puis il déguerpit :*] Ils tirent sur moi. » [*Dans sa course, on entrevoit une fenêtre et une cage d'escalier jonchée de débris. L'enregistrement s'arrête brutalement.*]



Capture 1. Zoom sur le quartier loyaliste de Al-Zahra'.



Capture 2. Le preneur d'image filme l'endroit où il se trouve, un quartier de l'opposition dans le Vieux Homs.



Capture 3. Le preneur d'image pointe l'objectif de sa caméra sur le sol.

Cette vidéo rend compte de la répression ciblée qui cloisonne les espaces au sein d'une zone urbaine. Si la modulation de focale permet de montrer un semblant de vie normale à quelques centaines de mètres, le son avec les tirs qui se font de plus en plus proches et nourris, traduisent de manière sensible et concrète, la situation de violence. Le commentaire n'est pas seulement descriptif, il contribue à incarner et à accréditer ce témoignage par l'affirmation de la présence de celui qui filme, malgré le danger. Sa position de vulnérabilité consentie constitue un élément de véridiction et ce, malgré le caractère anonyme du témoignage, qui n'en reste pas moins situé : « Nous, dans les quartiers de l'opposition ». L'énonciation du témoignage repose donc sur le

principe que le preneur d'image met sa vie en jeu. Par cet acte, il se pose comme un vecteur transparent de la réalité : « Est-ce que vous avez vu de vos propres yeux ?! » lance-t-il à l'adresse d'une audience virtuelle, espérée. De nombreuses vidéos tournées dans des circonstances similaires reprennent ces mêmes expressions : « Voyez et entendez par vous-même » ou « Regardez ! Regardez ce qu'ils nous font ! » Ici, la caméra est censée restituer une vérité brute, objective, selon le principe que montrer, quand la vie de celui qui filme est en jeu, c'est prouver. Certains activistes sont allés jusqu'à filmer au cœur même de quartiers ciblés par des bombardements.

Toujours à Homs, le 26 mars 2012, un preneur d'images et un activiste filment des tirs de missiles dans le quartier Al-Hamidiyeh¹⁴. La vidéo s'ouvre sur leur déambulation dans une rue en ruine : « Au nom de Dieu le Clément, le Miséricordieux. 26 mars 2012. Quartier du Vieux-Homs » [*Celui qui parle apparaît alors à l'image*] (**Capture 4**). Il poursuit :

« Le quartier est bombardé depuis quelques minutes alors que des gens sont chez eux. Dieu est le plus grand. C'est incroyable ! C'est incroyable ! [*Le preneur d'image zoome sur un morceau d'immeuble endommagé.*] Même les églises et les mosquées sont bombardées. [*On entend des tirs d'armes à feu.*] Les dégâts sont énormes. Ils nous bombardent avec des mortiers et des chars T72¹⁵, c'est incroyable. Ils tirent à l'aveugle. Les gens sont pris sous les bombardements. [*La caméra zoome sur une femme et des enfants en fuite qui disparaissent au coin de la rue. C'est alors qu'on entend un impact de missile. Le commentateur se met à courir (Capture 5) :*] Dieu est le plus grand ! Dieu est le plus grand ! C'est incroyable ! [*Pendant cette course (ils semblent se diriger vers l'impact), un deuxième missile tombe encore plus près. Le cameraman lance alors :*] Sois maudit Bachar [Al-Assad], Dieu est plus grand que toi¹⁶ ! [*Un troisième missile tombe juste après. Ils arrivent quelques secondes plus tard sur le site de l'impact d'où se dégage une épaisse fumée.*] Dieu est le plus grand ! Dieu est le plus grand ! [*Le commentateur montre du doigt la fumée. Il crie :*] Du feu ! [*Inaudible*] sous le bombardement ! [*Un autre impact retentit tout près d'eux. Il poursuit, malgré son état de panique et de sidération :*] Des dégâts énormes ! Regardez ! Regardez ! [*La caméra zoome sur la fumée puis sur un homme en train de courir la tête penchée qui se tient l'oreille.*] Un blessé ! [*Un autre tir s'abat alors presque sur eux. On entrevoit du feu et on entend des débris voler en éclat. La caméra perd le contrôle du cadre. Dans la plus grande confusion, le commentateur crie :*] Dieu est le plus grand ! Dieu est le plus grand ! [*Très vite, il réapparaît à l'image, montrant cet autre impact dont ils ont réchappé miraculeusement (Capture 6). Hors d'haleine, il crie :*] Vieux-Homs ! Vieux-Homs ! [*inaudible*] Dieu est le plus grand ! [*Le preneur d'image crie à son tour.*] Dieu est le plus grand ! » [*Des tirs d'armes à feu retentissent et l'enregistrement s'arrête.*]

¹⁴ « Ugarit Homs quartier Hamidiyeh, 3 missiles tombent près du preneur d'image 26 3 », mise en ligne le 27 mars 2012 par Ugarit News-Syria, 631 vues le 26 novembre 2020 : youtube.com/watch?v=cBY7B3tBwnc

¹⁵ Il évoque certainement les chars russes T72 en service en Union soviétique à partir de 1973, largement exportés et dont la production a cessé en 2005.

¹⁶ Traduction personnelle de l'expression « Allâh akbâr 'alek yâ Bachâr ! »



Capture 4. Commentaire en direct sous les bombardements.



Capture 5. Course (vers la cible ?) après le premier impact de missile.



Capture 6. Indication du quatrième impact de missile.

L'obstination à montrer, malgré la proximité immédiate des bombardements, transforme ce témoignage, coproduit par le commentateur et le cameraman, en acte héroïque. Aucun reporter de guerre ne prendrait de tels risques. Il s'agit bien ici de documenter et de dénoncer une situation au nom d'un engagement. Le témoin est à la fois narrateur et acteur. De même, l'expérience vécue et le récit de témoignage se fondent dans une même temporalité. Les réactions, les émotions et la bravoure participent au dispositif probatoire. En s'incluant visuellement dans la situation de violence qu'il documente, le témoin atteste de son engagement et de sa bonne foi. En effet, le passage devant la caméra redouble le danger pour celui qui expose son identité. Le témoignage repose donc sur ce qui est montré, mais aussi sur l'engagement total du témoin, dans la mesure où il implique un consentement au sacrifice. Paul Ricœur nous donne une piste pour penser cette forme de témoignage. Dans un chapitre intitulé « Herméneutique du témoignage¹⁷ », il envisage le témoignage comme un engagement ultime exprimé dans une action venant attester d'une conviction. Le témoin est donc, potentiellement, un martyr. Ici, la définition ordinaire et juridique du témoignage est déplacée sur le terrain de la foi. De même, le témoignage n'est plus seulement un récit : c'est une action qui engage la vie de celui qui l'énonce. Ce lien que Ricœur établit entre témoin et martyr se retrouve dans l'étymologie grecque, mais aussi arabe du mot martyr : *a-chahîd*, c'est aussi le témoin. Dans la vidéo qui vient d'être décrite, dont il existe de nombreux exemples, c'est bien le corps mis en danger et la possibilité d'une mort sacrificielle qui viennent attester le récit. Néanmoins, même si le commentateur et le preneur d'image emploient à de nombreuses reprises des expressions qui interpellent Dieu¹⁸, il n'est pas question pour eux d'inscrire leur action dans un sacrifice au

¹⁷ Cf. *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie*, Paris, Le Seuil, 1994, p. 107-140.

¹⁸ À de maintes reprises, les activistes lancent « Dieu est le plus grand [*Allâh akbâr*] ». Expression usuelle en Syrie et ailleurs dans le monde arabe, son sens varie selon les contextes. Elle signifie ordinairement l'étonnement (joyeux ou consterné) devant une chose qu'on croyait impossible. Dans le contexte de la révolte, cette expression est devenue un véritable slogan de défi lors des manifestations pour signifier au régime son caractère mondain et

nom de la religion : celui-ci s'inscrit bien dans un horizon politique, celui de la révolte, et s'adosse également à une croyance dans le pouvoir de l'image à susciter l'indignation et à modifier les rapports de force, encore prégnante en 2012¹⁹. Mais comme le « témoin ultime » de Ricœur, les activistes de Homs produisent un régime de preuve atypique, qui outrepassa les cadres institutionnels de la fabrique de la preuve pour se transposer dans un régime d'énonciation d'une vérité qui relèverait d'un ordre transcendant, lequel unit corps, action et parole. Couplée à l'image, cette triade produit souvent de l'opacité : certains plans sont flous et certaines paroles sont inaudibles. C'est là tout le paradoxe de ce type de témoignage filmé dans l'urgence, au cœur des événements, qui voudrait tendre vers l'évidence et la transparence. De fait, il résiste fondamentalement à la mise à distance et à la technicité des images preuves qui pourraient être recevables dans un cadre juridique²⁰.

Sonder les traces de l'horreur dans les décombres

Entre 2011 et 2013, de nombreuses vidéos montrent les conséquences immédiates des bombardements. Il s'agit de filmer et de fixer les traces [*athâr*] humaines et matérielles de la destruction [*damâr*]. Les preneurs d'image déambulent parmi les décombres en donnant des indications sur les circonstances des attaques, le nombre de victimes et parfois leurs noms. Ils expriment leur désolation et leur colère. Souvent, les activistes qui filment sont originaires de la même ville ou du même quartier que les victimes. On peut penser que l'objectif de ces vidéos est double : d'une part, documenter minutieusement et sans relâche la répression pour mieux la dénoncer. D'autre part, dans une adresse plus locale, renseigner les habitants du quartier déplacés dans d'autres régions ou en exil afin qu'ils puissent constater les dégâts. Cet « état des lieux » de la violence intervient aussi après des assassinats collectifs. Début mai 2012, un activiste du réseau d'information de Baba 'Amr²¹ (un quartier de Homs particulièrement visé par la répression) revient sur les lieux d'un « massacre » [*majzara*] dans une maison située dans les vergers de Jobar qui a fait douze morts. Celui-ci a eu lieu deux mois plus tôt, vraisemblablement autour du 11 mars. Mise en ligne le 4 mai sous le titre « Homs Jobar Très important. Documentation du lieu du massacre perpétré par les forces de sécurité », cette vidéo qui dure plus de cinq minutes revient sur les circonstances de cet assassinat collectif et de la mise à sac d'une maison attenante²². Le preneur d'image documente les empreintes de l'horreur autour et à l'intérieur de la maison. Il est saisi par l'émotion en découvrant l'étendue du saccage

éphémère alors que Dieu est éternel. D'abord utilisée comme une expression sécularisée, elle prend de plus en plus une connotation religieuse. Elle est également abondamment utilisée par les groupes jihadistes.

¹⁹ Cette croyance au pouvoir de l'image s'amenuise par la suite. Cf. « La "caméra du quartier". Entretien avec F. B., 23 ans en 2011, originaire de Homs », in Boëx et Devictor, *op. cit.*

²⁰ Même si on peut imaginer que sur des cas précis, ce type de vidéo puisse avoir un statut de preuve circonstancielle.

²¹ C'est la chaîne du bureau médiatique du quartier de Baba Amr. La première vidéo mise en ligne date du 14 juillet 2011. Cette chaîne reste active jusqu'en février 2014. Au cours de cette période, elle a mis en ligne 1526 vidéos. Elle compte près de 40 800 abonnés et comptabilise 17 524 843 vues le 27 novembre 2020 : youtube.com/c/syriapioneer/videos

²² « Homs Jobar très important. Documentation du lieu du massacre perpétré par les forces de sécurité », mise en ligne le 4 mai 2012 par la chaîne du bureau médiatique du quartier de Baba Amr, 3554 vues le 20 février 2021 : youtube.com/watch?v=3KkHuZMI9Ac

d'un lieu intime : lorsqu'il pénètre dans la maison, il se tait. Se mêlent ici la nécessité de documenter la violence à l'émotion que sa confrontation avec la caméra implique. Ce glissement éclaire l'épaisseur du témoignage, qui n'est pas seulement un geste documentaire : c'est aussi une manière de faire face à la violence et de se situer par rapport à elle.

Ainsi, la vidéo s'ouvre sur une description précise de la scène. Le preneur d'image filme d'abord ce qui semble être l'intérieur d'un garage ou d'un local en construction, jonché de débris :

« Homs. Vergers de Jobar. Nous sommes maintenant [pause] en train de visiter le premier endroit où a eu lieu le massacre de douze personnes de Wa'ar des familles Zu'bi et Jansis. [Il avance et pointe la caméra vers le sol.] Ici, douze personnes ont été exécutées de manière arbitraire. » [Il dirige ensuite son objectif vers un mur maculé de sang.] Après un court silence, il poursuit : « Voici les traces de sang de l'une des personnes (**Capture 7**) et voici l'une des balles. (**Capture 8**) [Il la ramasse et la montre. Il se tait et laisse entendre une respiration profonde. Puis il se déplace pour montrer une autre trace de sang.] Nous voyons le sang. Le sang des citoyens innocents sur les murs et sur le sol. [Tout en filmant le sol, il se dirige vers la sortie.] Ensuite, lorsque des habitants ont découvert ce massacre, ils ont amené les corps jusqu'à cet endroit, où la première vidéo sur le massacre du verger de Jobar a été filmée²³. Sur cette vidéo, on peut voir exactement cette porte (**Capture 9**) et cette porte. Voici l'endroit où onze corps des personnes exécutées ont été filmés, ici, sur cette surface ». [Puis il se dirige vers la maison.]



Capture 7. Le preneur d'image s'approche pour montrer les traces de sang.

²³ « Homs, Jobar, massacre atroce, + 18, très, très important », mise en ligne le 11 mars 2012 par [an-nasr as-sûrî], 2029 vues le 30 novembre 2020 : [youtube.com/watch?v=vbjirKe-QcU](https://www.youtube.com/watch?v=vbjirKe-QcU). Cette vidéo, particulièrement dure, montre les cadavres. Certains ont le crâne défoncé.



Capture 8. Il montre l'une des balles qui a servi à l'exécution.



Capture 9. La première porte qui apparaît également dans la première vidéo qui a documenté le massacre le 11 mars.

« Ensuite, les forces de sécurité [*il bute sur ce mot*] ont expulsé les habitants de cette maison, originaires de la famille Wa'ar. Et ils y ont mis le feu. [*Il avance vers l'entrée de la maison. Une fois à l'intérieur, il précise, tout en filmant les murs et les objets calcinés :*] La maison a brûlé après que ses habitants en aient été expulsés et elle a été complètement détruite. » [*C'est alors que le preneur d'image se tait, tout en continuant de filmer chaque pièce de cette grande maison de deux étages (Capture 10). Au son de*

ses pas sur les gravats se mêle celui des oiseaux de la campagne environnante. Arrivé dans le salon, il zoome sur trois tableaux, communs en Syrie, de calligraphies de sourates coraniques, des noms de Dieu et de Muhammad, qui n'ont pas été touchés par les flammes (Capture 11). Il termine le tournage dans l'une des chambres et sa caméra s'arrête sur une photographie écornée par le temps représentant trois enfants, à l'intérieur de la porte d'une penderie ouverte (Capture 12). Il zoome sur cette image].



Capture 10. L'une des pièces de la maison.



Capture 11. Plan sur l'un des tableaux « Dieu. Mohammad ».



Capture 12. Plan sur une photo de famille à l'intérieur d'une penderie.

L'irruption de ces objets intimes, qui disent quelque chose de ceux qui habitaient là, est particulièrement bouleversante. Ces images épargnées par le feu, soigneusement soulignées par la caméra, n'ont pas de statut de preuve. Elles incarnent plutôt le lieu en saisissant des bribes de son histoire, rescapées de la destruction, comme par miracle. En choisissant de filmer ces tableaux et cette photo, le preneur d'image donne des indices de la vie d'avant, également rappelée, de manière fortuite, par le chant des oiseaux. Son témoignage filmé fait ainsi coexister deux temporalités, deux réalités pourtant définitivement et radicalement exclues l'une de l'autre. Il ne documente pas seulement les faits : il met en récit l'irruption de la violence au cœur même du sanctuaire familial. Le preneur d'image connaissait-il cette maison et ceux qui y habitaient ? Avait-il préparé ce « scénario » en repérant les lieux avant le tournage ? Difficile de le savoir. Mais ce qui apparaît concrètement dans cette vidéo, c'est une oscillation entre le souci d'exactitude et la subjectivité du preneur d'image. Si au début de l'enregistrement, la parole se veut la plus précise possible et s'énonce d'ailleurs en arabe littéraire pour être plus crédible, les silences, les accrocs sur certains mots et les « trous » dans le récit (Pourquoi ces personnes ont-elles été tuées ? Pourquoi ici ? Qui étaient-elles ? Quel était leur lien avec la famille qui a été expulsée et dont la maison a été incendiée ? Pourquoi seulement onze corps ont été filmés alors que les victimes étaient douze ?) indiquent tout à la fois un certain manque de préparation, les incertitudes qui entourent l'acte de violence peu de temps après les faits ainsi que l'émotion de celui qui se rend sur place pour raconter à d'autres ce qui s'est passé. Le preneur d'images ne peut s'empêcher d'exprimer sa colère lorsqu'il filme les traces de sang : « voici comment le régime tue des civils innocents ». Ce témoignage rend compte de l'urgence de la nécessité de documenter qui constitue aussi un acte de défi, ancré dans une obstination à garder une trace et un récit, aussi lacunaires soient-ils. Dans la temporalité courte qui le sépare de l'acte de violence, le témoignage est aussi une réaction, une réplique qui affirme le refus de mourir et de laisser mourir dans le silence et l'oubli. Il constitue l'une des manières de ne pas se laisser sidérer et écraser par la violence. En la montrant et en la racontant, celui qui filme lui

fait face tout en espérant élargir le spectre de ceux qui voient avec lui. À rebours des assassins, il réintroduit de l'intimité là où elle a été violée. Alors qu'il entre dans la maison, le preneur d'image fait silence et laisse parler les traces tangibles du saccage pour finalement opérer un renversement en allant chercher du regard ce qui a subsisté, ce qui a résisté.

L'évidence des chairs meurtries et les paroles qui se tissent autour

Dans d'autres vidéos, le corps meurtri constitue l'élément de narration principal du témoignage, venant alors spécifier, qualifier et prouver la violence subie. Ces vidéos sollicitent particulièrement le pouvoir évocateur des marques de la violence. La caméra parcourt les blessures alors que le rescapé, dont l'anonymat est préservé, raconte. La peau trouée, lacérée, boursoufflée devient énoncé. La parole, souvent suscitée par un activiste, décrit et dénonce. Elle ré-humanise ceux qui ont été réduits à néant en donnant un sens à la souffrance en l'inscrivant dans le prolongement d'un engagement, comme pour ce survivant du « massacre » de 'Adawiyeh, un quartier situé en zone rebelle à Homs, survenu le 12 mars 2012²⁴. L'homme est filmé à l'intérieur d'un appartement, certainement dans un quartier de Homs où il s'est réfugié²⁵. Le témoignage a donc lieu seulement trois jours après les faits. Celui-ci ne donne que peu d'éléments de contexte, mais il raconte les insultes, les yeux bandés, les mains nouées et comment ils ont été frappés, comment on leur a tiré dessus avant de les enfouir sous un amoncellement d'objets pour brûler leurs corps. La parole du rescapé est sollicitée et recueillie par un activiste. C'est lui qui présente le témoin : « Au nom de Dieu le Clément le Miséricordieux. Voici l'un des rescapés du massacre de 'Adawiyeh. Il va nous raconter comment s'est déroulé le massacre et comment il a pu s'enfuir. Je t'en prie mon frère ». La caméra ne filme que les marques des blessures de l'homme agenouillé près d'un petit chauffage électrique à la barre rouge incandescente. Elle parcourt les traces de son dos dénudé, qui occupe presque tout l'espace du cadre (**Capture 13**) et montre aussi furtivement le bandage à sa tête.

²⁴ Dans une vidéo mise en ligne sur YouTube le 13 mars 2019 pour commémorer ce massacre, un activiste médiatique connu de Homs, « Abou Mo'az » livre son témoignage. Il raconte que quelques jours auparavant, des factions de l'Armée syrienne libre, qu'il accompagnait, organisaient l'évacuation des habitants des quartiers alentour. Lorsqu'ils sont arrivés aux abords de 'Adawiyeh, situé entre Bab Sba'a et Karm Al-Zeitoun, ils ont entendu des hurlements et ont découvert des corps calcinés, les mains attachées derrière le dos, alignés. Abou Mo'az précise qu'il a filmé cette macabre découverte et que les images ont été diffusées sur Al-Jazeera le jour même. Le lendemain, il a accompagné des membres de l'Armée syrienne libre pour évacuer d'autres corps (de femmes et d'hommes), dont certains avaient été égorgés et avaient encore en main leurs cartes d'identité, preuve qu'ils ont été exécutés en raison de leur appartenance confessionnelle (sunnites). Il précise que cette opération était très délicate, le quartier étant mixte et qu'ils risquaient de se faire attaquer par des miliciens pro-régime. Ils ont ainsi sorti des corps en cassant les murs entre les appartements. Jusqu'à ce jour, le bilan des victimes n'est pas connu. Cf. [youtube.com/watch?v=FtA7npQBGLk](https://www.youtube.com/watch?v=FtA7npQBGLk), 1668 vues le 1^{er} décembre 2020.

²⁵ « Ugarit, Homs, un rescapé du massacre de 'Adawiyeh témoigne. Homs 15 3, +18 », mise en ligne le 16 mars 2012 par Ugarit News-Syria, 1216 vues le 1^{er} décembre 2020 : [youtube.com/watch?v=gbb8uFEJfh0&t=8s](https://www.youtube.com/watch?v=gbb8uFEJfh0&t=8s)



Capture 13. Le dos du rescapé du massacre de ‘Adawiyeh survenu le 12 mars 2012.

Pendant plus de six minutes, le survivant raconte, d’une voix posée :

« Des soldats de l’armée syrienne ont frappé à la porte de notre maison. Ils ont fait sortir tous les hommes, avec leurs cartes d’identité. On est sorti. Ils nous ont dit d’aller jusqu’au bout de la rue et nous ont emmené dans le quartier Al-Nuzha. Là-bas, ils nous ont recouvert le visage, lié les mains dans le dos et ils nous ont frappé.

— Avec quoi ils vous frappaient ?

— Un avec la crosse de son fusil, d’autres avec des tuyaux en fer, d’autres avec leurs bottes ou des manches de couteaux. Avec tout ce qu’ils avaient sous la main. Il y avait même des civils qui nous frappaient. On entendait des femmes qui riaient autour de nous. À chaque coup, ils nous disaient, “la voilà votre liberté ! Ça c’est pour Al-‘Ar‘our²⁶ !” Si on criait, ils frappaient encore plus fort. Et si on se taisait, c’était pareil, ils disaient “vous avez pris de la drogue, vous ne sentez rien”. Ça a duré 2 ou 3 heures.

— Vous faisiez partie d’un groupe armé ou vous étiez des civils ?

— Ils sont venus nous chercher dans nos maisons, on était tous des civils. On leur disait qu’on n’avait pas d’armes. Ils répondaient qu’ils savaient, mais qu’ils allaient nous donner la liberté que nous demandions. Après, on a entendu un officier ordonner qu’on vérifie nos identités pour voir si on était recherché. C’était un prétexte. Ils nous ont forcés à monter dans un pick-up en nous frappant. On était les uns sur les autres. Ils nous ont conduits dans une maison [...]

— La maison était dans un quartier du régime ou de l’opposition ?

²⁶ Un prédicateur salafiste d’origine syrienne célèbre en Arabie Saoudite qui soutenait la révolte et incitait à la confrontation confessionnelle.

— C’était dans un quartier de l’opposition. Oui, je te dirai après pourquoi je l’ai découvert. Ils nous ont mis face contre le sol. Ils ont commencé à nous jeter du verre dessus, des couvertures, des tapis, des bibelots, des vêtements, tout ce qui se trouvait dans cette maison. Ils ont commencé à vider des bidons d’essence sur nous.

— Ils avaient donc l’intention de vous brûler.

— Oui, c’est ce que j’ai compris quand j’ai entendu les bidons qui se vidaient sur nous. J’ai senti l’odeur de l’essence et le poêle à mazout de la pièce chauffait au maximum. J’ai essayé de me détacher les mains. Je savais que j’allais mourir, mais je me suis dit que peut-être, je pouvais encore me sauver ou sauver quelqu’un d’autre. Ils ont commencé à nous tirer dessus. On était plus de trente. On a tous crié d’une seule voix “Dieu est le plus grand” [*Allâh akbâr*] et on a récité la profession de foi [*a-chahâda*²⁷]. [...] Quand ils ont entendu ça, ils ont redoublé les tirs. J’ai senti une balle dans mon dos et une autre dans ma hanche. Quand j’ai senti que j’allais mourir, les tirs se sont arrêtés. J’ai réussi à libérer mes mains grâce à Dieu tout puissant. Je suis resté sans bouger pendant quatre ou cinq minutes. Je n’entendais plus rien. J’ai enlevé mon bandeau et j’ai vu de la fumée noire et un départ de feu. J’étais assez loin du feu, entre un mur et une armoire. J’étouffais. Je me suis allongé à côté des martyrs et je m’en suis remis à Dieu. J’ai attendu quatre ou cinq minutes comme ça. La pièce était plongée dans l’obscurité. J’ai commencé à bouger et à tâtonner, j’ai trouvé un mur puis une porte. Je l’ai ouverte tout doucement. Je suis sorti. Il n’y avait plus personne dans l’immeuble. Je suis sorti dans la rue, elle était vide aussi. J’ai su que ce quartier avait été évacué et qu’il se situait près de Karm Al-Zeitoun et qu’il avait été attaqué. La rue était vide.

— Tu as pu fuir sans que personne ne te voie ?

— J’ai marché pendant plus de deux heures jusqu’à une zone où il y avait les gars de l’armée syrienne libre. Ils m’ont vu, m’ont demandé ce qui m’était arrivé. Je leur ai raconté et ils m’ont conduit dans un hôpital clandestin.

— Bon retour parmi nous mon frère.

— Merci.

— Que Dieu se venge d’eux, bientôt ».

Le récit fonde sa véracité sur les marques de la violence laissées sur le corps du témoin. L’acte de montrer une partie du corps dénudé et abîmé, tout comme les détails, les impressions, les paroles et les émotions relatés par le rescapé donnent une dimension intime à ce récit pourtant anonyme. Là encore, de nombreux éléments de contexte sont manquants, mais on comprend que ces hommes ont été arrêtés parce qu’ils étaient sunnites et assimilés à la rébellion. Ils sont donc considérés par le régime comme des traîtres qu’il faut éliminer, comme des déchets. L’amoncellement d’objets qui s’abat sur eux avant l’immolation traduit concrètement cette

²⁷ « J’atteste qu’il n’y a pas de divinité sauf Dieu et que Mohammad est le Messager de Dieu ».

chosification, cet avilissement. Ici, le récit rétablit la dignité de ceux dont les tueurs ont voulu précisément dénier l'humanité. Par deux fois, le témoin répète qu'au moment où ils se faisaient tirer dessus, lui et ses compagnons ont crié « Dieu est le plus grand » et ont récité la *chahada*. Ils ont ainsi défié l'autorité du régime et sa stratégie de stigmatisation confessionnelle en affirmant leur foi. En insistant sur ces paroles de piété et de défi proférées ensemble à la face de leurs bourreaux, le témoin signifie que ses compagnons sont morts en résistant. Son emploi du qualificatif « martyrs » pour désigner ceux qui ont été tués va également dans ce sens : ce ne sont pas des victimes, ils sont morts en défendant leur identité, leur croyance en Dieu et leur refus de se soumettre. Ce témoignage est une réplique à la violence éradicatrice du régime qui anéantit les êtres et dissimule les faits. Contrairement à l'activiste qui l'interroge, le ton du témoin n'est pas vengeur. Sa parole ne dénonce pas, elle reste au plus près de ce qu'il a vécu. Cette mesure devant l'ampleur de la violence de l'expérience interpelle. Son récit ne vise pas à incriminer des responsables, connus par ceux qui subissent la violence, mais plutôt à rendre compte de leur barbarie et de leurs stratégies. Surtout, il cherche à rendre justice aux martyrs, en attestant de leur courage et de leur insoumission face à la mort. L'image, qui montre les blessures à peine cicatrisées, et la parole du témoin forment ensemble une suture sémantique et mémorielle sur la douleur et sur la perte.

De nombreux témoignages donnent ainsi sens à la souffrance et à la mort au moment où elles frappent, et ce dans un contexte où les rituels funéraires sont souvent perturbés, voire empêchés. L'objectif est de rétablir la vérité en explicitant les circonstances de la mort injuste et le sacrifice des martyrs. Au début de la révolte, une vidéo particulièrement marquante²⁸ filmée avec un téléphone portable montre un père qui témoigne devant la dépouille de son fils peu après son assassinat sous ses yeux par les forces de sécurités à l'entrée de Daraya, banlieue au Sud-Ouest de Damas. Ce vendredi 22 avril 2011 a été nommé « Vendredi Saint » [*Al-Juma 'a Al- 'Azîmâ*]²⁹ en référence à la commémoration de la Passion du Christ par les Chrétiens ce jour-là et pour souligner la solidarité interconfessionnelle. Alors qu'il décide pour la première fois de rejoindre une manifestation à la sortie de la prière du vendredi, Al-Mo'taz Billah A-Cha'ar est touché par deux balles en pleine poitrine. Le témoignage filmé³⁰ de son père a certainement lieu quelques heures après le drame, au domicile de la famille. Le corps du jeune homme est allongé sur un lit. Son père se tient à genoux, derrière lui. En hors champ, on entend des exclamations et des sanglots. Celui qui filme, probablement un proche, pleure. La vidéo commence par montrer au premier plan le haut du corps inerte du jeune homme, dont la chemise ouverte est encore

²⁸ Elle a beaucoup circulé, a été traduite en anglais. Ali Atassi la mentionne dans un article paru (en arabe) en mai 2011 sous le titre « Quand la Syrie signe de son nom ». À la même période, Sobhi Al-Hadidi la retranscrit pour le numéro 49 de la revue *Al-Kalima*. Ce texte sera repris dans *Al-Quds Al-Arabi* en 2016 pour évoquer la destruction de Daraya.

²⁹ Le « slogan du vendredi » (le vendredi, férié, étant le jour principal de manifestation) a été emprunté à la révolte de 2011 en Égypte. Pour la Syrie, il s'organise par un vote sur une page Facebook (The Syrian Revolution 2011 الثورة السورية ضد بشار الأسد, facebook.com/Syrian.Revolution?fref=ts) très suivie en Syrie et à l'extérieur dès les premières semaines de la mobilisation. Ce système permettait à la fois de coordonner les manifestations sur l'ensemble du territoire, de mettre en exergue un mot d'ordre commun mais aussi d'attester la date des manifestations.

³⁰ Cette vidéo intitulée a été mise en ligne par ShaamNetwork SNN, l'une des chaînes YouTube de soutien à la révolte la plus importante créée en 2011. Le 6 décembre 2020, elle compte plus de 213 000 abonnés et toujours active. Cf. « Cham- Daraya- Le père du martyr héroïque Mo'taz Billah A-Cha'ar 22-4 », mise en ligne le 23 avril 2011, 28 836 vues le 6 décembre 2020 : youtube.com/watch?v=1VM9o64sfbA

maculée de sang. Son visage est entouré d'un bandage, sans doute pour retenir sa mâchoire³¹. Un exemplaire du Coran à la main, le père, très affecté, parvient néanmoins à parler calmement, prenant soin de n'oublier aucun détail de la chronologie qui a mené à la mort de son fils. Il prend la parole par l'expression « Au nom de Dieu le Clément le Miséricordieux ». Puis il se présente et raconte :

« Je suis le père du martyr Al-Mo'taz Billah A-Cha'ar. Je m'appelle Mohammad Bachar A-Cha'ar. Il y a quatre semaines, nous étions en promenade et sur le chemin du retour, nous sommes allés prier à la mosquée de Cheikh 'Abdel Karim Al-Rifa'i. Je vous raconte l'histoire, par la volonté de Dieu, en toute sincérité. Je jure sur le Coran [*Il le montre*] que c'est ce qui nous est arrivé dans notre pays (**Capture 14**). [*Il repose le Coran à côté de lui et pose sa main sur son fils (Capture 15).*] Nous étions à Doummar. Après la prière, nous sommes sortis. Le sermon était serein. Il n'y avait pas de provocation. Quand nous sommes sortis, nous avons été surpris par la forte présence d'hommes de la sécurité. [*La caméra montre le visage du jeune homme et revient sur le père.*] Ils étaient vraiment très nombreux et armés de câbles électriques, de gourdins et de chaînes. Nous avons vu comment des innocents se sont fait frapper. C'était insupportable. Nous ne sommes affiliés à aucune organisation, ni à quoi que ce soit contre le gouvernement. Al-Mo'taz Billah A-Cha'ar a 22 ans. Il est étudiant en première année de droit à l'université de Damas. Il a été très choqué de la manière dont les forces de sécurité ont sauvagement frappé les manifestants. Avec des bâtons, sur la tête, n'importe où. »



Capture 14. Le père jure sur le Coran.

³¹ Le processus de la transformation du cadavre en dépouille n'est donc pas encore achevé.



Capture 15. Le père raconte, une main sur l'épaule de son fils sans vie.

« Une semaine après, nous sommes retournés à la mosquée ‘Abdel Karim [Al-Rifa’i]. Les hommes de la sécurité étaient encore plus nombreux et ils avaient emmené des employés municipaux et des éboueurs à qui ils avaient donné des bâtons, des chaînes et des gourdins pour attaquer les gens. [*Le père, aidé par le preneur d’image, découvre un pan de la chemise du jeune homme pour montrer un impact de balle sur sa poitrine.*] Nous sommes sortis. Le jeune Mo‘taz ne supportait pas de voir tout ce qui se passait, le sang versé des gens innocents. Le vendredi suivant, il m’a dit :

“Papa, ce n’est pas possible, ce sang, ce n’est pas de l’eau. Ce sont les nôtres, ici, à Deraa et partout en Syrie. On doit manifester”.

Je lui ai répondu : “Mon fils, l’œil ne résiste pas à la lance. Eux ils ont des fusils et des armes. On ne peut rien faire contre eux”.

Il m’a dit : “Papa, laisse-moi mourir en martyr pour ne pas être lâche envers les miens, mes proches et avec Deraa, Homs, Banyas, etc. Nous voulons juste nous rassembler, être le plus nombreux possible afin qu’ils ne puissent pas nous isoler, parce que ce sont des criminels qui ne craignent pas Dieu”.

[*Il marque une brève pause.*] Ça, c’était le deuxième vendredi. Le troisième vendredi : la même histoire, mais c’était un peu plus calme. Ce vendredi, on a prié à la mosquée Hassan à Damas, dans le quartier de Midan. Après la prière, il y a eu quelques protestations. Parmi les manifestants, personne n’était armé. [*Le preneur d’image montre encore l’impact de la balle. La voix du père s’étrangle.*] On est parti à Daraya, j’habite à Daraya. La route était fermée. J’ai garé la voiture. Il y avait beaucoup de monde. Mo‘taz m’a dit :

“Papa, viens, on manifeste”.

De toute façon, on ne pouvait plus retourner chez nous. On a rejoint les gens. Les slogans de Mo‘taz étaient “pacifisme”, et “liberté”, il n’a rien demandé de plus. Il n’avait rien sur lui qui puisse mettre en danger les forces de sécurité. Le sort a voulu qu’il soit touché par ces deux balles [*Il les montre encore.*] Quand j’ai essayé de lui porter secours [*Il répète cette phrase deux fois alors qu’il enlève sa galabiyeh pour dénuder son dos (Capture 16). Les sanglots du preneur d’image redoublent*], – il est resté à terre pendant un quart d’heure en train de perdre son sang – des hommes des forces de sécurité m’ont frappé avec des bâtons. Voici les traces de leurs coups sur mon dos, sur ma tête et sur ma jambe ». [*Le père montre chacune des parties de son corps. Le preneur d’image lance à voix basse, comme pour lui-même : “Que Dieu leur casse les mains”.*]



Capture 16. Le père montre les traces de coups qu’il a reçus sur son dos alors qu’il tentait de porter secours à son fils.

« J’ai crié : “il est en train de se vider de son sang, il faut lui porter secours !” Ils sont restés indifférents. Ils nous ont fait perdre du temps. Lorsqu’on a pu le transporter à l’hôpital, c’était trop tard. Il a manifesté pour soutenir ceux qui se font tuer, dans les autres villes. Et à propos des soi-disant bandes armées³², nous n’avons vu, depuis quatre semaines comme je vous l’ai dit, aucun manifestant ne serait-ce qu’avec un bâton. Les bandes armées que nous avons vu de nos yeux, c’est évident, et par la volonté de Dieu je parle avec sincérité, ce sont les services de renseignement et le système sécuritaire du Président Bachar Al-Assad. C’est ça l’histoire. Il n’y a pas de bandes armées ou d’infiltrés : tout ça, ce sont des mensonges. Nous sommes tous pacifistes, nous avons demandé la liberté, nous avons demandé que les gens emprisonnés depuis 40 ans sortent. C’est notre blasphème aux yeux de l’État. [*Il pose ses deux mains sur son fils*]. Ses deux

³² Évoquées dans le discours officiel pour discréditer les manifestants.

frères ont aussi été arrêtés et mis en détention. [Il réprime un sanglot.] L'un est en troisième, et l'autre est en première. Il n'y a de force qu'en Dieu. Si Dieu le veut, je vais suivre son exemple [celui de son fils]. Il s'est donné martyr pour ce pays, pour les opprimés et pour Dieu, bien sûr, en premier lieu pour Dieu. [Il regarde son fils. Fait une pause.] Il n'y a de force qu'en Dieu et c'est vers lui que nous retournons. Que Dieu l'accepte. Que Dieu l'accepte ».



Capture 17. Le père montre la date du jour sur le quotidien officiel *Tichrine*.

Alors qu'il prononce ces mots, une coupe de montage insère une séquence de quelques secondes où l'on voit le visage du martyr filmé en gros plan. Puis la caméra glisse vers un exemplaire de l'un des trois quotidiens officiels (*Tichrine*) posé sur la poitrine du défunt. Le père pointe la date de son index et ajoute : « Voici la date d'aujourd'hui, mentionnée dans ce journal » (Capture 17). L'image se fige et on entend en son (additionnel ?) off, plusieurs hommes s'exclamer « Dieu est unique, Dieu est unique ». Ce dernier geste de montage, qui opère néanmoins un raccord avec le plan précédent en montrant le visage du défunt, vise à authentifier la date de la prise de vue alors que la bande sonore ajoutée sur l'image évoque la colère. Le témoignage s'énonce ainsi dans la continuité d'un récit de près de six minutes, filmé en une seule prise, et d'un montage qui vient le ponctuer à la fin. Les gestes d'attestation orientent la mise en forme de ce récit, qui vise à contrer le discours officiel. Ainsi, le père s'exprime à visage découvert, conscient qu'il s'expose à un danger de mort. De même, il jure sur le Coran. C'est un geste qui peut paraître dérisoire, mais pour cet homme, qui est croyant, c'est une preuve irréfutable de la véracité de son récit. C'est peut-être aussi une manière de ritualiser sa prise de parole. Les incrustations des dates sur les bords des cadres de la vidéo visent aussi à l'authentifier. Mais c'est surtout le consentement de ce père à exposer le corps de son fils sans vie et son propre corps avec les marques des coups qu'il a reçus qui atteste son récit. Sa parole est incarnée par les stigmates de la violence et par sa douleur. Comme tous les autres

témoignages, elle s'inscrit dans un engagement dans la révolte. Plus qu'un simple témoignage, cette vidéo procède d'un geste de rétablissement de la vérité, qui est aussi un geste politique, lequel, dans ce contexte, se conçoit dans un horizon sacrificiel.

Du témoignage-expérience à l'effacement du témoin

Il existe plusieurs conceptions du témoin qui oscillent entre une relation d'extériorité aux faits décrits (le témoin qui raconte des événements qu'il a vu mais auxquels il n'a pas participé) et une relation de proximité, d'intériorité : le témoin directement impliqué dans ce qu'il décrit et qui correspond notamment à la figure du survivant³³. Avec l'accessibilité des caméras et des moyens de diffusion, les nouvelles formes de témoignages vernaculaires que nous avons analysées réduisent le laps de temps entre l'événement et son récit, lesquels, parfois, se confondent. Ce phénomène de rétractation du temps transforme le témoignage en action, en réplique contre la propagande du régime et ses stratégies de terrorisation. Témoigner, c'est donc aussi lancer un défi dans le temps présent en rétablissant la vérité. Cet acte comporte toujours un risque, parfois mortel. Les moyens pour énoncer et convaincre dans l'urgence de l'événement résident dans l'exposition des corps : ceux des vivants qui traquent la violence en acte ou ses traces sur les corps des autres ou dans les pierres. Ils impliquent une maîtrise de soi extrême, pour ne pas succomber totalement à la peur et à la sidération, animée par une foi dans la révolte. Cette obstination à raconter la violence, à désigner ses protagonistes et leurs stratégies, s'accompagne toujours d'une réhabilitation et d'un hommage à ceux qui sont morts ou qui ont survécu. Elle se projette donc aussi dans une temporalité plus longue. Dans ce contexte particulier, on observe une convergence entre le récit et l'expérience de la mort, de la souffrance, mais aussi de la détermination à dénoncer, à prouver et à laisser une trace, aussi fragile soit-elle : car qui a vu et écouté ces témoignages noyés dans la masse de vidéos sur YouTube ? Pour combien de temps seront-ils encore là³⁴ ? L'asymétrie des rapports de force et des moyens de communication a engendré un enfouissement de ces voix, pourtant multiples.

Par ailleurs, le redéploiement de la violence à partir de 2013 et 2014 qui s'exerce de plus en plus au grand jour (et dans les airs) au nom de la lutte contre les groupes jihadistes projetant en Syrie et en Irak leur utopie théocratique transnationale brouille la perception de la révolte qui se transforme en conflit global. Au cours de cette période, les témoignages filmés vernaculaires se raréfient pour laisser place à des vidéos plus formatées, au nom du professionnalisme et de l'efficacité. À la demande d'agences médiatiques internationales et d'organisations de plaidoyer, il s'agit de neutraliser la subjectivité des témoins. Ces deux champs de production d'informations et d'images vont de plus en plus exiger des activistes d'orienter leurs vidéos vers des audiences internationales ou spécialisées pour pouvoir remplir leurs propres cahiers des charges en termes de fiabilité. Ces exigences neutralisent le témoin, trop engagé, pour en

³³Cf. Renaud Dulong, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1998.

³⁴ L'espace numérique est particulièrement labile. Les contenus peuvent disparaître du jour au lendemain, soit par décision des détenteurs de comptes YouTube, soit par celle de l'administration du site. À l'été 2017, ce sont plus de 400 000 vidéos de chaînes d'activistes qui ont été supprimées en raison de l'utilisation d'un nouvel algorithme censé identifier les contenus prétendument extrémistes.

faire un technicien devant s’effacer pour produire des données exploitables par d’autres (média, ONG). C’est ainsi que certaines associations de défense des droits de l’homme vont par exemple apprendre aux activistes que pour filmer une scène de bombardement ou de massacre, la caméra doit commencer à filmer le chemin qui mène sur les lieux, enregistrer la scène en filmant tout ce qui a autour, en 360° pour la situer, poser une règle millimétrée, ou un objet standard (stylo, billet de banque) sur un cadavre pour donner une idée de la dimension d’une blessure, etc. La garantie d’authenticité devient aussi un vecteur « d’innovation ». C’est ainsi qu’en 2015, l’agence Smart News commence à diffuser des reportages filmés en caméra 360°³⁵. Le cameraman doit alors tenir son objectif à distance pour produire une image sans point de vue, délégué au « spectateur » censé être immergé dans l’image et avoir l’impression que c’est lui qui voit. La subjectivité du preneur d’image est neutralisée par un appareillage spécifique qui exclut son corps, sa voix et son regard. Ainsi, l’argument de fiabilité a fini par effacer les témoins, dépolitiser leur parole et dépeupler les images.

Bibliographie

- Boëx, Cécile, « Figures remixées des martyrs de la révolte en Syrie. Réinterprétations politiques et mémoire vernaculaire de la mort des gens ordinaires », *Archives des sciences sociales des religions*, 181, 2018, p. 95-118.
- Boëx, Cécile, Devictor, Agnès (dir.), *Syrie. Une nouvelle ère des images. De la révolte au conflit transnational*, Paris, CNRS Éditions, 2021.
- Dulong, Renaud, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l’attestation*, Paris, Éditions de l’EHESS, 1998.
- Ricœur, Paul, *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie*, Paris, Le Seuil, 1994.

Vidéos consultées

- « Cham- Daraya- Le père du martyr héroïque Mo‘taz Billah A-Cha’ar 22-4 », mise en ligne le 23 avril 2011 par ShaamNetwork SNN, 28 836 vues le 6 décembre 2020 : youtube.com/watch?v=1VM9o64sfbA
- « Homs, Jobar, massacre atroce, + 18, très, très important », mise en ligne le 11 mars 2012 par [an-nasr as-sûrî], 2029 vues le 30 novembre 2020 : youtube.com/watch?v=vbjirKe-QcU
- « Ugarit, Homs, un rescapé du massacre de ‘Adawiyeh témoigne. Homs 15 3, +18 », mise en ligne le 16 mars 2012 par Ugarit News-Syria, 1216 vues le 1^{er} décembre 2020 : youtube.com/watch?v=gbb8uFEJfh0&t=8s

³⁵ « The Battle for Northern Syria – 360° Virtual Reality Report », mise en ligne le 15 septembre 2015, par Smart News Agency, 602 972 vues le 22 février 2021 : youtube.com/watch?v=aTTzKwLPqFw

« Ugarit Homs quartier Hamidiyeh, 3 missiles tombent près du preneur d'image 26 3 », mise en ligne le 27 mars 2012 par Ugarit News-Syria, 631 vues le 26 novembre 2020 : youtube.com/watch?v=cBY7B3tBwnc

« Homs Jobar très important. Documentation du lieu du massacre perpétré par les forces de sécurité », mise en ligne le 4 mai 2012 par la chaîne du bureau médiatique du quartier de Baba Amr, 3554 vues le 20 février 2021 : youtube.com/watch?v=3KkHuZMI9Ac

« Homs, prise de vue de la place Al-Zahra' comparée au quartier du Vieux Homs », mise en ligne le 14 juin 2012 par Syria005, 5206 vues le 5 novembre 2020 : youtube.com/watch?v=VVbdxCW3J7A

« The Battle for Northern Syria – 360° Virtual Reality Report », mise en ligne le 15 septembre 2015 par Smart News Agency, 602972 vues le 22 février 2021 : youtube.com/watch?v=aTTzKwLPqFw

Le corps dans l'art syrien depuis 2011

Alaa Rachidi

Ce texte passe en revue les différentes manifestations du corps dans l'art plastique syrien depuis 2011, dans la diversité de ses domaines : la sculpture, la gravure, la peinture, la photographie, l'art numérique, l'art vidéo, les installations artistiques et les performances. Notre présentation s'articule autour de trois axes :

Le corps artistique politique d'abord, où nous traitons des répercussions qu'ont eu les événements politiques et sociaux à partir de 2011 sur l'art plastique syrien, et qui comprend : le corps insurgé, le corps et les armes, le corps victime, le corps du pouvoir, le corps incarcéré, le corps mort, le corps souffrant et le corps exilé.

Le corps artistique culturel ensuite, où nous examinerons un ensemble d'œuvres qui appréhendent le corps en tant que sujet culturel, sans que ce dernier soit nécessairement rattaché à l'actualité politique et sociale qui prévaut en Syrie depuis 2011. Cette partie englobe : le corps sensible, le corps érotique, le corps généré, le corps et l'environnement, le corps subjectif dans son rapport à soi.

Le corps comme partie intégrante de l'œuvre d'art enfin, où nous présenterons une série de travaux artistiques qui emploient le corps comme une partie, un moyen ou encore un instrument de l'expression dans l'œuvre d'art.

Le corps artistique politique

En 2011, la Syrie voit naître un soulèvement populaire exceptionnel dont vont découler toutes sortes de bouleversements, dans de nombreux domaines. Il s'agit pour nous ici d'en examiner les manifestations dans l'art qui a participé à l'expression des dimensions tant intellectuelles que politiques et psychologiques de ce soulèvement.

Le corps insurgé

En dépit de son titre tragique, la série photographique *Blessures* de Jaber Al Azmeh comporte un certain nombre d'images qui célèbrent le corps révolté, le corps qui se relève. Cette série consiste en un ensemble d'ombres corporelles en mouvement qui se détachent sur un fond rouge sang. L'artiste présente cette œuvre sur laquelle il a travaillé les dix premiers mois de la révolution, de la manière suivante : « Il y avait pour moi comme une urgence, une nécessité à exprimer ce que je ressentais par rapport à ce qui se passait autour de moi. La pression que

représentait le fait de travailler dans le secret a agi sur mon travail. Je devais trouver des personnes en qui j'avais confiance, afin qu'ils rejouent leur expérience de la révolution ³⁶ ». Par ces images, l'artiste choisit de raconter non pas l'histoire de personnes précises, mais plutôt celle de l'expérience révolutionnaire, celle d'un peuple qui se bat avec courage pour « gagner la liberté », selon l'expression consacrée.

Chacune des photographies qui composent la série *Blessures* porte un titre qui lui est propre, et est accompagnée d'un texte de l'écrivain Urwa Miqdad. L'intitulé *La création de la liberté* suggère une certaine exaltation du corps insurgé. Dans cette œuvre, deux bras surgissent de part et d'autre de l'image, tendus l'un vers l'autre. Cet élan de rencontre exprime la synergie à l'œuvre dans les manifestations, comme l'explique le texte qui accompagne l'image : « Cet instant où ma main a saisi cette main étrangère, tandis que nous faisons face aux forces de la sûreté et à leurs balles de plomb ; où je l'ai serrée de peur qu'elle ne me lâche, sans savoir à qui elle appartenait... Elle qui a réchauffé l'effroi glacial qui me parcourait le corps et m'a entraîné avec elle tandis que nous déferlions dans les rues étroites, à bout de souffle, sans plus ressentir de peur... Cet instant – je l'ai compris avant de le nommer – c'est la liberté ³⁷ ».

Dans l'image *Justice, liberté, dignité*, le corps s'estompe derrière une vitre sur laquelle sont inscrits, en lettres de feu, ces trois mots. Le corps ici se dérobe aux regards devant les concepts qui, au moment du soulèvement, ont pris une importance telle qu'ils primaient sur le corps de l'individu. *Extase* saisit les corps dans un moment de danse, à travers laquelle ils célèbrent la liberté. Dans *Paradis, paradis, paradis*, les corps manifestants, debout côte à côte, forment des rangs compacts qui se déploient sur toute la surface de l'image. Dans *L'épopée*, les corps, dont on ne perçoit que les silhouettes, sont saisis dans un geste qui exprime la lutte collective. Dans *Se remettre debout* en revanche, on revient au corps individuel. Un corps étendu sur le sol, mais qui se relève en prenant appui sur ses bras.

La *Liberté* vue par le photographe Mohan Dehne montre quant à elle l'ombre, projetée sur un mur, d'un corps humain en train de voler, de planer faisant fi de la gravité, grisé qu'il est de goûter à la liberté.

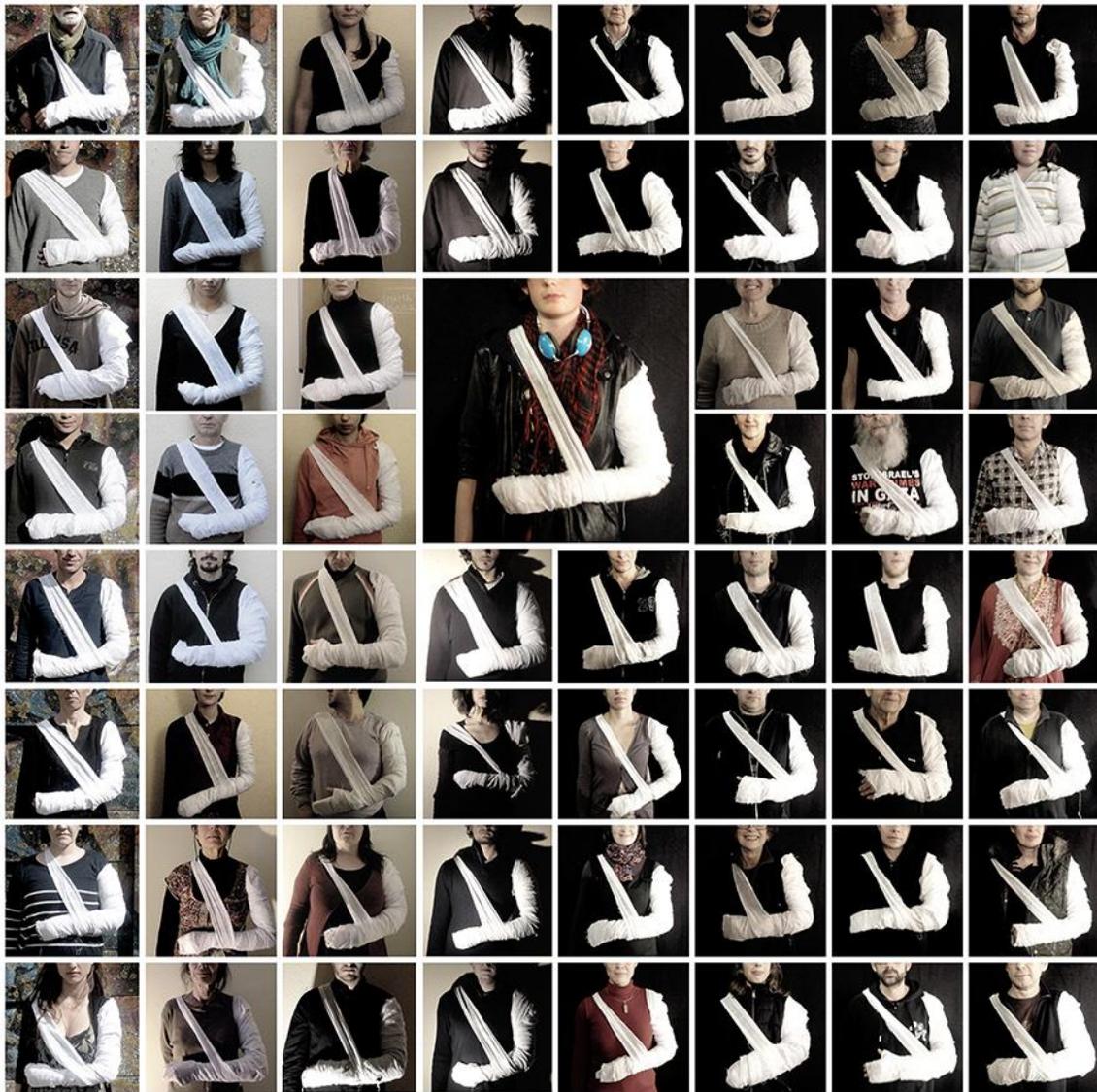
Dans la campagne artistique *Non, avec les bras cassés* de Maryam Samaan, les procédés employés empruntent à la fois à la photographie et à l'art numérique. À la jonction de l'art et de l'activisme politique, ce projet s'inspire d'un dessin du caricaturiste Naji Al Ali, dans lequel son personnage palestinien utilise le plâtre de son bras cassé et le bandage qui le tient en écharpe pour former l'adverbe « Non » en arabe. Maryam Samaan a repris cette idée afin de proposer, via la plateforme Facebook, à quiconque serait intéressé de se photographier selon le même procédé, en formant le mot « Non » corporellement. Le phénomène rejeté est ensuite précisé, par exemple : « Non à la violence », « Non au confessionnalisme », « Non à la guerre »...

« Non, parce que notre vie dessine ce que sera l'avenir de nos enfants. Non, parce que la vie a une valeur qui, lorsqu'elle se perd pour l'un, se perd pour tous. Non, parce que la vie est un

³⁶ Jaber Al Azmeh, texte expographique de *Blessures*, site « Mémoire créative de la révolution Syrienne », 2011 : creativememory.org/

³⁷ Urwa Miqdad, texte accompagnant la photographie *La création de la liberté*, site « Mémoire créative de la révolution Syrienne », 2011.

droit. Non, parce que j'ai le droit de dire non. Non, parce que nous avons dit oui durant trop d'années. Non, parce qu'un homme ne peut soutenir une chose que s'il en conteste d'autres. Dis non maintenant. Naji Al Ali a dit non en dessin... Dis-le, toi, avec ton corps. », écrit l'artiste.



Maryam Samaan, *Non à la couleur unique*, œuvre numérique, 2012.

Cette proposition artistique largement suivie fait du corps un élément à part entière de l'œuvre d'art. Pour des raisons de sécurité, les visages des participants n'apparaissent pas à l'image. Mais le simple fait de se prendre en photo, en conférant à cette dernière une teneur politique, est en soi un acte qui soustrait nos identités individuelles à l'absence : les participants deviennent des acteurs qui expriment leurs opinions politiques, ainsi que leur implication dans l'art et les questions de société.

Monif Ajaj peint le corps humain en train d'accomplir les actes politiques que sont le fait de manifester, de protester, d'exprimer son opinion. Dans le tableau *La liberté pour l'éternité*, l'expression qui donne son titre à l'œuvre est inscrite en rouge sur le corps d'un révolutionnaire, tandis que deux fusils sont pointés sur sa tête. Dans un autre tableau, Ajaj peint « le tagueur », cet artiste révolté et auteur de nombreux graffitis, auquel la révolution syrienne a donné ce surnom. Ici, il s'agit d'un portrait en pied de l'artiste en train de taguer un mur.

Les œuvres sculptées ont également révélé toute leur importance dans l'expression du concept de soulèvement. Dans *Les statues de l'atelier manifestent*, Khaled Dawwa présente une série de statues en argile d'aspect humain qui se tiennent debout les unes à côté des autres, comme dans une manifestation. Elles brandissent des petits bouts de papier semblables à des pancartes, sur lesquelles sont inscrites les revendications de liberté, de démocratie et d'arrêt des violences. L'artiste, qui recourt à la fantaisie dans son travail, fait de ces corps argileux des êtres véritables, désireux de manifester et de changer la situation politique. À propos de son travail, Dawwa écrit : « Les êtres libres de l'atelier sont sortis manifester et ont appelé les statues du monde entier à se mobiliser pour sauver la boue humaine ³⁸ ». L'argile utilisée ici pour la sculpture nous renvoie à l'histoire de la création d'Adam, et avec lui de l'humanité entière.

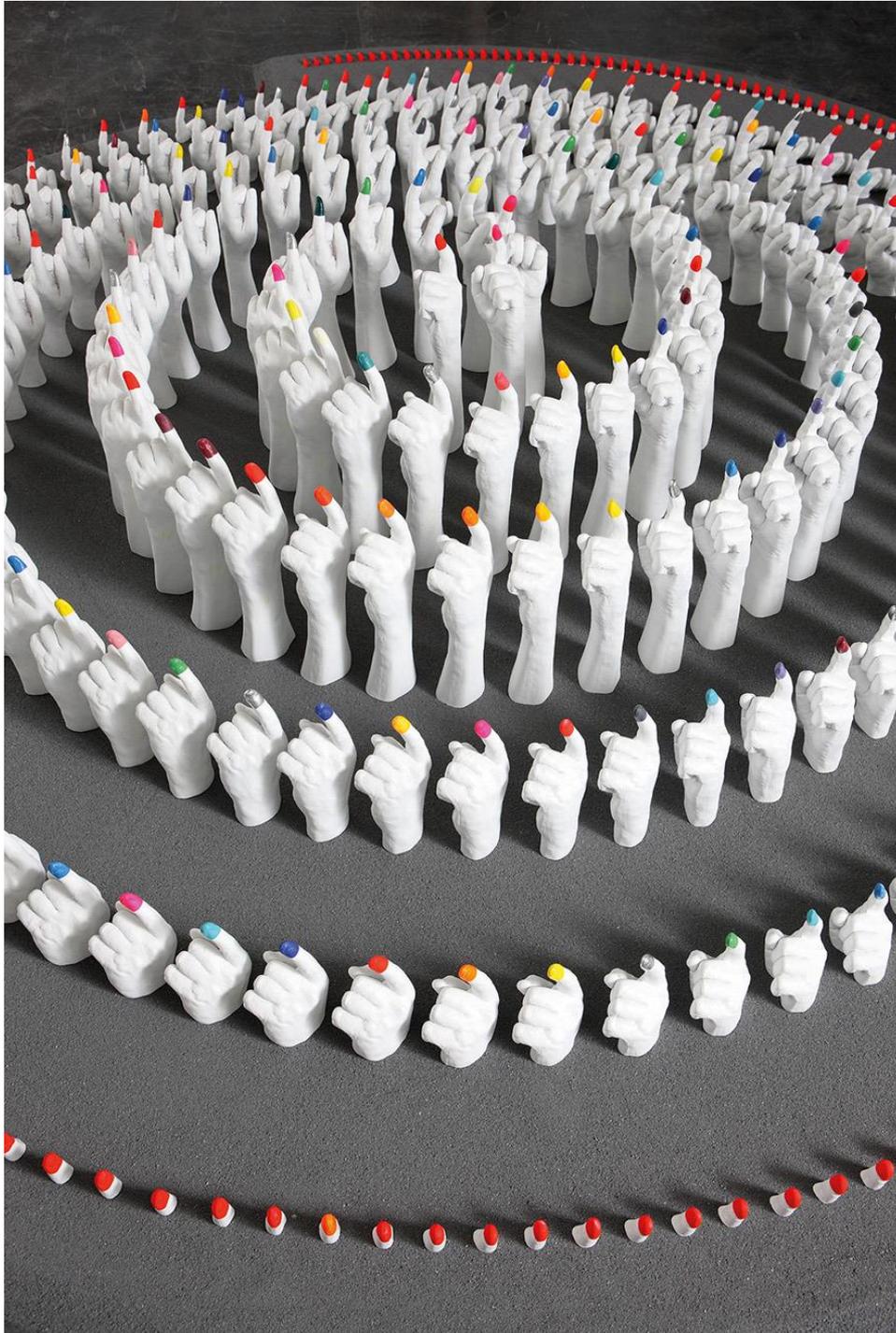
Sous le titre *En soutien aux revendications de liberté*, le sculpteur Assem Al Bacha présente cinq statues en plâtre qui évoquent les esclaves de Michel-Ange. Mais les corps sculptés ici sont, eux, érigés pour exprimer l'activisme politique. Par ailleurs, leur masculinité et leur féminité apparaissent distinctement. Dans son travail intitulé *Manifestant Manifestante*, c'est avec délicatesse que l'artiste révèle la masculinité et la féminité des trois corps en bronze qui font l'œuvre. On peut lire dans le mouvement de ces corps un hommage au soulèvement, par leur état extatique assez semblable à celui que l'on retrouve dans l'œuvre sculptée intitulée *Salutations à la Ghouta*.

Le concept de solidarité collective devient plus complexe lorsqu'il est appréhendé sous la forme d'un massif sculpté. C'est le cas par exemple des travaux de Selim Abdullah, où les corps en bronze s'agglutinent sous nos yeux, en illustration de ce qu'est la symbiose. L'artiste accompagne ses travaux de textes et de titres dont le sens est explicite : « Vous êtes assiégés, mais vous formez un ensemble uni qui rayonne de colère. Vous serez victorieux ». Dans son œuvre intitulée *Vague*, il écrit : « L'histoire s'inclinera devant votre détermination ». Ici, le corps s'est déplacé du moment du soulèvement vers celui de la ténacité et de la résistance.

Le projet sculptural *La démocratie ajournée* de Abdul Karim Majdal Al-Beik traite du rapport du corps à l'action démocratique. La première œuvre de ce diptyque, intitulée *La sortie vers la lumière (la démocratie)*, est composée d'une rangée d'index enroulée en colimaçon. Évoluant de l'extrémité vers le cœur de la spirale, les 365 unités de l'œuvre, équivalentes au nombre de jours d'une année, sont au départ de simples phalanges qui deviennent des bras entiers. Le bout des doigts est coloré, en signe de leur participation au vote. Seules sont présentes les parties du corps actives dans le suffrage, pour représenter le corps tout entier. L'action individuelle est résumée ici par sa dimension politique. Dans la seconde œuvre, intitulée *L'urne électorale*, des

³⁸ Khaled Dawwa, texte accompagnant l'œuvre *Les statues de l'atelier manifestent*, site « Mémoire créative de la révolution Syrienne », 2013.

doigts colorés et alignés de manière très compacte reproduisent, par la façon dont ils sont disposés à l'intérieur d'une boîte en verre transparent, l'aspect de la multitude humaine. De nouveau, les doigts, acteurs du processus électoral, sont une synecdoque du corps humain dans son entier.



Abdul Karim Majdal Al-Beik, *La démocratie ajournée*, moulage, 38 × 290 × 290 cm, 2014.

Le corps et l'arme

La période qui a succédé aux manifestations populaires s'est caractérisée par l'irruption des armes dans l'espace public et, de la même façon, dans les œuvres d'art. Le peintre Khalil Younes a produit trois tableaux dans lesquels il traite des armes en mobilisant la présence des corps. Dans le premier tableau, on voit un homme arborant une arme, dont la tête se disloque sous l'effet d'une explosion. L'arme est dangereuse pour le corps qui la porte. Dans le deuxième tableau, un homme fait feu avec son pistolet sur un autre homme, mais leurs deux têtes sont coupées en deux. L'arme ici désintègre la tête du meurtrier en même temps que celle de sa victime. Le troisième tableau présente une radiographie d'un crâne syrien, à travers laquelle on voit ce que le cerveau renferme comme armes en tous genres, ainsi que la violence qui le régit.

Fadi Al-Hamawi a, lui aussi, recours à l'image radiographique d'un crâne pour représenter sa vision des armes. Dans chaque tableau, une arme différente apparaît dans la boîte crânienne : un pistolet, un fusil, une grenade... Les armes hantent l'esprit de l'homme au point de devenir partie intégrante de son corps.

Sulafa Hijazi présente une série de dessins numériques où le rapport des corps aux armes est abordé de manière conceptuelle. Dans les corps qu'elle dessine, le sexe masculin est remplacé par un fusil, le nez du policier devient une arme pointée vers le civil, un fusil dressé prend la forme d'un corps féminin, gonflé au niveau du chargeur-utérus qui porte un fœtus. Dans un autre dessin, intitulé *La naissance*, un corps de femme accouche de différentes armes blanches et d'un fusil, tandis que dans une autre œuvre la bouche vomit un cortège de chars. Ce sont autant de variations sur le thème du rapport du corps aux armes, qui en sont tour à tour un organe, une déjection, un fruit. Il s'agit ici d'une condamnation métaphorique des armes dont la prolifération se retrouve jusque dans le vomi, les excréments, le coït et la masturbation, produits par le corps humain.



Sulafa Hijazi, *Naissance*, œuvre numérique, 70 × 85 cm, 2012.

Le corps s'entremêle également aux armes dans les tableaux de Mohammad Omran, qui l'introduit dans un monde fantaisiste conçu comme une grande mécanique. Des chaînes métalliques de chars innervent des bras humains, le sexe masculin se transforme en canon de fusils, de chars, de lance-roquettes. Un hélicoptère militaire prend un visage humain. Ces corps hypertrophiés sont une combinaison de mécanique automatique et de grotesque, où les membres du corps humain s'imbriquent les uns dans les autres, au milieu de toutes sortes de machines et d'instruments qui comblent les vides. Il arrive que le corps se démembre en différentes armes, ou que des armes agrégées composent un corps humain. Dans son tableau intitulé *De combien de poches de sang avez-vous besoin par heure*, Amjad Wardeh fait lui aussi du char un corps dont le réservoir se remplit non pas d'essence, mais d'hémoglobine. Les armes carburent au sang versé par les hommes.

Les armes introduites dans l'art syrien se sont progressivement diversifiées. Après le pistolet, la grenade et le fusil, Yasser Safi a peint à travers deux tableaux le baril à explosifs, devenu tristement célèbre avec la guerre syrienne. Dans l'un d'eux, des corps humains, au nombre desquels se trouve celui d'un enfant sur lequel l'artiste concentre son attention, volent dans les airs à côté de bombes barils. La sculptrice Safaa Alset utilise elle aussi comme matériau un baril, sur lequel elle fixe le corps d'une jeune femme métallique. L'un des tableaux de Mohamed Al Mufti parle quant à lui de l'arme chimique. À l'arrière-plan, un corps portant un masque à

gaz se tient derrière un tas d'ordures sur lequel on distingue le sigle de l'ONU. Al Mufti dénonce ici les manquements des Nations Unies qui n'ont pas su protéger les civils syriens contre l'arme interdite.

Avec l'exposition *Tout cela ne me regarde plus*, l'artiste Mohannad Orabi aborde la question du rapport des enfants aux armes. À partir de 2011 en effet, le corps de l'enfant côtoie les armes à l'intérieur des œuvres d'art. L'œil qui était jusqu'alors habitué à associer des corps adultes à la présence des armes banalise à compter de cette date la vision de l'enfance aux côtés de ces machines létales. L'une des œuvres exposées remplace le nez de l'enfant par une roquette pour illustrer les dommages physiques causés par les armes aux plus jeunes, et alerter sur le danger d'une enfance immergée dans le conflit militaire.

Dans sa performance vidéo *Le sacré et le souillé*, Alina Amer critique le parti pris de l'église orthodoxe russe dans la guerre en Syrie. L'artiste dit : « Le sacré a béni ce qu'il y a de plus souillé, à savoir les armes³⁹ ». Assise sur une chaise haute et transparente évoquant le pouvoir, elle porte la toge blanche du prêtre et tient un récipient métallique qui symbolise la cuve baptismale utilisée lors des cérémonies religieuses. L'artiste boit à la coupe, puis urine sur un fusil placé sous elle, droit sur son socle. En transitant par le corps de l'artiste, l'eau bénite se transforme en urine qui inonde peu à peu le fusil. La conversion du sacré en profane s'opère ici par le truchement du corps, dans une condamnation de la collusion entre le religieux et le politique. Dans ce travail, le corps est présent à nos yeux de manière évidente et à double titre : de par son sujet qu'est la relation du corps aux armes, mais aussi par l'emploi du corps de l'artiste comme partie intégrante de l'œuvre d'art.

Le corps de la victime

La présence d'une arme induit l'existence d'un corps opprimé et d'un corps oppresseur, un corps victime et un corps bourreau. Au cours des premières minutes du film d'animation *Conte de printemps* de Mohammad Omran et Dani Abo Louh, des corps humains en papier se redressent, ce qui suggère l'acte de protestation collective, de soulèvement. Une fois l'ensemble des figurines debout, un pied humain, en l'occurrence celui de l'artiste, pénètre dans ce monde animé pour en écraser les manifestants en papier.

Dans son œuvre intitulée *La victime*, Iyas Maqdad photographie un corps nu en détresse, figé derrière la cloison en verre qui le sépare de l'objectif de l'appareil. Azza Abo Rebieh livre quant à elle une gravure en noir et blanc, dans laquelle un groupe de corps en armes conduit un groupe de corps sans défense, qui se tient les mains en l'air en signe de reddition et de soumission.

Dans les travaux de Monif Ajaj, le corps opprimé et le corps oppresseur, le corps de la victime et le corps du pouvoir, se côtoient de près. La figure du militaire, récurrente dans ses tableaux, est la plupart du temps peinte en train de violenter un autre corps. Le militaire l'écrase, saute dessus à pieds joints, lui pointe un fusil sur la tête. Le corps opprimé est toujours celui d'un civil impuissant, tandis que le corps oppresseur revêt, de la tête aux pieds, l'uniforme du soldat.

³⁹ Alina Amer, entretien personnel avec l'artiste.

Le corps du pouvoir

Si l'image du corps opprimé est indissociable du corps oppresseur, certaines œuvres se sont concentrées sur ce dernier, sous des titres tels que *Le chabbih* ou encore *Le dictateur*. Le tableau de Azad Heme intitulé *Le chabbih* dresse un portrait en buste de ce sbire à la solde du régime. Tarek Butayhi choisit pour sa part d'en peindre le stéréotype dans sa version féminine, avec son tableau *La chabihha*. Il s'explique : « J'ai peint cette figure féminine dans les premiers temps où le terme de "*tachbih*" est apparu, notamment lorsqu'il désigne les femmes qui participaient aux défilés organisés fin 2011 en soutien au régime d'Assad. Je voulais donner un corps à cette femme dont le casque symbolise la pensée hostile à la révolution pacifique ⁴⁰ ».

Dans le tableau *Le Djinn*, Mohamed Al Mufti peint le portrait d'une créature bicéphale et hermaphrodite. Le corps est dessiné à la façon cubiste et le visage est celui de deux personnages que l'on reconnaît facilement : Bachar Al-Assad et Adolf Hitler. Le corps est par ailleurs intersexué, puisque le djinn a des seins de femme. Chez l'artiste Thayr Mekki le visage du président syrien apparaît au sein d'une composition géométrique de symboles astronomiques. Ici, le corps du pouvoir fait fi des lois physiques et se place au-dessus de tout, parmi les astres. Dans le même esprit, Hani Charaf dresse un portrait en tête inharmonieux de Bachar Al-Assad : la moitié gauche du visage empiète sur la partie droite avec une dissymétrie telle que le corps du gouvernant devient celui d'un cyclope. Le critique Mohammad Omran commente cette œuvre en expliquant que dans la mythologie grecque, le cyclope est une créature qui incarne le rejet de l'état civilisé et fait partie de ces monstres qui fabriquent les armes des dieux.

Dans son tableau *Le trône*, Mohamed Al Mufti peint le gouvernant assis avec, en guise de tête, un réservoir de W.-C. Le corps du pouvoir est ici ridiculisé au point de transformer sa partie la plus essentielle, le siège de la réflexion, en latrines. Dans un ensemble d'œuvres numériques, Sulafa Hijazi dénonce la soumission au pouvoir. On y voit un esclave agenouillé offrir sa tête au maître qui a perdu la sienne, en illustration de la loyauté et du sacrifice de son âme et de son corps au bénéfice du tyran.

À l'occasion de l'exposition *Avènement*, Khaled Dawwa a présenté une série de sculptures en argile intitulée *Le chef de la dévastation*, qui consiste en différentes statues incarnant le corps du chef. Constamment attaché à son siège, incapable de s'en séparer, il trône, seul au sommet, au-dessus de tous les autres corps ravagés et entassés les uns sur les autres. C'est ce que l'on voit dans *Le chef des chiens*, où il surplombe des rangées de crânes. Dans *Le chef des bombes barils*, le corps du potentat est imbriqué dans la masse métallique du baril. Ce qui retient l'attention dans ces sculptures, c'est que le corps du chef est en état de décomposition, de désintégration, d'effondrement. C'est un corps qui s'autodétruit, consommé par sa propre matière d'argile vouée à l'anéantissement. La dévastation qu'orchestre le chef gagne jusqu'à son propre corps.

Sous le pinceau de Mohammad Omran, le corps du souverain-chef-général est un corps grotesque, dont les membres sont démesurément volumineux, rapportés à la taille de l'œuvre.

⁴⁰ Tarek Butayhi, entretien personnel avec l'artiste.

Dans le dessin *Activité bénévole* par exemple, la tête du président syrien est portée par deux personnes. S'agit-il d'une statue ? S'agit-il de sa véritable tête ? Ou bien de l'enchevêtrement des deux, proprement grotesque ?

Le tableau *Les quatre docteurs* de Monif Ajaj représente quatre présidents arabes, disposés de droite à gauche dans l'ordre où ils ont été renversés : Zine El-Abidine Ben Ali, Hosni Moubarak, Mouammar Kadhafi et Ali Abdallah Saleh. Leur aspect de couleur terreuse et sans membres distincts les apparente à des colosses aux pieds d'argile. Dans un autre de ses tableaux satiriques, la tête du président syrien, détachée de son corps, dérive dans les airs, ce qui renvoie à une façon typiquement comique de représenter un personnage.

Le corps incarcéré

Avec l'intensification des vagues d'arrestations policières, les travaux artistiques traitant de la question du corps incarcéré sont devenus de plus en plus nombreux. L'exposition *Prisons* d'Eman Nawaya a présenté une série de tableaux dans lesquels le motif du globe oculaire se répète. Ce sont les yeux des détenus qui regardent vers l'extérieur, à travers les barreaux métalliques de la prison :

« Les yeux se superposent les uns aux autres et regardent directement le spectateur du tableau à travers les grilles verticales. Un seul des deux yeux regarde au-delà des barreaux. L'autre est tourné vers l'intérieur de la cellule. Le corps incarcéré se résume ici à ce regard, qu'adresse l'œuvre à son spectateur. Les tableaux glissent peu à peu vers l'abstraction, les murs des cellules se confondant bientôt avec les barreaux, et les visages s'enchevêtrant telles les pièces colorées d'un patchwork. Il devient difficile de distinguer les traits des visages, des lignes géométriques qui tracent les murs et les barreaux. Les pupilles tournées vers l'extérieur de la toile, qui regardent directement le spectateur, s'élargissent comme pour appeler à l'aide ou communiquer l'expérience de leur effroi, de la terreur. Dans les tableaux suivants, les yeux finissent par occuper l'intégralité du cadre. Ils sont désormais le seul motif peint, en bleu, en rouge, en noir. Ces yeux scrutateurs résument à eux seuls toute la charge expressive et existentielle des êtres auxquels ils appartiennent ⁴¹ ».

Les travaux de Eman Nawaya abordent la prison en tant que réalité physique, mais pas uniquement : « Dans l'exposition *Prisons*, je parle évidemment des lieux de détention en Syrie, mais également des prisons psychologiques, des prisons en nous que constituent nos relations, notre société, la prison de nos idées et de nos obsessions ⁴² ». En écho des témoignages écrits de détenus qui ont fleuri à partir de 2011, l'exposition *Traces* de Azza Abo Rebieh constitue un témoignage visuel de l'expérience de la détention qu'a personnellement vécue l'artiste. Elle a puisé dans le douloureux chaos visuel de ce à quoi elle a assisté en prison, pour ajouter à ses œuvres gravées une intense charge expressive. Dans l'un de ses travaux, des femmes sont

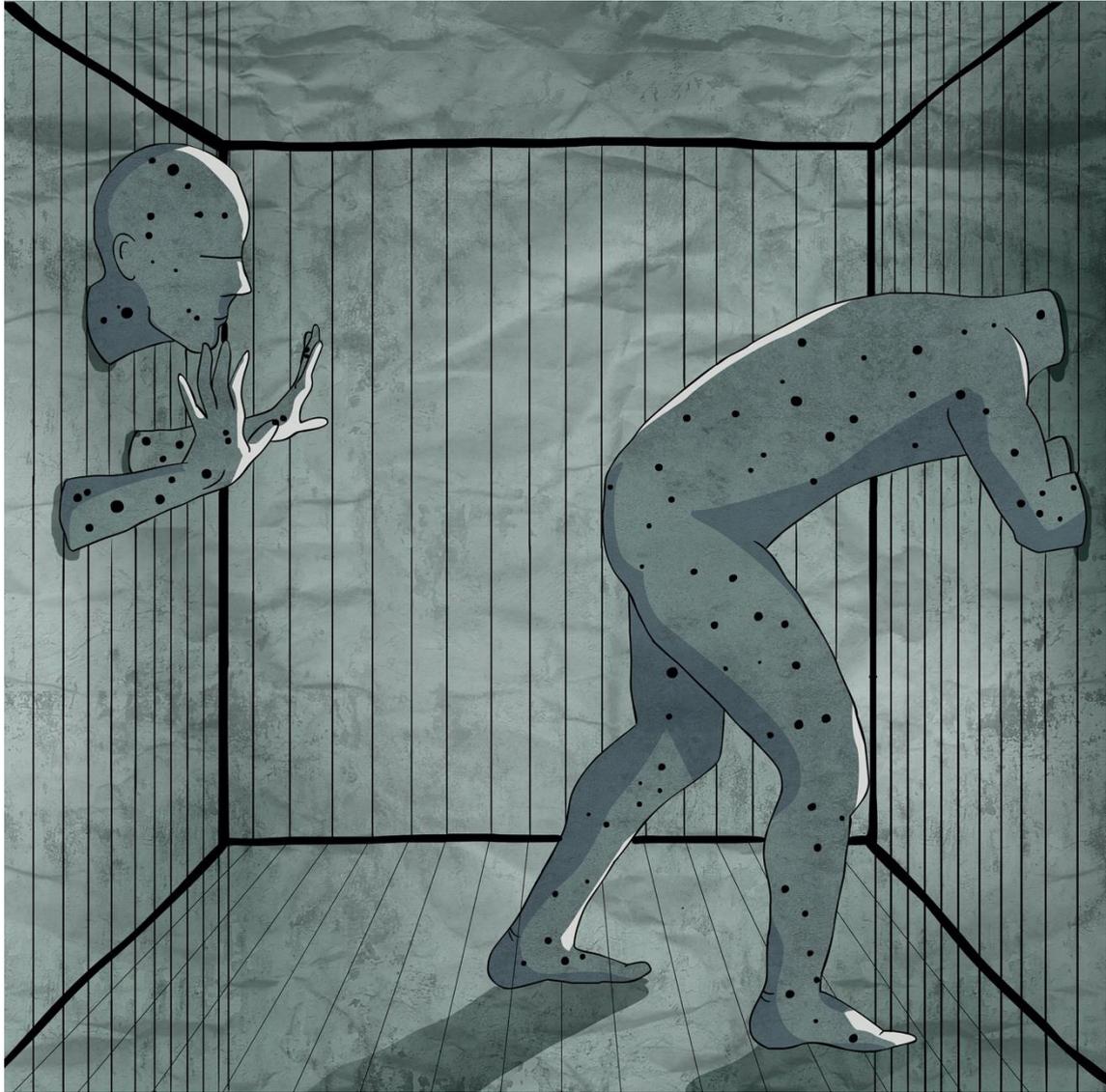
⁴¹ Alaa Rashidi, « Une exposition qui scrute l'expérience de la détention », site « Almodon », 5 septembre 2019 : almodon.com

⁴² Eman Nawaya, texte expographique de *Prisons*, Beyrouth, Riwaq, 2017.

étendues sur le sol dans ce lieu désolé et clos qu'est le cachot. Dans une autre de ses gravures, les bras ligotés et suspendus, un corps supplicié pend, affalé et inerte.

Dans sa série de dessins intitulée *Détention*, Najah al-Bukai s'inspire lui aussi de son propre vécu. Ses tableaux sont saturés de corps humains enfermés dans des espaces clos, dont la disposition alterne entre la position debout et celle allongée, à même le sol. Certains corps sont en train d'être suppliciés. La torture et l'exiguïté sont deux sujets récurrents dans l'œuvre de Najah al-Bukai.

Dans les travaux de Sulafa Hijazi, le corps incarcéré donne lieu à une élaboration conceptuelle particulièrement développée. Ainsi dans l'un de ses tableaux, des chaînes en fer sortent des entrailles d'un ventre ouvert en deux. Les intestins sont devenus des entraves métalliques qui font du corps l'instrument de son propre emprisonnement. Dans une autre œuvre, la tête est détachée du corps, mais tous deux sont littéralement enchaînés l'un à l'autre. Tous deux s'enferment l'un l'autre. Dans une troisième image, un corps incarcéré essaye de s'extraire du lieu qui le retient. Tandis que le corps tente de sortir du cadre par la droite, on voit la tête y entrer par la gauche : il sort d'un côté pour entrer dans le même endroit clos de l'autre. Le corps, dans sa tentative de libération, est condamné à la répétition. Il est contenu de manière absolue et définitive dans un même monde clos.



Sulafa Hijazi, sans titre, œuvre numérique, 60 × 60 cm, 2012.

Dino Ahmad Ali recourt quant à lui aux techniques de l'art optique (*Op Art*), procédé à propos duquel le critique Mohammad Omran écrit : « L'artiste travaille selon les pratiques de l'*Op Art*, c'est-à-dire des œuvres optiques structurées essentiellement autour de motifs géométriques trompe-l'œil qui, par illusion optique, donnent l'impression d'un mouvement. Deux des fondateurs de ce mouvement sont le Hongrois Victor Vasarely et la Britannique Bridget Riley ⁴³ ». Dino Ahmad Ali traite de la détention à travers la composition d'une silhouette qui se déploie sur une rangée de lignes blanches et noires, de telle sorte que le corps du détenu ne peut être perçu que par un effet strictement virtuel. En proposant au regard un corps qui se dérobe sous nos yeux, l'artiste reproduit l'expérience de la disparition propre à l'incarcération.

Dans une autre œuvre de l'artiste, intitulée *Libérez les prisonniers*, une série de cages accrochées au plafond renferment un cerveau. Incarcérer un corps humain, c'est enfermer son

⁴³ Mohammad Omran, « Les influences du post-modernisme et leurs nouveaux supports chez les plasticiens syriens contemporains », *Revue Atassi*, n° 4, 2019.

esprit, sa liberté de pensée. Dans son installation intitulée *Liberté d'illusion*, le spectateur pénètre dans l'espace de l'installation dont le sol est strié de lignes noires et blanches qui courent jusqu'aux murs. Une caméra filme le spectateur qui, vu sous cet angle, apparaît comme piégé derrière des barreaux. Entré en homme libre dans l'espace de l'installation, le spectateur, pris dans ce décor, se voit soudain incarcéré.

Mohammad Omran décrit l'expérience que l'on fait en visitant l'exposition *Liberté d'illusion*, de la manière suivante : « En avançant dans la pièce, on voit de larges lignes noires, dont on ne saisit pas immédiatement le sens, recouvrir le sol et les murs. On en comprend la signification lorsqu'on découvre, sur un écran fixé au milieu de la salle, notre propre image derrière les barreaux d'une cellule. Une caméra fixée dans un coin de la pièce définit un angle précis sous lequel elle filme le public et en diffuse instantanément l'image sur l'écran ⁴⁴ ». Ici, l'artiste ne donne à voir l'incarcération qu'à travers un jeu optique par lequel le spectateur fait, avec son propre corps, l'expérience virtuelle de l'emprisonnement.

Dans la photographie intitulée *Prisonnier numéro 209* que Shadi Abou Karam dédie au détenu Shadi Abou Fakher, un corps incarcéré danse, éclairé de blanc par des rayons lumineux qui transpercent la cloison. Avec sa photographie *Prison*, Rima Badawi montre une présence féminine enfermée derrière une vitre floutée, dont la gestuelle semble crier le désir d'une délivrance.

Le corps mort

Il est possible de répartir les œuvres qui traitent du corps souffrant ou du corps mort en trois catégories. La première est consacrée au martyr, sans précision de son identité. La deuxième est dédiée à des martyrs précis, identifiés, et les œuvres qui en relèvent portent en titre les noms de ces victimes dont ils illustrent l'aspect physique réel. La troisième catégorie évoque des événements dramatiques qui ont eu lieu dans des endroits bien précis, comme à Karm Al-Zeitoun, Baba Amr ou encore Daraya.

Le premier groupe d'œuvres concerne le corps martyr dans l'absolu. De même que *Ya Hayf* de Samih Choukeir a sonné le début des chants révolutionnaires, le tableau *Un martyr de Deraa 1* de Youssef Abdelki a marqué le prologue d'un grand nombre d'œuvres qui allaient par la suite traiter du corps martyrisé. Il s'agit d'une toile en noir et blanc, où le corps du martyr, gisant sur le sol, est figé dans l'instant de sa mort. Dans le tableau *Un martyr de Deraa 2*, le corps agonisant redresse l'avant-bras et lance un regard directement adressé au spectateur. C'est l'instant où la vie du martyr rencontre la mort, les membres tendus par la surprise, les yeux écarquillés.

La série *Carnets du martyr* d'Ismaël Rifaï est composée de peintures acryliques sur l'instant de la perte, celui des funérailles et du drame de la mort, à travers une palette chromatique froide de bleus et de noirs qui entourent le corps souffrant, le corps blessé, le corps martyr. Dans le tableau *Martyr* de Abdul Karim Majdal Al-Beik, différentes teintes de noir, de gris et de blanc

⁴⁴ Mohammad Omran, « Dino Ahmad Ali : attirer pas à pas le spectateur vers la cellule », *Alaraby Aljadeed*, 1^{er} avril 2015.

composent le corps du martyr, en état de fragmentation. De même que le *Martyr* de Tarek Butayhi montre un corps gisant au sol, dont l'abandon suggère la présence permanente de la mort.

La deuxième catégorie d'œuvres en lien avec le corps mort consiste en des peintures de martyrs clairement identifiés, par exemple le jeune Hamza Bakkour dont la partie inférieure du visage a été arrachée lors des bombardements aveugles sur Baba Amr, et qui s'est ensuite vidé de son sang pendant plus de cinquante heures avant de perdre la vie. Plusieurs tableaux portant son nom lui ont été dédiés, comme le *Hamza Bakkour* de Khalil Younes dans lequel l'artiste nous donne à voir la mutilation mortelle, sous ce qui reste du visage de l'enfant, par une longue étendue de rouge. Dans le *Hamza Bakkour* de Amjad Wardeh, le visage de l'enfant martyr est représenté sur les faces d'un cube. Sur l'une d'elles, on voit la partie supérieure du visage de Hamza, et sur une face attenante, ce qui reste du visage à l'endroit de la mutilation, avec une grande tache de sang au niveau de sa mâchoire.

Dans le *Hamza Bakkour* de Khaled Al-Khani, l'artiste présente un visage expressif abstrait, recouvert de sang. Contrairement aux travaux précédents, ce visage-ci ne ressemble pas au vrai visage de Hamza. Dani Abo Louh a, quant à lui, réalisé un film intitulé *Il s'appelait Hamza Bakkour*, à propos duquel le critique Mohammad Omran écrit :

« Dani Abo Louh scinde l'image en deux. Dans la partie supérieure, une image fixe montre la partie non endommagée du visage de l'enfant. Dans la partie inférieure en revanche, l'image change au moyen de photos et de vidéos, nous donnant à voir différentes formes et expressions de bouches. Après un préambule racontant l'histoire de Hamza Bakkour, le film débute [...] avec la bouche d'une femme en train de s'appliquer du rouge à lèvres. Dans ce film, l'artiste utilise le montage comme on le ferait d'un "collage" sur un tableau, avec des photos et des vidéos représentant la partie inférieure du visage qui se superposent les unes aux autres. Ce film n'est pas non plus dépourvu, à l'instar du travail de Amjad Wardeh, d'une certaine dimension ludique ⁴⁵ ».

L'histoire du martyr Ghiyath Matar a elle aussi inspiré de nombreux artistes. Ghiyath était l'une des icônes des débuts de la révolution, qui a été arrêté alors qu'il distribuait des roses à des membres de la sûreté à Daraya, et est mort sous la torture. Dans le tableau *Pour l'âme du martyr Ghiyath Matar* de Waseem Al Marzouki, une tête, morte, précède une flaque de sang qui se répand sur la majeure partie de la toile. D'après Mohammad Omran, « l'aspect du personnage présenté ici dans la peinture d'Al Marzouki ne ressemble pas à celui du martyr du mouvement pacifique, Ghiyath Matar. Mais le fait de mentionner son nom dans le titre de l'œuvre identifie le corps et participe à documenter sa mort ⁴⁶ ». Shadi Abou Karam dédie lui aussi à Ghiyath Matar une photographie, intitulée *Un cadavre esseulé*, sur laquelle un corps humain replié sur lui-même est éclairé par une lumière blanche projetée sur le sol, au milieu d'un espace plongé

⁴⁵ Mohammad Omran, « Représentation du corps supplicié dans l'art plastique syrien contemporain », in *Recherches pour approfondir la culture de la connaissance*, Damas-Beyrouth, Mamdouh Adwan, 2016, p. 315-316.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 316.

dans le noir. Dans cette image, la mort est évoquée par la solitude absolue de ce corps dans son rapport à l'espace qui l'enserme.

L'histoire d'Ibrahim Qachouch, ce chanteur révolutionnaire des premières manifestations à Hama dont le corps inerte a été retrouvé, égorgé, dans la rivière de l'Oronte, a également marqué les esprits. Si l'on s'est rendu compte par la suite qu'il ne s'agissait pas du cadavre de Qachouch, c'est toutefois en hommage à son martyr que plusieurs œuvres picturales ont été conçues. C'est le cas par exemple du travail de Khalil Younes, dans lequel Qachouch est représentée la gorge tranchée, ou du *Qachouch, l'oiseau de la liberté* de Wissam Al Jazairi, dans lequel un oiseau, posé sur la plaie béante, prend son envol. Dans sa série *Blessures*, Jaber Al Azmeh consacre également une photographie à Qachouch, dans laquelle des ombres de mains sortent de sa poitrine. Dans cette image, le mouvement et l'expression du corps donnent l'impression que Qachouch est toujours en vie. Seule l'entaille à la gorge témoigne de son histoire.

La troisième et dernière catégorie d'œuvres en lien avec le corps mort est celle qui traite des événements dramatiques qui ont frappé différents lieux, dont les œuvres portent le nom. Ici, le corps mort devient un symbole du lieu sinistré. Avec son tableau *Hama 30, 2012*, Khalil Younes remémore le massacre de 1982. Mohammad Omran dit de cette toile : « Dans la peinture *Hama 30, 2012* de Khalil Younes, un torse féminin nu se détache sur un fond noir. Le titre indique les trente années écoulées depuis le drame. Un rouge couleur sang colore le buste, à l'exception des seins, peints en blanc, qui exhibent deux sutures à l'endroit des tétons arrachés ⁴⁷ ». Ces cicatrices du corps mutilé illustrent les séquelles que porte la mémoire collective syrienne par rapport aux événements tragiques qui se sont déroulés dans cette ville.

Dans *Karm Al-Zeitoun*, Shada Safadi peint ce qu'a subi ce quartier de Homs. « On y voit un corps étendu sur lequel, en plus des siennes, trois autres mains sont posées, comme si elles cherchaient à tirer le corps vers l'arrière. À côté de lui, au milieu du tableau, un enfant au visage triste porte sous le bras un objet qui ressemble à un livre [...]. À côté de l'enfant, un petit nuage obscur déverse une pluie noire ⁴⁸ », commente Mohammad Omran.

Dans sa recherche sur le corps, le critique mentionne également l'œuvre réalisée sur le logiciel Photoshop par Somar Sallam, intitulée *D'Al-Houla vers le ciel*. Il écrit : « Des corps morts, figés sur un fond de couleur orange trouble, montent au ciel. Leur position est inverse à celle sous laquelle est habituellement représentée l'ascension des âmes. En dépit des différences d'âge et d'aspect des corps tués – certains, ligotés, reproduisent la scène véritable du massacre – , la ressemblance de leurs traits donne l'impression que les victimes appartiennent à une même famille ⁴⁹ ». Par l'aspect souvent enfantin de ses personnages qui flottent vers le ciel, ce tableau rappelle que la plupart des victimes du massacre d'Al-Houla étaient des enfants.

Mentionnons également la série de dessins réalisée par Abdul Karim Majdal Al-Beik sur le corps mort, dont tous portent en titre le nom d'un lieu où des événements d'une violence inouïe se sont déroulés : *Tombé à Al-Khalidiya 1, Tombé à Al-Khalidiya 2, Sous le ciel de Baba Amr*,

⁴⁷ *Ibid.*, p. 312.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 312.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 313.

ou encore *Karm Al-Zeitoun*. La façon de dessiner sur un fond noir et blanc et de poser la couleur sur la toile font que les organes humains, voués à disparaître, s'interpénètrent les uns les autres.

Un ensemble de tableaux de Mohammad Omran documentent les rituels attachés à la mort, tels les funérailles et l'enterrement. Dans le cortège funèbre, des dizaines de manifestants portent le corps mort, qui se distingue d'eux par son linceul. Leurs bouches sont ouvertes tandis qu'ils scandent des slogans, pleurent ou protestent. Ailleurs, le corps drapé dans son linceul est étendu sur une carriole. Les visages qui l'entourent expriment l'incrédulité suscitée par la mort, à travers différentes expressions explorées face au corps inanimé.

Si le linceul illustre le corps mort dans le travail de Mohammad Omran, c'est le squelette qui remplit cette fonction dans les tableaux qui constituent le projet intitulé *Chroniques de la mort en Syrie* de Omran Younis. L'œuvre à mi-chemin entre la gravure et le dessin qu'est *Une dernière nuit à Daraya* représente un ensemble de têtes enfantines qui sont à la fois des visages et des crânes. Ces deux motifs entremêlés se retrouvent à nouveau dans *Soueïda* et *Hommage à Youssef Abdelki*. Dans un autre tableau, des squelettes de corps enfantins se distinguent plus clairement encore. Dessinés au fusain et à la bombe, des corps d'enfants sont représentés sous forme de squelettes inhumés, à côté d'une marelle dont les carreaux numérotés ressemblent davantage à des emplacements de tombes qu'à un jeu. L'enfant ici se transforme en un squelette fantôme flanqué au sol. Omran Younis écrit à propos de son travail : « Qui es-tu, toi la mort ? Comment peux-tu être syrienne et tellement présente, tout en restant à ce point obscure et étrangère pour nous ⁵⁰ ? ».

Akram Al Halabi parle lui aussi du corps mort de l'enfant dans son projet de photomontage intitulé *Une joue*, en introduction duquel il écrit : « Les images racontent des histoires vécues par les habitants de la Syrie. Ces images sont extraites de films diffusés dans les médias, tournés avec des téléphones portables ou des caméras rudimentaires. J'ai capturé ces images en haute résolution sur l'écran d'ordinateur directement, puis je les ai traitées numériquement en les convertissant en noir et blanc, puis en y ajoutant du texte ⁵¹ ». Les mots ajoutés aux images sont : oreille, œil, nez, tête, bras. Chaque partie du corps présente dans l'image est étiquetée, comme si les membres humains perdaient de leur substance face à l'ampleur du drame et de la souffrance. Aussi faut-il les nommer, sans quoi le spectateur ne les reconnaîtrait pas, tant leur aspect est altéré. L'artiste explique le concept de son projet de la manière suivante :

« Il s'agit d'une série de vignettes dans lesquelles les inscriptions en arabe et en anglais attirent l'attention du spectateur sur certains dommages que l'on ne remarquerait pas nécessairement sans cela. Dans un monde saturé d'informations, ces mots orientent notre attention sur certains corps, certains membres. Le fait qu'ils soient éparpillés sur l'image rappelle instantanément les éclats d'obus ou les débris de bâtiments écroulés, ou peut-être les pierres nécessaires à une éventuelle reconstruction, en vue d'une vie nouvelle ⁵² ».

⁵⁰ Omran Younis, texte expographique, Paris, Galerie Europa, 2014.

⁵¹ Akram Al Halabi, présentation du projet *Joue*, site de l'artiste, 2012 : akramalhalabi.com

⁵² Akram Al Halabi, « Rencontre avec l'artiste », *Revue Atassi*, n° 4, 2018.

Sur son choix artistique de joindre le mot à l'image, Al Habali écrit :

« Je me suis mis à réfléchir sur les images baignées de sang que je voyais aux informations, et me suis demandé : pourquoi ne pas écrire ce que je vois sur les images directement ? Je pourrais rendre l'image monochrome, effacer le rouge du sang pour y mettre à la place des mots qui rendent son contenu clair comme de l'eau de roche : des mains, des pieds, des visages. Qu'ajouter à cela ? Chaque mot et chaque image ont un contenu singulier. En les réunissant tous deux, je crée une troisième chose : un concept nouveau, plus puissant, qu'il est plus difficile d'ignorer [...] Le fait de poser de l'écriture sur l'image même lui donne du poids et oblige le cerveau à la confronter de manière différente »⁵³.

Mais plus importante encore aux yeux de l'artiste est la manière de réceptionner l'œuvre, fondée sur la lecture de l'image et la lecture du texte :

« On lit chaque lettre une à une, ce qui n'est pas chose habituelle dans la lecture de la langue arabe. C'est totalement abstrait et discordant. Cela traduit ce que l'on ressent lorsqu'on regarde les bâtiments écroulés, les villes détruites. L'éclatement des lettres et des mots arabes sur l'image redouble la destruction visible dans l'image même. Si l'aspect éparpillé de certains mots évoque les décombres, d'autres sont alignés autour de maisons, de fenêtres. Dans ces lieux-ci, les mots deviennent les pierres qui permettent d'envisager la reconstruction de ce qui a été démoli »⁵⁴.



Akram Halabi, *Nous n'oublierons pas*, œuvre numérique, 2012.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

Il est intéressant de relever le désir commun aux projets *Joue* de Akram Al Halabi et *Images sans titre* de Khaled Barakeh, de cacher le corps tel qu'il apparaît dans les médias en le remplaçant par d'autres éléments visuels. Dans leur projet respectif, ils ont tous deux travaillé à partir de photos produites par les médias. Leur objectif est de ne pas exposer le corps violenté ou mort, de le protéger en maniant autrement son image, afin que ce procédé nouveau de création visuelle suscite une douleur différente chez le récepteur.



Khaled Barakeh, série *Images sans titre*, œuvre numérique, 21 × 30 cm, photographie de Baraa Halabi, 2014.

Le projet de Khaled Barakeh consiste en cinq photographies prises dans les médias. Toutes montrent des personnes qui tentent de sauver des victimes de tirs, de bombardements, d'explosions. L'artiste, lui, décide de dissimuler le corps atteint, le corps transporté, le corps mort, en le couvrant de blanc et interroge : « Quel effet provoque l'absence ou la présence du corps dans la photographie d'art ? Le fait de l'effacer peut-il être un acte protecteur ? L'absence du corps peut-elle contribuer à incarner sa présence ⁵⁵ ? ».

Dans ces photos prises à travers la Syrie, différents niveaux de violence sont représentés : la violence des bombardements, la violence des médias qui exhibent les victimes, la violence de l'artiste qui intervient dans l'image pour recouvrir les corps. L'artiste délimite le contour du

⁵⁵ Khaled Barakeh, présentation du projet *Cinq images sans titre*, site de l'artiste, 2016 : khaledbarakeh.com

corps et en recouvre la chair de blanc, cachant de ce fait l'identité de la victime au moyen d'un procédé technique. Cet acte, à la fois cruel et protecteur, souligne la présence de la victime par sa mise en absence. Elle est montrée et dissimulée par un même geste.

Dans *Attache-cheveux*, les sculptures en bronze de Randa Maddah parlent, elles aussi, du corps mort, notamment sous sa forme enfantine. Réitérant son désir de voir les œuvres sculpturales suspendues à la manière des tableaux, les corps de bronze semblent pour certains cloués, en haut de leur support, par une natte de cheveux. L'intensité expressive de ces sculptures évoque l'inférieur : celles qui montrent plusieurs corps font penser à des charniers, et celles qui n'en montrent qu'un, à des gibets.

Mohammad Omran écrit à propos de cette œuvre : « Des corps broyés, pétrifiés, brisés, épouvantés tantôt se caparaçonnent les uns les autres, tantôt fusionnent tels de la pâte. Ils semblent plaqués au sol comme s'ils dormaient, qu'ils étaient morts, ou qu'on les écrasait [...]. Ces créatures de la géhenne [...] qui illustrent l'escalade de la violence en Syrie, convoquent à leur manière les mondes imaginaires du peintre Jérôme Bosch ⁵⁶ ». Le poète Golan Haji s'est intéressé au trinôme inférieur-corporel-expressif qui caractérise le travail de Randa Maddah, en se référant à la vision qu'Emanuel Swedenborg a de l'enfer : « Emanuel Swedenborg a vu l'enfer. Son créateur l'a conçu sous la forme d'un être humain et l'a enveloppé de chair. Ses organes nus et l'obscurité de ses entrailles sont peuplés d'hommes. Il se vit de l'intérieur, monstre vivant dans le ventre d'un autre humain. Chacun d'entre nous a son enfer personnel, avec ses propres visages et personnages humains, qui se distingue de l'enfer des autres ⁵⁷ ». Ici, les tréfonds de l'âme humaine et l'enfer s'entrelacent.

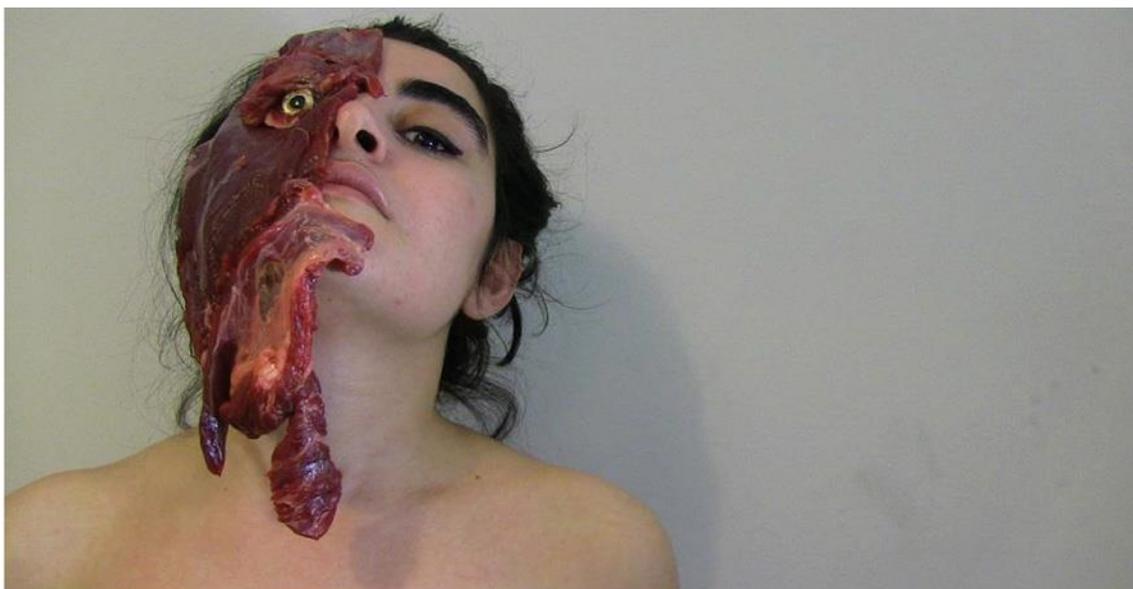
Le corps souffrant

Le traitement artistique du thème qu'est le corps souffrant ne diffère pas de celui du corps mort, si ce n'est qu'il exprime la violence, la souffrance et la perte endurées par la société syrienne de manière globale, et non pas autour d'événements définis. Dans son projet intitulé *L'abattoir*, Hiba Al Ansari photographie son corps avec, posé sur le visage, un morceau de viande comestible ainsi qu'un œil de poisson. Dans cette image, le corps vivant, en l'occurrence celui de l'artiste, endosse le corps mort : « Je revêts des lambeaux de corps, dont les chairs s'amassent sur mon visage ⁵⁸ ». D'autres fragments sont présentés seuls, démembrés : une patte, une poitrine qui viennent d'être arrachées au corps. L'œuvre qu'est *L'abattoir* se distingue dans le rapport du corps vivant au corps mort, mais aussi par la présence directe, dans l'image, du corps de l'artiste en train de manier les lambeaux.

⁵⁶ Mohammad Omran, « Randa Maddah : un intermède en enfer », *Alaraby Aljadeed*, 4 septembre 2016.

⁵⁷ Golan Haji, « Les créatures de Randa Maddah », site « Safahat Souria », 4 septembre 2016 : alsafahat.net

⁵⁸ Hiba Alansari, texte accompagnant le projet *L'abattoir*, page Facebook « Art.Liberte.Syrie », 2015 : facebook.com/Art.Liberte.Syrie



Hiba Al Ansari, série *L'abattoir*, photographie, 100 × 70 cm, 2013.

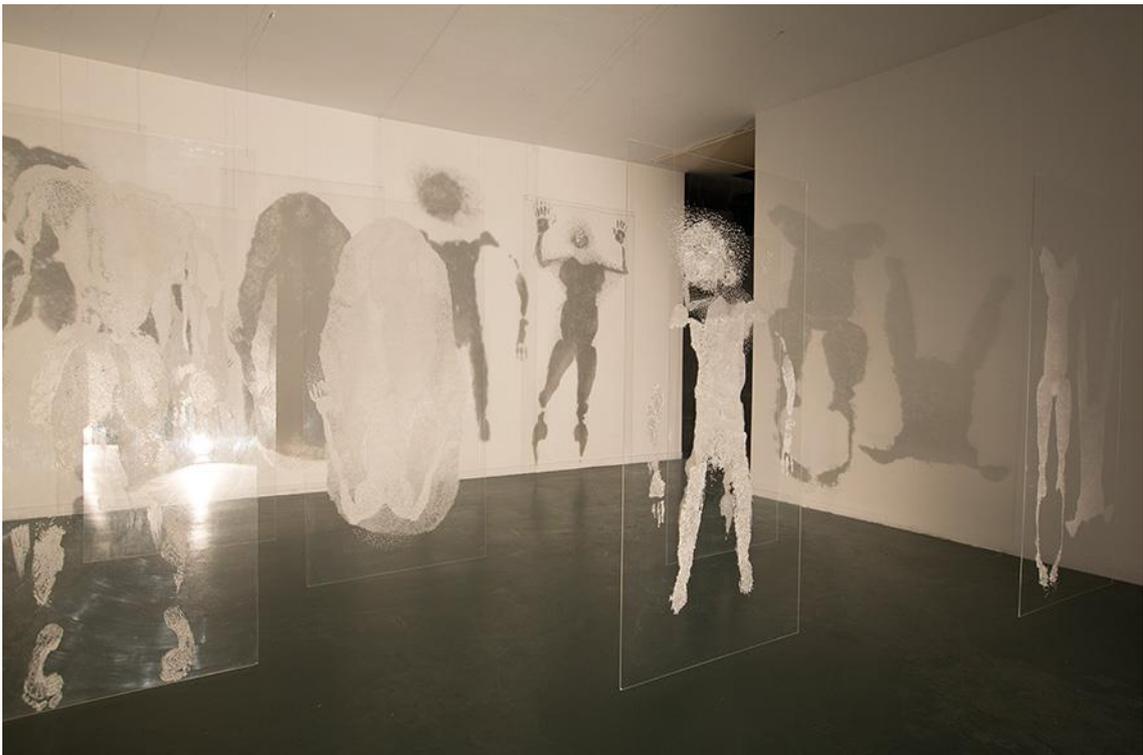
Dans les tableaux de Khaled Takreti, la mort est peinte de manière expressive. L'exposition *Les femmes et la guerre* présente différents portraits en tête et en buste de femmes en état d'abattement, de deuil, de crainte révérencielle devant la mort. Dans l'un des tableaux cependant, un squelette vient remplacer le corps féminin. La charge expressive est également importante dans le tableau *Le jeune Jamal* de Sandy Kastoun, où le haut de la tête du garçon est fait avec les décombres de bâtiments incendiés. Le territoire corporel se confond ici avec celui de la ville détruite.

L'exposition de Sara Shamma intitulée *Portraits de la guerre civile mondiale* présente des tableaux où figurent des portraits qui côtoient parfois d'autres éléments visuels, par exemple un morceau de viande suspendu à côté d'un corps humain en train de subir la torture. Pour l'artiste, le « portrait » de la société syrienne n'est donc pas affaire de visages, mais de scènes de violences, de supplices, de souffrances. Sacha Craddock écrit à propos de cette exposition : « Ce ne sont pas des tableaux de guerre à proprement parler, mais ils nous embarquent dans un voyage cinématographique qui nous montre par bribes la torture et les victimes [...] de la guerre ⁵⁹ ».

Promesses de Shada Safadi fait partie des œuvres qui se sont distinguées dans leur manière d'appréhender le corps souffrant. Ce projet est un ensemble d'empreintes de corps recueillies sur une toile, puis gravées sur une plaque de plexiglas. Les œuvres sont disposées dans la salle d'exposition de telle sorte que l'éclairage braqué sur les plaques en projette les ombres sur les murs. Ces empreintes corporelles font penser à des fossiles, à des résidus de corps primitifs. Elles renvoient également aux victimes. Mais ces bouts de corps sont aussi des âmes, nous explique l'artiste :

⁵⁹ Sacha Craddock, texte expographique de *Portraits de la guerre civile*, Londres, Galerie The Old Truman Brewery, 2015.

« Les âmes s’élèvent en silence, invisibles. Mais la souffrance qu’elles ont connue et leur combat contre la peur font que nous, les vivants, sommes engagés auprès d’elles à tenir certaines promesses. Or nous avons oublié les promesses faites à nos aïeux. Si nous nous en souvenons parfois, nous nous empressons de les oublier à nouveau, de la même manière que nous ne voyons pas les faits au moment où ils adviennent, mais après coup. Les scènes sont gravées dans notre mémoire. Ne devons-nous pas des excuses à ces âmes qui ont lutté pour nous sortir des ténèbres ? Nous continuons d’exister, nous sommes toujours en vie et pourtant, notre liberté reste inachevée. Les morts, c’est vous. Mais nous aussi sommes morts ⁶⁰ ».



Shada Safadi, *Promesses*, huit plaques en plexiglas gravées, photographie de Roula Hilwani, 2012.

Le projet sculptural *Mémoire* de Nour Asalia fait également le lien entre le corps, la violence et la mémoire. Hannah Thompson commente ainsi ce travail :

« Dans la série “Mémoire” de Nour Asalia, nous apparaît un visage immergé dans du liquide. La sculpture en argile, scellée dans de la résine transparente, ressemble à ces hommes des tourbières dont les corps ont été retrouvés des siècles plus tard, embourbés dans la tourbe, en parfait état, comme s’ils dormaient. Nour Asalia explique : “Dans mes sculptures, les yeux clos renvoient à l’instant entre la vie et la mort. Pour moi, ce moment est un moment de paix : c’est la dernière étape de la vie et la première étape de la mort”. Et de fait, la sérénité et la lumière dans cette sculpture amplifient la sensation

⁶⁰ Shada Safadi, texte expographique de *Promesses*, site de l’artiste : shadasafadi.blogspot.com

de calme qu'évoquent les yeux fermés – nous ignorons s'il s'agit d'un visage endormi en train de rêver, ou s'il s'est fermé à nous, pour toujours, dans la mort. "Je viens d'un pays où la sculpture est souvent conçue à des fins purement figuratives. Moi, je veux montrer le visage en sculpture de manière contemporaine", poursuit l'artiste. Ce visage, à la fois fragile et exposé, reste hermétiquement fermé face à nous, avec ses souvenirs enfermés à l'intérieur tels des insectes dans l'ambre. Pour Asalia, dont le père était taxidermiste, c'est en partie l'objectif : "Mon travail concerne la mémoire d'un matériau et non d'un sujet particulier. Mon père embaumait des corps. Moi, j'embaume des moments"⁶¹ ».

Mères éplorées, de Assem Al Basha, est un ensemble de corps sculptés en argile, des femmes et des hommes debout, tête levée, les yeux fixés vers le ciel où se trouvent les êtres chers qu'ils ont perdus. La monochromie de leurs teintes, entre rose pâle et jaune sable, reflète leur unité de condition. Celle d'un corps syrien à qui la mort a arraché un autre corps, et qui est désormais en proie aux affres de la séparation.

Le corps exilé

En dernière partie de cette section concernant le corps artistique politique, nous abordons le corps qui a enduré l'épreuve du déplacement et de l'exil forcés. Khaled Takreti travaille, en les teintant de bleu, sur les images médiatiques de l'évacuation des familles qui ont survécu au siège et à la bataille du camp de Yarmouk, dans la banlieue de Damas. Ce sont des tableaux qui cherchent à reproduire l'image photographique avec les outils de la peinture. Il s'agit donc là d'une mise en œuvre directe de l'événement, tel qu'il a été documenté dans l'instant.

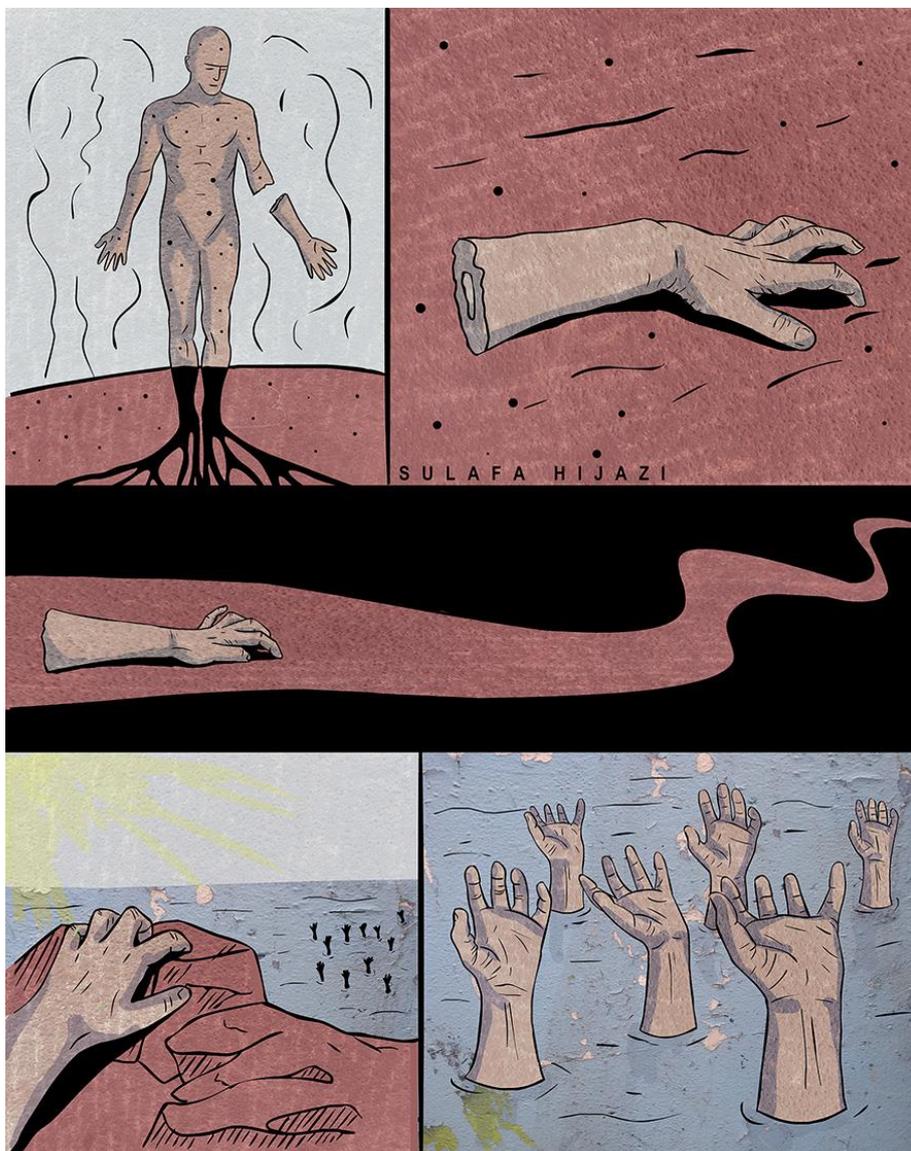
Dans sa série de peintures intitulée *Au-dessus de la mêlée*, Mohamad Khayata part de son désir de voir l'individu emporter partout avec lui sa patrie, son espace, son lieu à lui. On voit des corps porter en eux tous les éléments liés au lieu d'appartenance. Dans le tableau *Le retour, ou l'aliénation, ou le profil bas*, un corps s'étire loin, jusque dans les nuages jonchés de valises colorées. Sur le haut de sa tête est érigée une tente de réfugiés qui confère au tableau une dimension dramatique. La tente est la destinée qui accompagne le réfugié jusque dans ses rêves d'un lieu qui lui soit intime, un lieu à lui. Elle devient ainsi partie intégrante de son corps.

Le corps déplacé, chez Saoud Abdallah, prend l'aspect d'une présence féminine. Le foulard de la femme se transforme en balluchon dans l'exode ; ses pieds sont au nombre de quatre pour signifier le déplacement. Dans son tableau *Déplacés dans le vent*, Yaser Safi peint sur un fond blanc les corps d'un père, la tête d'une mère et trois enfants, tels des blocs de couleur délicatement déposés sur la toile, comme si la destinée de leurs propriétaires était d'avancer vers l'inconnu. Dans *Le camp*, Safi dessine des corps enchevêtrés, certains adultes, d'autres enfants. Dans un autre tableau encore, le corps déplacé cherche la chaleur et se tient, austère, à côté d'un brasero.

⁶¹ Hannah Thompson, « Projet Mémoire, Nour Asalia », *Revue Atassi*, n° 2, 2018.

Dans son exposition *Diaspora*, Sara Shamma peint la dispersion en tant que concept psychique et corporel. Elle y présente des portraits en buste qui se transforment au sein d'une même image selon différents âges du même être : le visage adulte est représenté directement au-dessus du visage enfantin, et celui du jeune homme à côté de celui du vieillard. Ce travail comprend vingt tableaux, peints dans différentes villes où s'est rendue l'artiste. La diaspora, ici, n'est pas peinte à travers le mouvement du corps qui se déplace ou est déplacé, mais au travers de l'effet du temps sur le corps et la peau de l'homme, au travers aussi de la relation entre le passé et l'instant présent, ainsi que du destin que trahissent les visages.

Asile, de Sulafa Hijazi, recourt au corps pour parler du phénomène. Divisé en cinq cases, le tableau raconte une histoire à la manière des bandes dessinées. Une main se détache d'un corps humain figé au sol par ses racines pour entamer, seule, son périple d'exil en direction de la mer où elle tombe sur des dizaines d'autres mains en train de se noyer, qui demandent secours. L'exil, dans ce tableau, c'est un membre dépouillé de ses origines, de son corps.



Sulafa Hijazi, *Asile*, œuvre numérique, 60 × 75 cm, 2014.

Dans le travail de Khaled Dawwa, le « déplacé » est sculpté, sous le même nom, comme un corps argileux brisé, qui transporte une valise. Chez Assem Al Basha, le corps en bronze du déplacé rappelle, par sa ténuité, le travail d'Alberto Giacometti. Lui aussi est pris dans un mouvement vers l'inconnu : un corps qui luit et traduit une vulnérabilité, une fragilité telle qu'elle suggère sa possible disparition. Le *Déplacé*, sculpté dans l'argile par Yaman Youssef, consiste pour sa part en un buste qui porte un balluchon. Les sculptures en bronze de Hamada Maddah, dans son œuvre intitulée *Barque*, abordent la question de l'exode de manière plus symbolique, à travers un corps qui s'arrondit pour prendre l'aspect d'un canot.

2- Le corps artistique culturel

Nous allons examiner ici un ensemble d'œuvres qui, sans aborder directement la situation politique en Syrie, traitent certaines des grandes thématiques liées au corps dans l'histoire de l'art en travaillant sur des notions d'ordre culturel tel le corps sensible, la masculinité et la féminité, le corps à soi, ou encore le corps et l'environnement.

Le corps sensible

La photographe et sculptrice Laila Muraywid, dont l'œuvre parle du corps sensible, écrit :

« Le corps féminin constitue la pierre angulaire de mon travail. C'est là que se rencontrent les contradictions, les paradoxes, les ambivalences et les conflits culturels et sociaux. Le corps est aussi la façade extérieure des sentiments et des sens, ainsi que l'apparence désirable conforme à l'image archétypale de la femme : le tiraillement de l'existence inscrit dans la chair. Si le corps de la femme est un champ de bataille ouvert à toutes sortes de violences, il est également une incommensurable force de vitalité. Mon travail part de cette matière brute, pour créer à partir du chaos organique de quoi contreenir aux pensées dominantes. Il efface toutes les frontières entre la vie et la mort, le sacré et le profane, la laideur et la beauté. Comment mettre en lumière la poésie et la beauté des vestiges ⁶² ? »

À propos de son œuvre intitulée *Au plus sombre des ténèbres, il y aura de la lumière*, l'artiste écrit : « Mon travail interroge la façon dont la culture et la société appréhendent l'interdit. Mes œuvres étudient la relation entre l'individu et autrui, le fantasme et le désir, la peur collective et l'angoisse générées par la complexité et les contradictions à l'œuvre dans les croyances sociales. L'intimité est le point de départ pour passer de l'individualisme à l'universalisme. Le corps de la femme est hypothéqué, spolié par les discours religieux, politiques et par la société ⁶³ ».

⁶² Laila Muraywid, texte expographique, Exposition *Révolutions personnelles*, Dubaï, Galerie Atassi, 2019.

⁶³ Laila Muraywid, texte de présentation d'*Au plus sombre des ténèbres, il y aura de la lumière*.

Laila Muraywid réunit la question du genre et celle de l'entrave imposée culturellement et socialement au corps féminin. Mais ce qui caractérise avant tout son parcours artistique, c'est son infatigable travail sur le corps intime et sa relation à la mémoire. À travers ses photographies, l'artiste tente également de réinterroger les critères de définition du beau et du laid attachés au corps humain en général, et au corps féminin en particulier.

Les travaux du photographe Ammar Abd Rabbo nous amènent à la question du corps érotique nu. L'artiste, pour qui la politique de censure et de dissimulation du corps n'a pas permis à notre société d'atteindre le résultat moral escompté, s'interroge : « Pourquoi y a-t-il moins de harcèlement dans les pays où les photos de nus sont permises, que dans ceux où elles sont interdites ⁶⁴ ? » La réponse tient peut-être à la marge de liberté autorisée. Car plus de liberté signifie également plus de sécurité et, partant, moins de harcèlement. Abd Rabbo conclut en disant : « Une plus grande liberté signifie un plus bel art ⁶⁵ ».

Les travaux de Amar Abd Rabbo interrogent le rapport de la culture arabe à la nudité : « Dans nos pays, il est possible de photographier les cadavres, mais il est interdit de photographier un corps nu ⁶⁶ ». Dans son exposition intitulée *La vérité nue*, le photographe travaille sur la relation entre le corps nu et les lettres arabes, en recouvrant certaines parties du corps féminin de bribes de textes manuscrits. Dans son exposition *Matricules*, Abd Rabbo colle sur les photos de corps féminins des plaques d'immatriculation en métal qui leur couvrent la poitrine et le ventre, pour dénoncer le glissement sémantique entre la femme et la voiture qui existe dans la culture arabe. Dans son texte expographique, l'artiste explique : « Je voulais susciter la réflexion sur l'usage d'un lexique, largement véhiculé, qui assimile les femmes aux voitures. Vous avez certainement déjà entendu quelqu'un dire, au cours d'une conversation, à propos d'une femme : "elle a de beaux pare-chocs" ou "il faudrait refaire la carrosserie". Ce constat vaut pour les pays du monde arabe comme pour la France et de nombreux autres pays. La question qui se pose aujourd'hui est : N'est-il pas grand temps de nous débarrasser de ces pratiques ⁶⁷ ? » La brutalité de cette comparaison verbalisée entre une femme et une voiture, le photographe en révèle ici la laideur sur le plan visuel.

Quant au projet d'installation multimédia intitulé *Dans un jardin je suis entrée*, réalisé par Chrystèle Khodr et Bissane Al Charif en collaboration avec le dramaturge Waël Ali, il se présente de la manière suivante :

« Le spectateur pénètre dans une pièce où neuf casques audio sont accrochés au mur. À côté de chaque casque se trouve une installation artistique ou un tableau. Le spectateur écoute les histoires recueillies par les artistes, qui ont inspiré leurs œuvres. Ces histoires ont toutes quelque chose à voir avec le désir sexuel. Le corps, ici, est présent au travers de ces histoires qui parlent de sensualité et d'excitation. Ce sont des histoires réelles venues, pour reprendre l'expression des conceptrices de l'exposition, des "villes chaudes" de Syrie, de Palestine, du Liban et d'Irak. Rassemblées, elles forment un

⁶⁴ Ammar Abd Rabbo, *De la liberté de photographier le corps nu*, site « Daraj », 17 décembre 2019 : daraj.com

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Ammar Abd Rabbo, texte expographique de *Matricules*, Beyrouth, Institut Français, 2019.

canevas d'histoires masculines et féminines, d'expériences intimes faites de passion et de sexe en temps de guerre ⁶⁸ ».

Le corps genré

Certaines œuvres traitent de la masculinité et de la féminité dans la culture patriarcale, à partir du concept de corps. Certaines combinent le corps genré et le corps politique. C'est le cas du travail de Hiba Al Ansari sur le pouvoir de Daech, dans lequel elle dénonce la culture du niqab imposée par l'organisation. L'artiste confectionne une série de masques qui ressemblent au niqab de l'État islamique, avec du tissu en satin auquel elle ajoute des perles qui rendent les masques burlesques. Couvrir le visage, c'est émettre un signe visuel qui provoque un mélange d'effroi et d'effervescence carnavalesque. Hannah Thompson écrit à propos de ce projet : « À première vue, les masques noirs sans titre de Hiba Alansari peuvent sembler comiques, voire ridicules. Mais lorsqu'on s'y attarde, une certaine gêne s'empare de nous. Il y a là quelque chose de très provocateur dans la façon dont ces regards vides nous fixent, tels des fantômes parias. Ces masques se détachent tels des trous noirs sur un doux fond bleu ciel, suggérant la destinée désespérée qu'ont connue les femmes utilisées par l'organisation terroriste comme esclaves sexuelles ⁶⁹ ». Dans ce même projet, l'artiste photographie également le corps tyrannique pour le tourner en dérision.



Hiba Al Ansari, *Les nouvelles dictatures*, photographie, 100 × 70 cm, 2015.

⁶⁸ Alaa Rashidi, « Dans un jardin je suis entrée, des histoires d'amour chaudes dans des pays qui brûlent », site « Raseef22 », 13 mars 2019 : raseef22.net

⁶⁹ Hannah Thompson, « Hiba Alansari, une œuvre artistique », *Revue Atassi*, n° 2, 2018.

Dans l'exposition *En mémoire du patriarcat*, Rita Adib présente un travail particulièrement conceptuel, dont les divers procédés artistiques qui empruntent à la sculpture, la peinture, l'installation et la photographie, peuvent être lus comme autant de variations sur le seul et unique thème qu'est l'autoritarisme viriliste. Le texte de présentation de l'exposition dit : « Cette exposition souligne l'importance de se moquer du virilisme, en mettant en lumière l'hégémonie du pouvoir patriarcal et la manière avec laquelle il s'engouffre dans les brèches pour en prendre le contrôle ⁷⁰ ».

L'ironie imprègne clairement les œuvres de l'exposition, dont la plus remarquable est un pastiche du célèbre tableau *La danse* (1910) du peintre français Henri Matisse, où cinq corps de femmes sont pris dans l'extase de la danse :

« Dans la version de ce tableau selon Rita Adib, les corps féminins sont remplacés par des corps d'hommes peints de façon grotesque avec des membres disproportionnés, qu'il s'agisse de leurs têtes, leurs yeux, leurs bouches, leurs dents. Mais le grotesque atteint son paroxysme dans la représentation des sexes masculins protubérants qui sortent des cinq bouches, comme si la parole masculine se réduisait au phallus qui domine la pensée patriarcale ⁷¹ ».

Dans cette même exposition, l'installation intitulée *La bride* donne à voir une expression différente du pouvoir patriarcal exercé sur le corps féminin :

« Le spectateur se retrouve face à une “bride-bavarde”, un instrument de torture utilisé en Europe au XVI^e siècle pour châtier, supplicier et humilier la femme. Cette muselière en fer était équipée de pointes métalliques appuyées sur la langue pour empêcher la femme de parler. Ainsi muselée, la femme était ensuite trainée au bout d'une corde sur la place publique par l'homme qui signifiait à tous, par ce geste, qu'il l'avait “corrigée”. L'artiste a décidé de se passer la muselière autour de la tête pour en faire l'expérience par elle-même. Cela a donné lieu à quatre photographies, elles aussi exposées, où on la voit sous le joug de ce harnais ⁷² ».

Rita Adib recourt aux procédés de la critique, de la satire et de la démesure grotesque, ses œuvres ont un effet à la fois comique et provocateur sur le spectateur, en évoquant dans une même œuvre la souffrance que génère l'autoritarisme viriliste et le ridicule que ce dernier inspire.

⁷⁰ Rita Adib, texte expographique d'*En mémoire du patriarcat*, Beyrouth, Galerie 392Rmeil393, 2019.

⁷¹ Alaa Rashidi, « Les phallus de l'autoritarisme. Des créatures caricaturales en voie d'extinction », site « Almodon », 16 décembre 2019.

⁷² *Ibid.*



Rita Adib, *La bride*, photographie de sculpture en fer, 25 × 25 × 30 cm, 2019.

Dans une vidéo-performance intitulée *Obscurité sous la lumière*, la danseuse Yara Al Hasbani semble ligotée à la chaise sur laquelle elle est assise, vêtue d'un niqab noir. Une unique source de lumière, fixée dans un coin en hauteur, l'éclaire en plongée. Le corps entravé et caché dessine la part d'obscurité de cette existence lumineuse. La danseuse exécute des mouvements qui expriment la répression du corps dont les mouvements sont empêchés. À la fin de la vidéo, la phrase suivante s'affiche : « Refuse qu'on fasse de toi une poupée ».

Le corps et l'environnement

Dans le monde arabe, rares sont les travaux artistiques qui abordent la question de l'environnement. Dans son exposition *Résignation*, Mohamed Khayata fait de l'environnement un sujet essentiel, pour lequel le corps humain est un moyen d'appréhension intellectuelle et culturelle. Dans une série de photographies, l'artiste demande à son modèle de revêtir un masque en accropode qui lui recouvre entièrement la tête. Le masque a la forme d'un bloc de béton qu'on utilise pour endiguer les vagues, et que les sociétés immobilières font ériger le long des littoraux pour développer leurs projets touristiques. Si l'artiste introduit le corps du modèle dans l'œuvre, c'est pour le « cimenter » ensuite, lui faire expérimenter l'inconfort du corps au contact de ce matériau de construction. L'œuvre intitulée *Le litige* fait quant à elle référence à l'augmentation de la pollution, qui va jusqu'à envahir le corps humain. Dans cette photographie, des petites voitures en plastique colorées sont alignées les unes à côté des autres sur le corps d'une femme nue. Ce corps nu symbolise ici la beauté de l'humain, qui disparaît sous la quantité

de véhicules qui s'accumulent dans la ville de Beyrouth, comme l'explique Khayata ⁷³. Paradoxalement, c'est le béton qui investit le corps humain et non l'inverse. Tantôt, c'est la tête du modèle qui disparaît pour signifier que l'homme est noyé dans ce matériau. Tantôt, c'est sa nudité qui disparaît pour dire combien le béton occulte l'esthétique du corps humain.



Mohamed Khayata, *Le litige*, photographie, 60 × 80 cm, 2018.

Le corps à soi

Certaines œuvres abordent le corps sous un angle subjectif, spécifique à l'artiste seul, sans référence à l'expérience politique ou culturelle. Le projet *Couture* de Nour Asalia raconte ainsi son rapport singulier au corps :

« Ma sensibilité aux yeux s'est progressivement exacerbée après que ma mère, ayant quasiment perdu la vue, ait dû recevoir une injection en plein œil. J'étais là, à ses côtés, le jour de cette intervention. Par la suite, ma fille a elle aussi subi une longue opération de l'œil. L'idée que je l'avais laissée entre les mains d'un chirurgien pour qu'il lui ouvre l'œil me faisait suffoquer. Durant les longues heures qu'a duré l'opération, je n'ai cessé de me demander comment il me serait possible de subir la suture à sa place. J'ai imprimé des photos de mon œil sur de fines feuilles de riz, et y ai ensuite appliqué plusieurs points de couture. Répété de nombreuses fois, ce procédé a pris une tournure artistique qui a atténué la rudesse de l'image. Puis j'ai tissé des lignes et des cercles sur et autour

⁷³ Mohamed Khayata, entretien personnel avec l'artiste.

de l'œil. Aujourd'hui, je me dis qu'avoir exécuté, de cette manière répétitive, ce geste artisanal a agi sur moi comme une sorte de transe psychédélique ⁷⁴ ».

3- Le corps, comme partie intégrante de l'œuvre d'art

Dans l'art plastique syrien contemporain, le corps n'est pas uniquement traité dans ses manifestations politiques et culturelles. Il est également utilisé comme partie intégrante de l'œuvre même, comme l'un des instruments, des moyens de l'expression artistique. C'est ce que nous avons vu précédemment à travers la campagne *Non, avec les bras cassés*, par exemple.

Au nombre des performances mobiles et collectives employées lors des mobilisations protestataires, le soulèvement populaire syrien a connu plusieurs « *Flash Mobs* » à partir de 2011. Ces « mobilisations éclair », convenues d'avance et jouées dans les lieux publics, proposent aux passants un partage d'émotion ou de réflexion sur une question de société que les performeurs souhaitent soumettre au débat public. Ces spectacles courts, qui empruntent aux techniques du théâtre itinérant et de la danse chorégraphiée, ne recourent pas aux dialogues – ni à la parole plus largement – mais utilisent parfois le pantomime, ces rôles muets exécutés par la gestuelle et la mimique.

Selon Zyad Adwan et Ammar Al Mamoun, les « Manifestations volantes » sont elles aussi un type de performance collective. Il s'agit de manifestations courtes et rapides, organisées pour durer quelques minutes seulement en raison de l'interdiction de manifester qui existe en Syrie. Leur principale vocation est de contester le pouvoir politique en place et d'exprimer cela au sein d'un environnement populaire, dans la rue ou au marché par exemple, où les passants deviennent de fait le public récepteur du message. La plupart du temps, ces événements sont filmés afin d'être diffusés dans les médias.

Que ce soit dans les flashs mobs, les manifestations volantes ou le projet *Non, avec les bras cassés*, le corps est maintenu dans l'anonymat, tant pour des raisons de sécurité que par la nature intrinsèquement collective de l'œuvre. Dans d'autres types d'œuvres d'art, c'est le corps de l'artiste en personne qui est employé.

Par exemple de l'artiste Alina Amer, dont nous avons précédemment évoqué le travail sur le rapport du corps aux armes avec sa vidéo *Le sacré et le souillé*, dans laquelle elle utilise son propre corps pour procéder à la transformation de l'eau en urine, afin que cette dernière souille l'instrument proprement profane de la guerre. Nous avons également vu comment Rita Adib introduit son propre corps dans l'œuvre artistique, lorsqu'elle se photographie avec le harnais qui servait au Moyen Âge à réprimer les femmes et à en contrôler les corps. De même que dans les photographies de son projet *L'abattoir*, Hiba Alansari montre son corps paré d'un morceau de viande crue, en condamnation de la violence pandémique et de la vision banalisée des cadavres.

⁷⁴ Nour Asalia, texte expographique de *Couture*, exposition *Révolutions personnelles*, Dubaï, Galerie Atassi, 2019.

Mohamad Khayata, que nous avons précédemment vu introduire le corps d'un modèle dans son projet *Résignation*, reprend ce même procédé dans son travail *Des peintures dans des photos* : « Dans cette œuvre, je demande à plusieurs personnes de brandir mes peintures, de façon à porter les visages peints à la place des leurs. J'aime explorer la façon dont les gens alignent leurs pensées et leurs identités sur l'environnement qui est le leur ⁷⁵ ». Ici, ce ne sont pas les tableaux peints qui font œuvre d'art, mais les images photographiques des modèles portant ces tableaux.



Mohamad Khayata, *Oum Al-Zulof*, tableau en photographie, 60 × 85 cm, 2017.

Dans son installation intitulée *Ma petite voix ne ment pas*, l'artiste Khadija Baker se tient assise dans la salle d'exposition, coiffée de longues tresses parmi lesquelles pendent des écouteurs dont le spectateur peut se saisir pour écouter des femmes syriennes, dont l'artiste elle-même, raconter l'histoire de leur exil. Le corps de l'artiste n'est pas seulement un corps performeur, il est également un instrument de diffusion, dans la salle d'exposition, du message de l'œuvre artistique : « Mon intention, en permettant aux participants de me toucher les cheveux, c'est que les histoires narrées deviennent une partie de leur mémoire, afin qu'un lien soit créé entre eux et moi. La mémoire, c'est ce qui nous unit sur le plan universel, là où la douleur nous unit entre Syriens, et entre femmes ⁷⁶ ».

⁷⁵ Mohamed Khayata, « Rencontre avec l'artiste », *Revue Atassi*, n° 6, 2019.

⁷⁶ Khadija Baker, texte expographique de *Ma petite voix ne ment pas*, exposition *Révolutions personnelles*, Dubaï, Galerie Atassi, 2019.



Khadija Baker, *Ma petite voix ne ment pas*, installation, 2018-2019.

Nous avons également vu comment l'artiste performeuse Yara Al Hasbani mettait à contribution son corps dans *Obscurité sous la lumière*, pour parler de l'oppression qui s'exerce sur le corps féminin à travers la culture patriarcale. Ajoutons ici le projet *Subtilisation*, un spectacle créé sous le pseudonyme de « Einleil », dans lequel l'artiste apparaît entièrement dissimulée sous l'habit traditionnel des femmes bédouines. Le désir de cacher le corps, ici, est au principe créatif du personnage artistique, mais il répond également au fait que le corps est le sujet de ce spectacle, comme l'explique l'artiste : « Ce spectacle s'élabore au gré du son et du mouvement. Un personnage fictif naît dans un désert, vide de tout. Il se met peu à peu en mouvement, au rythme de la musique. Il est contraint par le lieu, mais libre dans les mouvements corporels qu'il déploie au cours de cette scène d'improvisation expérimentale. Le spectacle débute avec l'exploration d'une expression rudimentaire à travers les gestes, la voix, les instruments de musique. Cette expression se complexifie ensuite à travers différents thèmes

bédouins, et d'autres styles typiques de la Mésopotamie. Il s'agit d'expérimenter les racines de la communication corporelle, en dehors du langage parlé⁷⁷ ».

Enfin, la vidéo *En instance* de Randa Maddah ouvre une perspective de recherche sur la capacité qu'a l'art de dépasser les limites physiques. Le tournage a eu lieu sur la terrasse du bâtiment où habite l'artiste à Majdal Shams : « Au moyen d'un dispositif complexe de miroirs mobiles, la vidéo réunit les deux côtés de part et d'autre de la ligne frontalière qui a scindé le plateau du Golan syrien où se trouve Majdal Shams. Les habitants du lieu situé sur la ligne de cessez-le-feu ont vécu la tragédie de la séparation entre ceux restés dans la ville, sous occupation israélienne, et ceux qui ont fui plus loin dans les terres syriennes, sans pouvoir ensuite retourner chez eux ni revoir les leurs⁷⁸ ». Filmer ce que reflètent ces miroirs permet de franchir la frontière qu'ont tracée la ligne de cessez-le-feu et les traités internationaux, pour montrer ce qui se passe de part et d'autre de cette limite géographique, au-delà de laquelle des raisons politiques interdisent de communiquer. C'est en ce sens que la vidéo *En instance* suggère la capacité qu'a le travail artistique d'outrepasser les limites physiques.

Texte rédigé en arabe et traduit par Marianne Babut.

Bibliographie

- Haji, Golan, « Les créatures de Randa Maddah », site « Safahat Souria », 4 septembre 2016.
- Khayata, Mohamed, « Rencontre avec l'artiste », *Revue Atassi*, n° 6, 2019.
- Omran, Mohammad, « Les influences du post-modernisme et leurs nouveaux supports chez les plasticiens syriens contemporains », *Revue Atassi*, n° 4, 2019.
- Omran, Mohammad, « Dino Ahmad Ali : attirer pas à pas le spectateur vers la cellule », *Alaraby Aljadeed*, 1^{er} avril 2015.
- Omran, Mohammad, « Randa Maddah : un intermède en enfer », *Alaraby Aljadeed*, 4 septembre 2016.
- Omran, Mohammad, « Représentation du corps supplicié dans l'art plastique syrien contemporain », in *Recherches pour approfondir la culture de la connaissance*, Damas-Beyrouth, Mamdouh Adwan, 2016.

⁷⁷ Einleil, texte expographique de *Vices & Validations*, Beyrouth, Institut Français, 2019.

⁷⁸ Randa Maddah, texte accompagnant son œuvre, exposition *Révolutions personnelles*, Dubaï, Galerie Atassi, 2019.

Rashidi, Alaa, « Dans un jardin je suis entrée, des histoires d'amour chaudes dans des pays qui brûlent », site Raseef22, 13 mars 2019.

Rashidi, Alaa, « Les phallus de l'autoritarisme. Des créatures caricaturales en voie d'extinction », site Almodon, 16 décembre 2019.

Rashidi, Alaa, « Une exposition qui scrute l'expérience de la détention », site Almodon, 5 septembre 2019.

Thompson, Hannah, « Hiba Alansari, une œuvre artistique », *Revue Atassi*, n° 2, 2018.

Thompson, Hannah, « Projet Mémoire, Nour Asalia », *Revue Atassi*, n° 2, 2018.

Le corps féminin dans l'art

Expériences plasticiennes syriennes contemporaines

Nour Asalia

M'inclure dans ce que j'écris, quel qu'en soit le sujet, représente un véritable défi, dans la mesure où j'ai toujours évité de parler de mon œuvre dans mon écriture (cette posture donne d'ailleurs régulièrement lieu à des débats houleux avec mes pairs). Rédiger ce texte a exigé que je plonge au préalable dans mon « être artistique ». Mon travail s'intéressant avant tout au corps féminin, je propose ici de l'ériger en exemple des relations susceptibles de se nouer entre l'œil de l'artiste et l'œil du critique d'art, lorsque ces deux regards se fondent en une même personne.

Je souhaiterais d'abord présenter mon travail et proposer ensuite une lecture libre d'un certain nombre d'œuvres pouvant être considérées comme emblématiques de la diversité des approches du corps féminin dans l'art. Une introduction théorique préalable me paraît indispensable ici, car la vision du corps de la femme a changé au cours de l'histoire depuis le paradigme artistique hellénistique fondé sur les mythes, mais aussi sur l'esthétique pure et ses « proportions dorées », jusqu'au paradigme contemporain issu de mouvements artistiques tel le surréalisme notamment, aux côtés d'autres courants intellectuels et féministes. Je traiterai ensuite de la présence du corps féminin dans l'art plastique arabe contemporain. Celui-ci ne se résume pas, contrairement à ce que beaucoup pensent, à lutter contre les tabous et les interdits, mais outrepassé ces derniers pour aborder des questionnements proprement artistiques et existentiels concernant l'appartenance, l'identité ou la maternité par exemple. Quant aux productions plasticiennes de la Syrie contemporaine citées par la suite, elles ont été choisies pour la diversité sociologique et générationnelle auxquelles elles renvoient. Chacune d'elles place le corps de la femme dans un contexte différent en fonction aussi de la vision et du vécu personnels de l'artiste : certaines concentrent leur attention sur le corps de la mère ou de la grand-mère, certaines dressent des autoportraits, d'autres illustrent le corps nu dans une perspective genrée, là où d'autres encore neutralisent l'identité explicite du corps féminin tout en l'évoquant de manière indirecte.

À Paris

Je suis venue m'installer à Paris pour étudier l'art d'un point de vue théorique, après avoir appris les principes élémentaires de la sculpture à la faculté des Beaux-Arts de Damas. Je n'imaginai pas que je me lançais, ce faisant, dans l'exploration de véritables continents de la connaissance dont j'ignorais tout jusqu'alors. C'est là que j'ai compris de façon concrète ce que signifiait l'expression « plus je lis, plus j'obtiens, et plus je suis certain de ne rien savoir ». Au

cours de mes recherches de Master, je me suis penchée sur l'œuvre de Picasso. Je n'appréciais pas beaucoup jusqu'alors la plupart de ses œuvres. Et c'est précisément ce qui m'a poussée à les étudier plus en profondeur. Si certaines de ses toiles ne me procurent toujours aucun plaisir aujourd'hui, mon regard sur son œuvre s'est toutefois radicalement transformé au cours de mes études. À cette période de ma vie où j'avais cessé temporairement de pratiquer la sculpture, je m'interrogeais sur le sens et l'importance des sculptures sur papier que réalisait Picasso. Ma curiosité découlait de l'écart que j'observais entre ces œuvres-ci et la sculpture telle qu'elle est définie en Syrie par sa solidité, sa capacité à résister dans le temps, sa vocation à l'éternité. Mon intérêt s'est par la suite cristallisé autour du concept de fragilité dans la sculpture de la première moitié du XX^e siècle. C'est alors que les grandes questions existentielles se sont invitées, avec toute leur complexité, dans ma recherche en même temps que dans ma vie personnelle. En 2014, j'ai lu la dernière lettre que l'écrivaine britannique Virginia Woolf a adressée à son époux, avant de mettre fin à ses jours. Cela m'a profondément bouleversée, non pas tant en raison de l'événement tragique qu'elle annonçait, que de la fragilité formelle de son écriture. Cette fragilité, l'écrivaine l'évoque en couchant sans grande cohérence littéraire ses mots poignants sur le papier. C'est avec cette lettre en tête que j'ai disposé, à l'intérieur d'une boîte en bois de 50 centimètres sur 75, seize sculptures. Des visages et des mains, enveloppés séparément dans des voilettes noires et transparentes. Ces tissus renferment certainement de multiples évocations, mais à mes yeux, ils renvoient à la façon dont les femmes se couvrent traditionnellement le visage en signe de deuil, dans différentes régions de Syrie. C'est cette même dimension funéraire que l'on retrouve dans le noir porté par la femme « fatale ». Lorsque cette œuvre a été exposée en 2016 à l'occasion de la quatrième édition de la biennale de sculpture intitulée *Le corps de la sculpture*, dans la maison Gustave Caillebotte à Yerres, les visiteurs ont réagi de différentes manières face à ces visages aux yeux fermés. Beaucoup y ont vu une allégorie de la mort qui terrasse aujourd'hui la Syrie. Peut-être bien que ces yeux syriens fermés à jamais, par centaines de milliers, se sont insinués dans mon esprit et que, cherchant une issue, ils se sont manifestés à travers ce travail. Mais mon intention artistique consciente était principalement de parler, à travers cette œuvre, de l'extrême sensibilité féminine et de la fluctuation entre le moment du commencement et celui de la fin, entre l'éternité et l'anéantissement : cet ultime battement de paupière qui marque le passage entre le dernier instant de vie et le premier instant de mort.



Nour Asalia, *Lettre de Virginia Woolf*, das et tissu, 50 × 70 × 12 cm, 2015.

La sensibilité exacerbée que l'on retrouve chez les artistes femmes procède à mon sens de leur constitution physiologique. Dans notre art, nous sommes en effet capables de mobiliser instantanément notre contact sensoriel quotidien, routinier, avec des matières organiques tel le sang, les cheveux, les ongles, la peau ou encore le lait dans le cas de la maternité. Ces mots, plutôt rebutants pour qui les lit, sont autant de clés discursives qui fondent à mes yeux la différence entre le travail de l'artiste femme et celui de l'artiste homme. Entre eux, l'élément discriminant n'est pas tant affaire de créativité – tous deux cherchent avec la même intensité à innover et à se distinguer – que de leur rapport incarné aux matières premières ainsi qu'aux questions existentielles que sont la naissance et la mort. Cette sensibilité qui caractérise l'être de l'artiste femme tout entier, dans sa part émotionnelle et sa part rationnelle, aboutit parfois à des formes d'effusions expressives qui confinent à la violence visuelle. Cette différence constitutive pousse souvent les femmes à introduire l'image de leur corps dans leur travail, mais également à utiliser leur corps comme outil, partie, ou élément visuel de l'œuvre.

Dans les faits, plusieurs courants artistiques ont joué un rôle déterminant dans l'entrée de l'identité féminine sur la scène plasticienne. Mais le plus important d'entre eux est certainement le surréalisme qui procède avant tout du désir, du fantasme et de l'agencement imaginaire des rêves dont le fonctionnement « pris en conscience » acquiert forme vivante, animée. C'est ce que nous observons par exemple avec *L'hôpital Henry Ford* (1932) de Frida Kahlo, qui renvoie à la fausse couche qu'elle a faite ; mais également avec les *Nanas* de Niki de Saint Phalle, ces sculptures gigantesques réalisées à partir de 1965, ou encore avec *Tirs* (1961), une série de tableaux que l'artiste a exécutés en tirant à la carabine sur des ballons remplis de peinture. Il y a une certaine violence chez ces deux artistes. Il ne s'agit pas d'un acte provocateur visant à

attirer sur lui l'attention, mais bien plutôt de l'extériorisation des inquiétudes profondes que portent ces deux femmes, dont l'expression témoigne à la fois d'une vulnérabilité singulière et de son rejet virulent.

Dans l'histoire de l'art, les surréalistes des deux sexes ont joué un rôle déterminant dans la reconnaissance accordée aux femmes penseuses, aux femmes artistes, aux femmes mécènes. Je pense ici à Marcel Duchamp lorsqu'il invente son personnage de « Rose Sélavy » ; à Man Ray qui, dans son livre conçu en 1935 avec Paul Éluard sous le titre de *Facile*, photographie le corps nu du modèle Nusch Éluard en arrière-plan des poèmes ; ou encore au peintre Max Ernst qui collabore avec l'écrivaine Leonora Carrington pour réaliser *La dame ovale* en 1939. À partir de 1920, le mouvement surréaliste promeut plus qu'aucun autre le combat féministe. C'est ainsi que l'Exposition Internationale du Surréalisme, organisée en 1938 dans la galerie George Wildenstein, inclut de manière assez inédite un certain nombre d'artistes femmes, parmi lesquelles Meret Oppenheim, Sophie Taeuber-Arp, Nina Negri et d'autres encore, exposées sur un pied d'égalité aux côtés de leurs confrères. Avec *Taxi pluvieux*, Salvador Dali consacre lui aussi une œuvre exceptionnelle au statut de la femme dans la société de l'époque – ou plus précisément au statut du corps de la femme. Dans cette installation monumentale, deux mannequins assis dans une voiture sont recouverts de matières, telle une mâchoire de requin ou de la chicorée, l'ensemble étant arrosé par une eau pulvérisée en fines gouttes. « Quinze jours après [le début de l'exposition], la dame était couverte d'escargots ; tout était vaseux comme une muqueuse⁷⁹ ». On peut lire, dans ce corps en plastique, la critique de la marchandisation du corps féminin qui, coulé dans un moule à échelle industrielle, est transformé en bien de consommation. D'autres artistes ont également eu recours à l'occasion de la même exposition, et dans le même esprit, à des mannequins en plastique, comme Kurt Seligmann, Man Ray, Oscar Dominguez, Juan Miro, Sonia Mossé, Marcel Duchamp ou encore André Masson. Tous dénoncent ainsi la façon dont les femmes sont réduites métaphoriquement à des poupées.

Quant à l'analyse théorique qui contribuera à modifier le regard porté sur le corps de la femme en tant qu'image et en tant qu'individu, de même que sur son statut dans l'art, il faudra attendre le début des années 1960 pour qu'elle trouve un véritable écho. Parmi les tentatives avant-gardistes en ce sens, mentionnons *La féminité en tant que mascarade* (1929) de la psychanalyste britannique Joan Riviere, célèbre pour son engagement féministe précoce et ses traductions de Sigmund Freud. Mais en dépit de la teneur révolutionnaire de ces initiatives dont les premières remontent au début du XX^e siècle, l'approche par le genre du corps féminin dans l'art ne suscitera l'intérêt du monde académique que bien plus tard. L'une des études les plus importantes en la matière est celle menée par la théoricienne de l'art Linda Nochlin à travers différents articles et ouvrages, dont le plus célèbre est *Realism and Tradition in Art, 1848-1900*, paru en 1966. Nochlin y aborde de manière inédite l'audacieuse représentation que donne Gustave Courbet du corps féminin dans son tableau *L'origine du monde*. On considère que ce texte marque le début de l'engagement féministe qui caractérisera par la suite l'œuvre de l'auteure. Selon Gretchen Sinett⁸⁰, professeur-assistant d'Histoire de l'Art à l'université de

⁷⁹ André Breton et Germana Ferrari, *Entretiens morphologiques. Notebook*, I, 1936-1944, Londres, Sistan Limited, 1987, p. 56.

⁸⁰ Gretchen Sinnett, « Linda Nochlin. Courbet », site Caareviews, 2008, consulté le 4 janvier 2021 : caareviews.org/reviews/1147#.X2z9L9MzbZc

Salem, c'est son étude approfondie sur Courbet qui déterminera la perspective du genre adoptée par Nochlin. Parler de *L'origine du monde* c'est, de toute façon, parler d'une œuvre révolutionnaire à de nombreux égards (Courbet était lui-même engagé dans l'une des plus importantes pages révolutionnaires de l'histoire de France, la Commune de Paris en 1871). Mais ce qui nous intéresse, c'est la façon dont l'analyse de Nochlin a transformé le regard sur le corps de la femme tel qu'il apparaît dans cette œuvre. Nochlin, qui y voit en effet le prolongement, l'affirmation de la vision révolutionnaire de l'artiste, souligne un déplacement de l'origine du monde, qui cesse d'être incarnée de façon générale par cette mère vierge et immaculée telle que la conçoit la culture européenne, indépendamment même de l'art religieux où la maternité revêt une dimension sacrée. Tandis que dans l'art antique, la nudité renvoie à la sublimation du corps, comme avec les déesses nues de la statuaire grecque, le dénudement de la poitrine de la Vierge Marie dans l'iconographie chrétienne indique le don maternel et l'appartenance du corps de l'enfant à celui de sa mère. De fait, le déplacement révolutionnaire qu'opère Courbet est qu'il présente un monde qui procède désormais de réalités physiologiques et non plus spirituelles. Or ce changement de paradigme transforme radicalement la manière de définir le corps de la femme.

S'arrêter sur cette œuvre et sur la synthèse analytique qu'en fait Nochlin, c'est s'arrêter sur une charnière importante de l'histoire de l'art contemporain. Celle-ci nous place devant une formulation nouvelle du rôle fondamental que joue la théorisation dans les orientations que prend la création artistique, en ce qu'elle pousse cette dernière à se réinventer constamment. Ce rôle moteur de la critique d'art en Occident a, sans l'ombre d'un doute, influencé d'une manière ou d'une autre la trajectoire de l'art dans le monde arabe.

Le catalogue d'exposition *Le corps découvert*, publié en 2012 par l'Institut du Monde Arabe de Paris, dresse un panorama rapide de la présence du corps féminin dans les arts plastiques et la photographie arabes contemporains. Certaines des œuvres sélectionnées soulèvent des questions de fond qui vont bien au-delà des seules considérations esthétiques sur le corps dénudé. C'est le cas par exemple du travail de Sama Alshaibi, de Fatima Mazmouz ou encore de Laila Muraywid, qui traitent des tréfonds du corps en donnant à voir le sang des menstrues, la gestation, l'avortement. Mentionnons également l'œuvre de Mehdi-Georges Lahlou, dans laquelle il apparaît coiffé d'un hijab, englobant par ce biais le fait dissimulatoire et l'identité de genre dans une même question. Renaud Muselier, le président de l'IMA à l'époque, écrit en introduction du catalogue, que « cette exposition s'attache à mettre en cause les clichés ordinairement associés au monde arabe, qui réduisent celui-ci à la seule image du fanatisme religieux⁸¹ ». Précisons que les tabous dans les sociétés arabes ne se résument pas simplement aux interdits religieux ni à ce qui est décrété illicite, mais se mêlent au présent social pour devenir une réalité spontanée. À titre d'exemple, bien que dans un contexte différent, l'écrivaine et illustratrice libanaise Lamia Ziadé, auteure notamment de l'ouvrage *Ô nuit, ô mes yeux*, explique dans un entretien avec la journaliste Lyana Saleh sur la chaîne France 24, que la célèbre chanteuse Oum Kalthoum a porté toute son enfance des vêtements de garçon chaque

⁸¹ In Hoda Makram-Ebeid et Philippe Cardinal (dir.), *Le corps découvert. Catalogue d'exposition*, Paris, Institut du Monde Arabe et Hazan, 2012, p. 14.

fois que son père l'emmenait prendre des cours de récitation coranique⁸². Cela signifie que la femme est non seulement sommée de se couvrir le corps, mais également de dissimuler dans certaines circonstances son identité sexuée au sein de cette société dont tous les pans de la vie sont régis par la norme religieuse.

En ce qui concerne la Syrie, de nombreux textes traitent des conditions sociales, politiques et éducatives dont l'articulation complexe détermine le sens et la valeur attribués au corps. Je propose ici un rapide survol de cette production littéraire à travers une sélection de quelques citations. Ainsi, dans son article « Échafauds pour mauvaises filles » l'écrivaine syrienne Samar Yazbek indique que la Syrie « occupe désormais le troisième rang mondial en matière de crimes d'honneur ». Précisons ici que ce propos date de 2019. Elle poursuit : « Nous, les femmes, sommes vues comme une offrande. Que l'on soit ou non consciente de cela, nous sommes éduquées pour reproduire cette image dans notre comportement quotidien⁸³ ». Cette projection se retrouve tout entière dans la représentation artistique du corps féminin, qui est indissociable de son inscription dans la réalité sociale, matérielle et quotidienne, quel que soit le regard singulier qu'y applique l'artiste, homme comme femme.

Mais en y regardant de plus près, on se rend compte qu'il existe certains lieux de « respiration esthétique » présents de manière spontanée au sein de la société syrienne, notamment dans les milieux ruraux ou les villes de petite taille. En 2012, tandis qu'il se rend à Istanbul pour faire ses adieux à sa mère qui vient de quitter ce monde, le photographe syrien Mohammed Al-Roumi (né en 1945) écrit en sa mémoire un texte pour lui-même, dans lequel il livre un portrait sincère et sans filtre de sa mère, tel qu'il en a le souvenir. J'ai eu la chance de pouvoir consulter ce texte et ai obtenu de l'auteur la permission d'en publier cet extrait : « L'image de ma mère alors septuagénaire, nue, une bassine à la main en train d'étendre le linge qu'elle avait lavé en faisant sa toilette, debout au milieu de la cour sur laquelle donnaient plusieurs fenêtres des voisins, fait partie des souvenirs les plus doux et les plus vivaces que je conserve d'elle ». Cette description émancipée comme rarement des brides de la pudibonderie et du qu'en-dira-t-on redouble, dans son essence, la volupté du corps pris dans sa manifestation purement esthétique, loin de toute assignation maternelle conservatrice. Il est évident que l'œil de l'artiste tire ici une philosophie artistique de son environnement vivant, indépendamment de son lien avec les personnes qui le constituent. Al-Roumi, qui par ailleurs ne porte pas d'intérêt particulier à la photographie de nus, a régulièrement mis en image l'habit traditionnel des femmes et jeunes filles syriennes, par exemple dans sa série photographique *La steppe*.

⁸² Lamia Ziadé, « L'âge d'or des Arabes et ses revers dans le livre *Ô nuit, ô mes yeux* », entretien avec Lyana Saleh, France 24, 16 octobre 2015 : cutt.ly/7jXTHVk

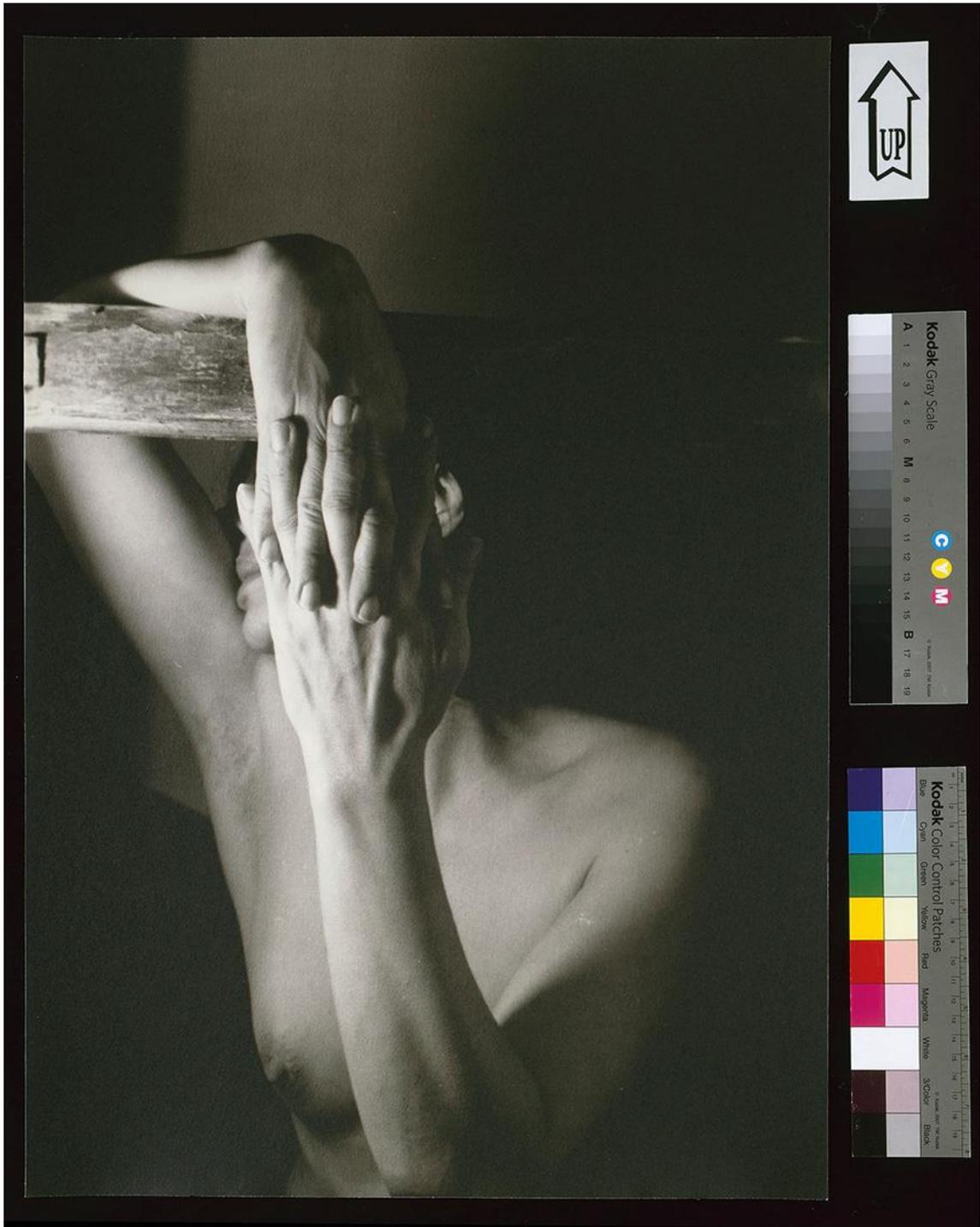
⁸³ Samar Yazbek, « Échafauds pour mauvaises filles », site Al-Jumhuriya, 10 janvier 2019 : aljumhuriya.net/ar/content/مسارح-قتل-السيئات



Mohamad Al Roumi, *La steppe 5, femmes du clan Al-Sabaa*, photographie diapositive 36, 1985.

Pour rester dans la photographie syrienne, Laila Muraywid (née en 1956) utilise quant à elle le corps nu comme un élément esthétique, le désir de l'artiste étant de mettre en image la contiguïté directe qu'elle perçoit entre le corps féminin, le lieu et ce qui l'habille, tels les tissus, les étoffes et les bijoux que l'artiste confectionne elle-même afin d'aménager l'univers singulier de l'image qu'elle propose. La vision artistique de Muraywid, dont la sensibilité féministe et humaniste se lit clairement dans son travail, est façonnée par une approche conceptuelle complexe du statut de la femme et de sa constitution. Elle écrit : « L'identité des femmes habite leurs corps. Dichotomie de l'être et du paraître. Des femmes parées de bandages et d'accessoires, prisonnières d'un masque social. Visibles ou invisibles, elles sont captives du rôle iconique de mère, et du silence. [...] Dans leurs regards, on peut lire leur être profond, leurs souffrances, leurs joies, leur résistance, leur force et leur vulnérabilité⁸⁴ ». À travers ces dualités contradictoires, Muraywid donne à voir une incarnation de la féminité indépendamment de toute inscription géographique, mais aussi de ces moules dans lesquels les femmes sont contraintes de vivre en raison des stéréotypes sociaux, parmi lesquels l'obligation de la maternité vertueuse, entre autres préjugés étouffants. Dans cet esprit, les œuvres de Muraywid constituent des espaces dans lesquels le corps féminin surgit dans toute sa liberté, émancipé des entraves, quelles qu'elles soient.

⁸⁴ In Hoda Makram-Ebeid et Philippe Cardinal (dir.), *op. cit.*, p. 160.



Laila Muraywid, *L'ordre des choses*, tirage gélatino-argentique, 61 × 41 cm, 2008.



Laila Muraywid, *À l'ombre des années*, tirage gélatino-argentique peint, 50 × 180 cm, 2010.

Le plasticien Safwan Dahoul (né en 1961) propose une autre image du corps féminin, investi d'une charge symbolique onirique qui parcourt l'ensemble de son œuvre. Un grand nombre de ses tableaux portent le titre de *Rêve*. Émanant de cette intarissable source d'inspiration, le corps devient ici un espace où peut se décliner une infinité de significations tant au plan visuel physique, qu'interprétatif. D'autant que le sens du mot « rêve » ne se résume pas au sommeil ni à l'imaginaire involontaire, mais renvoie également à ce que l'on désire, ce à quoi l'on aspire. C'est pourquoi les « rêves » de Safwan Dahoul agissent comme des zones franches où l'acceptation du féminin s'élargit jusqu'aux confins des territoires psychologique, philosophique et géographique. Les catégories forgées par la critique d'art ont pris de l'importance de nos jours et sont plus complexes que par le passé, étant donné qu'un même artiste emprunte à différents courants à la fois, et qu'un même courant inclut une multitude de variations à travers le monde. Si l'œuvre de Dahoul relève à l'évidence du symbolisme, la permanence du thème qu'est la quintessence du rêve et son association quasi systématique au corps féminin confèrent également à son œuvre une empreinte romantique.



Safwan Dahoul, *Rêves 62*, acrylique sur toile, 3 × (180 × 150) cm, 2013.

Le pinceau de Mounzer Kamnakache (1935-2019), lui aussi, s'attache avant tout à montrer l'esthétique du corps féminin. La source d'inspiration de l'artiste réside ici dans les détails formels et chromatiques du corps. La créativité de sa proposition plastique prend le pas sur les

références intellectuelles et littéraires qui l'alimentent. Dit autrement, dans l'œuvre de Mounzer Kamnakache, l'esthétique du corps dépasse par sa présence l'aspect conceptuel de l'œuvre. Elle renvoie aussi à la représentation classique d'avant le XX^e siècle, c'est-à-dire avant les initiatives révolutionnaires qui ont promu, entre autres nombreuses thèses novatrices, une réflexion différente sur le corps de la femme dans l'art. Kamnakache ressuscite l'univers mythologique en donnant au corps nu une silhouette parfois proche de celle du cygne. Il évoque ainsi le mythe de Lédà et du Cygne, ou celui de la naissance de Vénus, au moyen d'agencements faits de courbes anatomiques, d'yeux paisiblement clos et de corps nonchalants et hyperlaxes qui se prélassent sur des fonds de ciels limpides⁸⁵.

Après 2011

Avant ma venue en France, j'ignorais tout de l'art tel que je le percevais aujourd'hui. Le hasard a voulu que j'arrive en France le 16 mars 2011. En Syrie, l'art était à mes yeux un objet autour duquel je tournais, dont j'effleurais les contours sans jamais pouvoir l'explorer de l'intérieur. Là-bas, les lacunes dans de nombreux champs cognitifs, et notamment celui des arts plastiques, maintiennent les artistes et les amateurs d'art dans une compréhension approximative de leur objet. Cette carence, qui se poursuit depuis l'école primaire jusqu'à la faculté des Beaux-Arts, affecte de la même manière les ressources visuelles, textuelles et pédagogiques. La transformation de mon regard sur l'art à la faveur de mon départ de Syrie s'est traduite notamment par l'évolution de ma lecture de l'œuvre de Khaled Takreti. Auparavant, j'étais touchée par ses tableaux, sans saisir pour autant ce qui m'attirait chez eux. De nombreuses œuvres permettent au spectateur de trouver du plaisir dans leur contemplation, sans nécessairement en chercher le sens profond ni en analyser l'inter picturalité. De l'apprécier à partir de motifs purement subjectifs, loin de cette conceptualité qui fonde le plaisir cérébral et intellectuel.

Je me suis longtemps interrogée sur l'absence d'identité spatiale dans les tableaux de Takreti, ainsi que sur les réductions expressives utilisées dans la composition de ses personnages. Jusqu'au jour où j'ai été capable de repérer les différentes références qu'il convoquait dans ses tableaux à travers le seul corps. Né en 1964, Khaled a commencé très jeune à peindre et à retenir l'attention avec ses travaux. Il s'amusait de voir sa famille s'inquiéter pour sa scolarité et son avenir, à cause des longues heures qu'il passait, absorbé dans la contemplation des couleurs et des motifs. Selon Takreti, sa première production qui peut être considérée comme une œuvre d'art remonte à ses seize ans. De son travail sur le corps, il dit :

« À travers *Expressions* qui a été exposé en 1997 dans la galerie Atassi, j'ai travaillé sur les questions de la vie et de la mort, à une époque où j'étais extrêmement affecté par la disparition de ma grand-mère qui représentait la plus grande source d'amour de ma vie. Plus tard au cours de la même année, j'ai exposé à l'Institut Goethe une série de travaux sur le corps, intitulée *Une danse*. Derrière ces tableaux, il y avait une longue observation des effets de la radiothérapie sur le corps. [...] De manière plus générale, le corps féminin

⁸⁵ Voir ses œuvres sur le site Syria.Art, consulté le 15 janvier 2021 : cutt.ly/CjXnBIG

a toujours travaillé mon imagination, d'autant que le passage dans ma vie de véritables corps nus était rare. Le corps de la femme était avant tout incarné à mes yeux par ma mère, ma grand-mère et d'autres parentes défendues. Dans la mesure où mes expériences sexuelles avec les femmes étaient peu nombreuses, leur corps absent et fantasmé caractérise mes portraits de jeunesse, dans lesquels les visages et les bras apparaissent clairement, mais où le reste du corps est soit totalement occulté, soit fondu dans le décor. Ce n'est que bien plus tard, après m'être installé en Belgique, que j'ai repris ma quête artistique et ma réflexion sur le corps. C'est là-bas que, pour la première fois, j'ai peint un corps nu dans le cadre d'une étude académique, dans l'objectif d'en illustrer l'esthétique. Tout corps nu est un corps beau. Le fait même de peindre a, en soi, renforcé l'amour que j'avais pour le corps⁸⁶ ».



Khaled Takriti, *Femme nue*, encre, aquarelle et acrylique sur papier, 100 × 220 cm, 2020.

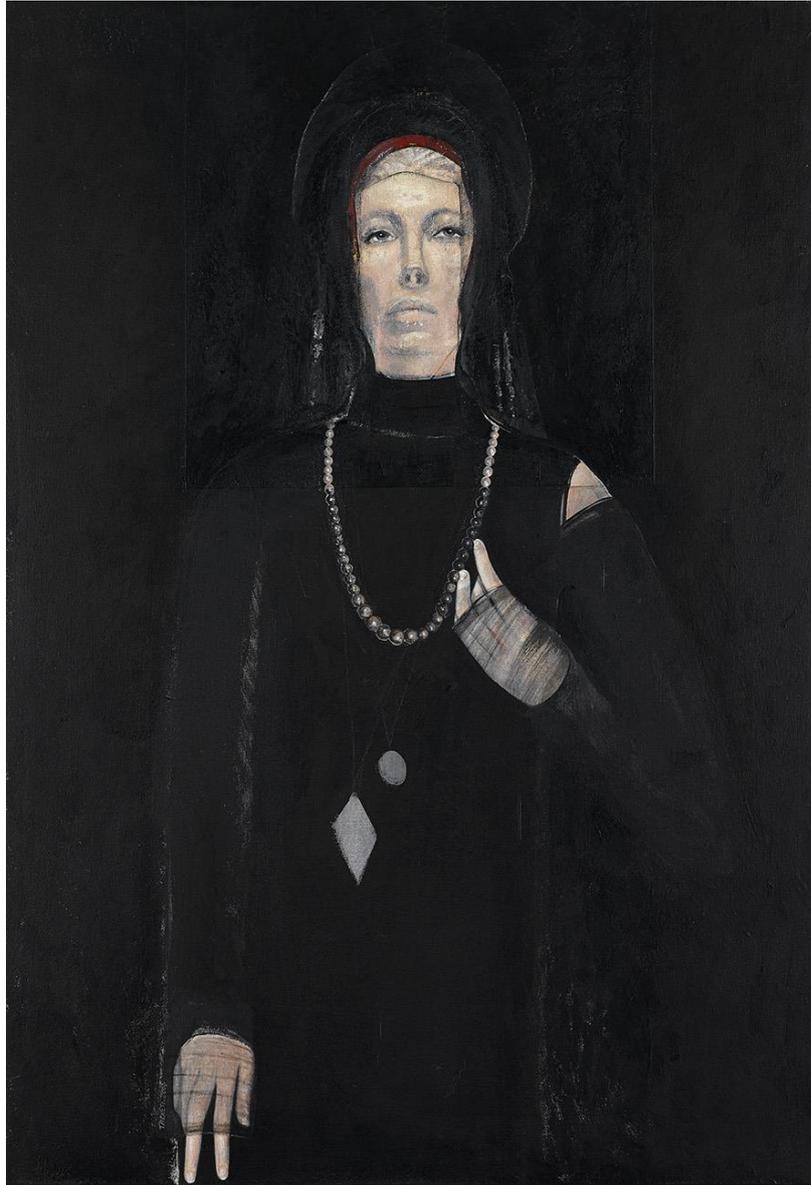
Khaled Takreti travaille ces concepts sur le temps lent et long afin de dégager les éléments que le corps humain – cette intarissable source esthétique – inspire, et à partir desquels l'œuvre d'art s'élabore. Dans les nombreuses scènes familiales que peint l'artiste, l'élément féminin prédomine. On y voit des compositions de corps féminins et de corps masculins qui se côtoient, mais dont le langage corporel trahit l'impossible proximité. En plus de la quantité d'histoires singulières que l'on peut imaginer derrière les personnages silencieux des familles peintes par Takreti, c'est l'image type de la famille orientale qui nous apparaît, marquée par la pudeur dans les habits et les contacts. S'ajoute à cela un voile transparent qui revient de manière récurrente couvrir avec délicatesse la tête de ces femmes aux coiffures élégantes et au maintien altier. Elles semblent la plupart du temps inspirées des figures de la mère et de la grand-mère. Ce voile-ci ne renvoie pas tant à des significations religieuses qu'à la tradition conservatrice. À partir de 2007, comme dans *La dame en noir*, des étoffes, des vêtements et des tatouages typiquement syriens font leur apparition dans le travail de Takreti. Ces motifs seront portés à consécration par la suite dans *Les femmes dans la guerre*, une série de tableaux réalisée en 2016. Dans ces

⁸⁶ Khaled Takreti, entretien personnel avec l'artiste, réalisé le 21 août 2020.

œuvres, le corps féminin endosse l'identité syrienne tout entière. Un corps dont seuls le visage et les mains sont découverts, tandis que la misère de la guerre transparait à mots couverts à travers la solitude et l'étrangéité du corps par rapport à la noirceur compacte de ce qui l'entoure. Cette vision va changer à compter de 2019, année où l'artiste part s'installer en Belgique et revient à l'étude des modèles nus. Si le corps domine toujours les tableaux de Takreti, c'est désormais dans une autre gamme de couleurs. Le corps nu s'étend sur toute la surface du tableau, flamboyant dans ses différentes teintes de rouge. Dans un travail actuellement en cours, les corps peints par Takreti prennent la forme de poupées, hommes et femmes, qui illustrent les limites du transhumanisme et de l'artificialité vers lesquels converge l'être humain avec, en toile de fond, un monde saturé d'armes et de guerres. Le corps de la femme, dans l'œuvre de Takreti, se prête donc à de multiples interprétations qui oscillent entre esthétique pure, nostalgie familiale et questions de société. Ces dernières se retrouvent d'ailleurs de manière récurrente dans les travaux des artistes syriens, par exemple dans ceux de Ghylan Al Safadi (né en 1977), que j'ai découverts de manière détaillée à travers les photos que l'artiste publie régulièrement sur le Net.



Khaled Takriti, *Palmyre*, acrylique sur toile, 146 × 114 cm, 2015.



Khaled Takriti, *La femme en noir*, acrylique sur toile, 180 × 120 cm, 2008.

Al Safadi commence à dessiner à l'âge de deux ans et demi, ce qui lui vaut de gagner le prix de dessin décerné par le magazine pour enfants *Oussama*. À huit ans, il se met à l'aquarelle. Son frère aîné, peintre lui aussi, exercera une grande influence sur le parcours artistique de Ghylan. Alors qu'il est élève au collège, la peinture prend chez le jeune homme un tour nouveau, plus professionnel, moins enfantin et spontané. Son intérêt pour la peinture des corps devient très net à partir de 1994. Si comme chez Khaled Takriti, le corps humain est l'élément structurel de l'œuvre d'Al Safadi, c'est en grand nombre qu'il apparaît chez ce dernier, dans des compositions cumulatives qui s'apparentent souvent à des scènes théâtrales. À travers ces agrégats de corps d'hommes et de femmes qui remplissent le tableau, se lisent des événements dramatiques que l'ajout de certains éléments viennent parfois augmenter d'une dimension explicative : des figures animales symboliques (des poissons et des chats par exemple), ou encore des masques, des diadèmes, des montres et des costumes de bouffon. La plupart des

tableaux d'Al Safadi représentent des atmosphères nocturnes dans des espaces ouverts ou clos, à travers lesquelles on perçoit en détail les coutumes sociales et les stéréotypes projetés sur les femmes. Dans un grand nombre de ses tableaux, une femme – souvent une seule – se distingue par sa nudité. De manière assez inhabituelle dans l'art syrien, elle divulgue ses parties intimes par un geste qui peut sembler automatique et normal. Notons que l'absence de représentation dans l'art plastique syrien des organes sexuels, tour à tour éludés ou recouverts, s'applique autant au sexe masculin que féminin.



Ghylan Al Safadi, sans titre, encre et stylo sur carton, 50 × 70 cm, 2014.



Ghylan Al Safadi, sans titre, encre et stylo sur carton, 50 × 70 cm, 2014.

Dans un tableau remarquable composé de divers degrés de gris, onze femmes nagent dans des flots agités, entièrement nues. Elles adoptent différentes positions pour épouser le mouvement des vagues, à la manière de *Sang de poisson* de Gustav Klimt. Chez Ghylan Al Safadi, le corps joue, au sein d'un même tableau, un double rôle. Il appartient en effet à un personnage théâtralisé bien défini, en même temps qu'il est partie du tout constitutif et indivisible du tableau. C'est-à-dire qu'il est perçu comme un élément indispensable au maintien de l'ensemble.



Ghylan Al Safadi, sans titre, acrylique sur toile, 100 × 130 cm, 2016.

Concernant cette dualité du tout et de la partie, je mentionnerai également le travail de Lina Smoudi (née en 1987). Arrivée en 2015 à Paris où elle s'inscrit immédiatement à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, Lina a commencé à dessiner à l'âge de quatre ans. Ses premiers dessins représentent dès le début des corps de femmes. Il est intéressant de relever que dans ses productions enfantines déjà, les corps sont la plupart du temps privés de visage. Et lorsque le contour du visage existe, il est vidé de ses traits – sauf dans l'unique dessin où Lina dessine sa mère. Dans ce travail, la vivacité de la couleur, très expressive, prend le dessus sur les autres éléments de la création. Or cette spécificité deviendra une signature de l'artiste, qui utilise des couleurs prises directement au cercle chromatique primaire, en plus de son recours aux coupes de type géométrique.

Durant son adolescence, Lina Smoudi s'est un peu éloignée du dessin. La passion lui est ensuite revenue avec le désir, littéralement, de « s'exprimer » à travers son travail artistique, c'est-à-dire de se dupliquer dans ses tableaux, comme les artistes surréalistes Frida Kahlo et Leonora Carrington ont pu le faire avant elle. Dans de nombreuses œuvres de Lina, plusieurs corps féminins représentent une unique femme, chacun d'eux incarnant une partie de la personnalité de cette dernière. Autrement dit, une femme ne peut être présente à travers l'aspect d'un unique corps : plusieurs sont nécessaires à cela. À l'évidence, cette image plurielle renvoie à diverses significations et dimensions psychologiques. On peut y lire différentes références oniriques et narratives, dans lesquelles l'imaginaire enfantin est la plupart du temps présent, transparaisant

à travers des couronnes dorées qui coiffent les femmes, ou encore des tours et des escaliers qui montent jusqu'au ciel où planent des chauves-souris. On y voit également des corps qui se tirent et se tractent les uns les autres, dans un mouvement qui évoque le sauvetage de la noyade. Élément surprenant, plusieurs versions d'une même femme affichent différentes expressions, parfois sans qu'aucune n'ait pour autant de visage, leur expression se résumant tout entière dans le mouvement du corps tour à tour tendu, détendu, étendu. Ces corps de femmes, dans leur diversité, sont peints en une couleur unique, en l'occurrence l'écru. Ils portent tous quasiment la même tenue dans l'ensemble des tableaux : un vêtement qui ne couvre ni ne dévoile l'intégralité du corps, en guise de symbole simplifié de la féminité. Ces corps sont en outre présentés sous différentes tailles, ce qui suggère ici l'enfant, là l'adulte. Certaines portent dans les bras un nourrisson, de telle sorte que dans ce monde purement féminin, la question de la maternité semble entrer en résonance avec le complexe d'Électre.



Lina Smoudi, *J'ai un visage*, acrylique sur papier, 40 × 28 cm, 2018.



Lina Smoudi, *L'usine*, acrylique sur papier, 40 × 60 cm, 2018.

En nous penchant à présent sur la jeune génération, nous retiendrons ici le travail de Miray Wassouf (née en 1993). Si Miray découvre la peinture à dix ans, elle n’y accordera toute son attention qu’à dix-sept. Dès les débuts, le corps constitue le moteur principal de son travail. On pourrait imaginer que les portraits sur lesquels travaille la jeune artiste sont des autoportraits. Toutefois, l’identité sexuée est d’entrée de jeu neutralisée. « Je dirais que mon travail tourne essentiellement autour de la manière dont je compose avec mon existence et avec les autres présents autour de moi. C’est peut-être une tentative d’être en lien de manière sereine. J’ai à cœur de comprendre l’immatériel et le virtuel, comme les sentiments et les pensées. J’ai envie de les étudier et de les mettre en image. Je suis fascinée par le mouvement, qui est dans tout ce que l’on fait, tout ce que l’on voit⁸⁷ ». Un grand nombre de ses œuvres, y compris ses premières ébauches, sont faites de bras qui se croisent et s’enchevêtrent, et qui parfois se multiplient et se succèdent dans un mouvement tel qu’il invisibilise le corps. Mais lorsque ce dernier apparaît, c’est nu et sans indice clair sur son genre, qui est suggéré par des taches colorées à la façon du sculpteur français Hans Bellmer. Très souvent chez Wassouf, la nature constitue l’arrière-plan de ses toiles : même lorsque l’espace du tableau est une pièce close, elle regorge de fleurs et de motifs végétaux qui évoquent des branches et des herbes éparses. L’artiste est influencée par les concepts du post-modernisme, ce qui se lit notamment à travers son intérêt pour le laid dans l’art. Dans une intervention filmée sur la plateforme TEDx Talks, intitulée « L’art est laid, est-ce un problème ?⁸⁸ », Wassouf explique le sens et l’histoire de ce concept dans l’art. Son œuvre non seulement ne se soumet pas à l’esthétique du corps ni à ses finalités expressives, mais il les

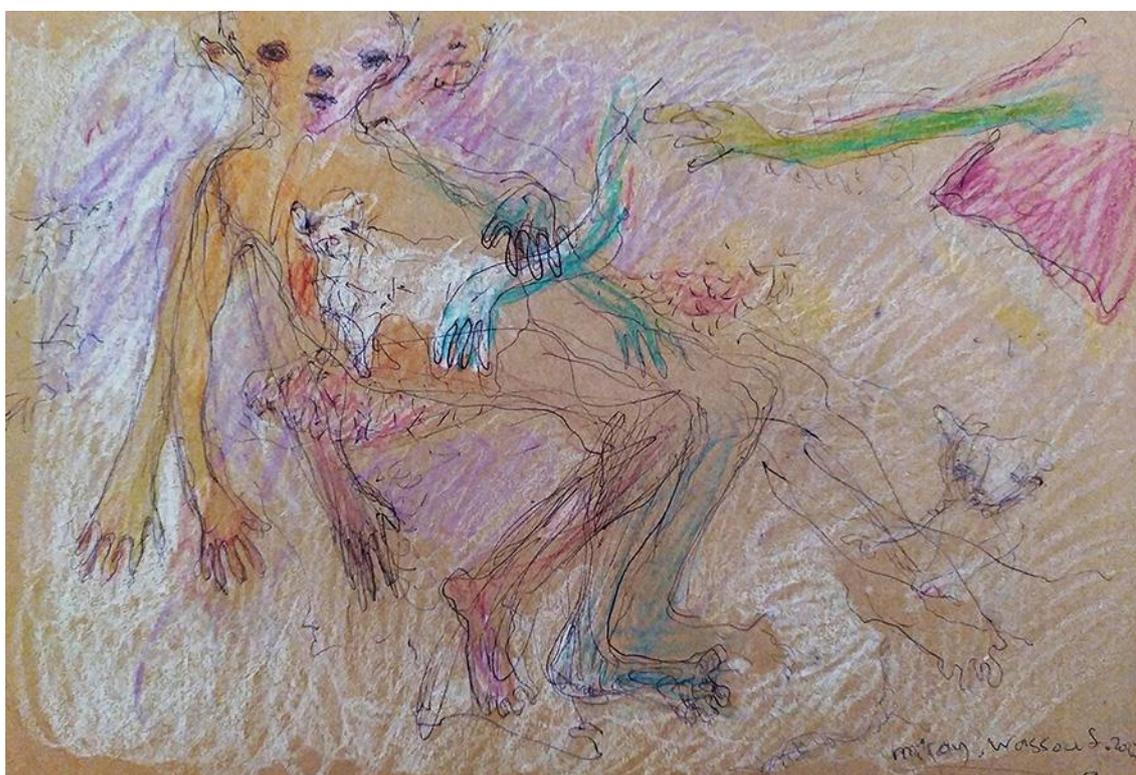
⁸⁷ Miray Wassouf, entretien personnel avec l’artiste, réalisé le 20 mars 2020.

⁸⁸ Miray Wassouf, « Art is ugly, is it a problem? », TEDx Talks, 2019, consulté le 5 janvier 2021 : cutt.ly/ijXT7hj

dépasse pour exprimer une vision de l'existence à travers l'énergie physique et spirituelle débordante du corps.



Miray Wassouf, *Étude du mouvement*, stylo, pastel et crayon sur papier, 13 × 18,7 cm, 2018.



Miray Wassouf, *sans titre*, stylo, pastel et crayon sur papier, 13 × 18,7 cm, 2017.



Miray Wassouf, *Étude de l'hésitation*, stylo sur papier, 22 × 22 cm, 2019.

Les artistes dont nous avons ici passé en revue les œuvres aux références et aux courants multiples viennent de milieux sociaux hétérogènes à différents niveaux. Cependant de manière générale et en dépit de cette hétérogénéité, la société syrienne se caractérise majoritairement, communautés et individus confondus, par son conservatisme envers ce qui a trait au corps. Certes, couvrir le corps n'empêche pas l'art de le montrer. Par exemple du travail de Takreti où le vêtement n'occulte pas la féminité du corps, l'identité sexuée transparaissant à travers certains éléments classiques d'identification (par exemple la délicatesse et la transparence dans le choix des couleurs, ou encore la douceur des traits). Mais on ne peut cependant fermer les yeux sur le saut créatif qu'effectue Takreti lorsqu'il aborde le corps nu, dans un élan plus libre. En règle générale, l'artiste ne se fait pas l'écho du regard social et culturel dominant, bien que ce dernier affecte toujours d'une manière ou d'une autre son travail. Cette influence culturelle affleure toujours dans l'œuvre d'art, que ce soit au travers de son inclusion ou, au contraire, de

son rejet. Sur ce point, je pense que le rapport à l'art diffère chez les hommes et les femmes, les œuvres de ces dernières s'avérant davantage contestataires que celles de leurs confrères.

Il est encore trop tôt pour dire sous quels traits le corps de la femme est présent dans l'art plastique syrien après 2011, dans la mesure où la plupart des artistes du pays concentrent leur attention sur d'autres sujets. Cela est vrai, sauf pour les plasticiens qui travaillaient déjà sur le corps féminin avant la révolution et ont continué au-delà en investissant le corps d'une symbolique nouvelle, tantôt autour du calvaire qu'il endure, tantôt autour de son esthétique, comme chez Youssef Abdelki, Walid Nizami, Khaled Al-Khani, Mohammed Khayata, Tareq Butayhi, Mohannad Orabi, Sara Shamma, Elias Noman, Anas Bariji et Yaman Youssef. Mais si l'on effectue une comparaison rapide entre l'avant et l'après 2011, il apparaît que le corps de la femme en tant que sujet ou matière visuelle des œuvres, n'a pas changé de manière significative, au contraire d'autres sujets. Avec la Révolution, c'est en effet le corps violenté, sans considération de son genre, qui passe sur le devant de la scène artistique syrienne. Ce corps syrien meurtri se retrouve démembré chez Yaser Safi, en cercueil chez Omran Younis. On en voit la brutalité protéiforme chez Mohammed Omran, la violence symbolique chez Walid Al Masri dans ses tableaux d'enfants, ou encore dans les portraits déchiquetés de Tammam Azzam. Quant au rôle de la révolution et son influence sur la présence du corps féminin dans l'art syrien, il réside dans le courage même de créer : les dynamiques révolutionnaire et artistique partagent spontanément le même rejet des diktats. Le caractère nécessaire des révolutions et leur impact déterminant sur l'art est de nouveau apparu au grand jour à la faveur de la révolution syrienne.

Début 2019, ma recherche artistique et mon intérêt très direct pour la question du genre se sont rejoints au sein d'un même projet. Dans une série de carnets de type « journaux intimes », j'ai collé par endroits des yeux qui s'ouvrent et se ferment à mesure que l'on tourne les pages. Ailleurs, j'ai effectué des dessins et des collages au centre des doubles pages, qui reproduisent la forme d'une vulve. Par l'adjonction de doigts et la répétition qui s'opère avec le défilé des pages, j'ai voulu évoquer la masturbation féminine. J'ai par ailleurs décidé de dissimuler certains dessins en collant entre elles les pages où ils figuraient. Ces carnets ont été exposés fin 2019 dans la galerie Premier Regard à Paris, dans le cadre de l'exposition *Du déluge à l'envol : mythes, chants et autres récits*. Lorsque je les ai récupérés, les pages dont j'avais caché le contenu avaient été décollées de force, provoquant çà et là de petites déchirures. Il est intéressant de constater que malgré l'ostension, dans cette exposition, de différentes parties intimes du corps féminin, quelqu'un n'avait pu résister à la tentation de voir le caché.



Nour Asalia, *Journal intime 1 et 2*, photographie de Maral Bolouri, 2019.

Bibliographie

Breton, André, Ferrari, Germana, *Entretiens morphologiques. Notebook, I, 1936-1944*, Londres, Sistan Limited, 1987.

Makram-Ebeid, Hoda, Cardinal, Philippe (dir.), *Le corps découvert. Catalogue d'exposition*, Paris, Institut du Monde Arabe/Hazan, 2012.

Sinnett, Gretchen, « Linda Nochlin. Courbet », site Caareviews, 2008 : caareviews.org/reviews/1147#.X2z9L9MzbZc

Wassouf, Miray, « Art is ugly, is it a problem? », TEDx Talks, 2019: cutt.ly/ijXT7hj

Yazbek, Samar, « Échafauds pour mauvaises filles », site Al-Jumhuriya, 10 janvier 2019 : aljumhuriya.net/ar/content

Ziadé, Lamia, « L'âge d'or des Arabes et ses revers dans le livre *Ô nuit, ô mes yeux* », entretien avec Lyana Saleh, 16 octobre 2015, France 24 : cutt.ly/7jXTHVvk

Vers un corps diaphane

La bataille du noir et du blanc

Azza Abo Rebieh

Je savais pertinemment où ce choix me mènerait : en prison ou, sinon, dans le monde du noir.

Pendant des années, rien n'a pu m'arrêter. La peur était bien là, mais ma détermination était plus forte, plus impérieuse encore. Une lutte intérieure de chaque jour.

Je ne pouvais plus me contenter de rester dans l'atelier, à consigner ce que le régime était en train de faire subir à son peuple. Mon corps en réclamait davantage.



Azza Abo Rebieh, *Plate: 02*, 23 × 30 cm, 2011.

Je suis fille de cette révolution. C'est ce que je me dis, et c'est ce que je dis aux autres. Parce que j'ai foi dans le potentiel de mon peuple, dans la richesse de mon pays.

Puis ce jour est arrivé. Le jour du basculement. Celui où ils ont réussi à briser les forces pacifiques soulevées contre eux. Le jour de mon arrestation a suivi de peu.

Dans la cellule numéro 13, nous sommes quinze femmes entassées.

Des coups résonnent sur la porte en fer noir. Allongée à même le sol, je vois des rangers apparaître à hauteur de mes yeux. Mon nom est appelé pour l'interrogatoire. Les jambes tremblantes, j'avance dans le long couloir sombre, avec à l'esprit cette unique phrase qui tourne en boucle : « Ne perds pas foi en la révolution ! »

Le militaire chargé de m'interroger veut vérifier si je sais vraiment dessiner. Il m'ordonne : « Dessine-moi le visage de la haine ».

Je réponds, contrainte : « Là, maintenant, je n'en suis pas capable ».

Il rétorque : « Dans ce cas, on va t'envoyer faire un tour au parc d'attractions (comprendre : la salle de torture) ».

Il place une feuille et un crayon devant moi, et réitère : « La haine ! »

Je dessine un méchant à la mine furieuse, qui broie dans ses mains un joli petit oiseau. Je fais un dessin figuratif très détaillé, afin que cet homme simple le comprenne facilement.

Surpris, il ouvre de grands yeux et appelle ses collègues : « Venez voir ! C'est vrai que c'est une artiste ! »

Ils regardent, ils sourient. L'un d'eux dit : « Le méchant, c'est nous. L'oiseau, c'est vous. Et ça ne changera pas. Ramenez-la dans sa cellule ! »

J'ai été détenue durant des jours devenus bientôt des mois, marqués par la faim, le froid, la torture. Je regarde mes sœurs d'infortune, ces femmes enfermées avec moi. J'ai envie de leur dire que l'on peut compter les unes sur les autres, aussi je déclare : « On est plus fortes qu'eux ! »

J'extrais un fil de ma couverture pourrie et propose à mes codétenues d'en faire de même. L'atelier débute.

Ce fil me donne l'idée de confectionner des poupées souriantes en guise de porte-bonheurs qui, sait-on jamais, pourraient nous sortir de là. Lorsque la première poupée est terminée, toutes ressentons un véritable élan de joie. On attend désormais la poupée suivante avec impatience, dans l'idée qu'on ne cessera d'en fabriquer encore et encore, jusqu'à notre libération.

Oum Nabil dit : « Tu ne fabriques que des filles. Il faut que tu nous confectionnes un garçon : peut-être qu'il saurait, lui, nous tirer de là ! » Et c'est ce qui se passa. Alors que je venais de terminer notre « poupée garçon », le sort voulut que l'on soit toutes transférées vers la prison centrale, plus grande.



Azza Abo Rebieh, *Portés disparus*, 10 × 10 cm, 2015.

Nous sommes des milliers de femmes. Des vieilles, des jeunes, des enfants, entassées là au nom de l'antiterrorisme. Parce qu'on a contesté le régime en place ou parce que, simplement, on habite une région qui s'est soulevée contre lui.

Lorsqu'elle a pu me rendre visite, ma mère m'a apporté un cahier et des crayons, ainsi que des boulettes de *kebbeh* pour moi et mes compagnes. Je me sens investie d'une responsabilité. On a toujours quelque chose à apporter aux autres. Moi, j'ai le sentiment qu'il est de mon devoir, en tant que révolutionnaire, de leur donner autant d'espoir que possible.

Alors je me mets à les dessiner. Ça les rend vraiment heureuses, de poser assises devant moi, si belles dans ce lieu hideux et sale.

J'ai continué de les dessiner jusqu'au jour de ma libération. On s'est dit adieu en pleurs, espérant qu'une baleine allait nous emporter, toutes ensemble et en même temps, loin de ces geôles. Voilà ce dont nous rêvions.



Azza Abo Rebieh, *Plate: 16*, 30 × 50 cm, 2018.

Je me suis jetée dans les bras de mon père adoré. Je suis restée au calme sans sortir de chez moi durant plusieurs mois, à ne rien faire d'autre que penser à tous ceux qui peuplent les prisons.

Un corps immobile, deux yeux globuleux, le sang glacé. Puis cet appel de mon avocat : « Tu ne peux plus rester en Syrie. Tu dois partir au plus vite ».

C'est ce que souhaitait mon père. J'ouvre les yeux au sortir du cauchemar et le trouve debout à côté de mon lit, un sourire aux lèvres. Il demande : « Je peux m'allonger à tes côtés ? » Je lui fais de la place et me blottis dans ses bras. Il me dit : « Ne sois pas triste. Il n'y a plus rien pour nous, ici. Il faut que tu partes, que tu reprennes une vie normale ».

C'est comme ça que je me suis retrouvée à Beyrouth. Et que j'y suis toujours.



Azza Abo Rebieh, sans titre, 12 × 8 cm, 2018.

Ici à Beyrouth où la vie suit son cours, mon corps m'est tellement lourd que je ne parviens pas à bouger, comme si l'âme qui l'anime était restée à Damas. Mais pas le choix.

Il faut que je raconte ce que j'ai vécu, ce qui s'est passé. Je dois bien ça à ma mère – la révolution.

Sous la douche au niveau de mes pieds, un amas de mousse savonneuse prend la forme d'une femme qui tient son jeune garçon par la main, résignée. Je la regarde se faire emporter avec son enfant, aspirés par le siphon. Est-ce pour les ramener parmi nous que je me mets à peindre ?

Des surfaces vides et le souvenir vif d'une main incapable d'exprimer quoi que ce soit. Une scène, un dialogue, inachevés, et dont j'ignore quand ils seront menés à terme. Ma mémoire doit creuser profondément en elle-même afin que le souvenir se grave sur la plaque métallique.

Il est difficile d'exprimer le corps en son absence – le corps qui danse, qui manifeste ou même tire un coup de feu. Des places noires de monde, une cellule bondée de corps amoncelés, brisés, de regards scrutateurs qui attendent la délivrance tandis que d'autres s'abîment dans le néant, et dont le silence dit : « Qu'est-ce que je fais ici ? »



Azza Abo Rebieh, *Plate: 04*, 40 × 100 cm, 2018.

Ici, la guerre entre la couleur blanche et la couleur noire gronde sur la belle planche de cerisier : qui est le vainqueur, qui est le vaincu ? Qui est le blanc, qui est le noir ?

Une scène me mate à tous les coups. J'aimerais tant qu'elle soit un miroir devant lequel on puisse se poster de nouveau, un jour.

Avec un soin minutieux, je creuse des corps qui réclament leur liberté. Ceux qui composent cette scène ne se ressemblent pas entre eux. Ils crient et ils rient. Ils chantent, leurs mains nues brandies dans les airs au-dessus de leurs têtes, maintenant que les âmes libérées ont pris leur envol.

Il m'est facile de dessiner les snipers, le haut du corps tendu vers l'avant, le bas faisant contrepoids vers l'arrière. L'un d'eux, peut-être, réalise soudain qu'il est en train de tuer son frère. Et que, saisi par l'effroi de ce rappel, il se retourne contre lui-même et rejoint la couleur blanche, dont les effectifs n'ont cessé d'augmenter et d'être oubliés.

À un moment donné, je me suis trouvée dans l'incapacité de poursuivre cette gravure. J'ai alors consulté ma psychanalyste, qui m'a demandé : « Où en es-tu, dans ce travail ? » « Dans le blanc », ai-je répondu. « Retourne là-bas, observe les gens autour de toi : étiez-vous tous si blancs que ça ? N'étiez-vous pas un peu différents les uns des autres tout de même ? »

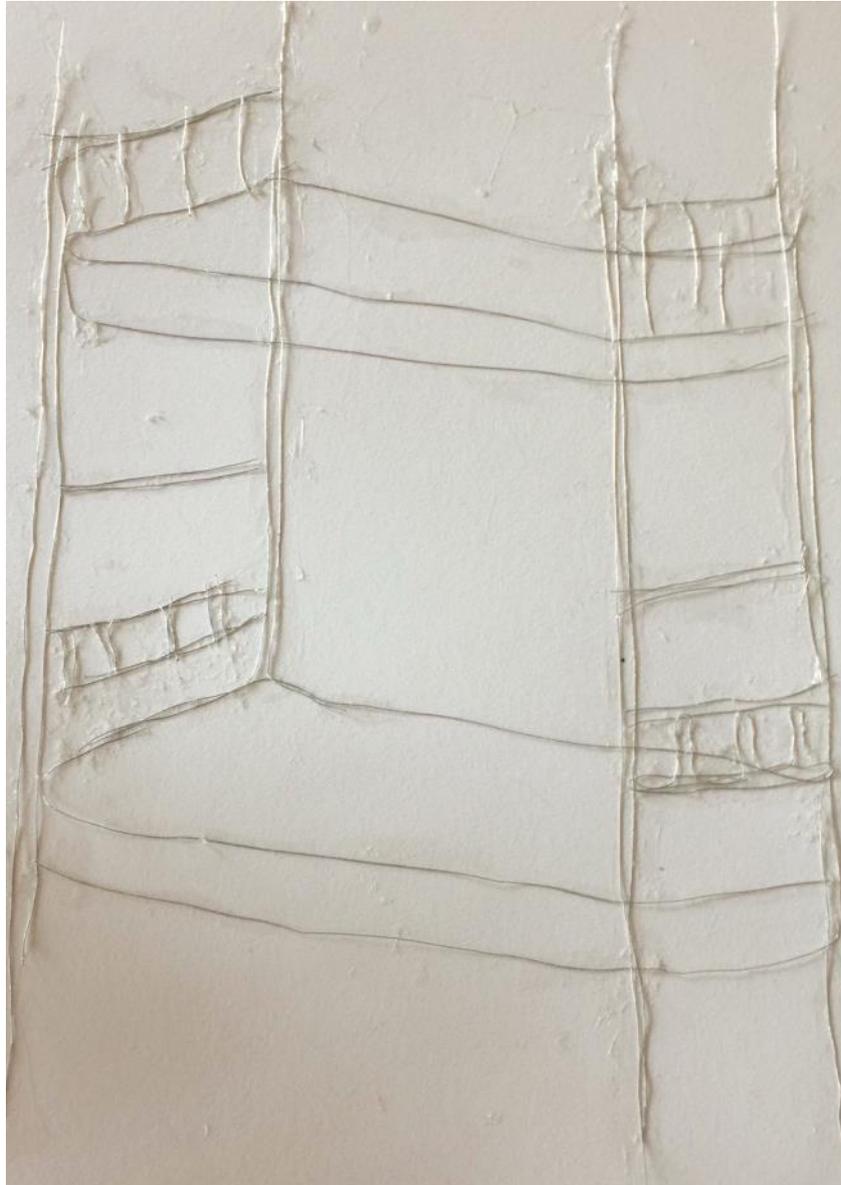
Je me tais et me remets au travail...



Azza Abo Rebieh, *Plate: 09*, 24 × 33,5 cm, 2018.

Dessiner ce lit ne me suffit pas. Je veux le sentir, restituer le toucher métallique que j'ai connu en détention, pour que le blanc puisse de nouveau se distinguer du noir.

Sur ce lit en fer, des rêves de liberté ont été conçus.



Azza Abo Rebieh, *Les lits de la prison*, 29 × 21 cm, 2018.

La technique de la gravure sur métal prend du temps. On commence par couvrir la plaque en cuivre d'un vernis protecteur qui, tant qu'il n'est pas sec, baigne l'atelier de son odeur.

Je regarde cette surface nue et la scène m'apparaît, instantanément. Je sais que je risque de me perdre si je ne dessine pas les traits avec précision. Je vois devant moi les étapes d'un long travail, la cellophane et l'acide, puis le grattoir et le polissoir.

Je peux toucher leurs visages sur le cuivre, mais n'en découvrirai l'apparence qu'une fois l'encre noire imprimée sur le papier. Et quelle émotion alors !

Je m'allonge à côté de la plaque métallique. Je suis si fatiguée qu'il m'est impossible de la reconforter. Je refuse de lui dire : « Ne pense pas à ce qui se passe dehors... »

Sur la plaque, Oum Nabil, massive, occupe le centre de l'œuvre. Elle veille sur notre cellule à renfort de *bismillah* et de récitations coraniques, tandis qu'une détenue athée écoute et blasphème, blasphème et écoute, et pleure en silence.

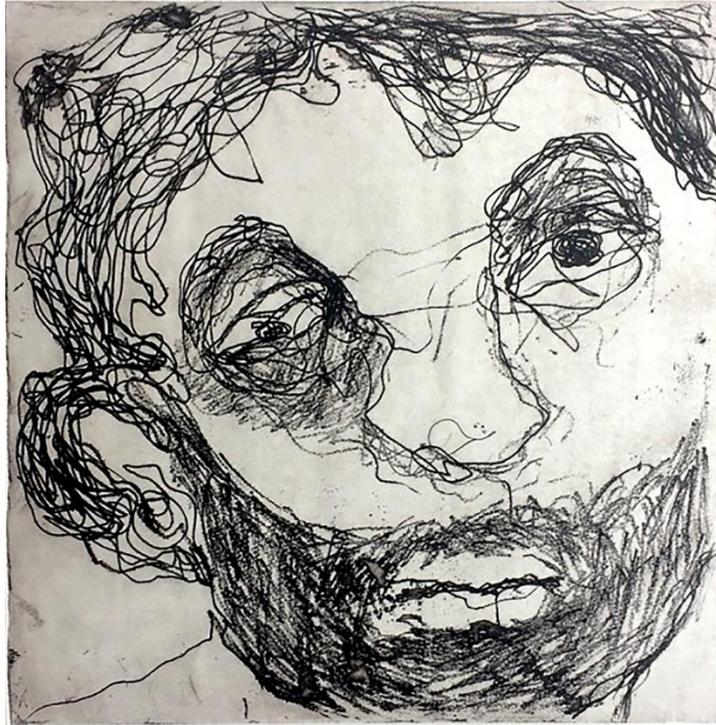
Je creuse, avec un grand poids sur les bras. Mais plus grand encore est mon rêve, lorsque je rejoins la bataille entre le noir et le blanc, pour ne reprendre mon souffle qu'une fois la gravure imprimée.



Azza Abo Rebieh, *Plate: 12*, 30 × 50 cm, 2018.

La présence du corps dans l'œuvre me réchauffe, me sort de ma solitude complexe.

Je parle à mes personnages et ils me regardent. Corps mobiles tandis que le travail s'élabore lentement, mes personnages et moi discutons sans fin. Ensemble, nous écoutons de la musique et immortalisons l'instant sur la surface blanche. Puis je prends congé d'eux, car je sais qu'il est nécessaire que je disparaisse de l'œuvre afin de l'achever.



Azza Abo Rebieh, *Plate: 27*, 25 × 25 cm, 2018.

Je les retrouve plus tard dans une autre conversation, sous une nouvelle expression. C'est désormais une autre femme. Son bras avait besoin d'une légère couche de gris, mais elle l'a retiré en mon absence et l'a glissé sous le coussin...



Les yeux écarquillés, je suis incapable de trouver le sommeil au milieu des gémissements et des cris qui m'entourent. Une femme, que nos geôliers ont privée de son traitement contre l'épilepsie. Son visage est face au mien.

On ne dit rien et on pleure. Elles prient. Je maudis le ciel.

Le lendemain, on se tient dans les bras les unes des autres face à la porte métallique, dans l'appréhension terrible qu'elle s'ouvre et emporte l'une de nous pour l'interrogatoire.



Azza Abo Rebieh, *Le chien et son maître*, 27 × 40 cm, 2019.

Je sors de mon sommeil, sonnée, avec la sensation accablante d'exister, de vivre à l'intérieur d'un corps trop grand, lesté dans ses mouvements.

Je vois le monde extérieur à travers lui, mais c'est comme si j'en étais coupée. Je peux le toucher, le sentir, mais c'est comme si je ne le vivais pas.

Je veux exprimer ce sentiment de manière non conventionnelle, par son contraire, révélé dans les corps diaphanes sur lesquels je travaillerai désormais.



Azza Abo Rebieh, *Un soupir*, 80 × 120 cm, 2018.

Je retourne dans ma petite maison. J'ai besoin d'un lit, également. J'ai soif d'une vie où règnent l'amour et la paix, dans laquelle le vert puisse croître dans toute sa beauté. Mon corps a maintenant besoin d'un tableau, quel qu'il soit, qui soit un antidote au noir et blanc. Mon esprit tend à m'emmener vers un lieu inextricable, et je ne pourrai continuer ma promenade que si je réponds à ce besoin de mon corps.



Azza Abo Rebieh, *Sur sa feuille verte*, 160 × 110 cm, 2019.

Ce que je ressens, je le dessine. Ce dont mon corps a besoin venant de moi, je le sors de mes mains et l'applique sur la surface blanche. Puis je m'embourbe dans un problème ou un autre, qu'il me faut résoudre dans l'œuvre. Or cette résolution doit être aussi forte que ce que je ressens, voire plus puissante encore.

Je suspends le fil et le trempe dans une colle gluante qui devient transparente en séchant.

Je déplace ce fil sur la toile de sorte qu'il dessine un corps. Je ressens davantage ce corps « filé » que celui conçu au pinceau ou au crayon, car j'ai un contact tactile direct avec lui. Je le palpe, et ma main s'infléchit au gré de ses courbes à lui.

Je le vois, le regarde dans les yeux. Il aimerait prendre un peu d'épaisseur avec de la couleur. Je découpe un tissu incolore auquel je donne différentes teintes, par petites couches translucides. Le corps m'arrête dès lors qu'il se sent flotter, léger, à la surface.

Je termine ce corps en respirant, contrairement à avant, avec la gravure, avec le noir et blanc.



Azza Abo Rebieh, *Tout ce que j'ai*, 110 × 140 cm, 2019.

Oui, mes amis, je rêve d'être cette créature légère, invisible sur sa feuille verte, qui embrasse la fleur et vit telle une abeille dans un monde en paix. Mais ce n'est pas ce que je suis, en réalité. Moi, je suis cet être lourd qui continue, encore et toujours, de mener le combat infini

qui oppose le noir et le blanc. Qui marche avec son chien fidèle et refuse de monter sur cette barque trompeuse de Noé, dont on nous dit qu'elle est un canot de sauvetage.

Texte rédigé en arabe et traduit par Marianne Babut.

Du corps épique au corps tragique⁸⁹

Hassan Abbas

Cette étude s'inscrit dans celle, plus vaste, de la relation entre le social et le culturel. Il s'agit pour nous ici de saisir le rapport entre les changements sociaux survenus en Syrie depuis le « Soulèvement de la dignité » et la culture au sens large du terme. L'enjeu n'est pas tant d'interroger les objets culturels (même si leur examen est inévitable) que la culture qui en conditionne la production.

Ce travail s'appuie sur un panel de plus de 1500 œuvres, réalisées par des dizaines d'artistes plasticiens syriens, et dont près de la moitié a été produite après 2011.

Bien qu'elle définisse différents aspects esthétiques de la création plasticienne syrienne, notre recherche n'est cependant pas suffisamment avancée pour émettre des conclusions d'ordre théorique. Aussi nous contentons-nous à ce stade de proposer des pistes de réflexion qui nécessiteraient d'être approfondies, dans différents champs disciplinaires, pour saisir le principe créateur des objets culturels dans une société aussi complexe que la société syrienne – a fortiori dans le contexte des violents bouleversements que connaît cette dernière depuis l'avènement de la révolution.

Je propose dans ce texte une lecture des différentes représentations du corps, et en particulier du corps épique, dans l'art pictural syrien. Afin de clarifier ce que je qualifie ici de corps épique, j'en réfère à certains éléments de définition avancés par Georges Lukács qui reste, aujourd'hui encore, le théoricien par excellence de l'art épique (en littérature tout du moins).

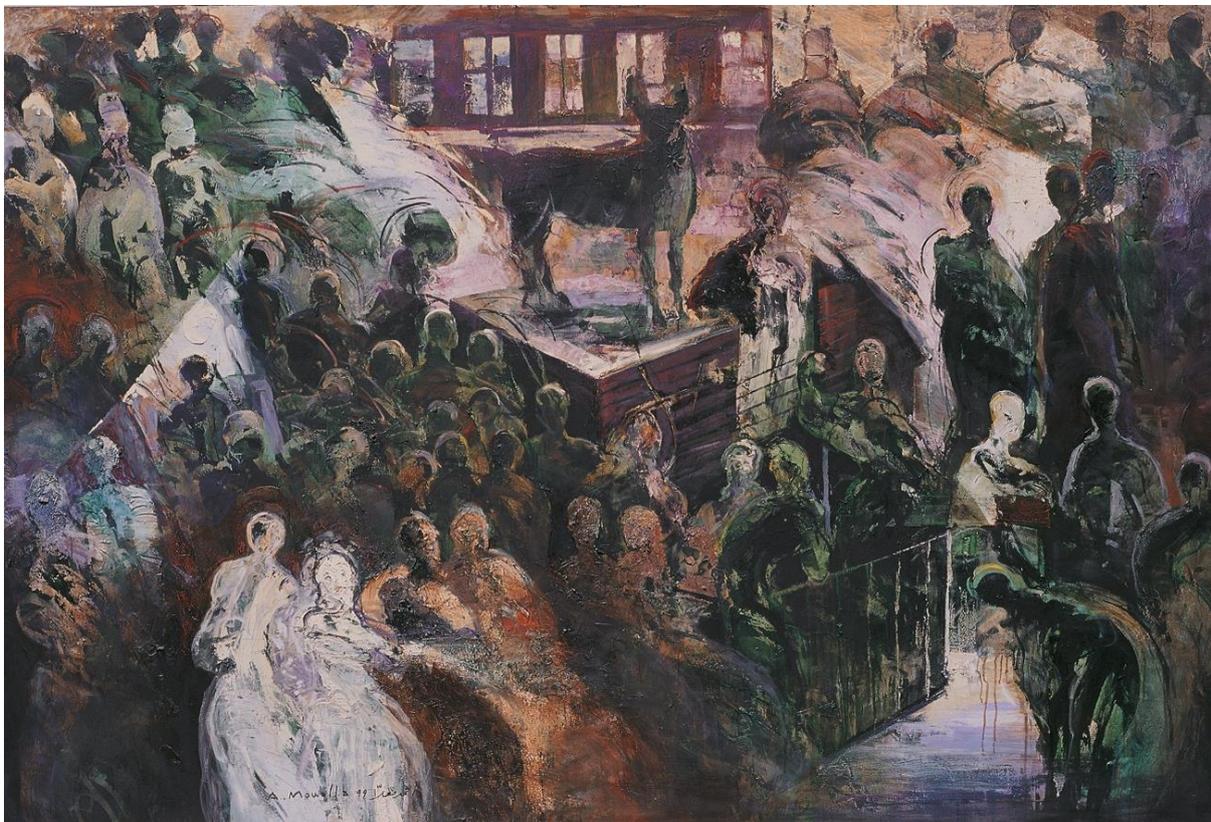
Pour Lukács, la principale caractéristique d'un monde épique réside dans le fait qu'objet et sujet y ont la même signification. L'individu – le sujet – est tout entier fondu dans un monde – l'objet – homogène et fini. D'où sa définition de l'épopée comme l'expression artistique d'un univers parfaitement clos, dans lequel l'individu est indissociable de l'extériorité qui l'enserme.

Rapportée à l'art pictural, cette définition me semble essentielle pour comprendre le concept de corps épique. Ici aussi en effet, l'individu/le corps et le monde se confondent. Dans le tableau épique, le corps n'est en rien un élément singulier. Il est un fragment, une partie d'un ensemble, d'un groupe, d'une masse, bref, d'une totalité englobante. Cette totalité est animée par une force invisible qui fait se mouvoir les corps selon un rythme harmonieux, dans une émotion partagée qui se reflète sur les visages, voire dans les corps tout entiers.

⁸⁹ Nous remercions la personne qui a fourni la première traduction de ce texte, dont nous nous sommes inspirés en partie pour la traduction proposée ici. La première traduction nous avait été transmise par Hassan Abbas de son vivant sans qu'il nous indique le nom de son auteur.e.

Le corps épique est écrasé par la nécessité qu'impose la totalité. Mais c'est de cet écrasement même que naît la vertu à l'origine de sa grandeur : celle d'être partie intégrante d'un tout. Il s'abandonne au mouvement de l'ensemble, qui peut être de soumission ou d'adhésion à un mal endémique, de liesse collective ou encore d'opposition à une destinée, à un pouvoir de l'homme ou une force de la nature.

Par ailleurs, outre cette première caractéristique, les œuvres épiques en investissent deux autres. D'abord, l'abondance des symboles. Dans les œuvres épiques, les symboles sont chose on ne peut plus ordinaire. Ils y sont traités à égalité avec les corps humains, comme ni plus ni moins importants, même si leur appartenance au monde de l'extraordinaire, du magique, du surnaturel, est signalée par une couleur, une lumière ou une géométrie particulière. Ce procédé se retrouve par exemple dans le travail de Ahmad Moualla.



Ahmad Moualla, *Sans titre*, acrylique sur toile, 200 × 300 cm, 1999.

Ensuite, le recours récurrent aux techniques de l'amplification. Les œuvres épiques mettent en jeu toute une gamme de procédés d'amplification, telle la présence de multitudes animées par un mouvement qui les fait agir de concert. Cette caractéristique se retrouve notamment dans les œuvres expressionnistes représentant des moments considérés comme glorieux de l'Histoire. C'est le cas par exemple du tableau *Le jour de la victoire à Hittin*, de Mamdouh Kashlan.



Mamdouh Kashlan, *Le jour de la victoire à Hittin*, huile sur toile, 135 × 250 cm, 1983.

L'amplification s'exerce également dans la façon de répartir différentes scènes sur l'espace de la toile, de sorte qu'elles apparaissent comme autant de parties, de segments de la scène d'ensemble. Certaines œuvres de Ahmad Moualla offrent une illustration édifiante de ce procédé.



Ahmad Moualla, sans titre, acrylique sur toile, 200 × 200 cm, 2009.

L'amplification se manifeste également dans le recours à l'exagération grotesque, à l'hyperbole satirique qui renvoient au carnavalesque, comme chez Youssef Abdelki par exemple.



Youssef Abdelki, *Des gens*, pastel et collage sur papier, 100 × 70 cm, 1993.

De manière générale, la peinture syrienne regorge d'œuvres paraboliques (*Et après ?* de Louay Kayyali), d'œuvres mythologiques (*Le monde de Noé* de Ali Moukawwas), d'œuvres religieuses (*Le dimanche des rameaux* de Elias Zayyat), ou encore historiques (*Hittin* de Saïd Tahseen). Quantité de tableaux mettent en scène des corps cohérents et soudés, grisés dans un même et unique geste, comme chez Fateh Moudarres. Sans parler des œuvres héroïques, à l'instar du *Triptyque de septembre* de Youssef Abdelki.

Dans l'ensemble de ces œuvres, les corps ne présentent aucun caractère spécifique. Et si d'aventure c'est le cas, ces caractéristiques n'ajoutent aucune valeur à leurs porteurs, comparé aux autres participants de la scène. Le corps épique ne tolère aucune singularité. Il est un corps noyé parmi les siens, et tire sa fierté de cela.

Au printemps 2011, le peuple syrien se soulève. Il s'agit alors d'une action héroïque, au sens fort du terme. Un peuple opprimé, tyrannisé, assujéti depuis des décennies décide d'arracher sa liberté à ceux qui la lui ont confisquée. Des manifestations, parfois gigantesques, gagnent ainsi tout le pays, se heurtant à la violence toujours plus grande des forces loyalistes. Il y a là,

dans ce soulèvement héroïque, tous les ingrédients du fait épique. Nous serions donc en droit de nous attendre à voir bourgeonner les œuvres d'art célébrant le corps épique.

Pour autant, il n'en est rien : le corps épique tel que défini précédemment brille par son absence dans la production plasticienne syrienne de l'après 2011. Quelques rares œuvres continuent tout de même, au-delà de cette date, de relater des scènes épiques au moyen de procédés d'amplification. Ali Moukawwas, par exemple, poursuit son travail dans le même esprit et selon la même technique qu'auparavant, autour du thème de l'arbre sacré qui rassemble sous son ombre la communauté, unifiée dans des scènes d'allégresse évocatrices des fêtes religieuses. C'est le cas également de quelques tableaux épars, comme *Cités et martyrs* de Itab Hreib où les éléments du bâti se mêlent à ceux du vivant, formant un tout dans lequel l'être humain et la pierre ne font qu'un.



Itab Hreib, *Massacre à l'arme chimique, la Ghouta*, acrylique sur bois, 300 × 150 cm, 2014 .

À partir de début 2012, on constate chez les artistes syriens un recours accru au procédé de la focalisation. Ce dernier, qui consiste à isoler un élément ou un « morceau » de l'ensemble épique pour le traiter de manière privilégiée, se décline à travers deux techniques :

1. La technique d'exposition, dans laquelle la focalisation porte sur une partie du tout, afin d'attirer l'attention du spectateur sur un détail de la scène globale. Les corps sélectionnés dans ce détail font certes toujours partie d'un ensemble plus vaste. Mais l'artiste les sort de leur état de figurants pris dans la masse et son irrésistible mouvement, pour en faire les témoins électifs de la puissance qui l'agit. La présence du corps opère ici un glissement de l'état d'effacement à celui d'exposition.
2. La technique d'exhibition, où la focalisation porte désormais sur un unique élément de l'ensemble, afin de le rétablir dans son individualité. Les corps jusqu'alors perdus dans le collectif sont ici isolés et exhibés dans leur singularité. Nous pouvons parler d'un procédé d'individualisation des corps.

Examinons l'usage de ces deux techniques dans l'art syrien au cours de ces dernières années :

1 – La technique de l'exposition

Nombreux sont les peintres qui utilisent cette technique, au sein de laquelle deux procédés distincts peuvent être soulignés. On parle de « focalisation externe », lorsque le regard du peintre effectue la sélection de la scène mise en exergue, à la manière d'une caméra ou d'un spectateur extérieur. Dans la « focalisation interne » en revanche, la sélection se fait comme d'elle-même, sans que l'artiste intervienne. Il prend la scène telle qu'elle se présente à lui. La caméra est ici subjective, placée à l'endroit où se déroule l'action.

Nous pouvons proposer plusieurs exemples de focalisation externe.

D'abord, *Paradis, paradis, paradis* de Jaber Al Azmeh. Nous nous trouvons devant (ou derrière, cela est impossible à déterminer) cent vingt-quatre corps, méthodiquement alignés sur six rangées. Tous se tiennent dans la même position et par le même geste : bras tendus et mains posées sur les épaules de leurs voisins. Le groupe représente une danse collective initiée lors des manifestations à Homs au début de la révolution, et reprise par la suite à travers le pays. Nous sommes ici face à une représentation symbolique du fait épique. La totalité épique se situe à l'extérieur du cadre pictural, dans le monde vécu duquel l'artiste choisit un fragment qu'il expose dans son œuvre.



Jaber Al Azmeh, *Paradis, paradis, paradis*, photographie, 70 × 105 cm, 2012.

Ensuite, *L'exil et le naufrage*, de Zuhair Hassib. Dans ce tableau, des corps s'amassent au sein d'une scène chaotique, marquée à première vue par l'indétermination et la confusion. Cependant, le découpage de l'arrière-plan en deux bandes, l'une bleue, l'autre ocre (la mer et la terre), ainsi que la présence d'un corps d'enfant rappelant celui du petit Ilan retrouvé mort le 4 septembre 2015 sur la côte turque, nous permettent d'associer la scène à la tragédie que vivent les réfugiés en tentant de rejoindre l'Europe par la mer.



Zuhair Hassib, *L'exil et le naufrage*, 137 × 193 cm, 2017.

La production picturale syrienne post-2011 compte de nombreux autres emplois de ce procédé, par exemple *Portrait de famille à la syrienne* de Semaan Khawam, *Tremseh* de Ismaël Al-Rifai, ou encore *Deuil* de Louna Hamad.

La focalisation interne est quant à elle utilisée de manière privilégiée par la nouvelle génération d'artistes. Ainsi, nous retrouvons ce procédé dans plusieurs œuvres du jeune Wissam Al Jaziri, comme *Danser en présence du tyran* ou *Le cri, version syrienne*. Dans ces deux tableaux, le groupe est constitué par la duplication, le « clonage » d'un élément premier. Le corps individualisé joue ici le rôle d'un moule à partir duquel les autres corps sont façonnés. Quant au mouvement qui les anime, il ne s'agit pas d'une chorégraphie collective, mais plutôt d'un mouvement individuel plusieurs fois répliqué.



Wissam Al Jazairi, *Danser en présence du tyran*, 60 × 100 cm, 2012.

Chez Oudaï Atassi et Amr Fahed en revanche, la focalisation interne est pratiquée différemment, de manière quasi documentaire. Travaillant à partir d'un support visuel physique, souvent photographique, l'artiste intervient sur une image du monde réel, où les corps sont ceux de personnes potentiellement identifiables qui agissent dans un espace-temps défini.

Âmes errantes de Oudaï Atassi présente une scène devenue tristement banale en Syrie, où des habitants vagabondent, ahuris, au milieu des décombres de leurs maisons soufflées par les bombes. Il se peut que l'on identifie la ville où a été prise cette photo, ainsi que les personnes qui y figurent. Dans une autre œuvre du même artiste représentant le sauvetage de réfugiés syriens au large des côtes grecques, il nous est facile de situer la photo à l'origine du tableau, en ce qu'elle a fait le tour de la presse mondiale.



Oudai Atassi, *Âmes errantes*, œuvre numérique, 120 × 180 cm, 2019.

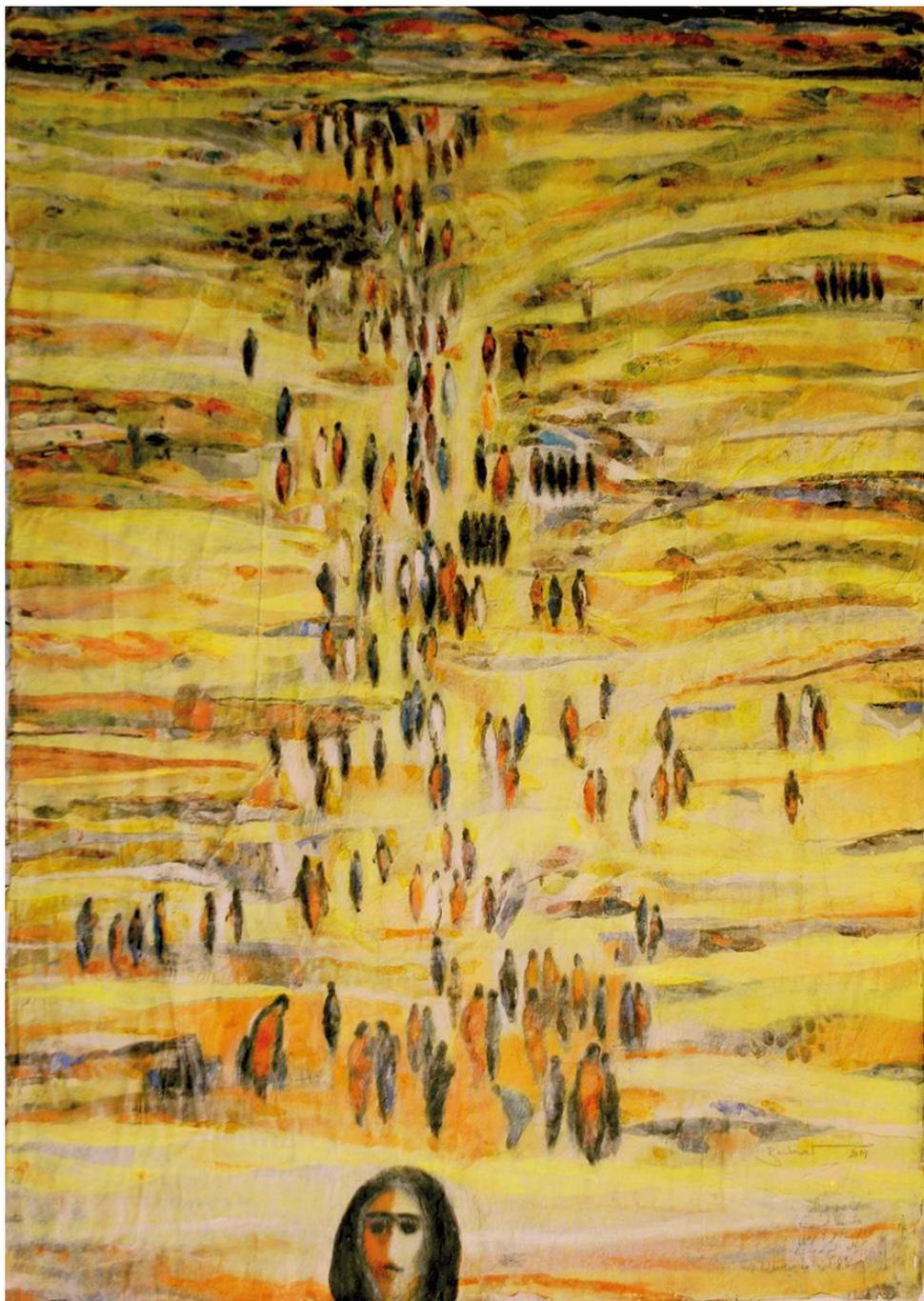
Dans le même esprit, *Mémoire d'un corps et d'un lieu* de Amr Fahed nous place devant une scène emblématique des rassemblements de la révolution syrienne, avec ses danses collectives disposées en rondes concentriques.



Amr Fahed, *Mémoire d'un corps et d'un lieu*, œuvre numérique, 24,5 × 51,6 cm, 2016.

2 – La technique de l'exhibition

Holocauste de Bachar Issa met en scène l'exode des Yézidis fuyant Kobané en Syrie vers Sinjar en Irak. Des silhouettes spectrales affluent de toutes parts vers le bas du tableau. Le groupe nous apparaît éclaté. L'unité entre l'individu et l'ensemble est quasiment absente, ce qui fragilise la scène et affaiblit le souffle épique de l'œuvre. Placé au centre et au premier plan du tableau, un visage se distingue parmi tous, faisant l'objet d'une individualisation.



Bachar Issa, *Holocauste*, encres sur papier, 106 × 74 cm, 2014.

Cette individualisation est d'autant plus forte que les artistes extirpent les corps hors de la densité et de l'entassement propres à la foule, pour en souligner la singularité. Plusieurs exemples viennent illustrer ce procédé.

Dans *L'exil* de Zuhair Hassib, une femme précède plusieurs enfants, dont on ne sait s'ils sont endormis ou morts. On peut penser qu'elle s'enfuit en emportant ses petits, ou qu'elle laisse derrière elle, horrifiée, le drame qu'elle vient de vivre. Dans les deux cas, ce corps en fuite n'est à l'évidence qu'un élément d'un mouvement plus vaste, qui frappe le groupe tout entier. Mais l'artiste ajuste la focalisation sur ce seul corps, de sorte que nous, spectateurs, ne percevons que cette femme avançant vers nous, dans toute son individualité.



Zuhair Hassib, *L'exil*, 70 × 50 cm, 2017.

Dans une œuvre de 2011 intitulée *Le vendredi saint*, Baseem Rayyes peint un corps crucifié qui se détache, au centre de la toile, d'un tas de têtes et autres morceaux de corps humains, le tout baignant dans une flaque de sang. Cette scène apocalyptique représente les événements du vendredi 22 avril 2011, baptisé le « Vendredi saint », au cours duquel soixante-dix manifestants ont été tués par les forces loyalistes. Là encore, nous trouvons un corps, placé au centre, qui se démarque de la masse. La parenté de cette œuvre avec l'iconographie de la crucifixion, dans laquelle un seul et unique homme se sacrifie pour l'humanité entière, redouble le concept d'individualisation.



Baseem Rayyes, *Le vendredi saint*, acrylique sur toile, 150 × 250 cm, 2011.

Un autre exemple édifiant de ce procédé d'exhibition peut être donné par la série de tableaux intitulée *Message d'un enfant*, de Reem Yassouf.



Reem Yassouf, série *Message d'un enfant*, acrylique, encre et fusain, 120 × 80 cm, 2013.

Aujourd'hui, les plasticiens syriens recourent de plus en plus souvent à la technique de l'exhibition pour représenter le corps. Accentuant la focalisation externe sur certains éléments extraits de la scène globale, ils reproduisent ce faisant le « zoom » tel qu'on le réalise avec un objectif. Cette technique vise à détacher l'élément central, en l'occurrence le corps, de son arrière-plan. Ce corps, qui n'avait aucune valeur particulière dans la scène épique, devient ainsi peu à peu une structure porteuse de sens. À mesure que s'aggrave la tragédie syrienne, il se dramatise au point que le corps épique cède progressivement la place au corps tragique : un corps chargé de sens s'il en est.

Les exemples de cette théâtralisation foisonnent dans la peinture syrienne de l'après 2011, à travers différentes déclinaisons du corps tragique :

1. Le corps torturé. Les peintres n'hésitent plus à représenter, à la manière d'un cliché instantané, le corps soumis à la torture. Ils osent désormais montrer les marques laissées

sur les corps suppliciés, comme dans cette série de tableaux de Mounif Ajaj qui peint différents supplices pratiqués dans les sous-sols des geôles syriennes, inscrivant à la flamme ou à la lame des mots sur les corps des détenus, ou piétinant leurs chairs. Mentionnons également ici le tableau intitulé *À propos d'un jeune homme nommé Qachouch*, de Khalil Younes.



Mounif Ajaj, *Tu veux être libre ?*, huiles sur toile, 165 × 145 cm, 2012.

2. Le corps déchiqueté. Les atrocités commises dans le réel trouvent, elles aussi, leur chemin vers l'expression artistique. Dans son *Hamza Bakkour*, Khalil Younes commémore le martyr de ce jeune garçon, mort après avoir reçu un éclat d'obus au visage et s'être vidé de son sang des heures durant. De nombreux autres tableaux représentent des membres mutilés et des corps dépecés, par exemple la gravure de Yasser Safi intitulée *Une pièce aux millions de murs*, de même que plusieurs œuvres de Omran Younis ou de Youssef Abdalké.



Yasser Safi, *Une pièce aux millions de murs*, gravure, 45 × 50 cm, 2011.

3. Le corps mis à mort. Nous retrouvons à nouveau ici la technique de la captation instantanée, qui saisit le corps à l'instant exact de sa mise à mort. C'est le cas par exemple du *Serment d'Hippocrate* de Jaber Al Azmeh, où l'on voit une balle perforer le crâne d'un médecin en train de secourir un blessé. Ou encore de *Nous ne tomberons pas* de Delawer Omar, où un révolutionnaire tombe, le drapeau vert de la révolution à la main, atteint par une flèche en pleine poitrine.



Jaber Al Azmeh, *Le serment d'Hippocrate*, photographie, 70 × 105 cm, 2012.

4. Le corps mort. Le corps mort, enfin, est lui aussi représenté dans de nombreuses œuvres. Or ce n'est jamais d'une mort naturelle que ce corps a péri. C'est en effet défiguré qu'il gît dans son linceul, comme chez Nora Darwich, ou criblé de balles comme dans différents tableaux de Youssef Abdelki (la série de gravures *Le Martyr*) et de Omran Younis, ou encore baignant dans son sang comme dans *Détail de Baba Amr* de Abdul Razzak Shaballout.



Abdul Razzak Shaballout, *Détail de Baba Amr*, encre sur papier, 15 × 10 cm, 2012.



Youssef Abdalké, Saint Jean Chrysostome repose à Damas, dans la mosquée Al-Hasan du quartier Al-Maydân, fusain sur papier, 150 × 200 cm, 2013.

Conclusion

L'étude des représentations du corps à travers cet important échantillon d'œuvres nous autorise à affirmer que le corps épique occupe historiquement une place importante dans l'art pictural syrien. Toutefois, avec l'avènement de la révolution, l'épique a cédé le pas au tragique qui semble depuis dominer les différentes formes de figuration du corps dans la production plasticienne syrienne.

Une fois ce constat fait, il s'agit de comprendre les causes de cette transformation majeure. On peut présumer sans trop prendre de risque qu'il est tout naturel, étant donné la situation éminemment dramatique que connaît le pays, que sa production artistique soit elle aussi marquée de tragique. Il n'en reste pas moins surprenant à nos yeux de trouver si peu de représentations épiques du corps, à un moment de l'Histoire qui l'est au plus haut point. D'où la question :

Les artistes syriens se font-ils l'écho, à travers cette absence, du désir enfoui chez leurs compatriotes d'en finir avec l'uniformité imposée par la dictature durant des décennies, et de s'exprimer désormais en tant qu'individus possédant des droits, une personnalité singulière et des aspirations propres ?

Ou peut-être cela traduit-il le peu de foi qu'ils ont, en leur for intérieur, dans la dimension épique de cette révolution ?

La période épique de la révolution a peut-être été trop courte pour que les artistes aient le temps d'en intérioriser les émotions proprement homériques ? Ou serait-ce là un simple effet de la culture victimaire, qui continuerait de conditionner la production artistique syrienne au-delà de toute contingence historique ?

Je laisse le soin à tout un chacun d'apporter à ces questions les éléments de réponse qu'il trouvera les plus appropriés.

Texte rédigé en arabe et traduit par Marianne Babut.

Entre le corps nihiliste et le corps absolu

Khaled Dawwa et Mohammad Omran

Nibras Chehayed

Ce texte examine deux situations extrêmes à travers lesquelles le corps bascule sur le mode esthétique au cœur de la tragédie syrienne. La première renvoie au « corps nihiliste », concept que j'élabore à partir des sculptures de Khaled Dawwa, et la seconde au « corps absolu », autre concept que je formule à travers les dessins de Mohammad Omran. Pour ce faire, je me référerai à plusieurs œuvres de ces deux artistes, en centrant mon analyse sur la dynamique destructive qui les sous-tend : une dynamique immanente et effective, à partir de laquelle la force de destruction, désormais généralisée, affecte l'être jusque dans ses conditions de possibilité. Cette force devient alors le principe ultime qui régit l'œuvre et ce que celle-ci met en scène, marquant profondément ainsi les affects qui accompagnent l'activité artistique⁹⁰.

Vers le corps nihiliste

La destruction est avant tout présente dans les œuvres de Khaled Dawwa comme une réalité physique première. À ce niveau primordial, la destruction prend place à travers les techniques que l'artiste déploie pour démolir ses corps sculptés, en cassant leurs membres ou en y forant des trous, comme le montrent par exemple les œuvres *Fragilité* et *Ton trône est ton cercueil*.



⁹⁰ Dans un travail collectif conduit avec Guillaume de Vaulx, nous avons formulé ensemble cette conception de la destructivité lors d'une conférence à « Beirut Art Residency » en novembre 2019. Dans cette conférence, à laquelle ont participé aussi Sandrine Pelletier et Hélène Mutter, nous avons réfléchi sur le rapport de l'art à la destruction et analysé certaines œuvres de Khaled Dawwa.

Khaled Dawwa, *Fragilité*, 10 × 8 × 8 cm, 2015.



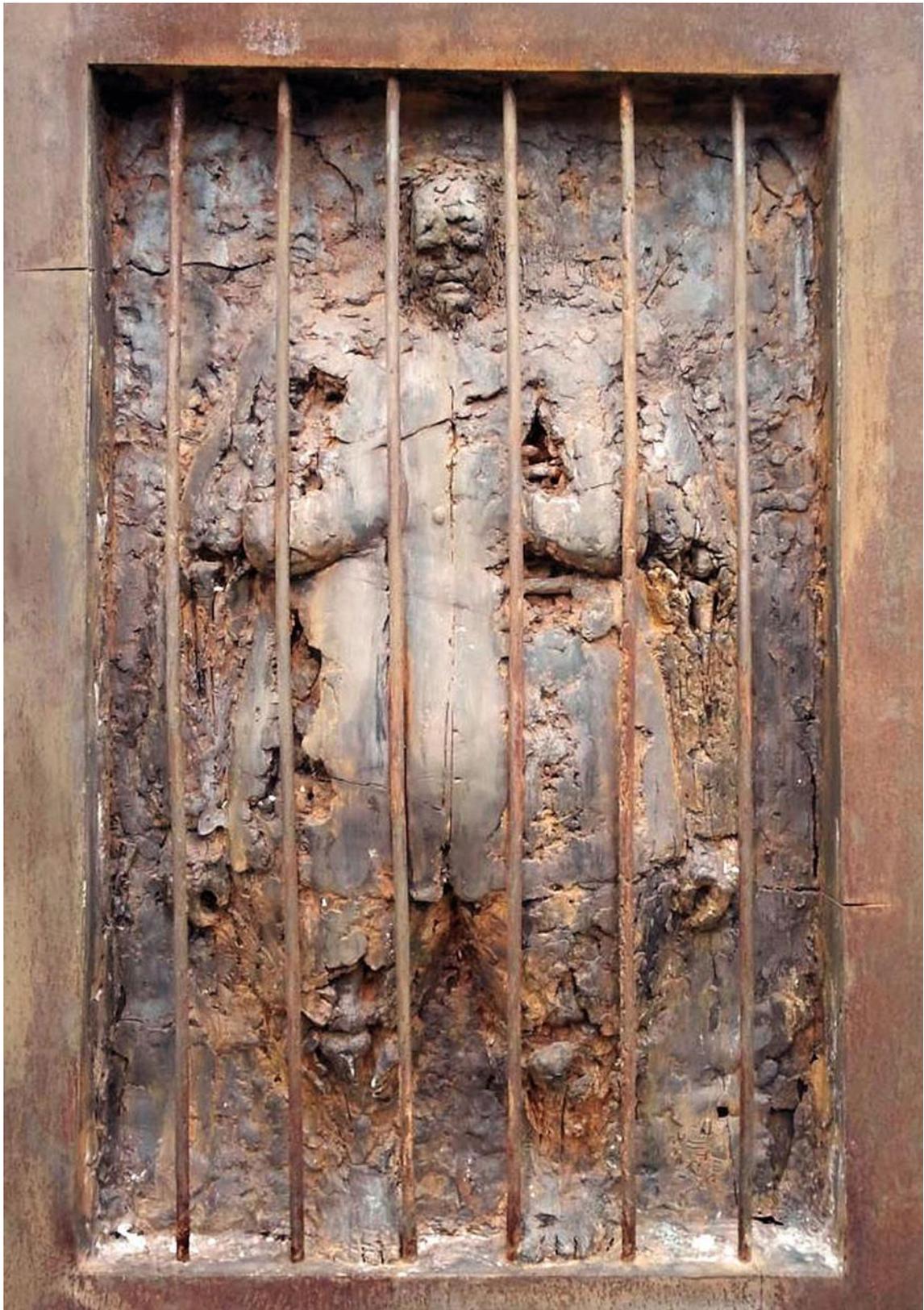
Khaled Dawwa, *Ton trône est ton cercueil*, argile, 10 × 10 × 8 cm, 2015.

Sur un second plan, il me semble légitime de parler d'une destruction linguistique active dans l'art de Dawwa. Le sculpteur souhaite représenter un état de choses par-delà toute ambiguïté, accompagné d'un message simple et clair. À titre d'exemple, l'œuvre *Les statues de l'atelier manifestent* nous montre – sans susciter aucune hésitation en matière d'interprétation chez le spectateur – une manifestation, suivie de ce commentaire : « Les êtres libres de l'atelier sont sortis manifester et ont appelé les statues du monde entier à se mobiliser pour sauver l'argile humaine ». L'artiste inclut dans cette œuvre des banderoles portées par des personnages en posture de protestation, sur lesquelles on peut lire : « La religion est pour Dieu et la patrie est pour tous », « La liberté signifie ne pas avoir peur », « L'université d'Alep est une usine de l'héroïsme et des personnes libres », et bien d'autres slogans qui ont circulé lors de la révolution en Syrie.



Khaled Dawwa, *Les statues de l'atelier manifestent*, argile, 10 × 10 × 40 cm, 2011.

Animé par son engagement politique, l'artiste attribue également à ses corps sculptés des titres dont le message est clair et l'impact évident, comme dans son œuvre intitulée *Ton injustice s'évanouit... et tes ténèbres s'en vont*. Manifestant son engagement, il sculpte aussi des personnages stéréotypés, tels que *Le roi des barils* ou *Le chef des chiens*, en référence à Bachar Al-Assad, qui recourt aux barils d'explosifs pour bombarder les Syriens et mobilise des chiens pour les terroriser. En ce sens, l'œuvre d'art fonctionne comme un miroir qui refléchet une réalité que la population expérimente quotidiennement.



Khaled Dawwa, *Ton injustice s'évanouit... et tes ténèbres s'en vont*, 200 × 75 × 7 cm, argile, 2011.



Khaled Dawwa, *Le roi des barils*, 15 × 10 × 10 cm, argile, 2014.

Cependant, les œuvres de Khaled Dawwa sont porteuses d'une révolte contre leur créateur, qui leur impose un cadre fait de titres, de noms et de slogans. L'artiste vise à représenter quelque chose de bien connu, mais l'étrangeté prévaut sur cette connaissance courante. Les corps qu'il fabrique sont si dérangement et surprenants que les titres limpides des œuvres, ainsi que les slogans portés par les personnages sculptés, en deviennent ordinaires, voire insignifiants. Nous pouvons même apercevoir dans certaines œuvres une contradiction entre les mots et les corps. Par exemple, le titre de sa première exposition en France, « Debout », se réfère à la révolution, alors que les corps que l'artiste expose sont régis par une dynamique opposée : l'inertie. L'esprit de l'artiste fait appel à l'insurrection, mais le corps présent reste immobile. Celui-ci engage une vérité en conflit avec le titre de l'œuvre et le slogan, comme s'il vidait esthétiquement de son sens ce qui avait été formulé linguistiquement à son sujet. Il rejette au loin les mots intrus et leurs rêves avortés, il reste étranger aux agitations du monde, il demeure impénétrable : il est comme le dernier bord du langage, ou plutôt son abîme, son effondrement.

À un troisième niveau, il semble que nous assistons avec les œuvres de Khaled Dawwa à une destruction particulière du *temps politique*. Le corps sculpté est un corps détruit, mais cette destruction reste phénoménologiquement inexplicée, dans la mesure où on voit rarement dans ces œuvres un assassin, un missile ou un avion militaire. J'avance alors l'hypothèse suivante : cette destruction se produit en raison de l'absence d'événement. L'événement porte en lui une dimension inattendue, et impose de nouvelles dynamiques, constituant par là même un seuil entre l'avant et l'après. En d'autres termes, l'événement impose une rupture entre ce qui le précède et ce qui le suit. Or dans les œuvres de Khaled Dawwa, ce mouvement de discontinuité est absent, et emporte avec lui toute nouveauté, de manière à ce que l'on se trouve finalement confronté à un devenir presque imperceptible : il se passe quelque chose – par exemple des corps s'affaissent ou s'effondrent – mais cette lente dégradation ne constitue pas, paradoxalement, un événement en soi. Chez Khaled Dawwa, les corps n'engagent pas un temps plein, mais mettent plutôt en scène une temporalité vide.

Précisons que les premières œuvres de Khaled Dawwa portaient sur le thème de l'attente. « Attente » est le titre de sa première exposition, et c'est aussi un thème qui travaille l'ensemble de son œuvre. L'attente est un vide dans lequel rien ne semble se produire, hormis la métamorphose purement matérielle des choses.

Les œuvres de l'artiste nous submergent en raison même de cette temporalité physique. Il y a ici un corps si plein et si étanche qu'il rend chimérique l'émergence de tout événement politique. Aucun événement n'est possible avec cette masse corporelle impénétrable, sinon le processus physique que nous pouvons appeler, faute de mieux, « l'avènement du non-événement ». Plus le temps est vide, plus le corps est rempli ; et plus le corps est rempli matériellement, plus ce corps est vidé en termes d'événementialité. Le temps qui règne est celui de la détérioration des corps, de leur fragmentation et de leur dissolution, c'est le temps de la matérialité pure.

Ainsi assujettis à une destructivité à la fois matérielle, linguistique et temporelle, les corps chez Dawwa apparaissent comme dévastés. Trois formes de la destruction corporelle peuvent être distinguées.

Tout d'abord, la désindividualisation. Nous percevons à travers ces œuvres une obsession d'une forme quasi unique. Ces corps en surpoids sont dépouillés de toute individualité personnelle, et leurs masses physiques sont étrangement similaires. Les particularités sont annulées, ainsi que la singularité des visages dans un monde où il devient impossible de distinguer entre le bourreau et la victime (distinction pourtant nécessaire pour approcher la dynamique de la révolution). Ces corps sont ainsi privés de tout contenu interne, ce qui nous rappelle « l'appauvrissement de l'expérience » théorisé par Walter Benjamin : les gens reviennent des champs de bataille « non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable ». Cet appauvrissement, qui constitue une nouvelle forme de « barbarie⁹¹ », résulte du dénuement de l'être humain de son individualité ; un dénuement qui marque profondément aussi la corporalité chez Khaled Dawwa, faisant du corps le lieu des ruines du sujet.

Deuxièmement, l'affaissement et l'érosion. Cet aspect de la destruction des corps apparaît à travers la décomposition de la forme : le corps, régi ici par le principe de l'entropie, devient flasque et s'effrite. De ce fait, les œuvres de Dawwa dirigent le regard du spectateur vers une matière première, brute et informe : une masse qui perd sa configuration, et à laquelle le corps se trouve réduit comme on peut le voir dans *Il a les contours de l'automne*.

⁹¹ Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, 2000, p. 336.



Khaled Dawwa, *Il a les contours de l'automne*, argile, 12 × 5 × 5 cm, 2015.

Troisièmement, l'écrasement. Certains corps, chez Khaled Dawwa, sont soumis à l'épreuve de la pression matérielle comme dans sa statuette *L'absence me casse*. Nous percevons alors des corps remplis, mais écrasés et aplatis. À cet égard, l'œuvre renvoie à l'avant-dernier instant. Face à lui une pensée ou plutôt une projection apocalyptique s'impose à nous : si la pression persiste le corps explosera et tout sera fini. Les vécus corporels se déterminent ainsi comme une agonie prolongée, laquelle précède la destruction finale. Le geste artistique de Khaled Dawwa consiste ici à mettre au centre cet instant ultime et à nous pousser vers l'abîme, là où le corps écrasé se transformera en quasi-néant.



Khaled Dawwa, *L'absence me casse*, argile, 16 × 5 × 5 cm, 2016.

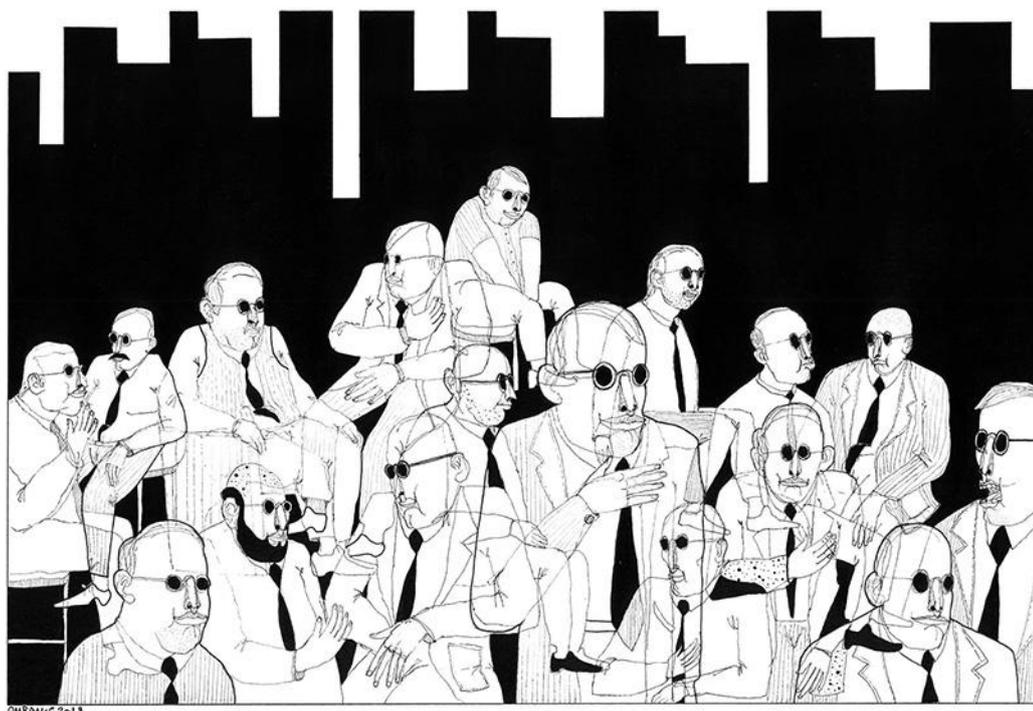
Les vécus corporels de Dawwa, en particulier dans les deux premières formes de destruction, mettent en scène ce que Sigmund Freud a appelé « la pulsion de mort », ou plutôt la première forme sur laquelle celle-ci se fonde. C'est la « tendance à retourner à l'état inanimé⁹² », un retour qui constitue, selon le psychanalyste, le but ultime de la vie et que nous devons distinguer, me semble-t-il, de l'impulsion agressive, qui est également comprise sous le nom de « pulsion de mort ». Selon l'hypothèse freudienne, cette tendance à retourner à l'inorganique nous incite à mourir afin de restaurer l'état fondamental, au moyen du retour à la matière première. Par ce biais, la pulsion de mort cherche à réduire les tensions qui travaillent l'organisme vers un état zéro, via les déliaisons qu'elle effectue. Donc avant qu'elle s'adresse aux autres sujets, cette pulsion, selon *Au-delà du principe de plaisir*, est d'abord une tendance à l'autodestruction.

Il me semble que l'impact du drame syrien sur l'œuvre de Khaled Dawwa apparaît principalement à travers la condamnation du corps à cette tendance : en se réduisant à sa masse, laquelle est dominée par une temporalité physique vidée de l'événement politique, le corps se soumet à une lente érosion organique et perd sa forme. Ce corps est régi par ce que nous pourrions appeler une « contre-esquisse » : une tendance qui ne vise pas à ébaucher une forme, mais manifeste bien plutôt son agonie, fermant aussi les horizons qu'une esquisse ouvrirait, et prolongeant également les processus destructeurs inhérents à la matière. Le corps réduit à sa masse, chez Khaled Dawwa, s'offre comme un lieu artistique pour la manifestation de cette puissance destructive : un corps nihiliste qui se livre à la flaccidité matérielle.

Vers le corps absolu

Dans un entretien privé, Mohammad Omran me confia avoir eu recours au dessin à un certain stade de la révolution syrienne, lorsque la sculpture ne lui permettait pas suffisamment d'exprimer ce qu'il vivait de la réalité du pays. En revanche, le dessin lui rendait possible la formation de nouvelles connexions entre les corps – ou entre les composants du même corps – pour mettre en œuvre des états extrêmes, libérés sur le plan artistique des lois du volume tridimensionnel.

⁹² Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, PUF, 2010, p. 38.



Mohammad Omran, de la série *Le monde des hommes*, feutre et encre sur papier, 30 × 42 cm, 2018.

Je me contenterai ici d'évoquer deux de ces types de liens nouveaux. Premièrement, les relations de juxtaposition, comme dans sa série *Le monde des hommes*. Par celles-ci les corps s'alignent sans se soumettre à un principe qui détermine la composition de leur parataxe graphique. Ces corps sont similaires, possédant de nombreuses caractéristiques communes et des marques standardisées qui régissent leur apparence, tels que les lunettes de soleil et le style de vêtements. Ces corps dessinés appartiennent moins à l'univers des volumes qu'au monde des lignes, c'est pourquoi ils apparaissent sans occulter ce qui se trouve derrière eux. Ils se chevauchent grâce à leur transparence, mais sans que ce chevauchement soit réel, ce qui accentue leur isolement. Cette manière de s'aligner nous donne l'impression d'être devant un échiquier : par l'imagination, nous pouvons facilement changer la place des personnages existants, sans que la substance de ce qui apparaît soit affectée. On peut alors supposer que les relations réciproques des corps sont aléatoires à ce premier niveau.

Deuxièmement, les relations structurelles, organiques. Les corps ou les éléments qui les composent sont imbriqués de telle sorte qu'il est difficile de les extraire de l'ensemble. Les éléments interfèrent dans des structures complexes, étranges et parfois incompréhensibles, qui conduisent souvent le corps à l'abîme de la destruction. Je me propose d'examiner trois types de ces relations organiques destructives chez Mohammad Omran.

Composition corporelle avec des organes fatals

Les œuvres de l'artiste mettent certes en scène de multiples éléments extérieurs au corps qui viennent le déchirer, notamment des armes, des monstres et toutes sortes de tortionnaires et d'assassins. Cependant, la destruction découle surtout, comme ces œuvres en témoignent, du corps lui-même et de l'état des relations internes qui agencent ses parties. Dans la constitution du corps s'infiltrent, par exemple, des éléments meurtriers comme un canon de char, une arme ou une machine fatale, ainsi que des organes génitaux figurant Daech ou le régime.



Mohammad Omran, *Un char militaire dans sa tête*, feutre et encre sur papier, 21 × 21 cm, 2012.

Certes, le régime apparaît comme l'un des membres d'un corps monstrueux en acte. Mais dans d'autres dessins, le seul signe distinctif de ce monstre est son corps, car celui-ci ne se livre

apparemment à aucun acte brutal : il ne tue pas, ne viole pas ou ne torture pas, mais il est tout simplement érigé corporellement. Il arrive notamment à ce corps monstrueux, composite, d'exhiber un énorme phallus au centre, couronné par une face qui ressemble à celle du dictateur syrien. L'organe sexuel porte ici l'une de multiples figures du monstre, une manière d'affirmer ainsi le rôle que les organes sexuels mâles jouent de façon générale dans les œuvres d'Omran : des membres dont la fonction est de réaliser une destruction de type féroce.



Mohammad Omran, *Enlève ton doigt*, feutre et encre sur papier, 42 × 60 cm, 2012.

Dans ces compositions, le régime est figuré comme un membre du corps, tout comme les groupes islamistes ou les forces rebelles. De ce point de vue, le corps brise la bilatéralité exclusive du bon et du méchant, du pur et du souillé. Il nous impose des entités, dans lesquelles se chevauchent de multiples organes contradictoires, comme si le régime hantait nos membres, et la révolution de même. La dynamique monstrueuse imprime le corps aussi bien que la logique insurrectionnelle, et ce corps s'affirme alors en tant que structure politique complexe, rongée de l'intérieur par les éléments de guerre qui le composent.

Composition corporelle anti-procréatrice

Ce type de destruction apparaît dans certains tableaux de Mohammad Omran, comme dans cette œuvre sans titre qui comporte certaines références au tableau *Guernica* de Picasso. L'absence de cette terrible scène est le corps humain tel que nous le connaissons, car les corps de ce tableau sont soumis à d'étranges métamorphoses. D'une part, nous assistons à la transformation de la machine en corps humain : des hélicoptères dotés d'organes sexuels masculins disproportionnés. De l'autre, nous assistons à la fabrication des corps adamiques : au bas de l'œuvre se trouvent en effet des corps nus incomplets, pour la plupart des hommes, et nous voyons venir les avions qui apportent les têtes à apposer. Celles-ci sont également soumises à la logique d'une composition inhabituelle : un visage avec un tuyau à la place du nez, une autre tête avec une corne de bouc alors que l'autre corne est arrachée, etc.



Mohammad Omran, sans titre, feutre et encre sur papier, 59 × 83 cm, 2013.

Dans cette perspective, on peut avancer que le corps ne naît pas, il est plutôt fabriqué à base d'organes de sources hétéroclites. Sa fabrique est régie par la dynamique de l'industrialisation et non par celle de la procréation naturelle. Nous n'avons plus besoin, comme cette œuvre le manifeste, d'organes sexuels féminins, car le corps n'est pas né, mais plutôt composé. De ce point de vue, le phallus a une fonction combative et le vagin est superflu.

Dans cette œuvre apparaît aussi le centaure. Le corps est à nouveau soumis à la logique de la composition sous la forme du mélange d'un être humain et d'un animal. Cette créature étrange est amputée, et ses jambes mutilées figurent les canons d'une mitrailleuse, comme si l'élément

mécanique entrait également dans la composition du corps vivant. Cependant, cette composition d'homme, d'animal et de machine ne manifeste pas la puissance attendue. Elle est faible, car le centaure n'est ici qu'une marionnette entre les mains du personnage qui se trouve derrière elle. Placé au centre de l'œuvre, celui-ci est le propriétaire du centaure et son moteur.

Menaçant, il pointe son arme vers un visage enfantin et apeuré qui se cache dans une forêt d'êtres composites faits de troncs humains et de têtes de plantes. Il veut tuer l'enfant, et anéantir le produit de la procréation. Le corps de ce personnage central est aussi doté de deux petits seins, lesquels ne présentent pas les signes de l'allaitement, c'est un hybride d'homme et de femme.

Dans le coin, l'enfant menacé se cache. Ce n'est pas un pur enfant, mais plutôt un mélange d'adulte et d'enfant avec un corps humain paralysé, transporté sur un brancard. C'est le seul corps humain présent dans l'œuvre, et c'est également le seul corps inerte et incapable de bouger, comme si le corps tel que nous le connaissons était en phase de disparition.

Certains éléments de cette œuvre rappellent la légende de la création du centaure :

« Ixion se prend de passion pour Héra et tente de la violer. Quand Héra rapporta le fait à Zeus, celui-ci, voulant savoir si c'était la vérité, façonna une nuée à l'image d'Héra et la mit dans le lit d'Ixion. Et lorsqu'Ixion se vanta d'avoir couché avec Héra, il l'attacha à une roue, sur laquelle il tourne dans l'éther au souffle des vents. Tel est son châtiment. La nuée fécondée par Ixion donna naissance à Centaure⁹³ ».

Sans se rendre compte, Ixion s'accouple avec une chimère féminine, une forme sans consistance, sans chair, et de cette relation contre nature naît le centaure, avec pour conséquence la condamnation d'Ixion à tourner éternellement sur une roue. La roue est présente dans l'œuvre de Mohammad Omran, mais d'une manière différente : une roue dentée qui pénètre le corps du maître du centaure, dans son intimité, autrement dit dans son organe sexuel, rendant de nouveau la procréation impossible.

Dans cette œuvre, d'une part, les corps contredisent la logique de la naissance naturelle et sont soumis au principe de l'industrialisation. De l'autre, la fabrication des corps se définit en termes de composition : des corps composites, faits d'adultes et d'enfants et d'éléments dont certains sont masculins et d'autres féminins ; certains proviennent du monde humain, d'autres du monde animal et certains sont issus du monde mécanique.

Composition corporelle qui déstabilise les significations

La composition des corps est si compliquée dans certaines œuvres de Mohammad Omran qu'elle rend sa description très difficile. Par exemple, l'œuvre *Al-Beyda* est centrée autour d'un personnage avec une jambe de bois, qui est comme encastré dans une structure composée d'une machine de guerre, d'un visage effrayant au milieu, d'un chien à lunettes, d'un homme avec des seins, amputé et mort, gisant sur le sol entre les bras d'une *mater dolorosa* au regard exorbité

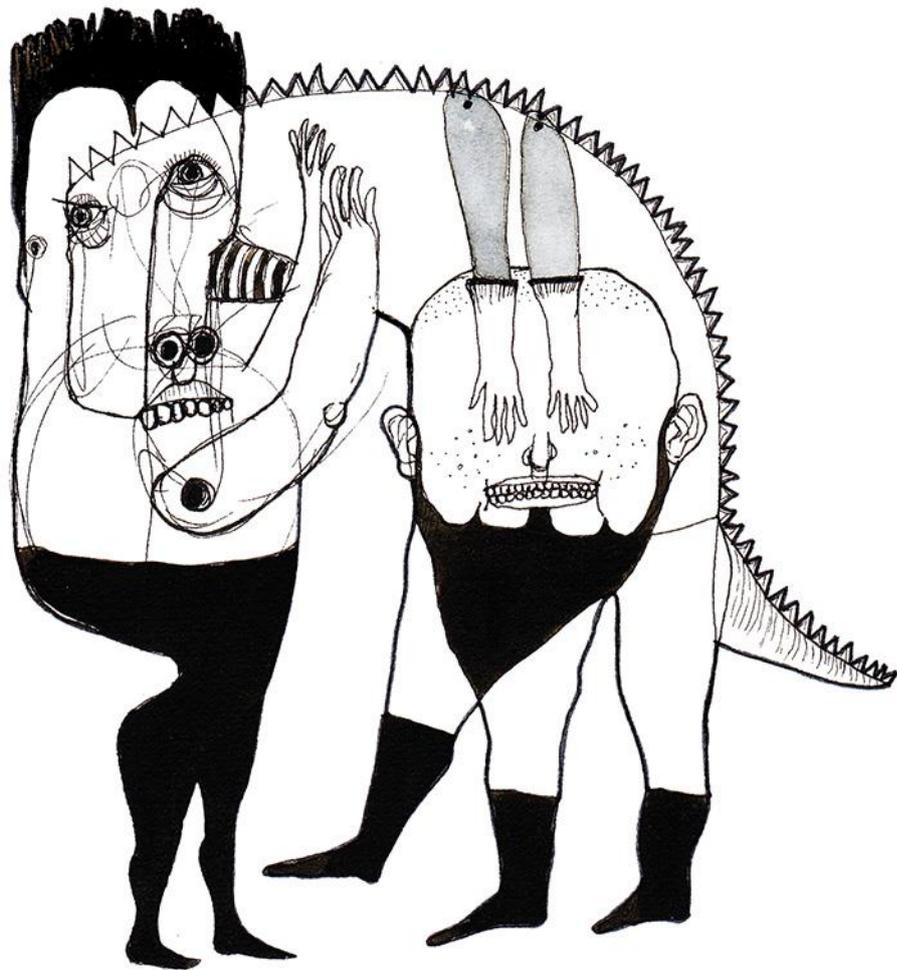
⁹³ Pseudo-Apollodore, *La bibliothèque d'Apollodore*, Besançon, université de Besançon, 1991, p. 124.

et vide, d'une seconde femme enceinte en train d'être violée, d'un ensemble de personnages, et d'un fatras de membres éparpillés. Que dire d'une telle composition ?



Mohammad Omran, *Al-Beyda*, feutre et encre sur papier, 42 × 60 cm, 2013.

Prenons un autre exemple, *N'aie pas peur* : un corps animal s'encastre dans un corps humain dont les articulations sont mécaniques. Deux mains libres, organes sans corps, interfèrent également avec la composition au niveau de la ligne supérieure de la chair animale, ainsi qu'une tête barbue attachée à deux pieds et un troisième pied libre, avec au milieu les traits d'un visage sans tête. Encore une fois, que pouvons-nous dire de cette œuvre ?



Mohammad Omran, *N'aie pas peur*, feutre et encre sur papier, 21 × 21 cm, 2012.

Comme je l'ai souligné, les relations entre les corps chez Mohammad Omran sont principalement rapportées à deux types d'interférence : une interférence spatiale, basée sur la juxtaposition, dans laquelle les relations entre les éléments peuvent être facilement disloquées ; et l'interférence structurelle, à travers laquelle les éléments sont connectés de sorte que toute modification dans ces rapports provoque un changement fondamental dans leur être. L'être relève principalement ici des agencements entre les éléments avant qu'il ne soit exprimé à travers les éléments eux-mêmes.

Il nous est très difficile de commenter ces compositions dans le cas d'œuvres où l'interférence des corps se complique. Dans leurs états extrêmes au sein du drame syrien, ces corps artistiques s'imposent eux-mêmes comme la bordure ultime du langage, dépouillant celui-ci de sa fonction sémantique. Il existe un mécanisme analogue chez Khaled Dawwa, dans les œuvres duquel le corps gonflé et étanche vide de leur sens et de leur pouvoir le titre, ainsi que les slogans qui l'accompagnent, les rendant même dérisoires. Pour autant, chez Mohammad Omran, la

dynamique à l'œuvre est inversée : ce n'est pas la simplicité du corps qui ébranle la signification, mais plutôt les agencements qui le régissent au sein de structures composites.

À ce sujet, je formulerais l'hypothèse que Mohammad Omran donne à penser un corps similaire à la conception de l'inconscient chez le « dernier Lacan ». Selon le psychanalyste, l'inconscient est structuré comme un langage⁹⁴, thèse par laquelle il restaure la primauté du signifiant sur le signifié. À partir de cette assertion, Lacan ramène respectivement la condensation, *Verdichtung*, et le déplacement, *Verschiebung* (deux mécanismes du rêve mis en lumière par Freud) à la métaphore et à la métonymie, déterminant ainsi plusieurs types de rapports au sein de la chaîne des signifiants. Mais à un stade ultérieur, Lacan établit que l'inconscient est lié au langage avant même que celui-ci n'acquière sa fonction sémantique⁹⁵. L'inconscient est alors et avant tout rattaché à ce que Lacan qualifie de « *lalangue* », un terme qui renvoie, entre autres, aux lallations qu'on chantonne aux enfants aussi bien qu'à leurs propres gazouillis. L'inconscient est rattaché à cet ensemble de phonèmes qui ne se regroupent pas encore dans une chaîne significative, excluant ainsi le sens sans exclure la jouissance (et sans exclure, dans notre cas, la jouissance tragique). Colette Soler, qui a profondément étudié ce thème complexe chez Lacan, montre que cet « inconscient réel » est enraciné dans le monde phonétique des mots que l'enfant reçoit sans recevoir leurs significations⁹⁶. Lorsque nous prenons soin du corps du nouveau-né, en le nourrissant ou le nettoyant par exemple, nous lui disons des mots qu'il reçoit sur son corps comme un ensemble de sons indépendants de leur fonction sémantique. « Le langage dont les chaînes ont effet de signifié relève du symbolique. Ce n'est pas le cas de *lalangue*, qui est plutôt réelle, faite d'une multiplicité d'éléments qui ne véhiculent aucun sens en particulier, qui n'est que la condition non suffisante du sens, chacun pouvant recevoir une pluralité de sens au gré des constructions langagières⁹⁷ ». C'est à travers cette multiplicité d'éléments que l'inconscient primaire trouve place. Dans son séminaire *Encore*, Lacan indique que « le langage sans doute est fait de *lalangue*. C'est une élucubration sur *lalangue*. Mais l'inconscient est un savoir, un savoir-faire avec *lalangue*. Et ce qu'on sait faire avec *lalangue* dépasse de beaucoup ce dont on peut rendre compte au titre du langage⁹⁸ », ce qui extrait l'inconscient de l'unique champ du déchiffrement à travers lequel on avait tendance à le concevoir. Ce qui fait aussi de l'inconscient le mystère premier du corps.

Comme cet inconscient rattaché à un monde linguistique sans significations, le corps chez Mohammad Omran évolue, me semble-t-il, dans un monde imagé sans connotations. Un monde, dont les éléments se situent en dehors de la logique significative, bien qu'ils soient en eux-mêmes identifiables (pénis, visage, arme, etc.).

J'avancerai alors l'hypothèse suivante : la catastrophe syrienne détruit chez Omran la relation du signifiant au signifié, faisant ainsi du corps un lieu de compositions/décompositions qui

⁹⁴ Comme l'indique Robert Lévy, la première formule de cette thèse apparaît dans le troisième séminaire *Les Psychoses* (1955-1956). Robert Lévy, « Avant-propos », *Analyse Freudienne Presse*, n° 14, 2006, p. 8.

⁹⁵ Ce changement devient évident à partir de la conférence « Savoir du psychanalyste », donnée le 4 novembre 1971.

⁹⁶ Voir notamment son ouvrage *Lacan, l'inconscient réinventé*, Paris, PUF, 2009.

⁹⁷ Colette Soler, *Les affects lacaniens*, Paris, PUF, 2011, p. 41.

⁹⁸ Jacques Lacan, *Le séminaire. Encore*, livre XX, Paris, Seuil, 1975, p. 127.

s'enracinent dans la sensorialité, avant qu'elles ne soient liées à la fonction significative, profondément déchirée par cette tragédie.

J'avance également une seconde hypothèse, fondamentalement liée à la première : à travers ces compositions complexes, voire incompréhensibles, dans lesquelles Mohammad Omran introduit le corps, celui-ci condense en lui-même le monde de la tragédie syrienne, comme s'il cherchait à vivre pleinement tous les détails et les métamorphoses abyssales de cette tragédie. Il s'agit à cet égard d'un corps absolu, capable de s'unir à toutes les composantes de la catastrophe. Comme le cœur chez Ibn Arabi, qui « est devenu apte d'accueillir toute image », le corps chez Mohammad Omran devient capable de recevoir toute forme, de s'unir à tout cri, et de faire un avec tout mort. Néanmoins, ces transformations ne professent pas « la religion de l'amour », comme chez le maître soufi, mais renvoient plutôt à l'abysse de la destructivité.

Entre le corps nihiliste et le corps absolu

À la différence des corps qui apparaissent dans les œuvres de Khaled Dawwa, lesquels sont enclins à une simplicité inorganique radicale, les corps chez Mohammad Omran recherchent la complexité pour établir des configurations structurelles avec tout ce qui se trouve aux alentours, avec des éléments appartenant au monde humain, au monde animalier ou mécanique. La corporalité chez Dawwa s'accomplit au degré zéro, dès lors que les corps cherchent à revenir à la matière indifférenciée, alors que la corporalité chez Omran tend pleinement vers l'infini à travers un corps qui absorbe dans ses propres limites l'expérience de la révolution, de la guerre, de la mort, de la torture et de l'exil. Le degré zéro du corps ou son degré absolu.

Khaled Dawwa découvre au cœur de la tragédie le « corps nihiliste », et Mohammad Omran y découvre le « corps absolu ». Deux états physiques extrêmes et catastrophiques : dans le premier cas, le corps est réduit à une masse sans sujet, sans subjectivité personnelle, et dans le second, le corps devient le noyau d'un monde sans sujet.

Ce que Dawwa et Omran découvrent au moyen de leur création artistique résonne avec des expériences extrêmes que beaucoup de Syriens vivent intensément. Les œuvres de Dawwa évoqueraient peut-être l'expérience du détenu dans les prisons d'Assad, qui perd la conscience de soi à cause de la douleur insupportable, ou celle d'un détenu enfermé avec des cadavres jusqu'à ce qu'il devienne lui-même un cadavre vivant. Elles nous font songer à la vie d'un autre détenu qui se réduit au monde de sa cellule de telle sorte qu'il perd tout désir de garder le contact avec l'extérieur, et perd même la possibilité d'imaginer un autre état de choses. L'expression que les prisonniers utilisent pour décrire cette situation est l'auto-emprisonnement (الاستحباس). De là découle la réduction du corps à sa masse étendue en décomposition, un corps livré au néant. Les œuvres d'Omran nous rappellent la personne qui incorpore la douleur des autres en elle-même, s'unissant au monde global de la tragédie jusqu'à se sentir vivre, à l'intérieur des limites de son propre corps, toutes les expériences extrêmes qui l'entourent, jusqu'à l'abolition de son identité, jusqu'à la folie. Il s'agit d'une folie particulière à travers laquelle le monde sensoriel dans ses degrés excessifs détruit le moi et ses références sémantiques. À ce niveau, le

corps se confond avec tout ce qui l'entoure, avec tout ce qu'il entend, avec tout ce qu'il voit, sent, touche. Un corps absolu.

Bibliographie

Benjamin, Walter, *Œuvres*, I, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz, Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000.

Freud, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, trad. Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet, Paris, PUF, 2010.

Lacan, Jacques, *Le séminaire. Encore*, livre XX, éd. Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1975.

Lacan, Jacques, *Le séminaire. Les Psychoses*, livre III, éd. Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1981.

Lévy, Robert, « Avant-propos », *Analyse Freudienne Presse*, n° 14, 2006.

Pseudo-Apollodore, *La bibliothèque d'Apollodore*, trad. Jean-Claude Carrière, Bertrand Massongien, Besançon, université de Besançon, 1991.

Soler, Colette, *Les affects lacaniens*, Paris, PUF, 2011.

Soler, Colette, *Lacan, l'inconscient réinventé*, Paris, PUF, 2009.

Auteurs

Hassan Abbas était un professeur, un chercheur et un infatigable acteur de la société civile syrienne. Il a enseigné à l'Institut français du Proche-Orient à Damas puis à Beyrouth, ainsi qu'à l'Institut des études théâtrales de Damas. Depuis 2016, il dirigeait un programme de recherche sur la culture comme forme de résistance à l'Université américaine de Beyrouth. Ses recherches et enseignements portaient notamment sur la citoyenneté et les rapports entre culture et politique en Syrie. Il a participé à la création de plusieurs associations, notamment l'Association des droits de l'homme en Syrie et la Ligue syrienne de la citoyenneté. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages, dont *La musique traditionnelle syrienne*, *Ne ferme pas les yeux*, et *Le corps dans la littérature de guerre syrienne*, ainsi que de nombreuses traductions. Il est décédé le 7 mars 2021.

Azza Abo Rebieh est une artiste syrienne. Diplômée en 2002 de la Faculté des Beaux-Arts de l'université de Damas, elle a depuis remporté de nombreux prix internationaux. Ses gravures ont été exposées dans différentes villes comme Damas, Beyrouth, Istanbul, Rome, Paris, Barcelone, Londres et New York. Elle réside actuellement à Beyrouth, où elle a organisé deux expositions : *Traces* (2018), dont les œuvres majoritairement monochromes montrent une certaine parenté avec Goya, qui a recouru à la gravure pendant la Révolution espagnole afin de toucher un public plus large ; et *Sur ce fil* (2019), dans laquelle elle expérimente de nouveaux matériaux.

Nour Asalia est chercheuse et artiste syrienne. Diplômée de la Faculté des beaux-arts de l'université de Damas, elle en obtient un master en sculpture. Après avoir enseigné à la Seconde Faculté des beaux-arts de Soueïda, elle vit et travaille en France depuis 2011, complétant sa formation académique par un master en esthétique et histoire de l'art contemporain auprès de l'université Paris VIII en 2013, puis la rédaction d'une thèse de doctorat sur la fragilité en sculpture (1910-1940). Elle est membre du comité de recherche de la Fondation Atassi. Ses écrits portent principalement sur l'art syrien contemporain.

Cécile Boëx est maîtresse de conférences à l'École des Hautes Études en Sciences sociales. Ses recherches portent sur les liens entre les images et le politique au Moyen-Orient, plus particulièrement en Syrie. Depuis la révolte de 2011, elle étudie les pratiques et les usages de la vidéo par des protestataires ordinaires, des activistes et des groupes armés. Croisant les sciences politiques et l'anthropologie audiovisuelle, elle explore les différentes grammaires de ces vidéos au fil de l'évolution du conflit, notamment l'émergence de nouvelles formes protestataires, de témoignage, de commémoration ainsi que de pratiques combattantes de l'image dans un contexte de violence extrême.

Nibras Chehayed est docteur en philosophie. Il développe actuellement une recherche sur le corps tragique dans le contexte syrien dans le cadre d'un projet Marie Skłodowska-Curie au Cerilac à l'université de Paris et à l'Institut français du Proche-Orient. Il a publié différentes études esthétiques, politiques et philosophiques, comme *Le corps aux fils de l'écriture. Nietzsche après Derrida*, et *La destructivité en œuvres* (avec Guillaume de Vault), et des traductions.

Alaa Rashidi est critique d'art, formateur en médias, et écrivain. Il a notamment publié trois recueils de nouvelles : *Le dernier jeu avant d'imposer les règles*, *Fantaisies du jeu entre magie et conte* et *Nouvelles imaginaires sur la musique et la civilisation*. Il écrit régulièrement dans plusieurs journaux et sites Web, aussi bien dans le domaine culturel que dans la critique d'art. Depuis 2011, il a participé à la création de nombreux journaux syriens alternatifs, et a proposé des formations de rédaction journalistique et médiatique.

Table de matières

Nibras Chehayed

Face à un miroir brisé. Images de chair et de sang.....

Miroirs

L'œuvre de l'image

Le corps entre textes et images

Cécile Boëx

Témoignages filmés de la violence en Syrie

Témoigner en direct. La mise en danger comme dispositif d'attestation

Sonder les traces de l'horreur dans les décombres

L'évidence des chairs meurtries et les paroles qui se tissent autour.....

Du témoignage-expérience à l'effacement du témoin

Alaa Rachidi

Le corps dans l'art syrien depuis 2011

Le corps artistique politique

Le corps artistique culturel

Le corps, comme partie intégrante de l'œuvre d'art.....

Nour Asalia

Le corps féminin dans l'art. Expériences plasticiennes syriennes contemporaines

À Paris

Après 2011.....

Azza Abo Rebieh

Vers un corps diaphane. La bataille du noir et du blanc.....

Hassan Abbas

Du corps épique au corps tragique

Nibras Chehayed

Entre le corps nihiliste et le corps absolu. Khaled Dawwa et Mohammad Omran

Vers le corps nihiliste

Vers le corps absolu.....

Entre le corps nihiliste et le corps absolu

Auteurs