

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE REGARD DE L'AUTRE DANS LE PROCESSUS DE REPRÉSENTATION DE
SOI CHEZ L'ARTISTE EXILÉ : LA PRODUCTION DE HANI ZUROB À
ESSOYES (FRANCE), ENTRE RUPTURES ET IDENTITÉ

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
ADNEN JAOUA

SEPTEMBRE 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer mes profonds remerciements à ma directrice de recherche, Mme Ève Lamoureux, tant pour sa disponibilité, sa patience et l'inspiration qu'elle m'a donnée tout au long de ce cheminement. Les échanges que nous avons eus ont grandement contribué à nourrir et à orienter ma réflexion. Je tiens à remercier également Mme Jocelyne Lupien pour ses encouragements ainsi que ses observations très pertinentes qui ont permis d'enrichir également ma démarche, notamment en matière de sémiotique. Je remercie particulièrement ma femme Samiha Imène Ferjani. Sans toi, je n'aurais jamais pu surmonter ce défi. Je tiens ainsi à te remercier grandement pour tes sacrifices et ta patience, ainsi que de m'avoir encouragé à poursuivre mes efforts pour achever ce mémoire. Avec beaucoup de respect et reconnaissance, je remercie également l'artiste palestinien Hani Zurob, l'objet de cette recherche, pour sa généreuse collaboration et ses échanges positifs, ainsi que de m'avoir fourni tout le matériel nécessaire pour les fins de ma recherche. Enfin, pour tous ceux et celles qui m'ont inspiré, encouragé et soutenu au cours de ces belles années de recherche, je vous remercie infiniment.

DÉDICACE

À mes chers parents
À ma chère femme, à mes chers enfants
Aux artistes exilés
À tous ceux qui ont été privés de leurs Terres,
de leurs foyers, et de leurs Patries

Aux chers Palestiniens...

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|------|
| LISTE DES FIGURES..... | vi |
| RÉSUMÉ | vii |
| ABSTRACT..... | viii |
| INTRODUCTION | 1 |
| CHAPITRE I : REVUE DE LITTÉRATURE ET CADRE THÉORIQUE..... | 10 |
| 1.1 Les quatre temps de l'exil..... | 11 |
| 1.1.1 Le lieu de départ..... | 11 |
| 1.1.2 La route de l'exode..... | 13 |
| 1.1.3 Le camp..... | 16 |
| 1.1.4 Le pays d'accueil..... | 18 |
| 1.2 Cadre théorique..... | 21 |
| 1.2.1 Comprendre l'exil | 23 |
| 1.2.2 Le concept de l'identité..... | 29 |
| 1.2.3 Le concept de la mémoire | 35 |
| 1.3 Conclusion | 38 |
| CHAPITRE II : PRÉSENTATION DE L'ARTISTE | 40 |
| 2.1 Naissance et formation | 40 |
| 2.2 L'abstrait et l'abondance de la culture de résistance | 46 |
| CHAPITRE III : CORPUS : LA REPRÉSENTATION DE SOI, <i>SANS TITRE</i> | 50 |
| 3.1 Contexte et circonstances | 50 |
| 3.2 Dimensions intéroceptives..... | 55 |

| | | |
|--|---|-----|
| 3.2.1 | Description de l'oeuvre | 55 |
| 3.2.2 | Structure et plasticité de l'oeuvre..... | 56 |
| 3.2.3 | Formes et topologie..... | 58 |
| 3.2.4 | La gamme chromatique..... | 59 |
| 3.2.5 | Textures et contrastes | 60 |
| 3.3 | Iconographie de l'oeuvre | 61 |
| 3.3.1 | Le corps représenté | 61 |
| 3.3.1.1 | L'Arabe/Oriental, le suspect..... | 63 |
| 3.3.1.2 | Le Palestinien, un être sans terre, un exilé sans retour | 70 |
| 3.3.1.3 | Le père inquiet | 78 |
| 3.3.2 | L'espace représenté : « les toilettes »..... | 80 |
| 3.3.3 | Les dispositifs de surveillance | 84 |
| 3.3.4 | L'autre/l'altérité | 86 |
| 3.4 | Conclusion | 88 |
| CHAPITRE IV : RUPTURES ET IDENTITÉ | | 90 |
| 4.1 | La nudité comme arme politique | 90 |
| 4.2 | Rupture avec le regard esthétique..... | 94 |
| 4.2.1 | L'usage du Goudron..... | 95 |
| 4.2.2 | Le titre (<i>titulus</i>) | 100 |
| 4.3 | Rupture avec le regard social..... | 104 |
| 4.4 | Rupture avec le regard colonial, surveillance et contrôle | 113 |
| 4.5 | « Dés-orientaliser » le regard occidental de l'Orient..... | 119 |
| 4.6 | L'identité exilé : entre ambivalence et hybridité | 123 |
| 4.7 | L'identité à travers le concept de la mémoire..... | 132 |
| CONCLUSION..... | | 141 |
| BIBLIOGRAPHIE | | 147 |

LISTE DES FIGURES

| Figure | | Page |
|---------|--|------|
| 3.1 | Hani Zurob, <i>Sans titre</i> , 100 x 130 cm, 2009 | 54 |
| 3.2 | Hani Zurob, <i>Sans titre</i> (structure), 100 x 130 cm, 2009 | 57 |
| 3.3.1.1 | Hani Zurob, <i>Big Brother Is Watching You #01</i> , 200 x 160 cm, 2014..... | 65 |
| 3.3.1.1 | Hani Zurob, <i>Waiting I</i> , 73 x 60 cm, 2009 | 65 |
| 3.3.1.1 | Hani Zurob, <i>Standby #02 – #06</i> , 120 x 100 cm, 2007 | 66 |
| 3.3.1.1 | Hani Zurob, <i>Siege #08</i> , 70 x 50 cm, 2005 | 67 |
| 3.3.1.1 | Hani Zurob, <i>Autoportrait</i> , 73 x 60 cm, 2009 | 67 |
| 3.3.1.3 | Hani Zurob, <i>Heritage</i> , 120 x 100 cm, 2009 | 79 |
| 4.2.1 | Hani Zurob, <i>Siege #04</i> (Painting Installation), 2004 | 100 |
| 4.6 | Hani Zurob, <i>ZeftLand #06</i> , 150 x 65 cm, 2016 | 129 |

RÉSUMÉ

En raison des nombreuses guerres et mouvements migratoires des dernières décennies, la production artistique liée à la thématique de l'exil est importante dans l'histoire de l'art contemporaine. Entre la recherche identitaire, l'absorption des chocs et deuils pré/post-exil, et l'intégration au sein de la société d'accueil, l'artiste exilé vit une crise entre un passé perdu et un présent ambigu. Hani Zurob, artiste peintre palestinien exilé en France depuis 2006, a créé une série de cinq tableaux pendant son séjour de huit mois à Essoyes (France) lorsqu'il était lauréat du Prix de l'Association Renoir. La série porte sur des interrogations existentielles et se débat autour des thèmes du soi et l'autre, l'identité et la rupture. Les caractéristiques formelles, qui font de cette représentation de soi une œuvre singulière, soulèvent des enjeux identitaires, sociopolitiques et coloniaux. Ainsi, ce mémoire se penche sur l'étude de ces enjeux, particulièrement dans la forme de l'autoportrait, ainsi que sur les tensions multiples qui surgissent dans l'espace de l'œuvre entre le soi et l'autre.

Notre recherche porte ainsi sur la création de Hani Zurob (particulièrement la série *Paintings 2009* et l'œuvre intitulée *Sans titre*) à la lumière de son exil, de son expérience diasporique et de son positionnement dans le champ de l'art. Nous y dégageons les thématiques et les stratégies plastiques et iconographiques en les analysant en fonction de leurs interrelations (ou non) avec celles identifiées comme étant récurrentes chez les artistes exilés, particulièrement ceux d'origine moyen-orientale et palestinienne. Nous étudions enfin comment cet artiste, en relation avec d'autres, crée un art qui contribue à la fois à une déconstruction/reconstruction identitaire, à une décolonisation de son regard sur lui-même, mais plus largement à une critique de la représentation liée notamment au regard occidental sur l'Orient.

Mots clés : Hani Zurob; le regard de l'autre; la représentation de soi; l'artiste exilé; l'identité; la mémoire; la rupture; l'art palestinien contemporain.

ABSTRACT

Due to the numerous wars and migratory movements of recent decades, the artistic production linked to the theme of exile has remained important in the contemporary art history. Between searching identity, the absorption of pre/post-exile shocks and mourning, and integration into the host society, the exiled-artist lives an existential crisis between a lost-past and an ambiguous present. Hani Zurob, Palestinian painter exiled in France since 2006, created a series of five paintings during his eight-month sojourn in Essoyes (France) when he was awarded the Renoir Association Prize. The series focuses on existential questions and debates around the themes of self and the other, identity and rupture. The formal characteristics, which make this self-representation a singular work, raise identity, sociopolitical and colonial issues. Thus, this dissertation examines the study of these issues, particularly in the form of the self-portrait, as well as the multiple tensions that arise in the space of the artwork between the self and the other.

So, our research focuses on the creation of Hani Zurob (particularly the *Paintings 2009* series and the work entitled *Untitled*) in the light of his exile, his diasporic experience and his position in the field of art. We identify themes, formal and iconographic strategies by analyzing them according to their interrelations (or not) with those identified as recurrent among the exiled artists, particularly those of Middle-Eastern and Palestinian origin. Finally, we study how this artist, in relation with others, creates an art which contributes both to a deconstruction / reconstruction of identity, to a decolonization of his gaze on himself, but more broadly to a criticism of the representation related, in particular, to the Western view of the Orient.

Keywords : Hani Zurob; Gaze of the other; Self-representation; Exiled artist; Identity; Memory; Rupture; Contemporary Palestinian art.

INTRODUCTION

Nous vivons à une époque où règne l'incertitude identitaire. Même la question « qui suis-je ? » ou « qui sommes-nous ? » ne semble plus légitime, dans la mesure où le verbe « être » ne paraît plus pouvoir capter le « devenir » dont nous nous sentons tributaires : « que devenons-nous ? », voilà la vraie question qui ne cesse de nous hanter¹.

Particulièrement dans le domaine de l'art, les études postcoloniales et subalternes ont contribué à l'ouverture de certaines questions politiques demeurant jusqu'alors inexplorées. Les expériences et les activités esthétiques découlant de registres anti-raciaux et/ou postcoloniaux ont pu trouver non seulement une certaine aire d'expression et de dénonciation, mais aussi un espace progressivement élargi pour aborder les origines et les répercussions de nombreux rapports de domination et de pouvoir qui traversent nos sociétés. Bien que le sujet ait été abordé par de nombreuses études, les recherches, en histoire de l'art, qui traitent de l'artiste exilé et de sa pratique, notamment celui d'origine moyen-orientale, restent rares. Ce mémoire vise donc à faire ressortir certains enjeux sociopolitiques et culturels liés à l'art contemporain, ainsi que de mieux cerner les défis, notamment de visibilité, auxquels est confronté l'artiste étranger.

L'art constitue, pour l'exilé, un outil, d'une part, de représentation de sa culture et, d'autre part, de revendication. Par l'art, il peut renouer avec sa terre natale et ainsi

¹ Pierre Ouellet, *Le soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec Presses de l'Université Laval, Université Laval, 2003, p. 11.

réactualiser cet environnement familial dans son pays d'accueil². Cependant, la situation d'exil influe également sur la production artistique et engendre une nouvelle culture mixte³. Les importants flux migratoires que nous avons connus en Occident dans les dernières décennies font de la figure de l'exilé un sujet important et complexe dans le milieu de l'art ainsi que dans le discours sociopolitique contemporain. L'artiste est pris dans un sentiment permanent d'ambivalence et/ou de déchirement entre un passé perdu et un présent qui n'est pas entièrement le sien. Cette dualité identitaire, les chocs et les deuils pré et post-exil, les enjeux liés à l'intégration dans la société d'accueil (préjugés, méfiance, marginalisation, solitude) influencent sa production artistique. Ici, nous nous intéresserons plus particulièrement à la forme de l'autportrait : dans ce contexte de l'exil, comment s'opère cette représentation de soi ? Et, comment celle-ci révèle-t-elle des tensions multiples entre le soi et l'autre (l'autre étant autant le pays d'origine, la communauté d'exilés que la société d'accueil) ?

Palestinien de la troisième génération post-*Nakba*⁴, Hani Zurob est un artiste peintre exilé en France depuis 2006. En 2009, le jeune peintre de 33 ans a remporté le prix de l'Association Renoir qui lui a permis de réaliser un séjour de huit mois à l'atelier du grand maître français, à Essoyes (France). Pendant ce séjour, Hani Zurob a produit une série de cinq peintures. L'autportrait intitulé *Sans Titre* (série *Paintings 2009*) a été retenue par le comité de l'Association tant pour ses valeurs plastiques, que pour sa thématique. L'œuvre est liée à certaines interrogations existentielles. Il traite plus

² Michel Agier, *Aux bords du monde, les réfugiés*, Paris, Flammarion, 2002, 187 p; Michel Agier, « Identifications dans l'exil : les réfugiés du camp de Maheba (Zambie) », *Autrepart*, 26(2), 2003, p. 73-89; Raja Stitou, « L'exil comme « épreuve de l'étranger ». Pour une nouvelle clinique du déplacement », *Filigrane*, Automne 2006, 15(2), p. 51-67.

³ Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014, 373 p.

⁴ Chaque année, le 15 mai, au lendemain de la proclamation de l'État d'Israël, les Palestiniens commémorent la *Nakba*, un mot arabe qui signifie « grande catastrophe ». Entre 1947 et 1949, environ 800 000 Palestiniens ont été chassés de leurs terres par les forces israéliennes. Voir Walid Khalidi, *Nakba 1947-1948*, Paris, Actes sud, 2012, 256 p.; Ahmad H. Sa'di et Lila Abu-Lughod, *Nakba: Palestine, 1948, and the Claims of Memory*, New York, Columbia University Press, 2007, 416 p.

précisément des thèmes du soi et de l'autre, de l'exil, de l'identité et de la rupture. Nous nous sommes intéressés au travail de cet artiste pour les dimensions politiques, sociales et culturelles que révèlent son travail et plus précisément, son œuvre, *Sans Titre*. Selon l'historien de l'art Eukene P. Eguren, les autoportraits peuvent prendre deux formes distinctes: le portrait « professionnel » ou le portrait « pictural » et « introspectif ». Dans le premier cas, la représentation de l'artiste a des implications sociales puisqu'elle est une autoreprésentation destinée à rappeler ou à magnifier son activité. L'artiste peut aussi se prendre comme objet pictural afin de manifester, à travers son image, ses explorations techniques et ses esthétiques. Le second type, nommé introspectif, tend à faire ressortir certains aspects psychologiques de la personne et entraîne souvent des implications symboliques et morales. Tel que le rapporte Eguren, par sa démarche artistique, « l'artiste cherche à se regarder, et, en se voyant, tente de saisir ce qu'il est physiquement et moralement, sans chercher l'artifice »⁵. Ainsi, dans le cadre de ce projet de recherche, il nous apparaît plus pertinent de se pencher sur le concept de l'autoportrait introspectif pour répondre à la problématique soulevée.

Le soi se découvre ainsi au contact de l'autre, qui devient son complément inévitable, mais aussi un élément mystérieux, inconnu, de confrontation, de doute, voire l'origine d'une aliénation et d'un malheur. Dans son œuvre, l'artiste palestinien Hani Zurob s'est intéressé à ce regard de l'autre. S'il s'agit d'un *leitmotiv* notable dans le propos de ses peintures, cette récurrence teinte tout autant son approche de création. Pour cet artiste contemporain, l'œuvre se construit à la fois dans un processus de méditation solitaire, et à la fois lors d'un processus d'échange et d'interactions avec l'autre. Par son regard, son implication, son pouvoir ou ses préjugés, l'autre joue un rôle déterminant dans l'art du peintre. Dans l'espace de l'œuvre, l'artiste fait appel à de multiples personnalités et soulève différentes problématiques liées en même temps à son présent et à son passé.

⁵ Eukene Perucha Eguren, « L'art comme recherche identitaire individuelle et/ou collective », *Art, Mémoire et Exil*, 16 février 2010, récupéré de l'URL: <http://artmemoireexil.blogspot.com/2010/02/lart-comme-recherche-identitaire.html>

Il s'agit souvent de son soi, son exil, la société d'accueil, sa patrie occupée, sa mémoire, le pouvoir colonial, voire l'Autre dans ses diverses significations et manifestations. Dans la plupart des cas, ses peintures deviennent des lieux où s'affiche un grand nombre de souvenirs épars, des fragments tirés du réel et mis en scène à travers un travail d'accumulation. En effet, afin de préserver sa mémoire et de protéger son identité, ses œuvres représentent des expressions imagées des épreuves vécues durant son parcours. C'est ainsi que ses propositions peuvent s'apparenter à une sorte d'archéologie du soi, à une étude des strates de moments clés qui composent le bagage individuel. De ce fait, les composantes socio-identitaires de cette approche artistique nous permettent d'établir un rapprochement entre la construction de l'identité et les jaillissements de la mémoire, qu'elle soit individuelle ou collective (expériences personnelles, mais partagées avec des partenaires sociaux). Dans cette même optique, la rupture avec l'autre – qui peut prendre la forme de l'exclusion – produit une distanciation entre une personne et autrui permettant, selon les anthropologues, une forme de détermination singulière du soi, voire de mise à distance vis-à-vis des figures de domination multiples qui s'exercent sur elle⁶. L'évaluation de diverses formes de rupture présentes dans l'expérience de vie et la création de Hani Zurob représente l'un de nos principaux objectifs dans cette recherche. Par ailleurs, nous étudierons également les relations qui peuvent être faites entre la peinture de cet artiste exilé et les tensions politiques, sociales, existentielles, culturelles, psychologiques, affectives, voire humaines, qu'il a vécues et qu'il vit encore.

Cette étude s'enracine dans une expérience personnelle vis-à-vis de la thématique de l'exil et dans un désir d'approfondir son analyse. Cet exil n'est pas que temporaire : il est un état émotionnel permanent. Ce sentiment nous accompagne et nous interpelle

⁶ Claude Dubar, *La socialisation: Construction des identités sociales et professionnelles*, Paris, Armand Colin, 2015, 256 p; Maria Lafitte, « Entre origine et rupture. Le sujet à l'épreuve de l'exil », *Autres Temps*, 62, 1999, p. 103-116; Erving Goffman, *Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Minuit, 1975, 180 p.

depuis notre jeune âge. L'exil des Palestiniens nous touche particulièrement puisqu'il s'agit d'une population à laquelle nous appartenons et, surtout, à laquelle nous nous identifions par ses aspects ethniques, culturels, religieux, politiques, historiques et de liens de parenté. Nous avons rencontré durant notre vie estudiantine et professionnelle plusieurs Palestiniens exilés et nous avons été témoin des circonstances de leur exil forcé, de leurs souffrances et de leurs deuils, mais aussi de leurs solides loyautés et résistances. Nonobstant ces considérations, notre intérêt ici n'est pas de mener une analyse psychanalytique ou auto-ethnographique, mais bien d'entreprendre une recherche scientifique sur la production artistique palestinienne liée à la thématique de l'exil forcé⁷.

À l'heure où le thème de l'immigration domine le débat politique, et, au moment où le sens de l'identité semble hésiter entre retours de mémoire et amnésie du passé, la thématique de l'exil dévoile les enjeux de la transformation des relations interculturelles et l'émergence de nouvelles identifications qui forgent de nouveaux peuples. Aujourd'hui, les discours et forces culturelles antiracistes semblent vouloir substituer la « dictature de la pureté » par « l'idéologie du métissage » appelant ainsi à la nécessaire redéfinition des conditions d'un « vivre ensemble »⁸. Loin de la figure exotique de l'immigré, Lafitte définit « l'exilé » comme « celui qui éprouve, dans l'intériorité, l'universalité de cette quête existentielle et identitaire, et qui tente [...] de dominer le sentiment d'arrachement – à lui-même pour devenir autre mais toujours lui-même »⁹. Aujourd'hui, bien que maintes études aient abordé la question de l'exil, peu d'entre elles explorent cette expérience sous l'angle existentiel et affectif. De façon générale, ces études se limitent à étudier cette expérience sous la perspective des

⁷ Gannit Ankori, *Palestinian art*, Londres, Reaction Books, 2006, 255 p; Kamal Boullata, *Between Exits Paintings by Hani Zurob*, Londres, Black Dog Publishing, 2012, 174 p; Kamal Boullata, *Palestinian Art: From 1850 to the Present*, Londres, SAQI, 2009, 363 p; Saeb Eigner, *L'art du Moyen-Orient : l'art moderne et contemporain du monde arabe et de l'Iran*, Paris, Toucan, 2010, 383 p.

⁸ Claudio Bolzman, « L'exil : ruptures, épreuves, preuves, résistances », *(Re)Penser l'Exil*, 2012, récupéré de l'URL : <http://revue-exil.com/lexil-ruptures-epreuves-preuves-resistances/>

⁹ Lafitte, *Op. cit.*, p. 103.

conditions sociopolitiques et culturelles du pays natal qui ont mené à l'exil. Or, il existe d'autres formes d'exil qui peuvent avoir lieu sans que l'individu ait à quitter sa terre natale, et qui s'avèrent aussi difficiles et traumatisantes pour ce dernier : l'exil intérieur, l'exil social, l'exil de soi à l'intérieur de sa société d'origine¹⁰. Quant à l'exil vécu lors de migrations forcées, il engendre le regard de l'autre dans le pays d'accueil, entre méfiance et accusation, déclenchant ainsi, souvent, angoisse, isolement, voire instabilité chez l'exilé, en particulier s'il s'« obstine » à conserver les particularités de sa culture d'origine. Aujourd'hui, les chercheurs accordent une attention particulière aux causes et conséquences de l'exil, mais ils négligent les répercussions du regard social de l'exil qui produit chez l'exilé « un exil dans l'exil », selon les propres mots de Hani Zurob. Nous devrions savoir que les préjugés et les attaques à l'égard des personnes exilées semblent parfois plus néfastes et destructives que les pratiques répressives des régimes dictatoriaux ou coloniaux vécues par celles-ci dans leurs pays d'origine¹¹. Face à cette situation, cela ne met-il pas l'artiste en constante rupture avec autrui ? En quête également de formes de résistance identitaire ?

Les objectifs de notre recherche sont triples. Premièrement, nous analyserons l'œuvre de Hani Zurob (particulièrement la série *Paintings 2009*) à la lumière de son exil, de son expérience diasporique et de son positionnement dans le champ de l'art. Le contexte singulier de production de la série s'avère important, étant donné que l'artiste a effectué un séjour de plusieurs mois dans un village français, Essoyes.

Deuxièmement, nous tenterons de dégager les thématiques et les stratégies plastiques et iconographiques chez cet artiste, ainsi que de les analyser en fonction de leurs

¹⁰ Dédier Eribon, *Retour à Reims*, Paris, Flammarion, 2018, 247 p; Roland Jaccard, *L'exil intérieur : schizoïdie et civilisation*, Paris, Presses universitaires de France, 1975, 159 p.

¹¹ Homi Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007, 411 p; Kamal Boullata, 2012, *Op. cit.*; Edward Saïd, 2005, *Op. cit.*; Edward Saïd, *La question de la Palestine*, Arles, Actes Sud, 2010, 382 p; Edward Saïd, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Arles, Actes Sud, 2008, 757 p; Edward Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Le Seuil, 2005, 592 p; Edward Saïd, *After the Last Sky: Palestinian Lives*, New York, Columbia University Press, 1998, 192 p; Edward Saïd, *La question de la Palestine*, Paris, Actes Sud, 2010, 382 p.

interrelations (ou non) avec celles identifiées comme étant récurrentes chez les artistes exilés, particulièrement ceux en provenance du Moyen-Orient et de la Palestine. Cette démarche nous permettra de lier les dimensions formelles et affectives avec des enjeux identitaires et sociopolitiques. Pour ce qui est de notre troisième objectif, il consistera à étudier comment cet artiste, en relation avec d'autres, crée un art qui contribue à la fois à une déconstruction/reconstruction identitaire, à une décolonisation de son regard sur lui-même, mais plus largement à une critique de la représentation liée notamment au regard occidental sur l'Orient.

Aborder l'expérience de l'exil et ses répercussions sur l'identité artistique à travers le médium de la peinture du soi a été peu fait, particulièrement eu égard à l'art contemporain moyen-oriental. Devant ce croisement, l'interdisciplinarité entre art, société, politique et exil nous semble donc nécessaire pour appréhender les phénomènes qui les relient et qui constituent aujourd'hui une part considérable des problèmes critiques et irrésolus de l'art contemporain. Ainsi, le premier chapitre se penchera sur les quatre temps d'identification des exilés : le lieu de départ, la route de l'exil, le camp (ou le transit), et finalement le pays d'accueil. En second lieu, le chapitre présentera les principales assises théoriques de la recherche. Il approfondira notamment les concepts d'exil, d'identité et de mémoire, concepts qui représentent l'essence de notre étude¹².

Le second chapitre sera consacré à la présentation de l'artiste, soit les conditions et circonstances générales de sa naissance, son vécu, sa formation, ses influences artistiques ainsi que les différents événements politiques et artistiques ayant influencé son parcours post-exil. Nous passerons également en revue les principaux travaux et

¹² Agier, 2002-2003, *Op. cit.*; Joël Candau, *Mémoire et identité* (1re éd), Paris, Presses universitaires de France, 1998, 232 p; Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, 127 p; Goffman, *Op. cit.*; Alexis Nouss, *La condition de l'exilé. Penser les migrations contemporaines*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2015, 175 p; Raja Stitou, 2006, *Op. cit.*; Raja Stitou, *L'étranger et le différent dans l'actualité du lien social*, Nantes, Pleins feux, 2007, 128 p.

maîtres qui ont inspiré le peintre et participé plus tard à déterminer son profil artistique¹³.

Le troisième chapitre se penchera sur le contexte sociopolitique et le cadre institutionnel de la production de l'œuvre en question, intitulée *Sans Titre*, ainsi que de la série à laquelle elle appartient. En nous basant sur l'approche plastico-iconique du Groupe-Mu, il nous sera nécessaire de dégager les principales dimensions intéroceptives et iconographiques de l'œuvre pour distinguer ses particularités esthétiques d'une part, et pour considérer la singularité des autoreprésentations du peintre comparativement à celles de certains de ses pairs palestiniens d'autre part. Par ailleurs, cette phase analytique nous permettra également, au chapitre suivant, de vérifier les retentissements du pouvoir colonial (au pays d'origine) et social (au pays d'exil) sur le soi représenté.

En s'appuyant sur les concepts de l'identité et de la mémoire dans le contexte de l'exil, le dernier chapitre identifiera des formes de rupture perceptibles, selon nous, dans l'œuvre de Hani Zurob : (a) le regard esthétique traditionnel de l'autoreprésentation; (b) le regard social : cause de l'isolement; (c) le regard colonial : cause de l'exil; et (d) le regard orientaliste créé par l'Occident. Notre analyse s'inspire de l'approche postcoloniale et notamment des écrits d'Edward Saïd, de Homi Bhabha et d'Elia Zureik.

Enfin, après avoir dûment fixé les éléments phares nécessaires à la réflexion escomptée, nous estimons pertinent dans cette introduction de présenter un aperçu de l'avènement du statut des réfugiés/exilés. La Convention de Genève de 1951 relative au statut des réfugiés représente aujourd'hui le principal support de détermination du statut de ces

¹³ Gannit Ankori, 2006, *Op. cit.*; Kamal Boullata, 2009-2012, *Op. cit.*; Sarah Irving, « Hani Zurob: an abstract painter rooted in Palestine's reality », *The Electronic Intifada*, 17 juin 2013, récupéré de l'URL: <https://www.hanizurob.com/PDF/Hani-Zurob-an-abstract-painter-rooted-in-Palestines-reality-The-Electronic-Intifada-17-June-2013.pdf>; Hani Zurob, « Hani Zurob : voyage d'un artiste palestinien pour briser les restrictions de l'exil », Émission sur *France 24 Arabic*, 2016, récupéré de l'URL : <https://www.youtube.com/watch?v=sLTsP1EF0yw>

personnes en fuite¹⁴. C'est en effet au lendemain de la Seconde Guerre mondiale qu'une Convention internationale visant à protéger les personnes qui ne bénéficiaient plus de la protection de leur pays d'origine a vu le jour. L'article premier de la Convention stipule que le terme « réfugié(e) » s'applique à :

[...] toute personne qui, craignant avec raison d'être persécutée du fait de sa race, de sa religion, de sa nationalité, de son appartenance à un certain groupe social ou de ses opinions politiques, se trouve hors du pays dont elle a la nationalité et qui ne peut ou, du fait de cette crainte, ne veut se réclamer de la protection de ce pays¹⁵.

Cette Convention a donné naissance au Haut-Commissariat des Nations unies pour réfugiés (HCR) qui intervient auprès des populations réfugiées afin de réduire leur souffrance en leur garantissant assistance et sécurité. Les États signataires de cette Convention doivent accueillir et protéger les réfugiés afin que ceux-ci ne soient pas contraints à un retour forcé dans leur pays d'origine. Par ailleurs, en dehors du cadre plus ancien et plus connu des migrations de populations répondant aux besoins en main-d'œuvre étrangère, les guerres, la colonisation et les violences politiques représentent les importantes causes des déplacements de populations. Les crises qui ravagent le Moyen-Orient depuis 1948, notamment en Palestine et au Liban, témoignent de cette réalité.

¹⁴ Michel Agier et Anne-Virginie Madeira, *Définir les réfugiés*, Paris, La vie des idées, 2017, 112 p.

¹⁵ Nations Unies, Droits de l'Homme, Haut-Commissariat, Convention des Nations Unies relative au statut des réfugiés, récupéré de l'URL : <https://www.ohchr.org/FR/ProfessionalInterest/Pages/StatusOfRefugees.aspx>

CHAPITRE I

REVUE DE LITTÉRATURE ET CADRE THÉORIQUE

Dans ce chapitre, nous explorons les apports de la littérature à la compréhension du cheminement identitaire des individus en situation d'exil, puisque ce cheminement permet de comprendre l'expérience de vie de l'artiste analysé dans ce mémoire. Nous préciserons ensuite notre cadre théorique.

En s'interrogeant sur la manière dont les exilés perçoivent leur espace de vie, Michel Agier identifie trois espaces de référence qui constituent les trois temps d'identification des réfugiés/exilés : « celui concret et précisément délimité du camp dans lequel ils vivent; celui des lieux de départ, devenus violents et dorénavant lointains; ou encore celui, plus diffus, plus liquide et extraterritorial de la route de l'exode »¹⁶. Nous allons donc nous servir de cette structuration temporelle pour présenter les éléments de la littérature pertinents à notre étude. Toutefois, puisque cette typologie s'arrête à la vie au camp, nous allons ajouter un nouvel espace-temps qui est celui du pays d'accueil, un élément fondamental pour notre recherche.

¹⁶ Michel Agier, 2003, *Op. cit.*, p. 77.

1.1 Les quatre temps de l'exil

1.1.1 Le lieu de départ

Généralement, « dans les milieux politiques et humanitaires qui traitent des réfugiés, les lieux d'origine sont considérés comme la référence identitaire et la place sociale naturelle des populations déplacées sous la contrainte¹⁷ ». Or, lorsque ces repères sont détruits, les populations affectées n'ont d'autre solution que de fuir, et c'est à cet égard que les lieux de départ des réfugiés représentent un « temps de la destruction – terres, maisons détruites par les guerres, mais aussi les trajectoires de vie brisées et l'irréductible marque des blessures, physique et morale¹⁸ ». Dans ce cadre, Duncan Pedersen relate qui sont les cibles des nombreuses guerres civiles, qu'elles soient récentes ou en cours :

[...] the target is the local population, mostly the poor, including those who have an added symbolic value, like local leaders, priests, health workers, and teachers. Psychological warfare is a devastatingly effective central feature in these wars: terror and atrocities, mass executions, disappearances, torture, and rape are the norm¹⁹.

La spécificité du contexte de production artistique de Hani Zurob réside en grande partie dans son exil. Il importe donc de connaître, au moins en partie, l'histoire et les guerres qui ont traversé la Palestine et qui ont donné lieu au déracinement forcé des Palestiniens puisque chaque groupe de réfugiés est le résultat de circonstances culturelles, politiques, sociales et humanitaires uniques. L'histoire de la Palestine retrace les événements marquants de cette région historique et géographique du Proche-Orient située entre la mer Méditerranée et le désert à l'est du Jourdain et au

¹⁷ *Ibid.*, p. 86.

¹⁸ Michel Agier, 2002, *Op. cit.*, p. 13.

¹⁹ Duncan Pedersen, « Political violence, ethnic conflict, and contemporary wars: broad implications for health and social well-being », *Social science & medicine*, 2002, 55(2), p. 177.

nord du Sinaï. La zone n'est pas clairement définie. Elle est centrée sur les régions de la Galilée, de la Samarie et de la Judée. La Phénicie et le mont Liban constituent ses limites au nord, tandis que la Philistie et l'Idumée représentent ses frontières au sud. À l'époque des croisades, le Pérée au nord-est de la mer Morte, la Batanée et la Décapole au-delà du Jourdain y étaient attachés. La région de Palestine correspond aux territoires aujourd'hui situés à l'ouest du Jourdain et comprend ledit « État d'Israël » (les Territoires palestiniens occupés), une partie du royaume de Jordanie, le Liban du Sud et le plateau du Golan. Il s'agit d'une région charnière située entre la vallée du Nil et la « terre entre les fleuves » (Mésopotamie). La région de la Palestine est habitée depuis des millénaires et a connu le métissage de nombreux peuples ainsi que la domination de nombreux empires : Cananéens, Hébreux, Assyriens, Perses, Grecs, Romains, Byzantins, Arabes, Croisés, Ottomans et Britanniques. Elle est le théâtre principal des conflits israélo-arabe et israélo-palestinien. Elle a connu plus de onze guerres ou insurrections civiles majeures : la guerre israélo-arabe (1948-1949), la crise du canal de Suez (1956), la guerre des Six Jours (1967), la guerre du Kippour (1973), la guerre du Liban (1982), la première intifada (1988), la seconde intifada (2000-2005), le conflit israélo-libanais de 2006, la guerre de Gaza de 2008-2009, celle de 2012 et celle de juillet-août 2014²⁰.

Le célèbre « Exode palestinien » de 1948 fait référence à l'exode de la population arabe palestinienne qui s'est produit pendant la guerre israélo-arabe de 1948. L'événement est commémoré dans la mémoire collective palestinienne en tant que *al-Nakba* (en langue arabe), qui signifie « désastre » ou « catastrophe ». Durant cette guerre, approximativement 700 000 Arabes palestiniens fuirent vers les secteurs sous contrôle arabe et les pays arabes voisins. Ils se voient généralement refuser le droit au

²⁰ Safwat Ibraghith, « La Palestine entre le marteau de l'occupation et l'enclume des divisions », *Les Cahiers de l'Orient*, 96(4), 2009, p. 27-35; Véronique Bontemps et Aude Signoles, *Vivre sous occupation : quotidiens palestiniens*, Paris, Ginko, 2012, 125 p; Gudrun Krämer et Graham Harman, *A History of Palestine: From the Ottoman Conquest to the Founding of the State of Israel*, New Jersey, Princeton University Press, 2011, 376 p.

retour à la suite de l'échec des accords de paix. Environ 400 villages arabes sont abandonnés, évacués ou détruits. Leurs descendants sont aujourd'hui composés de plus de 5 millions de réfugiés palestiniens. De nos jours, s'il y a moins de réfugiés palestiniens dans le monde comparativement aux années 1948 et 1967, d'autres régions du globe doivent composer avec des flux de réfugiés importants. En 2010, le HCR estimait que 33,9 millions de personnes étaient déracinées à travers le monde, un chiffre réévalué à 68 millions en 2017. Nous connaissons actuellement des records historiquement élevés de déplacements. 79,5 millions de personnes dans le monde ont été forcées de fuir leur foyer, soit un chiffre sans précédent selon le HCR qui compte parmi elles presque 26 millions de réfugiés dont plus de la moitié a moins de 18 ans²¹. En ce qui concerne les Palestiniens, nous comptons aujourd'hui plus de 5 340 443 réfugiés enregistrés auprès des agences des Nations unies, ce qui représente 12,7% du nombre total de réfugiés dans le monde entier : 2286643 en Jordanie, 1 435 616 dans la bande de Gaza , 997 173 en Cisjordanie, 618 128 en Syrie, 532 173 au Liban. Outre la comptabilisation de l'UNRWA, on compte également 1,05 million de réfugiés de 1948 qui n'ont jamais été enregistrés à l'UNRWA, 1,1 million de réfugiés de 1967 et leurs descendants, cent mille environ en Europe, ainsi que des centaines de milliers de réfugiés qui vivaient dans les territoires occupés et qui ont subi des déplacements forcés après 1967, du fait des politiques d'occupation d'Israël²².

1.1.2 La route de l'exode

Des causes diverses et variées peuvent pousser aux migrations internationales, notamment la recherche de meilleures conditions économiques ou la réunification des familles qui en représentent les principales²³. Or, contrairement aux candidats à

²¹ Haut-Commissariat des Nations unies pour les réfugiés (HCR), *Le rapport global*, 2016, récupéré de l'URL : http://reporting.unhcr.org/sites/default/files/gr2016/pdf/fr/01_Intro-FR.pdf

²² *Ibid.*

²³ Rosa Amelia Maltez, *La migration internationale et ses effets sur le plan socioculturel, sur les communautés d'origine, des migrants, en milieu rural : une étude de cas au Salvador*, Thèse de doctorat, Université de Montréal au Québec, 2011, 256 p.

l'émigration volontaire dont le départ résulte d'une phase souvent longue de préparation²⁴, la fuite des réfugiés est généralement spontanée, forcée, improvisée et parfois massive si on prend l'exemple du 9 novembre 2012, jour où plus de 11 000 Syriens ont subitement fui leur pays²⁵. La littérature démontre une relation nette entre le déplacement forcé et les conflits armés²⁶. Cependant, « on sait peu de choses sur ce qui fait réellement varier les déplacements forcés pendant le conflit et à quel moment cette variation est susceptible de se produire »²⁷. Ainsi, J. Schon montre que malgré les horreurs générées par les guerres, les populations civiles ne se déplacent pas à un rythme constant tout au long d'un conflit. Par ailleurs, Kunz et Richmond insistent sur la distinction à établir entre les réfugiés qui fuient en prévision de la persécution et ceux qui fuient en réponse à la persécution²⁸. Dans la même optique, Moore et Shellman stipulent que les choix de destination de ces groupes pourraient différer, car ceux qui anticipent les persécutions sont plus susceptibles de parcourir de longues distances que ceux qui répondent à la persécution²⁹. Ainsi, même si la grande majorité des réfugiés fuit vers les pays frontaliers, une minorité prend le risque de parcourir de longues distances dans l'espoir d'obtenir l'asile dans les pays qui ont des liens coloniaux avec leur pays d'origine ou les États qui respectent les traités des Nations unies³⁰. Par ailleurs, Khalid Koser et Van Hear affirment que la proportion de réfugiés

²⁴ Constance de Gourcy, « Partir, rester, habiter : le projet migratoire dans la littérature exiltaire », *Revue européenne des migrations internationales*, 29(4), 2013, p. 43-57.

²⁵ Justin Schon, « Focus on the Forest, Not the Trees: A Change-point Model of Forced Displacement », *Journal of Refugee Studies*, 28(4), 1 décembre 2015, p. 437.

²⁶ Michel Agier, 2002, *Op. cit.*; Alison Gerard et Sharon Pickering, « Gender, Securitization and Transit: Refugee Women and the Journey to the EU », *Journal of Refugee Studies*, 27(3), septembre 2014, p. 338-359.

²⁷ Justin Schon, *Op. cit.*, p. 437. Traduit de l'anglais par Alain-Gibril Irakiza, dans *L'identité à l'épreuve du camp et de l'exil : la mémoire des réfugiés burundais au Canada*, Thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 2018, p. 136.

²⁸ Egon F. Kunz, « Exile and Resettlement: Refugee Theory », *The International Migration Review*, 15(1/2), 1981, p. 42-51; Anthony H. Richmond, « Sociological Theories of International Migration: The Case of Refugees », *Current Sociology*, 1988, 36(2), p. 7-25.

²⁹ Will H. Moore et Stephen M. Shellman, « Whither will they go? A global study of refugees' destinations, 1965–1995 », *International Studies Quarterly*, 51(4), décembre 2007, p. 814.

³⁰ *Ibid.*, p. 831.

qui parcourent de longues distances vers des pays plus développés représente les réfugiés qui peuvent être particulièrement qualifiés, mieux nantis ou possèdent simplement l'esprit d'entreprise et l'argent nécessaire pour cet exode³¹.

Fondées sur des recherches et observations réalisées sur des migrations massives antérieures comme celles de la population du sud du Soudan, de la Palestine, du nord de l'Ouganda, ou récentes comme celles de la Syrie et de la Birmanie (Myanmar), les études d'Alison Gerard, Sharon Pickering, Justin Shon ainsi que de Mari Nagai montrent que l'errance, l'humiliation ainsi que la violence caractérisent les trajectoires de ces déplacés. Elles soulignent aussi que les réfugiés, autant les hommes que les femmes, connaissent un haut niveau de violence physique et psychologique durant l'exode. Cependant, les femmes courent un grand risque de violence sexuelle que les hommes, et le degré d'exposition à cette forme de violence varie selon le mode de déplacement :

Traveling by truck posed significantly less risk of sexual violence for women, compared with walking. Associated with sexual attacks was the theft of personal property, or being threatened or otherwise physically attacked, during migration. This risk was much higher for women than men. Age at the migration, marital status, days of preparation for the travel (a measure of suddenness of departure), and days of travel, were not associated with the experience of being sexually abused or raped.³²

Gerard et Pickering affirment notamment que la violence sexuelle, dans certaines régions du monde, constitue une caractéristique de ce voyage. Les partenaires masculins sont menacés, voire même assassinés, s'ils s'opposent ou tentent d'intervenir. L'absence de protection, tout au long de la période de transit, produit ainsi

³¹ Khalid Koser et Nicholas Van Hear, « Asylum Migration: Implications for Countries of Origin », *Poverty, International Migration and Asylum*, Londres, Palgrave Macmillan, 2005, p. 121-142.

³² Mari Nagai, « Violence against refugees, non-refugees and host populations in southern Sudan and northern Uganda », *Global Public Health*, 3(3), 2008, p. 260.

des conditions favorables pour générer et entretenir ce type de violence³³. En conséquence, selon Agier, ce n'est donc pas l'identité qui fera de ces êtres en exil des étrangers, mais plutôt le lieu et le contexte. Sur le plan matériel, ce lieu prendra des formes diverses telles qu'une zone d'attente ou un centre de transit proche d'une frontière, des quartiers d'étrangers, des banlieues de migrants loin des centres urbains ou des camps et des campements. Sur le plan symbolique, ce lieu est un « dehors » en relation avec celui qui conçoit et maintient ce « dehors » comme la preuve d'une différence, d'une inégalité prétendument naturelle³⁴.

1.1.3 Le camp

La vie dans les camps constitue l'un des éléments les plus pesants sur la vie de nombreux Palestiniens. En effet, les Agences des Nations unies ont enregistré environ 5 340 443 réfugiés palestiniens vivant dans les camps, dont 1 435 616 dans la bande de Gaza. C'est pourquoi il nous est apparu évident, à cet égard, de consulter certaines analyses sur la nature et les conditions de la vie dans ce milieu transitoire, exceptionnel et incommode.

D'un point de vue sociohistorique, l'apparition de la notion de « camp » a toujours résulté de situations extraordinaires, des conséquences de dictatures militaires, voire même des contextes économiques ou sanitaires difficiles³⁵. D'un point de vue historique, le camp naît d'une loi particulière qui n'est même pas liée à un droit carcéral : il est fondé sur un état exceptionnel menant à une suspension temporaire de l'ordre juridique³⁶. Clochard, Gastaut et Schor montrent à travers l'exemple de la

³³ Alison Gerard et Sharon Pickering, *Op. cit.*; Justin Schon, *Op. cit.*

³⁴ Michel Agier, *Le couloir des exilés : être étranger dans un monde commun*, Vulaines sur Seine, Éditions du Croquant, 2011, 117 p.

³⁵ Olivier Clochard, Yvan Gastaut et Ralph Schor, « Les camps d'étrangers depuis 1938 : continuité et adaptations », *Revue européenne des migrations internationales*, 20(2), 2004, p. 57-87.

³⁶ Giorgio Agamben et Homo sacer, *Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Seuil, 1997, 213 p.

France des années 1930 – période marquée par des politiques d’immigration restrictives et par un climat xénophobe – que l’origine officielle des camps remonte à 1938 avec la promulgation de la loi sur « les étrangers indésirables ». Cette loi, selon eux, visait à enfermer les apatrides (des étrangers expulsés, notamment les Espagnols) qui sont arrivés massivement à la suite de la guerre civile. Le camp devint ainsi la solution et le moyen de rétention temporaire visant à éviter les troubles publics et à répondre à l’arrivée des « indésirables ». D’après ces auteurs, des couches de racisme, de discrimination et de rejets s’accumulent et prennent progressivement diverses expressions à l’intérieur de ces véritables lieux d’exclusion³⁷.

La littérature montre que les camps de réfugiés représentent en fin de compte une stratégie de confinement. Selon Agier, par exemple, le « confinement » et l’« extraterritorialité » qui caractérisent ces camps se construisent à travers une double exclusion : a) celle de leur pays d’origine, perdu à la suite d’une fuite violente; b) et celle de l’« espace des populations locales près desquelles se trouvent implantés les camps »³⁸. En général, les études affirment que la protection et l’assistance sont intrinsèquement liées au confinement et à l’immobilité des réfugiés³⁹. Ainsi, par exemple, les réfugiés palestiniens au Liban souffrent de précarité et d’un « brutal control » exercé quotidiennement par les services de renseignement :

[...] check-points were established at the entrance of each camp, in order to monitor movement in and out, as well as within the camp. Permits were required to visit friends and relatives in other camps. Any sort of non-familial gathering was prohibited and large familial gatherings such as funerals and weddings required prior notification and approval.⁴⁰

³⁷ Clochard, Gastaut et Schor, *Op. cit.*

³⁸ Michel Agier, 2008, *Op. cit.*

³⁹ Michel Agier, 2014, *Op. cit.*; Jennifer Hyndman, *Managing Displacement: Refugees and the Politics of Humanitarianism*, University of Minnesota Press, 2000, 253 p.

⁴⁰ Nadia Latif, « It was better during the war’: narratives of everyday violence in a Palestinian refugee camp », *Feminist Review*, 101, 2012, p. 31.

Selon cette auteure, ce contrôle institutionnel qu'exerce l'État vise essentiellement à éviter la permanence des camps sur le sol libanais et à empêcher toute forme de mobilisation ou d'actions politiques. Ainsi, le troisième temps de l'identification des réfugiés représente cet espace de confinement où « l'attente est vécue pendant des mois, des années, ou des cycles entiers de vie passés en transit au bord des villes ou dans des camps qui semblent vouloir devenir des villes sans jamais y parvenir »⁴¹. Que ce soit au Liban, en Jordanie, au Kenya ou dans les territoires palestiniens (Gaza, Cisjordanie), plusieurs camps dans le monde existent depuis des dizaines d'années et connaissent, sur le plan de l'organisation sociale et des pratiques économiques, une urbanisation qui s'apparente à celle de certaines villes. Malgré la complexité de la vie et des conditions socio-politico-économiques dans ces zones délimitées, les populations ont tout de même réussi à développer des relations sociales, culturelles et même politiques. Afin que ces espaces – fondés à la suite des procédures d'exclusion – puissent établir de nouveaux espaces durables et vivables, Agier propose qu'ils devraient d'abord « se dégager de l'emprise d'une représentation qui les confine dans les marges et la non-existence »⁴².

1.1.4 Le pays d'accueil

Nous devons compléter l'analyse proposée par Agier, puisque l'artiste analysé dans ce mémoire, Hani Zurob, a quitté la vie dans les camps vers une terre d'accueil – la France dans son cas –; ce qui est d'ailleurs le parcours d'une partie des personnes réfugiées.

Rappelons, tout d'abord, que le droit international impose une obligation juridique d'accueil des réfugiés à tous les États signataires de la Convention internationale relative au statut des réfugiés. Ces réfugiés ont préalablement fui leurs pays à la suite de violence, d'oppression, de persécutions, voire de conditions socioéconomiques

⁴¹ Michel Agier, 2002, *Op. cit.*, p. 13.

⁴² Michel Agier, 2008, *Op. cit.*, p. 281.

précaires⁴³. L'installation dans ces pays d'accueil leur offre l'opportunité de refaire ou de poursuivre leur vie sociale, professionnelle, voire politique. En s'appuyant sur l'exemple des réfugiés de Bosnie et Herzégovine (1993-1997), de l'Afghanistan (1997-1998) et du Kosovo (1999) au Québec, Lucille Guilbert explique comment l'accueil des réfugiés engendre, entre autres, des situations conflictuelles ou problématiques :

[...], le choc culturel le plus crucial et le plus important à résoudre, tant chez les immigrants que chez les professionnels de l'intervention et les employeurs, est l'écart entre les manières de penser le monde et de faire les choses dans un contexte administratif et public. [...] La confrontation, sans transition, à des méthodes d'apprentissage radicalement nouvelles a eu pour effet d'engendrer des résistances qui nuisent à l'apprentissage tant chez les gens les plus instruits que les gens moins scolarisés.⁴⁴

Cette auteure met en relief le besoin de « reconnaissance identitaire et de sécurité ontologique » chez les immigrants/réfugiés/exilés. En effet, le parcours de ces derniers, marqué par les manques matériels, les séquelles, l'angoisse, voire les blessures, s'exprime souvent « à travers l'affirmation identitaire et la demande de reconnaissance de son identité »⁴⁵. Le sociologue A. Giddens estime, lui aussi, que ce besoin de reconnaissance identitaire s'apparente au « besoin de sécurité ontologique ». Il définit ce besoin comme la confiance de base de l'individu dans ses relations avec les autres⁴⁶. Par ailleurs, les études effectuées par Mohamed kamel Dorai sur les réfugiés palestiniens en Europe⁴⁷, par Nicolas Prognon sur les exilés chiliens en

⁴³ Clochard, Gastaut et Schor, 2004, *Op. cit.*; Agier, 2002, *Op. cit.*

⁴⁴ Lucille Guilbert, « Médiation citoyenne interculturelle. L'accueil des réfugiés dans la région de Québec », *Médiations et francophonie interculturelle*, 2004, p. 213-214.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 215.

⁴⁶ Anthony Giddens, *Modernity and self-identity: Self and society in the late modern age*, California, Stanford university press, 1991, p. 35-69.

⁴⁷ Mohamed Kamel Dorai, « Les réfugiés palestiniens en Europe. Complexité des parcours et des espaces migratoires », *Revue Européennes des Migrations Internationales*, 20(2), 2004, p. 169-186.

France⁴⁸ et par Michael Kariwo sur les réfugiés soudanais et zimbabwéens nouvellement arrivés au Canada⁴⁹ explorent les difficultés sociales, culturelles et économiques auxquelles ces réfugiés sont confrontés. D'après ces auteurs, on peut identifier six barrières limitant leur accès aux services et au marché de l'emploi : 1) les lacunes linguistiques; 2) la situation financière précaire; 3) le transport; 4) la méfiance envers les fournisseurs de services; 5) le manque d'informations concernant les services sociaux et de santé; et finalement 6) la discrimination, la marginalisation, voire le racisme.

[...] Dans ce contexte douloureux, le premier contact avec la France se produit par l'intermédiaire des institutions que les exilés ont tendance à assimiler à l'appareil répressif chilien. Cette perception découle du fait qu'elles leur imposent l'acquisition d'un nouveau statut et d'une nouvelle identité. Les premières années sont les plus sensibles et les exilés en conservent des souvenirs plutôt négatifs. En conséquence, le syndrome de l'exil entraîne souvent un refus de tout ce qui concerne la France et, en premier lieu, de l'apprentissage de la langue, car tous sont persuadés du caractère provisoire de l'exil. La désillusion n'en sera que plus traumatisante. De plus, ils doivent modifier certains comportements en inscrivant leur temporalité dans l'agenda social du pays d'accueil.⁵⁰

En somme, au moment de leur arrivée au pays d'accueil, les réfugiés affrontent une vie et une réalité totalement nouvelles et étranges qui les obligent à tout recommencer, dans tous les domaines et les aspects de la vie. En outre, les individus réfugiés arrivent dans un nouveau système socio-économico-politique qui leur est très peu familier, et, par la suite, ils refont souvent leur vie dans une position et un climat de soupçon, de méfiance, de vulnérabilité, voire d'exclusion. Nonobstant ces obstacles et limites

⁴⁸ Nicolas Prognon, *Les exilés Chiliens en France, entre exil et retour*, Sarrebruck, Omniscryptum, 2011, 384 p.

⁴⁹ Michael Kariwo, « Challenges Faced by Refugee New Parents from Africa in Canada », *Journal of Immigrant and Minority Health*, 2015, 17(4), p. 1146-1156.

⁵⁰ Nicolas Prognon, « Réalités sociologiques et politiques des exilés chiliens en France », *Hommes & migrations*, 1305(1), 2014, p. 28-29.

auxquels sont confrontés ces groupes, le pays d'accueil offre à ses réfugiés l'opportunité d'un nouveau départ dans une société, souvent, plus libre et démocratique⁵¹.

Jusqu'ici, nous avons présenté les épreuves que les exilés doivent souvent surmonter pendant les différents temps du parcours de l'exil. Prendre conscience des conditions et circonstances de ces temps ainsi que des dangers auxquels ils seront exposés nous aideront au cours de notre recherche à mieux comprendre et déchiffrer les réactions, les comportements et la nature de la production artistique de ces individus « perdus et instables »⁵² dont le sort s'est avéré difficile depuis leur départ.

1.2 Cadre théorique

Il convient à présent d'explicitier quels sont les fondements théoriques de cette recherche. Ce cadre de référence, composé de lentilles pour observer et interpréter nos données, est intrinsèquement rattaché à notre objet et notre méthode de recherche. Nous tenons d'abord à dire que ce travail n'est pas une recherche biographique visant à promouvoir l'art ou l'artiste palestinien. L'intention est plutôt portée sur les répercussions des conflits sociopolitiques sur l'art des exilés, en particulier les Palestiniens comme cas d'étude. Nous cherchons plus précisément à décrypter et examiner à quel point et comment la représentation de soi en exil, forme et contenu, pourrait être affectée par les différentes dimensions du regard de l'autre.

Pour ce faire, ce mémoire sera abordé sous un angle postcolonial⁵³, ce qui permettra « d'aborder différemment – au-delà de la question coloniale *stricto sensu* – les mouvements incessants de constitution et de déconstruction de l'individu,

⁵¹ Frédéric Detue, Raphaëlle Guidée et Anouche Kunth, « Récits d'exilés. Projets, usages, lectures », *e-Migrinter*, 16, 2017, récupéré de l'URL : <http://journals.openedition.org/e-migrinter/926>

⁵² Michel Agier, « Je me suis réfugié là ! », *Le sujet dans la cité*, 2(1), 2011, p. 90-99.

⁵³ Edward Saïd, 2005-2008-2014, *Op. cit.*; Homi Bhabha, 1994-2007, *Op. cit.*

conflictuellement immergé dans les réseaux de pouvoirs qui s'exercent sur lui et en lui »⁵⁴. En ce sens, les études de ce courant nous permettront de contextualiser les notions d'identité et de rupture essentielles dans notre travail, cette dernière étant entendue avec : (a) le regard esthétique traditionnel de l'autoportrait; (b) le regard social : cause de l'isolement; (c) le regard colonial : cause de l'exil; (d) le regard orientaliste créé par l'Occident. Une attention spécifique sera accordée aux analyses portant sur l'expérience de l'exil et ses effets sur la création picturale, particulièrement pour des artistes issus de pays du Moyen-Orient (Abdel-Malek, Abudaya, Boullata, Popper et Dallier, Saïd)⁵⁵. Enfin, notre étude puisera également dans les réflexions contemporaines qui associent l'exploration identitaire (sans concevoir celle-ci de manière fixe) à l'autoreprésentation de soi et sa sphère d'intimité : corps, famille, amitiés, etc. (Anzieu, Derrida, Didi-Huberman, Le Breton, Ricœur)⁵⁶. Outre une interrogation générale sur les thèmes et procédés formels et esthétiques employés (Bright, Barthes, Groupe Mu, Warr et Jones)⁵⁷, nous nous pencherons également sur leur spécificité chez les artistes palestiniens (Ankori, Boullata, Slitine)⁵⁸.

⁵⁴ Maureen Murphy, Zahia Rahmani, Todd Shepard, Elvan Zabunyan et Rémi Labrusse, « Arts, violences, identités : l'apport des études postcoloniales », *Perspective*, (1), 2012, p. 56.

⁵⁵ Anouar Abdel-Malek, « L'orientalisme en crise », *Diogenes*, 44, 4e trimestre, 1963, p. 109-142; Mohammed Abudaya et al., « Speak of the devil ray (Mobula mobular) fishery in Gaza », *Reviews in Fish Biology and Fisheries*, 28, 2017, p. 229-239; Boullata, 2009-2012, *Op. cit.*; Frank Popper et Aline Dallier, *Réflexions sur l'exil, l'art et l'Europe : Entretiens avec Aline Dallier*, Paris, Klincksieck, 1998, 204 p; Saïd, 2008, *Op. cit.*

⁵⁶ Didier Anzieu, *Crise, rupture et dépassement : analyse transitionnelle en psychanalyse individuelle et groupale*, Paris, Dunod, 1979, 291 p; Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre, essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981, 384 p; Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle, L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, 141 p; Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990, 333 p; David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, 330 p; Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, 736 p.

⁵⁷ Susan Bright, *Autofocus : l'autoportrait dans la photographie contemporaine*, Paris, Thames et Hudson, 2010, 244 p; Roland Barthes, « Éléments de sémiologie », *Communications*, 4, 1964, p. 91-135; Groupe Mu, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992, 504 p; Tracey Warr et Amelia Jones, *Le corps de l'artiste*, Paris, Phaidon, 2005, 204 p.

⁵⁸ Gannit Ankori, *Op. cit.*; Kamal Boullata, 2009-2012, *Op. cit.*; Marion Slitine, « Gaza : quand l'art remplace les armes », *Revue Moyen-Orient*, 25, janvier 2015, p. 86-91; Slitine Marion, « L'art contemporain palestinien « hors les murs ». Le cas de Londres », *Orient XXI*, 68, décembre 2013, récupéré de l'URL : <https://orientxxi.info/fr/auteur/marion-slitine>

Ainsi, il convient à présent de comprendre l'exil, la mémoire et l'identité, trois concepts qui forment les fondements d'un « travail exilique » et qui permettent, dans un second temps, de mieux comprendre les différentes typologies de la rupture. Le choix de ces trois concepts n'est pas dû au hasard, il doit être considéré comme un enchaînement logique, l'identité étant le produit du sens donné par la mémoire de l'exil. La mémoire est donc à la base de l'articulation de ces concepts, car elle favorise la conscience identitaire, autrement dit la conscience de soi dans la durée⁵⁹. Ces concepts nous aideront à mieux situer nos interprétations des résultats de l'analyse.

1.2.1 Comprendre l'exil

L'exil est la fissure à jamais creusée entre l'être humain et sa terre natale, entre l'individu et son vrai foyer, et la tristesse qu'il implique n'est pas surmontable.⁶⁰

L'exil désigne le « hors de chez soi », une forme de déracinement qui oblige au déplacement vers un ailleurs, à la migration passagère et parfois à l'errance sans fin. Il peut inspirer « le mal du pays », la nostalgie ou la mélancolie à l'endroit de la terre natale, de ses proches, de la langue maternelle et de tout un monde qu'on a laissé derrière soi en partant. Il peut aussi engendrer une approche du monde singulière, devenir le lieu de croisements culturels féconds. Entre le moment du départ et celui du retour possible, la condition de l'exilé est souvent comme suspendue dans le temps, avec la difficulté de réinstaller un « chez soi » ailleurs. Le pays d'accueil n'est pas alors perçu comme un nouveau foyer, mais bien comme une terre d'exil dans l'attente et l'espérance d'un retour possible. Il faut sûrement distinguer l'exil forcé par les circonstances politiques et économiques de l'exil volontaire de celui qui aspire à couper les ponts, à rompre avec ses appartenances passées pour changer de vie. Enfin, l'exil

⁵⁹ Joël Candau, 1996, *Op. cit.*

⁶⁰ Edward Saïd, 2008, *Op. cit.*, p. 241.

comme métaphore de la condition humaine est un tourment qui traverse les cultures et les religions.⁶¹

Selon Marie-Claire Caloz-Tschopp, l'exil est un mot surchargé d'histoire, de tradition, d'expériences, de vécus, de pensées, voire de créations. Son origine lointaine et proche, son histoire, sa circulation linguistique et culturelle constituent une richesse sans fin. Au départ, notons qu'il s'agit d'un exercice de souveraineté avec obligation de soumission, de bannissement. Dans le sens commun, on en parle comme d'une punition, une souffrance, un déchirement irrémédiable, un état sans retour, une sorte de fatalité du destin⁶². Exil, selon le Petit Robert : « 1) Expulser quelqu'un hors de sa patrie, avec défense d'y rentrer; situation de la personne ainsi expulsée; donc bannissement, expatriation, expulsion, déportation, relégation, transportation; 2) obligation de séjourner hors d'un lieu, éloigné d'une personne qu'on regrette »⁶³.

Dès lors que l'exil est considéré comme un rapport social de pouvoir, il désigne un acte d'une personne ou d'une juridiction imposé par la force à une autre en situation de moindre pouvoir, expulsée d'un lieu, assignée à un autre lieu (ou à nulle part), mise dans une situation de bannissement et de non-protection. Le rapport de pouvoir est radicalement contraignant (expulsion, vie ou mort). L'exil permet d'éviter la mort physique sans assurer la vie civique dans les lieux d'exil. Il représente une contrainte dans un temps et un espace donnés avec la consigne de ne pas agir (restriction au travail, limitation des droits politiques), dans le lieu où l'exilé a été expulsé⁶⁴. L'exil est un droit comme le dit Victor Hugo, mais dans les lieux d'exil, il contient la négation des droits politiques et une limitation des droits sociaux. Il s'inscrit dans un rapport de pouvoir variable selon les lieux, les moments historiques, les circonstances, les rapports

⁶¹ Maurice Blanchot et collab., « L'exil », *Études*, 412(2), 2010, p. 233-240.

⁶² Marie-Claire Caloz-Tschopp, « Depuis la violence de l'exil, penser la lutte du désesil. Une position, une démarche philosophique pour désesiler l'exil », *(Re)Penser l'Exil*, 4, juillet 2014, récupéré de l'URL : http://exil-ciph.com/Revue_numero04/articles/0101MCCT.html

⁶³ Collectif., *Dictionnaire Le Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2019, 2880 p.

⁶⁴ Marie-claire Caloz-Tschopp, *Op. cit.*

de force. L'exilé, selon Blanchot, est un « Qui », ce n'est pas un mot neutre « On », c'est un « Je » (ou un Tu) qui ne vit pas dans une situation choisie. À l'étape de la globalisation actuelle, la condition d'exilé constitue « la condition du genre humain sur une planète finie, souffrant de la situation, lui résistant, lui échappant par une lutte de désxil. Parler du mouvement d'exil/désxil permet d'explorer, de décrire la condition d'exilé globalisée aujourd'hui »⁶⁵.

Selon les anthropologues, l'exil « prend origine dans la pratique antique qui consistait à bannir des individus de l'espace social pour toutes sortes de comportements jugés inacceptables. Une fois l'individu banni de la société, il vivait une vie misérable avec le stigma d'être un *outsider* »⁶⁶. Aujourd'hui, des chercheurs, comme Nous, affirment que la thématique de l'exil dépasse le sens strict du bannissement, et que les différents mouvements d'émigration du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e siècle sont insuffisants pour définir à eux seuls ce concept. Ainsi, il existe deux cadres de référence distincts autour de la notion d'exil : 1) celui de l'exil forcé par des circonstances sociales, politiques, économiques et environnementales particulières dans le cadre desquelles le retour est quasiment impossible; et 2) celui de l'exil volontaire qui consiste à rompre avec ses appartenances passées pour un nouveau départ, tout en gardant à l'esprit l'hypothèse d'un retour possible⁶⁷. À travers son étude, Jacques Hassoun stipule que l'exil de populations entières témoigne d'abord et avant tout d'un choix. En effet, l'auteur soutient que ces populations reconnaissent à un certain temps, d'une manière inconsciente et subjective, le moment « opportun » pour prendre le chemin de l'exode, de l'exil, de l'extériorité, plutôt que de rester dans un confinement marqué par la peur et l'horreur⁶⁸. À l'opposé, des auteurs comme Leconte, Stitou et

⁶⁵ Maurice Blanchot et collab., *Op. cit.*

⁶⁶ Alain-Gibril Irakiza, *Op.cit.*, p. 26.

⁶⁷ Alexis Nous, *Op. cit.*; Raja Stitou, 2006, *Op. cit.*; Marie-claire Caloz-Tschopp, *Op. cit.*

⁶⁸ Jacques Hassoun, « Au commencement était l'exode », dans: Corinne Alexandre-Garner et Isabelle Keller-Privat (dir.), *Migrations, exils, errances et écritures*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 19-28.

Nouss considèrent que tout voyage d'exil représente un « non-choix », car non seulement une telle décision se prend toujours dans des circonstances de force majeure, mais aussi et tout simplement parce qu'aucun individu ne choisit volontairement un tel arrachement ou un tel déracinement. Ils ajoutent qu'il est aussi suffisant de savoir qu'un tel voyage vers l'inconnu, qu'il soit « volontaire » ou « forcé », n'est en fin de compte que l'expulsion de la terre où les personnes avaient tissé de solides relations sociales ainsi que tous les repères identitaires qui les définissent et les représentent⁶⁹.

En effet, les réfugiés ne choisissent pas d'être instables ni de subir encore le prolongement des violences, des massacres et des horreurs qui ont provoqué cet exil. Sur cette longue route qui les a amenés vers les camps ou les pays d'accueil, les exilés sont dépourvus de tout ce qui pouvait composer leur identité, et deviennent des « sans-papiers, sans État, sans logis, sans fonction »⁷⁰. Les travaux de Sédouy, Leconte et Bianchi montrent qu'entre le moment de fuir son pays d'origine et le retour éventuel, la condition de l'exilé est souvent comme suspendue dans le temps, avec la difficulté de « réinstaller un chez-soi ailleurs »⁷¹. Les expulsés sont souvent condamnés à l'errance et à l'indigence. Ainsi, outre les « marques et repères qu'il lui faudra apprendre à reconstituer », l'être exilé demeurera dans « l'errance intérieure », quasiment privé de tous ses repères fondateurs qu'il avait acquis au fil des années dans son pays d'origine⁷². Une fois que ces individus sont devenus réfugiés,

Ils perdent les médiations qui fondaient leur existence sociale, c'est-à-dire une série ordinaire de choses et de personnes qui avaient un sens – terre, maison, village, ville, parents, biens, emploi et autres repères

⁶⁹ Juliette Leconte, « Le voyage d'exil ; temps hors cadre, temps hors norme. Quelles conséquences pour les mineurs isolés étrangers ? », *L'Autre*, 13(2), 2012, p. 194-204, Alexis Nouss, *Op. cit.*; Raja Stitou, 2006, *Op. cit.*

⁷⁰ Zygmunt Bauman, *Le présent liquide*, Paris, France: Éditions du Seuil, 2008, p. 56.

⁷¹ Jacques-Alain de Sédouy, « L'exil », *Études*, 412(2), 2010, p. 233; Olivia Bianchi, « Penser l'exil pour penser l'être », *Le Portique*, 1, 2005, récupéré de l'URL : <http://journals.openedition.org/leportique/519>

⁷² Jacques Hassoun, *Op. cit.*, p. 21.

quotidiens – [...]]; ces êtres en errance et en attente ne possèdent plus que leur « vie nue », dont le maintien dépend du secours humanitaire.⁷³

À cet égard, Nouss affirme que l'expérience de l'exil représente le noyau existentiel à toutes les formes de migration sous contraintes : « tout exil est un exil intérieur dans la mesure où son expérience, avant de toucher le corps déplacé, imprime la marque psychique de la déchirure, d'une exclusion vécue d'abord dans l'intériorité, une conscience avant une condition »⁷⁴. D'une autre manière, l'« exil intérieur » se concrétise réellement lorsque l'individu perd sa place dans la société qu'il croyait commune ou partagée⁷⁵. Il est important à ce stade de noter que la fracture/rupture qui caractérise l'exil ne représente pas vraiment un « détachement absolu », tout simplement parce qu'il restera toujours des résidus (traces, séquelles, souvenirs) qui vont rappeler à l'exilé – de temps à autre – qu'il est cette personne qui venait d'ailleurs⁷⁶.

En reliant la géographie et la mémoire comme définition de l'exil, Raja Stitou affirme :

Quitter son pays, sa terre ou sa maison ne renvoie pas seulement à la géographie du lieu, mais aussi à ce lieu de mémoire, à cet ailleurs qui n'a pas de figure, mais demeure le lieu d'un appel à chaque épreuve occasionnelle. Épreuve qui, en fonction de l'histoire singulière de chacun, peut générer symptôme, haine, angoisse, et/ou ouvrir à la créativité lorsque le sujet parvient à trouver la voie de la sublimation.⁷⁷

Dans un article de la revue, *Le Divan familial*, le terme exil est repris dans « le sens que lui donne l'antiquité, de “dé-terre” (retirer de la terre, “sortir du sol”), avec une

⁷³ Michel Agier, *Op. cit.*, p. 94.

⁷⁴ Alexix Nouss, *Op. cit.*, p. 57.

⁷⁵ Michel Agier, 2010, *Op. cit.*

⁷⁶ Olivia Bianchi, *Op. cit.*

⁷⁷ Raja Stitou, 2006, *Op. cit.*, p. 65.

connotation de perte de la place dans la société, voire de “mort civile” »⁷⁸. Quels que soient les motifs de migration, Ali Aouattah déclare que celle ou celui qui part de chez lui, de l’environnement où il a formé toutes ses relations sociales et ses convictions, vit un déracinement, un saut vers l’inconnu⁷⁹. Dans cette vision, l’exil ne s’arrête pas à la question du « moment », comme un lieu de départ et un lieu d’arrivée, mais il dépassera ce sens pour devenir une « condition » de vie. De surcroît, qu’il s’agisse d’un deuil, d’un changement de pays ou d’une rupture historique, chaque individu va essayer subjectivement de s’approprier cette perte originaire⁸⁰. Pour sa part, Nous considère que le noyau existentiel commun pour tous les sujets en exil est à la fois une « conscience » et une « condition ». Si l’« expérience exilique » ou l’« exilience », termes souvent employés par l’auteur pour désigner ce noyau, résultent de conditions et circonstances extérieures, c’est la subjectivité individuelle qui, en fin de compte, en subira les conséquences⁸¹. Ainsi, quelles que soient les époques, les cultures et les circonstances qui accueillent ou suscitent les migrations, l’exilience représente une condition et une conscience, les deux éléments pouvant, à différents degrés, ne pas coïncider. Par exemple, il est possible de se sentir en exil sans l’être concrètement (ce qui correspond à la conscience sans la condition); et l’être concrètement sans se sentir en exil (la condition sans la conscience)⁸². Aujourd’hui, plusieurs jeunes générations sentent l’exil, bien qu’elles n’aient jamais vécu concrètement ses conditions. La simple conscience qu’ils sont les descendants de populations déplacées éveille chez les individus – de temps à autre – des sentiments d’infériorité et de non-affiliation, ainsi que maintes interrogations identitaires⁸³. En effet, il faut souligner qu’au moment où

⁷⁸ Roberto Losso et al., « La migration des enfants. Métamorphose familiale, progressive ou défensive ? », *Le Divan familial*, 2005, 1(14), p. 207.

⁷⁹ Ali Aouattah, « Les pratiques éducatives des familles migrantes maghrébines : éducation ou maltraitance ? », *Enfances & Psy*, 2010, 3(48), p. 107-118.

⁸⁰ Raja Stitou, 2006, *Op. cit.*

⁸¹ Alexix Nouss, *Op. cit.*, 2015, p. 56.

⁸² *Ibid.*, p. 65.

⁸³ Marie Poinot et Nicolas Treiber, « Pourquoi en finir avec l’exil ? », *Hommes & migrations*, 1314, 2016, p. 116-119.

de nombreux sociologues considèrent l'exil comme une expérience commune, Nous insiste sur le caractère individuel de ce cheminement que l'on peut qualifier d'« épreuve de l'étranger » qui pourrait traverser le parcours existentiel de chaque individu. Raja Stitou explique cette épreuve :

L'exil [...] renvoie avant tout à la séparation originelle, fondatrice de la subjectivité et de l'altérité; séparation qui exige la construction de fictions, permettant aux hommes de faire lien entre eux et de pallier leur déréliction. C'est en cela qu'il est épreuve.⁸⁴

En conclusion, nous pouvons dire que le mot exil en tant que concept renvoie à deux conditions/états : 1) externe, qui englobe le côté socio-politico-géographique : privation d'un endroit géographique (terre), rupture avec un univers déterminé, voire perte d'une certaine protection officielle; et 2) interne, couvrant le côté psycho-existential et affectif : aliénation, identité, mémoire, destin, voire ruptures. L'étude de ces deux conditions nous amène à concevoir l'exil comme un état permanent, une conscience et une condition. De ce fait, et à travers l'étude du parcours d'un artiste palestinien en exil, nous envisageons d'examiner les répercussions de l'expérience exilique sur l'art de la représentation de soi contemporaine.

1.2.2 Le concept de l'identité

Dans cette section, nous n'essayons pas d'aborder l'ensemble des définitions que pourrait revêtir l'identité. Toutefois, il est essentiel pour cette recherche de comprendre cette notion à travers l'approche postcoloniale, qui cadre notre perspective.

Avant tout, il convient de noter que, bien que l'identité ait fait l'objet de maintes théorisations, sa volatilité ainsi que son hétérogénéité rendent difficile le fait de

⁸⁴Raja Stitou, 2006, *Op. cit.*, p. 56.

l'assujettir à une définition particulière, étant donné que « nous ne savons pas toujours très bien ce qui se cache derrière ce concept »⁸⁵. En fait, l'identité telle que nous la concevons aujourd'hui est un concept moderne apparu avec l'avènement de l'individualisme, et c'est elle qui fait qu'une personne ne peut pas être identique à une autre. L'identité, selon Maalouf, est constituée d'un ensemble d'éléments et de multiples appartenances. D'ailleurs, l'individu peut adopter/conservé les spécificités qui le déterminent tout en créant avec des partenaires sociaux une éventuelle alliance, solide et harmonique. L'identité est donc ce qui rend concrète l'unicité de l'individu, tout en s'ouvrant à une communauté⁸⁶. Dans le même sens, Alex Mucchielli définit ainsi cette notion :

L'identité est un ensemble de critères, de définitions d'un sujet et un sentiment interne. Ce sentiment d'identité est composé de différents sentiments : sentiment d'unité, de cohérence, d'appartenance, de valeur, d'autonomie et de confiance organisés autour d'une volonté d'existence. Les dimensions de l'identité sont intimement mêlées : individuelle (sentiment d'être unique), groupale (sentiment d'appartenir à un groupe) et culturelle (sentiment d'avoir une culture d'appartenance).⁸⁷

Les auteurs de l'École de Chicago abordent la question de l'identité comme une ressource sociale en perpétuelle construction et transformation (Cherqui et Hamman, Dorais, Brubaker et Cooper)⁸⁸. Dans cette perspective, Goffman conçoit l'identité selon quatre figures. La première, c'est l'« identité sociale virtuelle » qui est une conséquence du regard que nous portons sur un individu, plus précisément ce qu'il devrait être selon notre conception (attributs physiques ou moraux que nous lui

⁸⁵ Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998, p. 15.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Alex Mucchielli, *L'identité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 41.

⁸⁸ Adeline Cherqui et Philippe Hamman, *Production et revendications d'identités: éléments d'analyse Sociologique*, Paris, Harmattan, 2009, 278 p; Louis-Jacques Dorais, 2004, *Op. cit.*, p. 1-11; Louis-Jacques Dorais, « Mémoires migrantes, mémoires vivantes : identité culturelle et récits de vie d'aînés vietnamiens au Québec », *Ethnologies*, 27(1), 2005, p. 165-93.

conférons). La deuxième, c'est l' « identité sociale réelle » qui repose sur les attributs effectivement possédés par la personne, entre autres le sentiment que l'individu possède de lui-même. Il y a donc stigmatisme lorsqu'il existe un désaccord entre l'identité sociale réelle d'un individu, ce qu'il est, et l'identité sociale virtuelle d'un individu, ce qu'il devrait être⁸⁹. Quant au troisième, il s'agit de l' « identité pour soi » qui s'avère instable et incertaine chez l'individu stigmatisé. Ce dernier se retrouve perplexe afin de choisir entre l'attachement à ceux qui lui sont semblables ou l'orientation vers ceux qui sont qualifiés de normaux. Il demeure alors « au centre d'une arène où s'affrontent les arguments et les discours, tous consacrés à ce qu'il devrait penser de lui-même, autrement dit, à son identité pour soi »⁹⁰. En fait, ce paradoxe discursif chez le stigmatisé naît d'une difficulté à trouver sa place dans la société, ce qui affectera assurément, selon l'auteur, la construction d'une identité pour soi. La dernière figure, c'est l' « identité personnelle » qui s'opère sur le plan de l'unicité. Selon Goffman, dans les groupes sociaux restreints et d'existence durable, chaque individu est connu des autres comme une personne « unique ». Cette unicité de l'individu implique des « signes patents » jouant le rôle de « porte-identité et sont, par exemple, l'image mentale que l'on a du visage de quelqu'un, ou bien la connaissance de sa place particulière au sein d'un certain réseau de parenté »⁹¹. Ainsi donc, chaque personne s'identifie en se distinguant des autres de par ses différences.

Les travaux de Dorais, pour leur part, montrent que les interactions entre les individus et les groupes créent et maintiennent les identités, et que l'identité individuelle représente « la façon dont l'être humain construit son rapport personnel avec l'environnement »⁹². Ainsi, à travers la transmission de leur mémoire, les réfugiés/exilés actifs partagent avec autrui leur construction identitaire et leur manière

⁸⁹ Goffman, 1975, *Op. cit.*, p. 12.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 147.

⁹¹ *Ibid.*, p. 73.

⁹² Louis-Jacques Dorais, 2004, *Op. cit.* p. 2.

d'être au monde. Selon Goffman, l'individu peut se revendiquer de maintes identités (sous-identités), mais en fin de compte un « soi » unique représentera leur fusion. Dans cette optique, Dorais définit l'identité par trois éléments-clés. Elle est d'abord un rapport, c'est-à-dire que « les gens commencent à s'identifier dès qu'ils se rendent compte du fait qu'ils ne sont pas seuls au monde »⁹³. Ensuite, l'identité « est relationnelle, elle est sujette à changement quand les circonstances modifient le rapport au monde. Cela signifie qu'elle n'est pas donnée une fois pour toutes, elle est plutôt construite »⁹⁴. Finalement, l'identité équivaut à la relation que l'individu a construite avec son environnement (les gens, la langue parlée, les actes de ces gens, les idées et représentations transmises par les paroles et les actes, etc.). Puisque tout individu dispose de sa « propre conscience identitaire », Dorais stipule également que l'identité doit être saisie comme un phénomène individuel⁹⁵.

Dans les pays anciennement colonisés, la question identitaire occupe une place importante, et certains peinent encore aujourd'hui à éliminer les clivages identitaires hérités de la colonisation ou exacerbés par cette dernière. La perspective postcoloniale que nous empruntons pour cette recherche aborde particulièrement la question de l'identité culturelle. Cette perspective ne conçoit pas cette identité comme une entité fixe ou finie; au contraire, elle la voit plutôt mouvante et en permanente construction, et ceci vaut autant pour les identités individuelles que collectives ou nationales⁹⁶. Ainsi, les études postcoloniales,

⁹³ *Ibid.*, p. 2-3.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Amar Acheraïou, *Rethinking Postcolonialism : Colonialist Discourse in Modern Literatures and the Legacy of Classical Writers*, Londres, Palgrave MacMillan, 2008, 250 p; Afef Benessaïeh, « La perspective postcoloniale : voir le monde différemment », Chapitre dans : Dan O'Meara et Alex McLeod (dir.), *Théories des relations internationales : contestations et résistances*, Outremont, Athéna éditions, 2010, 661 p; Béatrice Collignon, « Note sur les fondements des postcolonial studies », *EchoGéo*, (1), 2007, récupéré de l'URL : <http://journals.openedition.org/echogeo/2089> ; DOI : 10.4000/echogeo.2089; Didier Fassin et Dominique Memmi (dir.), *Le Gouvernement des corps*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2015, 276 p; Saïd, Edward, 2010, *Op. cit.*

invitent les chercheurs à s'intéresser à la façon dont les identités individuelles multiples et les groupes « communautaires » se font et se défont au gré des logiques du moment, dans un monde instable, parce que les identités sont fondamentalement hybrides, donc toujours en mouvement »⁹⁷.

Comme Benessaïeh le précise, cette conception postmoderne ne cherche pas « à célébrer le retour aux identités culturelles précoloniales ni à magnifier les cultures non occidentales dans leur authenticité ou leur différence absolue »⁹⁸.

Pour notre part, nous devons également préciser qu'à travers cette même approche, nous n'essayons pas de prôner un certain « néonationalisme », ni de révéler un art palestinien authentique, pur, d'origine. Nous nous efforçons plutôt d'examiner à quel point cette identité culturelle fait surface et appelle à des notions comme patrie, origine, traditions, authenticité, voire mémoire lorsqu'elle se sent menacée, stigmatisée ou persécutée. C'est en ce sens que Ladmiral et Lipiansky définissent l'identité culturelle :

L'identité culturelle s'appuie sur des facteurs objectifs, comme l'héritage de l'histoire, le cadre politique, les origines ethniques, les traditions, la langue, la religion... Mais elle repose tout autant sur des éléments subjectifs qui s'inscrivent dans la conscience des membres d'une communauté; elle existe d'abord sous forme de représentation sociale qui permet à une collectivité de se définir et de se faire reconnaître par les autres; cette représentation est faite d'images, de symboles, de stéréotypes, de mythes originaires, de récits historiques qui offrent à la conscience collective une figuration de sa « personnalité » et de son unité.⁹⁹

⁹⁷ Béatrice Collignon, *Op. cit.*

⁹⁸ Afef Benessaïeh, *Op. cit.*, p. 372.

⁹⁹ Jean-René Ladmiral et Edmond Marc Lipiansky, *La Communication interculturelle*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 9-10.

Patrick Charaudeau ajoute :

Il faut défendre l'idée que l'identité culturelle est le résultat complexe de la combinaison : entre « continuisme » des cultures dans l'histoire et « différencialisme » du fait des rencontres, des conflits et des ruptures; entre la tendance à l'« hybridation » des formes de vie, de pensée et de création, et la tendance à l'« homogénéisation » des représentations à des fins de survie identitaire.¹⁰⁰

Les concepts d'hybridité et d'ambivalence semblent utiles pour cette étude. D'une part, ceux-ci permettent aux sujets exilés de surmonter les différents obstacles que le regard social ou colonial pourrait engendrer : discrimination, marginalisation, stigmatisation, bannissement, etc. D'autre part, ces concepts présentent de nouveaux outils pour gérer les conflits d'ordre culturel, idéologique et sociopolitique qui ont incontestablement pris une nouvelle envergure au cours des dernières décennies, plus profonde et plus complexe¹⁰¹.

Enfin, comme nous nous intéressons aux expressions identitaires au sein de la production artistique des exilés palestiniens, la notion d'« identité historisée » de l'anthropologue Joël Candau nous apparaît particulièrement pertinente. Cet auteur, qui stipule que l'identité historisée se construit d'une mémoire qualifiée de « forte », affirme :

Dans le cadre d'un rapport au passé qui est toujours électif, un groupe peut fonder son identité sur la mémoire de la souffrance partagée. L'identité historisée se construit pour une bonne part en s'appuyant sur la mémoire des tragédies collectives.¹⁰²

¹⁰⁰ Patrick Charaudeau, « L'identité culturelle entre soi et l'autre », *Actes du colloque de Louvain-la-Neuve* (en 2005), 2009, récupéré de URL: <http://www.patrick-charaudeau.com/L-identite-culturelle-entre-soi-et.html>

¹⁰¹ Afef Benessaïeh, *Op. cit.*; Homi Bhabha, 2007, *Op. cit.*, Edward Saïd, 1998-2011, *Op. cit.*

¹⁰² Joël Candau, 1998, *Op. cit.*, p. 147-148.

C'est donc la mémoire des massacres, de l'extermination, de l'exil, du camp qui construit profondément l'identité des groupes bannis qui se considèrent leurs gardiens.

1.2.3 Le concept de la mémoire

Le concept de mémoire, ultimement lié aux notions d'exil et d'identité, nous permet de raffiner notre cadre de référence. Avant même d'explorer les grandes lignes de cette notion, il est nécessaire de rappeler que c'est grâce à cette faculté que nous allons en apprendre davantage sur le parcours des réfugiés et exilés palestiniens. Ici, nous n'allons pas nous attarder aux fondements psychiques, mythiques et philosophiques de la mémoire, mais plutôt à la manière dont celle-ci permet aux acteurs de donner un sens à leur expérience exilique. Et, c'est dans cette perspective que nous empruntons les dictons suivants :

[...], et par ailleurs, le présent n'a de sens concret et de valeur émotionnelle que parce que derrière lui s'entrevoit une certaine durée.¹⁰³

Le mécanisme cérébral est fait pour refouler la presque totalité dans l'inconscient du passé et pour n'introduire dans la conscience que ce qui est de nature à éclairer la situation présente, à aider l'action qui se prépare.¹⁰⁴

We live in memory and by memory, and our spiritual life is at bottom simply the effort of our memory to persist, to transform itself into hope, the effort of our past to transform itself into our future.¹⁰⁵

Selon Candau, l'identité dépend de la mémoire pour assurer sa continuité dans le temps. Par des actes comme « se rappeler » et « s'exprimer », les individus produisent les conditions qui assurent la création et la préservation de leur identité, tant dans ses

¹⁰³ Marc Bloch, « Mémoire collective, tradition et coutume. À propos d'un livre récent », *Revue de Synthèse Historique*, 1925, p. 76.

¹⁰⁴ Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, Arvensa Éditions, 2015, p. 17.

¹⁰⁵ Miguel de Unamuno, *Tragic Sense of Life*, New York, Cosimo Classics, 2005, p. 9.

formes individuelles que collectives. Outre l'élaboration et l'enracinement des identités, le travail de la mémoire et ses utilisations permettent aussi la création de formes et de liens d'ordres sociaux¹⁰⁶. Selon les anthropologues contemporains, ce sont le temps et l'identité qui constituent la mémoire. Celle-ci permet pour sa part aux individus de s'inscrire dans le temps, dans la continuité temporelle, dans la durée, et de saisir la continuation de leur état. Le travail de la mémoire permet aux sujets en exil de replonger dans leur passé afin de nous faire part de leurs expériences et de leurs vécus¹⁰⁷. Dans cette optique, Candau affirme que « le souvenir de l'expérience individuelle résulte ainsi d'un processus de sélection mnémonique et symbolique de certains faits réels ou imaginaires, qualifiés d'événements, qui président à l'organisation cognitive de l'expérience temporelle »¹⁰⁸.

Dans le cadre de cette étude, la littérature consultée distingue trois types de mémoire : individuelle ou collective, familiale et sociohistorique. En ce qui concerne la mémoire individuelle, Candau voit qu'à travers cette dernière le sujet « vise et appréhende continûment le monde, il manifeste ses intentions à son égard, le structure et le met en ordre (dans le temps comme dans l'espace) et lui donne du sens »¹⁰⁹. Il s'agit ici d'une forme d'inspection du soi dans le temps. De même, un individu dépourvu de sa mémoire ne peut communiquer qu'avec son présent et perd ainsi toutes ses capacités conceptuelles ainsi que ses repères dans l'histoire. Les représentations partagées par telle ou telle communauté s'activent dans des pratiques collectives telles que la conservation de sites et monuments historiques ou des rituels commémoratifs¹¹⁰. Selon Licata, Klein et Gely, une mémoire collective peut se développer au sein d'un groupe

¹⁰⁶ Joël Candau, 2005, *Op. cit.*; Marco Gemignani, "Memory, Remembering, and Oblivion in Active Narrative Interviewing », *Qualitative Inquiry*, 20(2), 2014, p. 127-135.

¹⁰⁷ Henri Bergson, *Op. cit.*; Marc Bloch, *Op. cit.*

¹⁰⁸ Joël Candau, 1998, *Op.cit.*, p.91.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 52

¹¹⁰ Joël Candau, 1996, *Op. cit.*; Laurent Licata, Olivier Klein et Raphaël Gély, « Mémoire des conflits, conflits de mémoires: une approche psychosociale et philosophique du rôle de la mémoire collective dans les processus de réconciliation intergroupe », *Social Science Information*, 46(4), 2007, p.563-589.

social; toutefois, elle ne pourrait pas être partagée dans l'ensemble de la société. En conséquence, l'aspect collectif de la mémoire peut devenir problématique et conduire à des conflits dans une société hétérogène. Selon les mêmes auteurs, la mémoire collective n'est en fait qu'« un ensemble de représentations partagées du passé basées sur une identité commune aux membres d'un groupe »¹¹¹. Une telle définition, cependant, conduirait de nombreux auteurs comme Candau et Coenen-Huther à considérer la mémoire collective comme faculté descriptive plutôt qu'explicative. En effet, à mesure que les événements s'accumulent et rencontrent un écho au sein de la pensée collective cela augmentera inévitablement la production de la mémoire et élargira le champ de ses activités¹¹². Or, l'intérêt des individus pour des objectifs différents semble mener à l'affaiblissement et à la fragmentation de la mémoire collective, outre l'émergence d'identités multiples et composites. Entre les deux pôles de la mémoire individuelle et de la mémoire collective, Ricoeur mentionne qu'il existe « un plan intermédiaire de référence où s'opèrent concrètement les échanges entre la mémoire vive des personnes individuelles et la mémoire publique des communautés auxquelles nous appartenons »¹¹³.

À travers son étude sur des familles immigrantes, Laaroussi montre que 1) l'espace-temps (comprenant l'image du pays d'origine), 2) les liens familiaux (fondements de la solidarité et de l'amour filial), ainsi que 3) les valeurs morales et personnelles (qu'on veut transmettre aux enfants), représentent les trois axes catalyseurs de la mémoire familiale. Selon cette auteure, ceux-ci s'articulent sur des « processus de reconstruction qui mettent en tension le pays d'origine et le pays d'accueil »¹¹⁴. Par

¹¹¹ Licata, Klein et Gely, *Op. cit.*, p. 566.

¹¹² Joël Candau, 1998, *Op. cit.*; Josette Coenen-Huther, *La mémoire familiale: un travail de reconstruction du passé*, Paris, Harmattan, 1994, 268 p

¹¹³ Paul Ricoeur, *Op. cit.*, p. 161-162.

¹¹⁴ Michèle Vatz Laaroussi, « Les usages sociaux et politiques de la mémoire familiale : de la réparation

l'action de reconstruction et remémoration, les générations transmettent les souvenirs familiaux d'une génération à une autre, permettant ainsi la transposition d'un patrimoine de représentations, d'histoires et de relations. Comme la mémoire familiale peut être conservée dans la sphère privée de celui qui se souvient, elle peut également assister à des dynamiques collectives qui touchent l'ensemble de la famille¹¹⁵.

Quant à la mémoire sociohistorique, celle-ci semble finalement être étroitement liée aux tragédies et aux traumatismes subis par les individus :

La mémoire des massacres, tortures, de tueries, des viols, des pillages, de l'abandon, des séparations douloureuses, des peurs, de l'horreur, des pertes de toutes sortes, notamment de la liberté et de la dignité humaine. Elles prennent facilement la forme des mémoires indicibles ou amnésiques, des mémoires peuplées de silence et d'oubli.¹¹⁶

Ces trois types de mémoires serviront d'outils pour comprendre la façon dont les individus exilés donnent sens à leurs expériences.

1.3 Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons présenté les quatre temps qui identifient le parcours d'un exilé, de sa terre natale jusqu'à la terre d'accueil (le lieu de départ, la route de l'exode, le camp et le pays d'accueil). Implicitement ou explicitement, le fait de connaître les « arrêts » de ce voyage forcé nous aidera non seulement à décrypter certains des codes que comportera la production de l'artiste exilé, mais aussi à comprendre les différentes dimensions sociopolitiques, affectives, historiques et esthétiques qui caractérisent son

de soi à la réparation des chaos de l'histoire », *Enfances, Familles, Générations*, (7), 2007, récupéré de l'URL : <https://doi.org/10.7202/017790ar>; voir aussi : Michèle Vatz Laaroussi et Lilyane Rachédi, « Les migrants de la mémoire et de l'histoire : des témoins de la culture arabo-musulmane », *Insaniyat- Revue algérienne d'anthropologie et de sciences sociales*, 2006, 32(33), p. 69-87.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Josette Coenen-Huther, *Op. cit.*, p. 17.

œuvre. L'exil, l'identité et la mémoire sont les concepts centraux qui ont orienté notre recherche. D'après la littérature consultée, c'est la mémoire de l'exode, du camp, de l'exil, voire du vécu quotidien des réfugiés/exilés qui révélera les aspects identitaires de leur production artistique. Nous appréhenderons l'exil des Palestiniens comme un état permanent qui les oblige à vivre constamment l'aliénation et la rupture, et comme un désir fervent de défendre leur identité, tant personnelle que collective.

CHAPITRE II

PRÉSENTATION DE L'ARTISTE

Ce chapitre sera consacré aux circonstances liées à la naissance, à l'expérience de vie, à la formation artistique ainsi qu'aux différents événements politiques et artistiques ayant marqué le parcours de Hani Zurob avant son exil. Il présente également un aperçu des travaux, des maîtres ainsi que des artistes qui ont cadré et inspiré l'artiste, et qui ont influé sur son identité artistique.

2.1 Naissance et formation

Hani Zurob est né à l'été 1976, dans une petite maison située dans le camp de réfugiés palestiniens à Rafah (Palestine) que l'office de United Nations Relief and Works Agency (UNRWA) avait divisé en dix-sept blocs. Le pavillon accordé à son grand-père paternel avait été hérité par le père de Hani Zurob qui l'avait agrandi pour accueillir sa famille de sept enfants. La maison était alignée le long de ce que l'UNRWA nommait « Block-I ». Les habitants locaux nommaient son quartier le « quartier du Palmier », car dans cette zone sablonneuse et aride, il y avait un palmier majestueux en haut de la route de la maison¹¹⁷.

La famille de Hani descend d'un vieux clan paysan qui avait prospéré pendant des décennies dans la région sud de la bande de Gaza. Une colline à Rafah portant le nom

¹¹⁷ Kamal Boullata, 2012, *Op. cit.*, p. 32.

de cette famille, et connue sous « *Tal Zu'rob* », continue d'être le foyer de nombreux parents éloignés. Une parcelle du terrain sert de cimetière à leurs ancêtres et à leurs familles. De même, dans la ville voisine de *Khan Yunis*, il y a tout un quartier connu sous le nom de « *Hay Zu'rob* » où les membres du clan continuent à vivre.

Quelques jours après avoir entendu parler du massacre perpétré par les milices juives armées dans le village de *Deir Yassine* le vendredi 9 avril 1948, même après que les anciens du village aient conclu un pacte de non-agression avec les représentants de la colonie juive voisine de *Givat Sha'ul*, tous les natifs de *Wadi Hunayn* ont cherché refuge ailleurs. *Hajj Thabet* et sa famille, avec les familles de ses voisins, ont verrouillé leur maison et n'ont transporté que des biens épars avec eux dans deux de leurs camions, et se sont dirigés vers Rafah où ils pensaient pouvoir attendre en toute sécurité que la violence des autorités juives s'apaise. Tous les membres du convoi ont été hébergés dans des résidences familiales à *Tal Zu'rob*. Tandis que Hani grandissait, il ne comprenait pas pourquoi tous les adultes autour de lui parlaient « d'attendre de rentrer chez eux ». Pour lui, « la maison » était là à Rafah où il aimait jouer quotidiennement aux billes dans les ruelles du camp¹¹⁸.

L'accord de paix conclu entre l'Égypte et Israël (Camp David, 1978), qui demandait le retour du désert du Sinaï en Égypte, stipulait que les frontières internationales entre les deux États devaient traverser Rafah. Cela signifiait la division de la ville, qui allait aboutir conséquemment à la séparation des familles d'avec leurs proches. Contrairement à ses grands-parents, les seuls Juifs que le garçon ait vus à Rafah sont des soldats israéliens armés qui ont ravagé l'endroit et apporté mort et destruction. L'une des premières rencontres de Hani avec un soldat israélien a eu lieu au milieu de la nuit, dans sa chambre et celle de ses frères quand il avait environ six ans. Il s'est alors réveillé brusquement pour voir un soldat israélien armé voler les couvre-lits

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 33.

pendant que d'autres marchaient partout dans la maison en vandalisant les objets personnels de la famille¹¹⁹.

Depuis la *Nakba*, la vie des Palestiniens avait pris un autre tournant. Les raids nocturnes, l'explosion sporadique des maisons, la confiscation des terres et des sources d'eau, l'emprisonnement et la déportation des dirigeants communautaires émergents ainsi que les tueries aléatoires dans les champs et dans les rues leur ont rendu la vie insupportable. Les parents palestiniens n'étaient donc pas surpris de voir leurs enfants défier leurs ordres, comme Hani, et sortir dans la rue pour réclamer la fin de l'occupation israélienne.

Le soulèvement populaire qui devait être internationalement connu sous le nom d'*Intifada*¹²⁰, s'est étendu pendant un certain temps avant de balayer tous les territoires palestiniens occupés par Israël depuis 1967¹²¹. L'*Intifada*, d'une durée d'environ cinq ans, s'est d'abord manifestée spontanément. Au fil du temps, elle deviendra plus organisée par une coalition clandestine de dirigeants locaux qui diffusent des tracts hebdomadaires avec des directives signées par ce qui deviendra le « National Leadership of the Uprising » (UNLU). Leurs directives, toutes de nature non violente, comprenaient l'appel à la désobéissance civile, des manifestations, des grèves générales, des boycottages de produits israéliens, le refus de payer des taxes, la construction de barrages routiers improvisés avec des pierres et la combustion de pneus pour empêcher la circulation des blindés et des chars militaires israéliens. Les jeunes de tous les âges se sont portés volontaires pour concevoir ces barricades. Ayant

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 35.

¹²⁰ La première *Intifada* (un mot arabe qui signifie « soulèvement »), appelée également « guerre des pierres », est un soulèvement de la population palestinienne contre Israël qui a débuté le 9 décembre 1987 et qui a pris fin en 1993 lors de la signature des accords dits d'Oslo. Elle a atteint son paroxysme en février 1988 lorsqu'un photographe israélien publie des images qui font le tour du monde montrant des soldats israéliens « molestant violemment » des Palestiniens, suscitant ainsi l'indignation de l'opinion publique; Voir : Nadine Picaudeau, *Les Palestiniens, un siècle d'histoire*, Bruxelles, Edition Complexe, 2003, 366 p.

¹²¹ Kamal Boullata, 2012, *Op. cit.*, p. 36; Edward Saïd, 2010, *Op. cit.*

participé à des démonstrations et ayant été reconnu à l'école pour sa calligraphie arabe distinguée ainsi que son talent pour le dessin, Hani, âgé d'une vingtaine d'années, a été approché par un camarade de classe associé à l'UNLU. Avec des slogans nationalistes et de l'équipement, Hani a ainsi rejoint une équipe pour pulvériser des graffitis sur les murs des rues de leur quartier ainsi que pour créer des affiches qui seraient placardées dans toute la ville de Rafah¹²².

Après avoir obtenu son diplôme de l'école secondaire *al-Samaw-al*, le jeune talent souhaitait devenir artiste professionnel. Or il n'existait aucun lieu à proximité, selon lui, pour apprendre et se perfectionner, et ce, même si la bande de Gaza représentait le lieu de l'art nationaliste palestinien d'après 1948 – inspiré majoritairement par l'exode et la vie dans les camps de réfugiés. Grâce aux écoles de l'UNRWA et à ses centres de formation professionnelle qui offraient des cours d'art, ainsi qu'à l'Égypte nationaliste de Nasser pour l'éducation gratuite des étudiants palestiniens, des talents de la bande de Gaza voyageaient en Égypte pour recevoir une éducation artistique professionnelle en peinture et autres arts de studio. Entre-temps, les expositions annuelles d'œuvres d'art organisées dans les écoles de l'UNRWA étaient des événements communautaires festifs. Au milieu des années 1950, la ville de Gaza n'était pas seulement devenue le site de la première exposition de jeunes talents revenant de leurs études d'art en Égypte, mais elle était aussi le lieu de naissance de la première union des artistes palestiniens¹²³.

Cependant, depuis l'occupation militaire israélienne de la bande de Gaza (1967), étudier en Égypte n'était plus une option, notamment pour Hani. Il a donc été obligé de chercher ailleurs pour poursuivre ses études. Le seul endroit viable auquel il pouvait penser était l'Université Nationale *al-Najah* à Naplouse en Cisjordanie, qui avait élargi son département d'art en un collège indépendant en 1992. Malgré les restrictions rigoureuses d'Israël, Hani continuait d'espérer que les changements apparents dans

¹²² Kamal Boullata, 2012, *Op. cit.*, p. 36-37.

¹²³ *Ibid.*, Kamal Boullata, 2012, *Op. cit.*, p. 38.

l'humeur politique de la région pourraient atténuer les restrictions de voyage. Hani était déterminé à trouver un moyen d'atteindre la ville de Naplouse qui restait sous occupation militaire israélienne. Sa demande de se rendre sur place a toutefois été rejetée à plusieurs reprises par les autorités israéliennes. Finalement, après le début de l'année scolaire, en dernier ressort, il a décidé de contourner l'intransigeance israélienne en demandant un voyage à Amman (Jordanie). Une fois à Naplouse, Hani a été informé que selon les définitions des autorités d'occupation israéliennes, il était considéré comme un « passager étranger illégal » en Cisjordanie, et serait soumis par la suite à l'emprisonnement ou à la déportation vers Gaza s'il était pris¹²⁴. Sa soif d'apprendre, cependant, dépassait ses craintes :

[...] à cette période, l'art était toute ma vie, tout mon espoir, toute la liberté et la souveraineté qui me restaient. Dans un monde altéré par les restrictions et l'injustice, l'art représentait pour moi la clé de ma prison, la lumière de mes nuits longues et nébuleuses, [...] il était mon passeport et mon voyage.¹²⁵

C'est à l'école d'art que l'étudiant gazaoui de dix-huit ans s'est mis à utiliser des tubes de couleurs professionnelles et a découvert la toile comme support de peinture. Au cours de ses quatre années d'études, Hani a appris à peindre des sujets techniques grâce à deux peintres des camps de réfugiés de la bande de Gaza, Kamel al-Mughanni de Gaza et Muhammad Abu Sitta de Khan-Yunis, qui ont été ses enseignants après avoir terminé leurs études en art au Fine Arts College à Alexandrie (Égypte). Dans leurs classes, il a appris les principes pratiques, y compris l'étirement de la toile, l'apprêtage, l'amincissement des couleurs à l'huile et les différentes méthodes de leur application

¹²⁴ *Ibid.*, p. 39; voir aussi l'article de Amira Hass, « Expressing the Closure of Thought », *Haaretz*, janvier 2006, récupéré de l'URL : <https://www.haaretz.com/1.4889119>

¹²⁵ Hani Zurob, Émission sur *France 24 Arabic*, *Op. cit.*, Notre traduction.

sur la toile. Quant aux cours académiques d'histoire de l'art ou de la théorie de l'art, ils étaient inexistant¹²⁶.

Après avoir obtenu son diplôme en 1999, Hani décide de déménager à Ramallah. Or, pour gagner sa vie, il est obligé de travailler pendant un an comme graphiste dans une imprimerie locale à Naplouse jusqu'à ce que le Ministère de l'Éducation de l'Autorité Nationale Palestinienne (ANP) le nomme professeur d'art dans deux villages voisins, plus au nord dans le district de Jénine. Les peintures qu'il réalise pendant son séjour représentent le corps de sa première exposition publique à Ramallah. Il est coparrainé par le Centre Culturel Français et la Fondation Abdel Mohsen Al-Quattan qui accueillent le spectacle. L'occasion a valu au débutant de vingt-cinq ans un succès gratifiant, non seulement parce qu'une grande partie des peintures de l'exposition ont été vendues, mais surtout parce que son exposition publique lui a valu un poste d'enseignant d'art dans un collège local pour femmes à Ramallah. Hani a donc démissionné des deux écoles et s'est installé à Ramallah¹²⁷.

La montée du dirigeant de l'extrême droite du parti Likoud, Ariel Sharon en 2001, ouvertement opposé aux pourparlers de paix, a mené à la fermeture de tous les établissements d'enseignement et à une coupure d'électricité dans toutes les maisons, hôpitaux et bâtiments publics palestiniens. Sharon a alors imposé des couvre-feux sur une base aléatoire et a appelé à la détention de tous les militants présumés; Hani Zurob étant l'un des suspects¹²⁸. Ces décisions n'ont pas empêché Ramallah de se transformer en une ruche regorgeant d'activités culturelles. Des performances, des pièces de

¹²⁶ Kamal Boullata, 2012, *Op. cit.*, p. 41; voir aussi Diana Abouali, « Hani Zurob Kitaplar dünyasından sanata (From the world of books to art) », *Sanat Dünyamız Magazine* (Turkish), 139, mars 2014, p. 110-115.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*, p. 44; voir aussi Ziyad Abualrob, *Le conflit israélo-arabe dans la presse européenne*, Thèse de doctorat, Université catholique de Louvain, mai 2011, p. 9-36, récupéré de l'URL : https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal%3A106877/datastream/PDF_01/view

théâtre, des concerts, des ateliers, des lectures de poésie et des expositions d'art ont ainsi réclamé le droit à la vie et renforcé l'esprit de résistance contre la politique d'Israël et son occupation militaire de la Cisjordanie et de la bande de Gaza. La solidarité des écrivains et des artistes internationaux qui se sont rendus à Ramallah pendant la Seconde Insurrection s'est avérée particulièrement féconde pour les talents naissants¹²⁹. Certains écrivains internationaux ont notamment offert des ateliers de créativité dans le contexte de la vie sous occupation militaire. Les artistes invités ont créé des œuvres d'art qui ont été exposées par la suite à Ramallah. Un atelier que Hani a particulièrement apprécié était celui dirigé par le critique d'art britannique John Berger, qui s'est rendu à Ramallah avec son ami suisse, le photographe Jean Mohr. Intitulé *Another Way of Telling in Palestine*, l'atelier a eu lieu à la Fondation AM Qattan¹³⁰.

2.2 L'abstrait et l'abondance de la culture de résistance

Pour la première fois, Hani Zurob a également été exposé à l'art contemporain par des artistes internationaux dont le travail conceptuel créé *in situ* reflétait des formes d'expression nouvelles pour lui. En 2003 et 2004, les travaux de deux artistes en particulier l'ont frappé, tant par leur simplicité d'exécution que par leur originalité audacieuse¹³¹. Le premier était la création de l'artiste française et résidente berlinoise Aurore Millet Rienicke (1960 -) dont l'exposition était composée de dessins réalisés – avec la pointe d'un crayon rouge – directement sur les murs blancs de l'espace de la galerie à la Fondation AM Qattan. Les lignes d'interconnexion qui traversaient les salles de la galerie faisaient allusion aux barbelés. L'autre projet, dont il se souvient

¹²⁹ Pauline Bosredon, Sophie Gravereau, Marie-Thérèse Grégoris et Anissa Habane, « Art et culture à Ramallah dans les Territoires palestiniens occupés (TPO) : Entre patrimoine, revendications politiques et développement territorial », *Belgeo*, 106, 2014, récupéré de l'URL : <http://journals.openedition.org/belgeo/13392> ; DOI : 10.4000/belgeo.13392

¹³⁰ Kamal Boullata, 2012, *Op. cit.*, p. 45.

¹³¹ *Ibid.*

était conçu par l'artiste allemand Thomas Kilpper (1956 -). Commandité par le Goethe-Institut de Ramallah, Kilpper a été invité à diriger un atelier de sculpture à Jénine dont le camp de réfugiés avait été complètement rasé lors de l'invasion israélienne en 2002¹³².

Parallèlement, pendant deux décennies, l'héritage du célèbre artiste palestinien Ismail Shammout (1930 – 2006) a été ravivé par une jeune génération d'artistes, formés et amateurs, qui ont grandi en Cisjordanie et dans la bande de Gaza après l'occupation militaire israélienne en 1967. Leur imagerie, basée à l'école Shammout, était également induite par une poésie nationaliste qui a fait surface pendant la période. Depuis son adolescence, Hani connaissait leurs peintures en observant leurs reproductions sur des affiches et des cartes postales. Voir leurs nouvelles œuvres, qui continuaient en fait à s'approprier les mêmes thématiques et techniques, ne faisait que lui confirmer comment un art consacré à l'articulation d'une identité nationale en réponse à des agendas politiques, pouvait finir par ressembler à des clichés et à une iconographie épuisée dans laquelle l'esprit de lutte et de résistance avait été affadi. En effet, il pouvait à peine détecter un coup de pinceau spontané dans leurs peintures. À travers leurs stylisations, il ne voyait que la domination du message politique au détriment de l'identité de l'artiste¹³³.

Selon Hani, à l'exception des peintures non représentatives, qui étaient des imitations maladroitement de peintures d'artistes du monde arabe dont l'œuvre était inconnue à la fois dans le ghetto culturel de la Cisjordanie et par les mécènes étrangers de l'art local palestinien, toutes les représentations picturales étaient chargées de codes et de symboles nationalistes. Les plus populaires étaient ces peintures qui imitaient le

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*, p. 48-54; voir aussi Gannit Ankori, 2006, *Op. cit.*, p. 47-56; Rehnuma Sazzad, « Mahmoud Darwish's Poetry as Sumud (résistance en arabe): Palestinian Resistance to Israeli Occupation and Subjugation », *Interventions*, 18(3), 2015, p. 359-378; Edward Saïd, 1998, *Op. cit.*, p. 105-109; Luisa Gandolfo, « Representations of Conflict: Images of War, Resistance, and Identity in Palestinian Art », *Radical History Review*, 106, 2010, p. 47-68.

réalisme photographique des thèmes folkloriques palestiniens (*Threshing Grounds*, 1972; *Motherhood*, 1985; *Olive-picking*, 1989). Chez eux, cependant, l'identité palestinienne était le plus souvent réduite au stéréotype idéalisé d'une femme dans sa robe traditionnellement brodée où tous ses traits personnels avaient été éliminés¹³⁴. Pour Hani Zurob, l'identité n'était pas une pensée abstraite et sa représentation ne pouvait pas être générique, impersonnelle et divorcée de celle du peintre. Il pensait que l'identité nationale ne pouvait être expérimentée que lorsque « l'on regarde dans le visage d'un autre et qu'on se reconnaît soi-même »¹³⁵. Comme certains jeunes peintres de sa génération qui cherchaient à rompre avec ce qu'ils considéraient comme la représentation visuelle d'une propagande nationaliste dissimulée, Hani s'est éloigné de toutes les formes d'expression populistes développées sous l'occupation. Il était crucial pour lui de trouver un langage à travers lequel il pourrait exprimer la vérité de son être et donner corps aux expériences qu'il avait vécues. En l'absence de maîtres pouvant influencer sa démarche, Hani Zurob s'est alors permis de puiser dans son monde intérieur afin de découvrir cette langue qui pourrait vraisemblablement bâtir son identité artistique¹³⁶.

Seuls deux artistes, plus âgés que Zurob, qui étaient différents de leur génération, l'ont aidé à déchiffrer son propre langage : Samir Salameh Safad (1944 -), qui a étudié et exposé ses œuvres à Dresde (Allemagne), et Mohammed Saleh Khalil Zarqa (1960 -) qui a exposé les siennes à Damas et Paris¹³⁷. Par leur critique instructive du travail qu'il produisait, chacun d'eux a contribué à sa propre manière à encadrer et enrichir la curiosité du jeune artiste ambitieux. Leurs expériences d'avoir étudié et exposé à

¹³⁴ Kamal Boullata, 2012, *Op. cit.*, p. 52-53; voir aussi Kamal Boullata, 2009, *Op. cit.*, p. 123-160; Entretien avec Gannit Ankori par Doménique Clévenot dans: « Identité de l'art palestinien », *Horizons Maghrébins*, (57), 2007, p. 20-47; vidéo documentaire sur Hani Zurob, « The Screen Girls & Hani Zurob », récupéré de l'URL : <https://vimeo.com/105996836>

¹³⁵ Hani Zurob, Émission sur *France 24 Arabic*, *Op. cit.*, Notre traduction.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Kamal Boullata, 2012, *Op. cit.*, p. 53.

l'étranger représentaient pour Hani une ouverture importante sur le monde extérieur. Ayant accès à leurs collections personnelles de livres d'art, il a été profondément ému, surtout quand il a vu pour la première fois les autoportraits d'Egon Schiele; il se sentait exalté par sa découverte. Observer l'agonie et la passion dans les figures nues et contorsionnées de Schiele, travaillées graphiquement avec franchise et sans flatterie, a confirmé la conviction de Zurob en lui-même. Depuis, il a découvert que le corps de l'artiste et ses traits caractéristiques pouvaient faire partie de l'originalité artistique¹³⁸.

En 2006, Hani a reçu une subvention pour résider six mois à la Cité internationale des Arts à Paris. Curieusement, son départ des territoires occupés israéliens s'est déroulé sans incident. Toutefois, au passage du Jourdain, son interrogatoire par les autorités frontalières a duré neuf heures consécutives avant qu'il soit admis dans le pays. Vers minuit, dans l'air froid de l'hiver, un de ses oncles maternels l'attendait. C'était la première fois qu'ils se rencontraient, car Hani n'était pas encore né quand ses parents avaient quitté Gaza et s'étaient réfugiés en Jordanie pendant la guerre de 1967. Accompagné de son oncle, Hani a alors visité la maison où tous les membres de la famille résidaient depuis longtemps. Cette nuit-là, Hani ne put s'endormir, l'excitation étant à son apogée. Le lendemain matin, alors qu'il se trouvait dans la salle d'embarquement de l'aéroport d'Amman, il a été le premier à franchir la porte de sortie. Tendue par les angoisses de l'interrogatoire grinçant qu'il avait subi la veille de son départ, il avait hâte de décoller du sol pour la première fois. Peu de temps après, dès qu'il a commencé à voir les nuages, il s'est senti prêt à explorer de nouveaux horizons, et libre de créer un art digne de sa vie et de ses lourds sacrifices¹³⁹.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*, p. 65.

CHAPITRE III

CORPUS : LA REPRÉSENTATION DE SOI, *SANS TITRE*

Dans ce chapitre, nous présenterons le contexte culturel et sociopolitique de la production de la série *Paintings 2009*, en particulier l'œuvre *Sans Titre*. Pour ce faire, nous exposerons, en premier lieu, les dimensions intéroceptives (plasticité, formes, gamme chromatique, etc.) qui caractérisent l'œuvre. En second lieu, l'attention sera portée sur son iconographie, notamment les éléments qui sont liés aux thématiques de l'exil, du regard social et colonial. Certains travaux du peintre ainsi que d'autres artistes, palestiniens et étrangers, seront abordés pour appuyer, communiquer et féconder les idées apportées par la recherche.

3.1 Contexte et circonstances

Une fois installé dans son atelier à la Cité internationale des Arts, Zurob s'est jeté dans sa peinture. La liberté dans laquelle il exultait allait bientôt se frayer un chemin dans son art. Pendant ce temps, le goût même de la liberté se confondait avec l'amer par la prise de conscience d'être un étranger dans un environnement complètement nouveau. L'espoir et le désespoir alternaient alors qu'il luttait pour concilier ses rêves avec ce qui semblait être des réalités insurmontables. « La peinture est devenue son *primum mobile* pour être »¹⁴⁰, dit Boullata. Avec la sécurité financière assurée par sa bourse, Zurob pouvait consacrer de longues heures durant la journée et la nuit à travailler sur

¹⁴⁰ Boullata, 2012, *Op. cit.* p. 67.

son art, un luxe qu'il n'aurait jamais pu se permettre auparavant. Ainsi, en quelques mois, il a produit deux séries de peintures. *Sortie* (2006), qui est l'un des premiers mots qu'il a appris en français, est le titre qu'il a choisi pour sa première série; et *Barrage* (2006), le titre de la seconde, est un mot emprunté au monde qu'il avait quitté pour se référer à son sentiment d'appréhension alors que sa subvention de six mois approchait de sa fin¹⁴¹.

Bien que celle-ci s'achevait, son retour en Palestine pour reprendre ses fonctions en tant qu'instructeur d'art au Women's Teacher College à Ramallah a été interdit par un ordre israélien communiqué sans préavis. Personne au quartier général de l'autorité palestinienne à Ramallah ne pouvait abroger l'ordre d'Israël. Le fonctionnaire consulaire français intervenant en son nom a alors été informé par l'autorité israélienne que si Hani Zurob retournait chez lui, il ne serait plus autorisé à résider à Ramallah, il serait arrêté à l'aéroport et envoyé directement en prison pour avoir vécu illégalement en Cisjordanie. À Paris, l'artiste de Gaza n'avait nulle part où aller. Du jour au lendemain, il a été frappé par un sentiment d'itinérance qu'il n'avait jamais connu auparavant¹⁴². Passant des nuits sans sommeil, le peintre était envahi par des angoisses sans précédent; des journées entières étaient passées à courir d'un endroit à l'autre, rencontrant des gens et des Palestiniens résidant à Paris qui pourraient l'aider à trouver un moyen pour sortir de cette situation critique. Finalement, grâce à des concitoyens et collègues arabes, Hani a réussi à prolonger son séjour et à parrainer son épouse. En conséquence, la Cité internationale des Arts lui a offert un studio temporaire avec un loyer minime afin qu'il puisse vendre ses œuvres¹⁴³.

En 2009, Hani Zurob remporte la bourse de l'association Renoir qui comprend une offre de résidence d'art de huit mois à Essoyes, le village natal de la femme de Renoir

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*, p. 71-72.

où l'impressionniste français créait de nombreux tableaux dans l'atelier de jardin de la maison qu'il avait achetée en 1895. Parmi les membres du jury recommandant Zurob pour la subvention figuraient Sophie Renoir-Doisne, l'arrière-petite-fille du peintre Renoir, Lionel Pissarro, l'arrière-petit-fils de Camille Pissarro, et Maya Widmaier Picasso, fille de l'artiste du XX^e siècle. C'est à travers l'association Renoir, créée en 1986 par Évangeline et Claude Renoir (fils de Pierre) pour perpétuer l'héritage du vieux maître, que la bourse a été offerte. Le peintre de Gaza est le premier artiste arabe à l'avoir reçue¹⁴⁴.

Hani et sa femme Sabreen ont accueilli avec enthousiasme l'opportunité d'un séjour dans le village de Renoir, surtout après avoir vécu dans l'espace de travail de leur appartement de Paris qui devenait progressivement étroit depuis la naissance de leur fils Qudsi, âgé de deux ans à cette époque. Pour Hani, qui avait grandi dans la région la plus densément peuplée au monde et ensuite passé trois ans à apprendre les moyens de survie et de convivialité dans la capitale française cosmopolite et multiethnique, Essoyes, avec ses habitants originaires comptant moins de 700 personnes, représentait un changement et un défi surprenants. Possédant des connaissances limitées en langue française, outre leurs traits arabes, Hani et Sabreen ont été refroidis par l'indifférence générale qu'ils ont rencontrée dans leurs communications quotidiennes avec la population locale. Les journées courtes d'hiver et les longs mois de neige ne feraient que renforcer leur isolement. Après avoir été habitués à une vie relativement isolée à Paris, leur communication avec les natifs d'Essoyes a été encore réduite au strict minimum¹⁴⁵.

Il est à noter que Sabreen, depuis son arrivée en France, était obligée tous les six mois de retourner en Palestine. En tant que native de Jérusalem, comme tous les Arabes de la ville et leur progéniture, elle n'était plus reconnue comme une citoyenne depuis

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 103.

¹⁴⁵ Hani Zurob, Émission sur *France 24 Arabic*, *Op. cit.*, Notre traduction.

qu'Israël avait annexé la Vieille Ville et ses environs en 1967. Ces Arabes natifs ont reçu un statut de « résidents permanents »¹⁴⁶ confirmé par des cartes d'identité désignant leur statut en tant que tel. Pour éviter la révocation de sa carte d'identité et, par la suite, la perte de son droit de résider à Jérusalem, Sabreen était obligée de voyager deux fois par an chez elle où elle passait habituellement au moins deux mois avec sa famille. Depuis la naissance de Qudsi, le petit garçon l'accompagnait toujours¹⁴⁷.

Des journées entières passées à Essoyes, pendant les mois d'hiver les plus sombres sans parler à personne, ont fourni au peintre banni suffisamment de temps pour réfléchir à son expérience comme exilé dans cet environnement français entièrement étranger. Durant plusieurs semaines, pendant que Sabreen et Qudsi étaient partis, Zurob a travaillé sur un grand tableau qui n'appartenait ni à la série *Standby* (2006-2007)¹⁴⁸ précédente ni à la série ultérieure *Flying Lesson & Waiting* (2009), dont la majeure partie a été produite pendant son séjour. *Sans Titre* (Fig. 1) est un tableau qui peut être

¹⁴⁶ Après avoir occupé Jérusalem-Est en 1967, Israël a annexé le territoire et a commencé à lui appliquer sa législation nationale. Le gouvernement a appliqué la Loi sur l'Entrée (Law of Entry) de 1952 aux Palestiniens de Jérusalem-Est et leur a offert le statut de résident permanent, le même statut que celui offert à un étranger qui veut habiter en Israël. Les résidents permanents ont la permission d'habiter, de travailler et de recevoir des prestations en Israël, mais ce statut découle de leur présence, et peut être retiré s'ils s'établissent hors d'Israël. Il n'est pas automatiquement transmissible à leurs enfants ou au conjoint non-résident et peut être annulé à la discrétion du Ministère de l'Intérieur. Les habitants palestiniens de Jérusalem ayant le statut de résidents permanents ont la possibilité de demander la citoyenneté israélienne, mais la majorité d'entre eux s'abstiennent de le faire en raison de l'obligation dans ce cas de faire serment d'allégeance à Israël, la puissance occupante. En outre, la citoyenneté n'est pas accordée à tous ceux qui en font la demande. Depuis 2003, parmi les 330 000 habitants palestiniens de Jérusalem, environ 15 000 personnes ont demandé la citoyenneté israélienne; les autorités israéliennes n'ont répondu favorablement qu'à moins de 6 000 des demandes. Voir Traduction de Yves Jardin (AFPS), « Israël : Des habitants palestiniens de Jérusalem déçus de leur statut de résident » dans *HUMAN RIGHTS WATCH*, récupéré de l'URL : <https://www.hrw.org/news/2017/08/08/israel-jerusalem-palestinians-stripped-status>.

¹⁴⁷ Kamal Boullata, 2012, *Op. cit.*, p. 104-105.

¹⁴⁸ Voir Adania Shibli, « The Painting as Real: Hani Zurob », *Contemporary Practices*, 6, 2013, p. 32-34; Michelle Davis, « Resilience and Light: Painting messages, the recent works of Palestinian artist Hani Zurob », *Reorient*, 2019, récupéré de l'URL : <http://www.reorientmag.com/2013/05/hani-zurob-resilience-and-light/>

classé dans une catégorie particulière, étant donné que le peintre, à ce moment, était aux prises avec des questions existentielles et affectives profondes qui l'ont tourmenté depuis qu'il avait commencé à ressentir son isolement à Essoyes¹⁴⁹.



Figure 1 : Hani Zurob, *Sans Titre*, 100 x 130 cm, 2009, Source : <http://www.hanizurob.com>

Cette fois-ci, sa pratique esthétique ne se rapporte pas à la fluidité interchangeable entre le soi et l'autre telle qu'elle était exposée dans ses peintures antérieures – comme *Siege*, *Exit*, *Barrage* ou *Standby* –, mais elle révèle plutôt comment la production artistique, particulièrement dans la forme de l'autoportrait chez cet artiste exilé, pouvait être

¹⁴⁹ Kamal Boullata, 2012, *Op. cit.*, 2012, p. 104-105; George Al Ama et Nada Atrash, « Along the Path 150 Years of Palestinian Art », *Palestine*, 207, 2015, p. 14-20.

profondément affectée par le regard d'autrui¹⁵⁰. Cette représentation de soi vise non seulement à surmonter un état affectif difficile pour pouvoir composer une identité bousculée par un sentiment permanent de déchirement entre un passé perdu et un présent flou, mais également à transcender singulièrement les pesanteurs du regard social, culturel, voire colonial.

3.2 Dimensions intéroceptives

3.2.1 Description de l'œuvre

Particulière dans ses dimensions horizontales, *Sans Titre* représente une figure masculine dotée de traits arabes/orientaux, totalement nue, cernée aux quatre coins de la toile (format paysage) par un fond noir dense de goudron. L'homme, englouti par la noirceur de la nuit, arbore un visage crayeux, surexposé sous une lumière aveuglante, dans lequel nous pouvons reconnaître sans aucun doute les traits de l'artiste. Par contraste, à travers la lueur nébuleuse qui se dégage de la lumière inondant le visage, nous voyons le corps penché de l'artiste, dont les deux mains retiennent chacune un genou, les jambes écartées laissant apparaître ses organes génitaux. Son bras droit, de proportions exagérées, baigne dans une lumière rouge, qui semble réfléchir de manière analogique une lumière infrarouge détectant la chaleur de son corps, à moins qu'il ne s'agisse plutôt d'une partie de son corps qui commence à rougir involontairement en guise de réaction neurophysique au danger ou à la présence de quelque chose qui pourrait représenter un certain danger. Au-dessus de l'homme, nous voyons une sorte de dispositif mécanique qui porte trois caméras de vidéosurveillance placées à différentes hauteurs et orientées de la gauche à la droite du spectateur, comme pour détecter les mouvements physiques sous différents angles. La position de l'artiste, assis et replié sur lui-même en levant son regard vers l'espace extérieur, donne l'impression qu'il a été retrouvé dans un moment d'intimité, où il était en train de satisfaire ses

¹⁵⁰ *Ibid.*

besoins naturels dans les toilettes. De plus, selon le mouvement de son corps, sa façon de se pencher, la nature de son regard quasi exclamatif, nous pouvons deviner qu'au moment où il a entendu des bruits à l'extérieur, l'homme s'est brusquement redressé pour pouvoir identifier sous la lumière qui l'aveuglait la personne qui s'approchait de lui.

Théoriciens et critiques d'art, dont les membres de comité de l'Association Renoir en particulier, inscrivent cette œuvre dans le deuxième genre pictural, le portrait¹⁵¹. Bien que ni son titre ni son style ne fassent allusion à l'autoportrait classique ou traditionnel, l'œuvre de Hani représente selon eux un exemple sans précédent de la représentation de soi. Toujours est-il qu'à la fin de sa résidence à Essoyes et en signe de remerciement et de reconnaissance de leur hospitalité, Hani Zurob offre à l'Association Renoir le choix de garder une des peintures qu'il a créées pendant ce séjour. Les membres de l'Association ont favorisé à l'unanimité cette peinture, *Sans Titre*¹⁵². (Outre les lectures formelle et interprétative de l'œuvre, une analyse sur les significations et symboliques du titre viendra plus tard.)

3.2.2 Structure et plasticité de l'œuvre

Selon l'approche plastico-iconique du groupe Mu, il existe une corrélation indissociable entre l'aspect matériel (médium, style) des figures et des formes et leur articulation discursive. Autrement dit, le signe iconique dépend de la matière et des manières formelles dont il est représenté par l'artiste et appréhendé par le regardant¹⁵³. Chaque œuvre se caractérise par une structure spécifique qui appuie, d'une manière directe ou indirecte, son contenu.

¹⁵¹ Kamal Boullata, 2012, *Op. cit.*, p. 106-108.

¹⁵² Voir le texte de Kamel Boullata, « L'autoportrait et le regard de l'autre » dans le catalogue d'exposition : *Le Corps découvert*, une grande exposition d'art moderne et contemporain sur le thème de la représentation du corps et du nu dans les arts visuels arabes qui avait lieu à l'Institut du Monde Arabe à Paris du 27 mars au 26 août 2012 (Hazan, 2012, p. 144-149).

¹⁵³ Groupe Mu, *Op. cit.*

Dans ce cadre sémiotique, nous pouvons constater que l'œuvre de Hani Zurob est dominée par une composition à structure pyramidale renversée et tracée par trois vecteurs réels. Ces derniers relient les jambes écartées de la figure humaine avec sa tête baissée et inclinée au niveau des épaules. La composition occupe la partie centrale de la surface matricielle légèrement poussée vers la droite (Fig. 2).

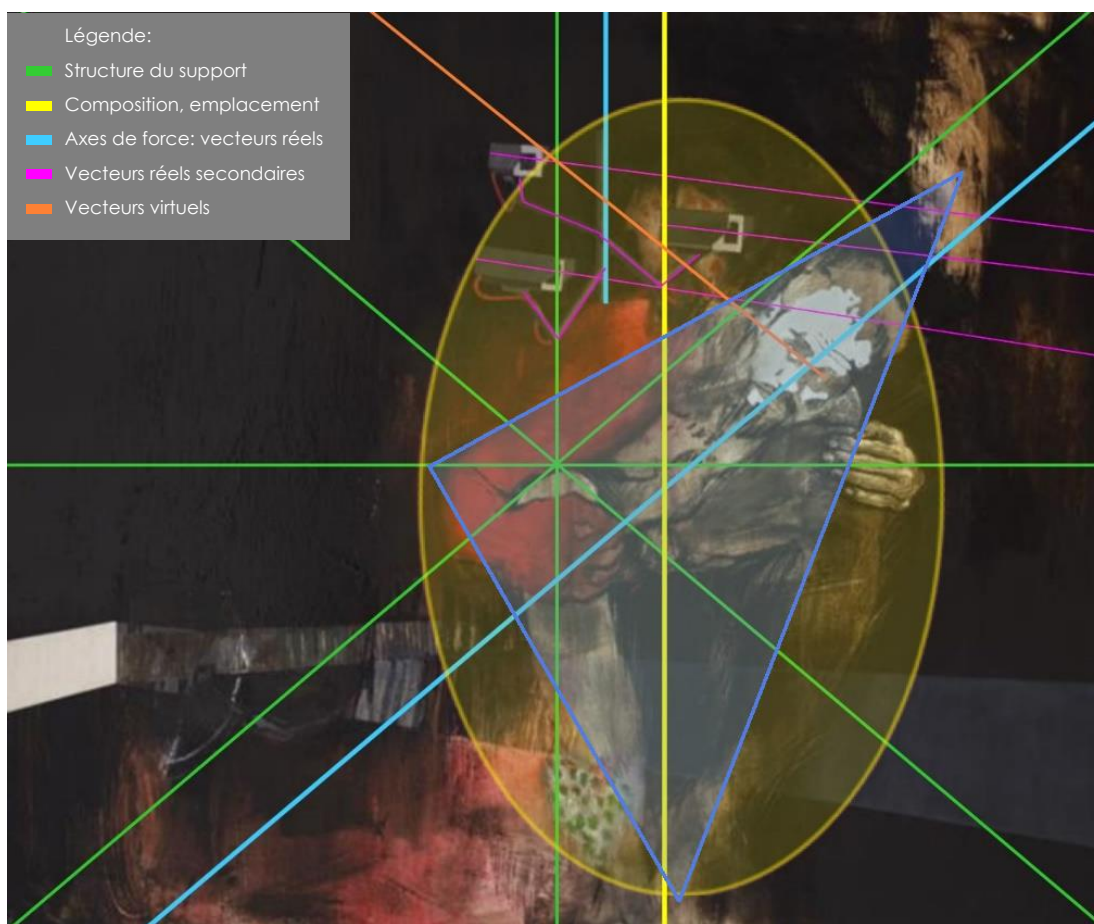


Figure 2 (structure) : Hani Zurob, *Sans Titre*, 100 x 130 cm, 2009, Source : <http://www.hanizurob.com>

En reliant la tête de la figure masculine, son thorax et sa main placée sur son genou au premier plan, un autre vecteur réel oblique se trace et produira une lecture diagonale. Un autre vecteur réel est créé par le dispositif gris métallisé, situé au deuxième plan de la figure, et comporte trois caméras de vidéosurveillance. Les yeux de la figure humaine prolongent un regard qui trace un vecteur virtuel oblique, du centre vers le

haut gauche indéfini (l'extérieur de la toile). Les deux formes – celle qui est située en haut au troisième plan et pointillée en rouge, et celle qui est placée au premier plan en bas et pointillée en vert –, portant la tension de deux formes simplifiées de cœur, projettent un vecteur virtuel légèrement incliné à droite. En effet, nous pouvons dire que l'ensemble des vecteurs réels et virtuels ne soutiennent pas le format du support qui est quasiment paysage. Toutefois, ils forment une composition triangulaire renversée et éloignée légèrement de l'axe central vertical vers la partie droite. La verticalité est appuyée virtuellement par la triangularité orientée vers le bas ainsi que par le support des caméras de vidéosurveillance.

3.2.3 Formes et topologie

L'œuvre est dominée par une imposante forme figurative, soit une identité humaine masculine nue et assise sur une forme non identifiable, occupant plus au moins la moitié de la surface de la scène picturale. Trois gammes de couleurs définissent cette forme : a) sa partie supérieure peinte en blanc (qui correspond à la tête : le visage), produisant ainsi un fort contraste clair-obscur avec le fond très sombre (brun foncé rompu vers le noir) qui l'entoure, et poussée vers la droite au niveau de l'axe central horizontal; b) la partie droite (qui correspond à la main, aux bras et à l'épaule) est teintée d'une couleur chaude, un rouge vif peu saturé et rompu vers le noir pour créer la volumétrie et l'effet d'ombre; c) le reste de la forme (le reste du corps) est teinté de plusieurs nuances d'un brun rompu vers le blanc (tons clairs) au niveau du pied droit et du thorax, et vers le noir (tons foncés) au niveau du pied et de la jambe gauches.

Au deuxième plan, dans la partie centrale supérieure, s'installent trois formes géométriques complexes fermées, rigides, représentant des objets industriels de deux tons de gris, clair et foncé, accrochés à un axe vertical gris qui est « enfoncé » dans le dos de la figure masculine. Ces trois objets industriels sont orientés vers la droite du spectateur, précisément vers la partie supérieure de la forme figurative (le visage).

Deux autres petites formes quasiment fermées et souples participent à la scène picturale et tendent vers une représentation simplifiée de deux cœurs : la première, de couleur blanche et pointillée en vert, est située au premier plan au niveau de l'axe central vertical dans la partie inférieure, au-dessus du pied, tandis que l'autre, brun clair et pointillée en rouge, réside au troisième plan dans la partie supérieure à droite, cachée partiellement par l'un des trois objets industriels (caméras de surveillance). Une tache brun clair ouverte s'écarte au coin supérieur droit, tandis qu'une autre, de couleur rouge de tons variés, foncés et clairs, se dissout dans le bas du tableau du côté gauche. L'ensemble des formes baigne dans un fond de goudron noir, produisant ainsi une ambiance assez sombre et soulignant une dominante contradiction chromatique et tactile avec les autres couleurs acryliques. Le goudron – comme matériau dense, coagulé et épais – diffère de l'acrylique souple et facile à travailler.

3.2.4 La gamme chromatique

L'ambiance chromatique est dominée par un ton assez sombre, qui varie du noir au brun foncé; un rouge rabattu au niveau du bras; deux objets industriels (caméras de vidéosurveillance) en divers tons de gris comprenant des lignes souples rouges (fils). Au premier contact avec l'œuvre, la forme de la figure humaine masculine, forme dominante de la composition, offre une lecture quasi centrale qui est due non seulement à la place qu'elle occupe dans l'aire picturale, mais aussi à la forte intensité accordée au visage de celle-ci. Cette centralisation est légèrement altérée par deux phénomènes : plastique et virtuel. En matière de plasticité, deux taches de couleurs rabattues désorientent la lecture centrale : la forme ouverte de brun rompu vers le noir dans la partie supérieure droite, et la forme ouverte située dans la partie inférieure gauche. Ces deux formes amènent une ouverture sur l'espace extérieur et appuient une lecture diagonale qui rime avec la position du corps représenté. L'autre phénomène, qui brise cette intériorité, est celui du regard de la figure humaine qui se projette vers l'extérieur

de la surface picturale, produisant ainsi une indexation oblique et parallèle à l'axe diagonal gauche-droit du support. Malgré cette déviation du regard vers l'extérieur du cadre pictural, l'œil du spectateur revient rapidement à l'intérieur de la toile grâce à la forme de couleur blanche au niveau du visage qui représente l'importante source de lumière de l'œuvre; une telle intensité est le fait de l'immensité de la noirceur qui enveloppe la petite masse blanche. Cette dernière, malgré sa petite taille par rapport aux autres formes et la surface de l'aire picturale, influence la dynamique de la lecture de l'œuvre et ne cesse de ramener le regard dans son court balayage.

3.2.5 Textures et contrastes

Deux matériaux définissent l'œuvre de Hani : le goudron et l'acrylique. Le goudron occupe la quasi-totalité de l'arrière-plan avec la présence d'un brun rabattu de l'acrylique au niveau de la partie supérieure droite, et d'un rouge rabattu au niveau de la partie inférieure gauche. Les objets industriels et leur support sont peints avec deux tons de gris à l'aide de la technique à plat. La forme figurative (le corps masculin) est peinte de plusieurs manières : par des lignes contours noires pour les mains, le bras, les épaules, les jambes, les organes génitaux, la bouche et les rides, ainsi que par des taches de couleurs noires et brunes nuancées pour les cheveux et les traits du visage. La partie postérieure est traitée par une couleur rouge rabattue, estompée avec le fond noir, produisant ainsi l'effet d'un contour flou, ce qui est le cas aussi des deux pieds au premier plan.

La texture génère ici un contraste entre la gestualité du travail de la matière (les traces du pinceau) et les contours qui dessinent et délimitent certaines formes (les instruments de vidéosurveillance, différentes parties du corps). Un contraste lisse/rugueux est assez prononcé entre l'aplat du travail de l'acrylique et la texture du goudron dense et coagulé. Le chevauchement de ces deux matériaux (aux caractéristiques différentes), des formes et des couleurs crée un effet d'ouverture/fermeture et

d'intériorité/extériorité. La gestualité évoque un sentiment de liberté et d'ouverture, tandis que les techniques de cernage et de délimitation (les contours) soulignent des tensions de fermeture et de cloisonnement. Le contraste entre l'aspect abstrait et l'aspect figuratif (visage et main gauche figuratives par rapport à l'abstraction du reste du corps) produit un effet d'amalgame entre des contrastes tels que « simple/complexe » et « net /flou ». Cet amalgame plastique est appuyé aussi par l'usage du goudron (matériau chimique, nocif, industriel, dense, coagulé, rigide, fluide et brûlant à l'état chaud, étanche, noir), qui est synonyme de rigidité, dominance, complexité, inertie et mort; et l'acrylique (matière fluide, souple, interactive avec d'autres matériaux) qui est synonyme, si nous voulons, de communication, intégration, légèreté, vie, énergie, souplesse, finesse, voire de fragilité.

3.3 Iconographie de l'œuvre

3.3.1 Le corps représenté

Le corps nu déformé, disproportionné, éclaté, mutilé ou contorsionné, représente différentes figures de la représentation de soi chez Hani Zurob. Selon les situations, les conditions, les circonstances ou les événements politiques et/ou sociaux, chaque représentation répond à une position et à un état d'âme particuliers¹⁵⁴. Dans presque toutes ses autoreprésentations, notamment *Sans Titre*, le peintre fait référence à lui-même. À la suite de Boullata¹⁵⁵, nous n'analysons pas cette ligne esthétique comme la manifestation d'un narcissisme masculin que Hani dénonce en expliquant : « Je me

¹⁵⁴ Hani Zurob et Kamal Boullata, « Meet Me Out of the Siege », *Eyes Infinite Films*, mai 2007, récupéré de l'URL : <https://vimeo.com/53920790>; Maymanah Farhat, « Between Exits: Paintings by Hani Zurob », *Jadalia*, 03 juillet 2013, récupéré de l'URL : <https://www.hanizurob.com/uploads/2019/06/Between-Exits-Paintings-by-Hani-Zurob-by-Maymanah-Farhat-Jadaliyya-03-july-2013.pdf>; Hass, *Op. cit.*

¹⁵⁵ Kamal Boullata, 2012, *Op. cit.*, p. 53-54.

peins non par narcissisme, mais parce que ma biographie ressemble à celle de tous les Gazaouis... »¹⁵⁶. Cette critique a été émise particulièrement au sujet des peintures de la série *Siege* (2004-2006). Or, comme le rappelle Boullata, elles ont toutes été créées après la réoccupation de Ramallah par les forces militaires israéliennes. Si la série ne manifestait pas la façon dont Ramallah a résisté au siège israélien, elle évoquait plutôt le mode de vie dans cette ville alors qu'Hani Zurob s'enfonçait dans ce qu'il éprouvait comme un « état de siège personnel »¹⁵⁷. Bien que la série comprenne des peintures abstraites expérimentales avec des coups de pinceau spontanés, le sujet omniprésent des peintures figuratives de la série s'est centré sur un corps nu représentant les propres traits de l'artiste. Lorsque Boullata lui a demandé : « why paint yourself? », Hani Zurob a répondu : « I am more familiar with my own body than I am with any other's ». Puis il a ajouté : « when it comes to any Palestinian sentience, the self and the other are one and the same especially as it comes to the experience of waiting »¹⁵⁸.

Ainsi, Hani Zurob aborde la cause et la crise de la Palestine toujours d'un point de vue personnel, à travers son propre vécu, son soi, son regard, ses sentiments, ses soucis, enfin sa propre personnalité et individualité. Pour lui, son corps représente tout ça¹⁵⁹. En effet, pour maintenir sa voix individuelle et éviter de s'effacer dans un art nationaliste épuisé – comme plusieurs artistes de sa génération¹⁶⁰ –, le peintre puise dans les réserves symboliques de son corps masculin. Dans une émission sur *France 24*, il affirme :

¹⁵⁶ Hani Zurob dans Constance Desloire, « Palestine : Hani Zurob, l'exil et la demeure », *Jeuneafrique*, mai 2012, récupéré de l'URL: <https://www.jeuneafrique.com/141368/societe/palestine-hani-zurob-l-exil-et-la-demeure/>

¹⁵⁷ Hani Zurob et Kamal Boullata, *Op. cit.*

¹⁵⁸ Kamal Boullata, 2012, *Op. cit.*, 2012, p. 94.

¹⁵⁹ Hani Zurob, Émission sur *France 24 Arabic*, *Op. cit.*; Hani Zurob et Kamal Boullata, *Op. cit.*

¹⁶⁰ Pour mieux comprendre la question du « nationalisme » et de l'« individualisme » dans l'art palestinien contemporain, voir Gannit Ankori, « Art, Nationalism and Individualism », *Palestinian Art*, Chapitre 3, Londres, Reaktion Books, 2006, p. 55-56; Marion Slitine, « Pratiques de l'art contemporain à Gaza : entre blocus et mondialisation », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 142, décembre 2017, récupéré de l'URL : <http://journals.openedition.org/remmm/10121>

Depuis mon arrivée à Paris, la question de l'identité m'a beaucoup préoccupé, soit comme réfugié de la Palestine, ou comme jeune artiste plasticien cherchant à se démarquer sur la scène artistique contemporaine internationale. Quitter les clichés, les stéréotypes ainsi que la culture de résistance de l'art nationaliste palestinien, et me pencher sur les dimensions formelles et emblématiques de mon corps, ont représenté mes premières intentions et décisions – tout en restant bien entendu fidèle à la cause palestinienne et à la dénonciation de la présence des autorités israéliennes sur les Terres Palestiniennes.¹⁶¹

Hani Zurob précise que son vécu sous les différentes pressions de l'autorité coloniale dans les Terres palestiniennes occupées et de l'autorité sociale à Essoyes, l'a incité à se servir de son corps pour exprimer ses ultimes mécontentements et souffrances. Comme les scientifiques le confirment, pour Hani Zurob, « nos émotions sont dessinées toujours sur nos propres corps »¹⁶². C'est ainsi que son corps masculin nu représente souvent des thématiques comme l'homme souffrant, le fugitif, l'expatrié, le suspect, le Palestinien sans terre, l'exilé sans retour, voire le père en deuil¹⁶³.

3.3.1.1 L'Arabe/Oriental, le suspect

Le cinéma et la télévision associent l'Arabe soit à la débauche, soit à une malhonnêteté sanguinaire. Il apparaît sous la forme d'un dégénéré hypersexué, assez intelligent, il est vrai, pour tramer des intrigues tortueuses, mais essentiellement sadique, traître, bas. Marchand d'esclaves, conducteur de chameaux, trafiquant, ruffian haut en couleur, voilà quelques-uns des rôles traditionnels des Arabes au cinéma.¹⁶⁴

¹⁶¹ Hani Zurob, Émission sur *France 24 Arabic*, *Op. cit.*, Notre traduction.

¹⁶² Hani Zurob, 2012, exposition « *Le Corps Découvert* », *Op. cit.*, Notre traduction.

¹⁶³ Kamal Boullata, « Meet Me Out of the Siege » [vidéo], *Eyes Infinite Films*, mai 2007, récupéré de l'URL : <https://vimeo.com/53920790>

¹⁶⁴ Edward Saïd, 2005, *Op. cit.*, p. 478; Jean Gayon, « Le corps racialisé. Le philosophe et la notion de race », Gilles Boëtsch éd., *Corps normalisé, corps stigmatisé, corps racialisé*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2007, p. 273-297.

Depuis l’Orientalisme ¹⁶⁵, nous savons que la figure et la personnalité de l’Arabe/Oriental font partie d’un registre d’ordre politico-colonial; elles sont associées de façon récurrente à l’indignité, au désir et à l’immoralité. Ces dernières décennies, notamment dans les médias et le cinéma, cette représentation a lié l’Arabe/Oriental à la criminalité, la barbarie, voire à un danger public. De nos jours, plusieurs exilés, réfugiés et immigrants d’origine arabe vivent cette stigmatisation. Des étiquettes telles que « terroristes », « barbares », « extrémistes », « djihadistes » leur sont accolées, particulièrement depuis les événements du 11 septembre 2001 ¹⁶⁶. En tant que Palestinien arabe, Hani Zurob n’a pas échappé à ce phénomène, tant sur le plan politique (dans son pays d’origine) que social (dans le pays d’accueil). En effet, banni de sa terre natale parce qu’il est un Palestinien de Gaza, le jeune peintre est perçu comme une personne suspecte au sein de la société qui l’a accueilli. Au village d’Essoyes en particulier, ses traits et son accent attisent la méfiance chez la population locale; ce qui a engendré un état permanent d’isolement, voire selon Zurob, d’aliénation. En effet, dans son oeuvre, nous comptons plus d’une quarantaine d’autoreprésentations dont chacune – que ce soit par les compositions, les techniques, les matériaux ou les gammes chromatiques sélectionnées – reflète le déchirement, l’instabilité, la fragilité, la solitude ainsi que la nostalgie du pays natal. Hani Zurob s’exprime ainsi :

Originaire de la bande de Gaza, j’ai vécu comme un fugitif dans le pays où je suis né et où j’ai grandi. Ainsi aujourd’hui, même en l’exil, je vis encore

¹⁶⁵ Dans son fameux livre *L’Orientalisme, L’Orient créé par l’Occident* (2005), Saïd analyse la vision occidentale du Moyen-Orient telle qu’elle apparaissait au XIXe siècle dans l’art et la littérature (l’Orientalisme), et les implications de cette vision en termes de colonisation et d’impérialisme culturel jusqu’aux années 1970. Saïd y développe quatre thèmes, à savoir la domination politique et culturelle de l’Orient par l’Occident, la dépréciation de la langue arabe, la diabolisation de l’Arabe et de l’Islam, et finalement la Cause palestinienne.

¹⁶⁶ Les recherches approfondies et les enquêtes présentées par David Ray Griffin dans son livre *10 ans après, un autre regard sur le 11 septembre* ou par le film documentaire *Fahrenheit 11/9* du réalisateur américain Michael Moore semblent pertinentes pour décortiquer les faits de cette intrigue. Voir aussi Catherine Saouter, *Images et sociétés. Le progrès, les médias, la guerre*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, 2003, 183 p.

seul et isolé, et cela parce que je suis un Palestinien-arabe, fier de mon identité et croyant en la cause de mon peuple.¹⁶⁷



Figure 3: Hani Zurob, *Big Brother Is Watching You #01*, 200 x 160 cm, 2014, Source: <http://www.hanizurob.com>



Figure 4: Hani Zurob, *Waiting I*, 73 x 60 cm, 2009, Source: <http://www.hanizurob.com>

En observant l'ensemble des travaux de Hani Zurob, nous percevons la différence qui réside entre ses peintures pré et post-Essoyes, tant sur le plan du contenu (thématiques, sujets) que de la forme (plasticité). Dans ses autoreprésentations post-2009, la gamme chromatique n'est plus vive et éclatante comme dans les séries *Siege* ou *Standby* (reflétant l'espoir, l'ouverture, la liberté malgré l'exil); elle s'avère sombre et dense (couleurs secondaires, rabattues, pâles et moins variées). Les grands fonds noirs, gris, de couleurs pâles et monochromes – tels que dans *Sans Titre* (2009), *Waiting I* (2009), *Autoportrait* (2009) et *Big Brother is Watching You #01* (2014) – ont remplacé les fonds de couleurs vives et multicolores (jaune, rouge, bleu, orange, vert) des autoreprésentations antérieures. Les compositions demeurent moins chargées, et les

¹⁶⁷ Hani Zurob, Kamal Boullata, *Op. cit.*, Notre traduction.

traits des figures sont plus réalistes et plus fidèles. Quant au choix des thématiques, elles s'avèrent plus réfléchies et plus significatives, établissant des liens directs avec des sujets comme la patrie, l'exil, la surveillance, l'attente et l'autre (caméras de vidéosurveillance, enfant, mur, cœur, position de siège)¹⁶⁸.

En matière de contrastes, nous constatons également une évolution au niveau de l'usage des gammes chromatiques et des techniques qui demeurent moins denses et moins variées depuis 2009. Techniquement, une concentration plus éclairée et rationnelle se voit sur l'éclaircissement, l'assombrissement, la dilution et l'atténuation des couleurs utilisées ainsi que sur l'expressivité de la matière. Des contrastes de qualité, clair/obscur, lisse/rugueux, extérieur/intérieur semblent désormais dominer la scène picturale, notamment avec le mixage de goudron qui demeurait plus étudié (Fig. 3, 4, 5, 6)¹⁶⁹.



Figure 5: Hani Zurob, *Standby #02- #06*, 120 x 100 cm, 2007, Source: <http://www.hanizurob.com>

Le goudron, qui demeurait un matériel fondamental du peintre depuis la série *Standby* (2007-2008; Fig. 5), est transformé : d'un outil de traçage pour cerner les différentes formes du corps (comme dans les séries *Siege* et *Standby*) à un sujet/emblème dans les séries postérieures, tant par sa nature (caractéristiques chimiques) que par sa symbolique, inspirée principalement de la culture arabe : inertie, mort, obscurité,

¹⁶⁸ *Ibid.*; Maymanah Farhat, 2013, *Op.cit.*; India Stoughto, « Biography and art criticism reconciled », *The Daily Star*, 2013, récupéré de l'URL: <https://www.hanizurob.com/uploads/2019/06/Hani-Zurob-The-daily-star-Biography-and-criticism-reconciled-By-India-Stoughton-12-April-2013.pdf>

¹⁶⁹ Kamal Boullata, 2012, *Op. cit.*, p. 95-101.

malheur¹⁷⁰. Dans *Sans Titre*, le corps n'est plus représenté en couleurs comme dans *Siege* et *Standby*, il est quasiment peint en dégradé de noir (goudron) qui occupe environ 70 % de la surface picturale. Le corps semble plus fusionné avec l'arrière-plan noir illimité. Quant au visage, fort contrasté (noir/blanc) et plus réaliste, il nous renvoie aux portraits photographiques monochromes faits par la police pour catégoriser ou classer les suspects considérés comme dangereux (Fig. 7).

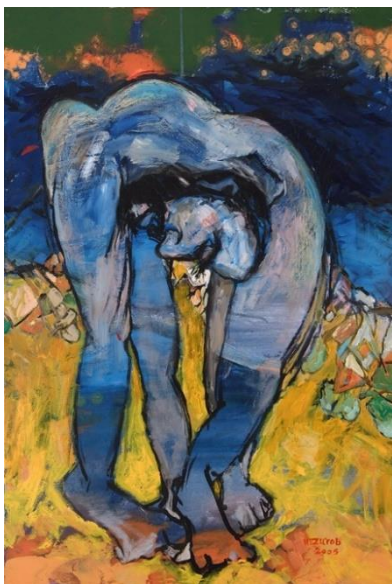


Figure 6: Hani Zurob, *Siege #08*, 70 x 50 cm, 2005, Source: <http://www.hanizurob.com>



Figure 7: Hani Zurob, *Autoportrait*, 73 x 60 cm, 2009, Source: <http://www.hanizurob.com>

Selon Boullata, cette transition esthétique répond en réalité à un état aigu de désespoir et de mélancolie qui a frappé le peintre depuis qu'il a réalisé qu'il n'avait plus le droit de retourner en Palestine, et qu'il demeurerait désormais un exilé à jamais. Outre l'absence de sa femme et son fils, Boullata souligne également que les conditions sociales d'Essoyes ont exacerbé cet état d'esprit. D'ailleurs, à plusieurs reprises, Hani Zurob affirme que quand Sabreen et Qudsi le quittaient, son corps devenait son unique accompagnant, étant donné qu'il était le seul avec qui il pouvait partager ses peines et

¹⁷⁰ Nous allons consacrer une partie dans le chapitre prochain à l'usage du goudron dans l'art du peintre, en particulier dans *Sans Titre*.

ses soucis. De *Siege* (2004) au *Big Brother is Watching You #01* (2014), Hani Zurob exprime – par les différentes représentations de son corps nu – sa profonde souffrance d’être rejeté des deux mondes, la Patrie et l’exil, dont *Sans Titre* représente l’apogée de ce sentiment. À cet égard, quand une interlocutrice, dans une exposition à l’Institut du Monde Arabe (*Le Corps Découvert*), lui a demandé la raison pour laquelle il s’est centré sur la nudité du corps dans ses autoreprésentations, il a répondu : « Pour moi, rien ne dénude l’être humain plus que de le priver de sa patrie, de sa famille et de son foyer. Cela ne le dépouille pas uniquement de ses habits, mais également de son honneur, de sa dignité, de sa liberté, en fait de son identité »¹⁷¹.

En effet, l’usage du corps nu pour exprimer la souffrance due aux préjudices politiques et/ou sociaux demeure un phénomène assez répandu dans l’art contemporain, tant occidental que palestinien. Dans cette optique, nous estimons pertinent d’évoquer trois performances de l’artiste palestinienne Mona Hatoum : *Under Siege* réalisée à Londres en 1982 ainsi que *Them and Us...and Other Divisions* et *Variation on Discord and Divisions*, réalisées toutes les deux en 1984. Dans ces performances, l’artiste incarne les deux stéréotypes et principaux rôles politiques que l’Occident attribue aux Palestiniens : le « terroriste » et la « victime ». Jouant le rôle d’une victime palestinienne dans *Under Siege* – considérée comme une performance exténuante –, Hatoum place son propre corps nu en « état de siège » dans une cellule en plastique. De manière significative, en se référant à elle-même à la troisième personne, elle décrit cette épreuve physique :

A human figure reduced to a form covered in clay trapped, con fined within a small structure, struggling to stand up again and again slipping and falling again and again The live action was repeated over a duration of seven hours and was accompanied by three different sound tapes

¹⁷¹ Hani Zurob, exposition « *Le Corps Découvert* » à l’Institut du Monde Arabe du 27 mars au 26 août 2012, récupéré de URL : <https://www.youtube.com/watch?v=GHMmUPKUUkg>. Notre Traduction. Nous allons consacrer une section pour appréhender les dimensions de l’usage de la nudité dans le prochain chapitre.

repeatedly blasting the space from different directions creating a collage of sounds: revolutionary songs, news reports and statements in English, French and Arabic.¹⁷²

Selon Ankori, cette citation reflète le sentiment d'aliénation et d'instabilité, et exprime l'état d'autoéloignement dans lequel l'artiste exilé palestinien vivait et vit encore. Hatoum souligne également sa prise de conscience du contexte trilingue de son existence¹⁷³. Dans un entretien avec l'auteur du livre *Palestinian Art*, elle explique : « Living in the West as a person from the Third World I was aware of being an outsider, relegated to a marginal position, of being defined as “Other” or as one of “Them”¹⁷⁴ ». Quant aux performances *Them and Us...and* et *Other Divisions* et *Variation on Discord and Divisions*, Hatoum n'a joué le rôle du « personnage/l'autre menaçant » que pour saper sa prétendue violence et montrer sa véritable vulnérabilité, selon Ankori. Dans ces oeuvres, portant un capuchon noir et une combinaison de travail et déguisée en « bad guy » paradigmatique, Hatoum parcourt une foule de professionnels bien habillés à l'heure du déjeuner dans l'une des places publiques de la ville de Londres. À un certain moment, elle commence à souiller une marche en pierre, comme si elle était une travailleuse de ménage. Cependant, en utilisant de la peinture rouge au lieu de l'eau, elle tache la marche avec un « liquide sanguinolent ». En atteignant une zone clôturée prédéterminée, Hatoum met le feu à des journaux qui couvraient un mur de briques. Une fois que les journaux se sont transformés en cendres, des graffitis racistes griffonnés sur le mur se révèlent, y compris des slogans de haine contre les juifs, les Arabes, les Noirs et autres. En mettant en évidence la peur et la xénophobie, qui ont transformé des personnes – comme Hatoum – en êtres homogénéisés menaçant les autres, ces performances ont critiqué les dangers du racisme, et remises en cause les

¹⁷² Mona Hatoum, Brett Archer et Catherine de Zegher, *Mona Hatoum*, Londres, Phaidon Press, 1997, p. 122.

¹⁷³ Voir Warren D. TenHouten, « Self-estrangement and despair: theorizing the affective basis of a variety of alienation », *Alienation And affect*, Londres, Routledge, 2015, p. 91-104; Frédéric Gilbert, « Deep Brain Stimulation: Inducing Self-Estrangement », *Neuroethics*, 11(2), 2018, p. 157-165.

¹⁷⁴ Entretien avec l'artiste Mona Hatoum par Gannit Ankori, 2006, *Op. cit.*, p. 126.

catégorisations – encore profondément ancrées – qui divisent les gens en « eux » et « nous »¹⁷⁵.

Rappelons aussi l'article « *Sewing and Sealing : Speaking Silence* » de la théoricienne de l'art Mary Richards, dans lequel elle retrace les liens entre certaines formes artistiques et l'acte de se coudre la bouche, les yeux et/ou les oreilles comme « expression physique choquante » symbolisant une protestation politique, une pratique particulièrement courante dans les camps de réfugiés¹⁷⁶. Ainsi, le 11 février 2004, l'immigrant iranien Mehdy Kavousi s'est cousu la bouche et les yeux pour protester contre le projet du parlement hollandais qui consistait à expulser 26 000 migrants demandant l'asile politique – mesure que nous pouvons mettre en parallèle avec la décision du gouvernement du Québec, en juin 2019 lors de l'adoption du projet de loi 9, de rejeter 18 000 demandes d'immigration sous un prétexte de sécurité nationale¹⁷⁷.

3.3.1.2 Le Palestinien : un être sans terre, un exilé sans retour

« En exil, nos œuvres deviennent un nouveau chez-nous. Un espace pour compenser l'absence du pays »¹⁷⁸, dit Taysir Batniji (1966, artiste contemporain de Gaza, Palestine). La rhétorique du « Palestinien sans terre » demeure, semble-t-il, une caractéristique déterminante de l'art palestinien post-*Nakba* qui s'est développée, avec des nuances bien entendu, esthétiquement et discursivement d'une génération à une autre¹⁷⁹. À titre d'exemple, Ismail Shammout, pionnier et fondateur de l'art palestinien

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 127-128.

¹⁷⁶ Mary Richards, « Sewing and Sealing: Speaking Silence », dans Graham Coulter-Smith, *Art in the Age of Terrorism*, Londres, Paul Holberton Publishing, 2005, 265 p.

¹⁷⁷ Jocelyne Richer, « Le projet de loi 9 sur l'immigration est adopté », *LE DEVOIR*, 16 juin 2019, récupéré de l'URL : <https://www.ledevoir.com/politique/quebec/556852/legault-reste-inflexible-sur-les-18-000-dossiers-d-immigration-en-attente>

¹⁷⁸ Constance Desloire, *Op. cit.*

¹⁷⁹ Faten Nastas Mitwasi, *Reflections on Palestinian Art: Art of Resistance or Aesthetics*, Californie, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015, 92 p.

contemporain¹⁸⁰, a créé et consolidé cette image dans plusieurs de ses peintures. Basé sur une expérience personnelle, son célèbre *Where To?* (1953) montre au premier plan un homme adulte avec ses trois enfants, tristes, qui prennent la route de l'exil, et en arrière-plan, au fond de la toile, la vieille ville.

Sliman Mansour, figure très connue de cette première génération, dans un style et une touche surréaliste, peint en 1973 ce qui est devenu l'œuvre la plus célèbre du thème de l'exil palestinien¹⁸¹. Intitulée *Jamal al-Mahamel*, celle-ci représente un vieux porteur arabe vêtu traditionnellement, portant sur son dos une image de Jérusalem en forme d'œil. Le titre est dérivé d'une expression métaphorique arabe indiquant un lourd fardeau et des souffrances que l'artiste a traduite par « *Camel of Hardships* ». La forme de l'œil acquise par la Ville sainte est basée sur l'idiome arabe qui assimile un objet de désir très précieux et bien-aimé, comparable à l'expression anglaise « the apple of his eye ». Ainsi, comme le suggère le tableau, pour le Palestinien en exil, Jérusalem est à la fois un lourd fardeau et source de souffrance; toutefois, sa possession la plus précieuse et sa mémoire qui lui est très chère lui offrent réconfort et espoir. L'œuvre fait allusion également aux Palestiniens qui sont, depuis 1968, à la recherche d'une terre pour leur chère Jérusalem¹⁸². En 2005, Sliman Mansour reproduit la même œuvre dans des dimensions plus grandes (*The Camel of Hardships III*, 2005), mais cette fois-ci, son vieux porteur est orienté vers la droite (l'Orient) comme appel symbolique aux Palestiniens en exil pour reprendre le voyage de retour à la Terre Promise.

De son côté, et au cours de son séjour à Jérusalem en 1996, Mona Hatoum commence à composer la première de ses nombreuses cartes appelant à récupérer les terres occupées post-1948. Mais, contrairement à ses prédécesseurs, qui ont basé leurs

¹⁸⁰ Kamal Boullata, 2009, *Op. cit.*, p. 123-132; Gannit Ankori, 2006, *Op. cit.*, p. 47-56.

¹⁸¹ Gannit Ankori, 2006, *Op. cit.*, p. 69-81. Voir aussi Do'a Qishta et collab., « An Encounter in Gaza Discusses the Work Jamal al-Mahamel by Sliman Mansour », *A.M. Qattan Foundation*, 28 janvier 2019, récupéré de l'URL : <http://qattanfoundation.org/en/qattan/media/news/encounter-gaza-discusses-work-jamal-al-mahamel-sliman-mansour>

¹⁸² *Ibid.*

images sur la forme clairement reconnaissable de la carte de Palestine, la pièce cartographique de Hatoum *Present Tense* a démantelé les contours mêmes qui ont délimité cette image emblématique. La carte de Hatoum, qui rappelle une ancienne mosaïque, est composée de 2400 cubes de savon de Naplouse organisés en forme de grille sur le sol de la galerie Anadiel. Pour ce faire, l'artiste a placé de minuscules perles de verre rouge enfoncées sur la surface des cubes de savon afin de marquer les territoires fragmentés destinés à être cédés à l'autorité palestinienne selon les Accords d'Oslo de 1993¹⁸³. Selon l'artiste, le savon symbolise la résistance, la transition, l'indécision, ainsi que le « conflit » entre stabilité et instabilité¹⁸⁴.

En matière de performance, le film de Larissa Sansour, artiste de la troisième génération, offre une vision parodique d'espoir et d'optimisme pour un avenir palestinien meilleur. Par le biais d'un voyage fantasmagorique dans l'espace, Sansour tente de trouver une terre de paix pour la Palestine – une idée qui contraste fortement avec tous les éléments qui minent actuellement l'idée même d'un État palestinien viable. Dans *A Space Exodus* (2009), Sansour propose l'idée d'un premier Palestinien dans l'espace et, se référant à l'atterrissage lunaire d'Armstrong; elle interprète ce geste théorique comme un « petit pas pour un Palestinien, un grand pas pour l'humanité »¹⁸⁵. Cette parodie de la phrase historique prononcée par Neil Armstrong quand il a fait ses premiers pas sur le sol lunaire est encore soutenue, selon Dario Giugliano, par les bottes de l'astronaute qui présentent une forme sans équivoque à l'imaginaire occidental : les bouts des chaussures pointus et courbés vers le haut qui identifient ses pas comme étant orientaux. Fixer le drapeau palestinien dans le sol de la lune représente sans aucun doute l'identification d'un acte de dérivation ethnico-géographique sans équivoque¹⁸⁶.

¹⁸³ Gannit Ankori, 2006, *Op. cit.*, p. 151-153.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 149-154; Mona Hatoum, Brett Archer et Catherine de Zegher, *Op. cit.*; Chrisoula Lionis, « A Past Not Yet Passed: Postmemory in the Work of Mona Hatoum », *Social Text* 119, juin 2014, 32 (2), p. 77-93.

¹⁸⁵ Dario Giugliano, « A (hi)story pour les analphabètes – of Larissa Sansour's video », *Third Text*, 25(3), Londres, Routledge, 2011, p. 305.

¹⁸⁶ *Ibid.*

Selon l’auteur, l’enjeu de cette vidéo hétérogène – car un film, un morceau de musique et un récit n’appartiennent pas au même ordre, même s’ils finissent par entrelacer leurs parcours fonctionnels les uns aux autres – est la question de l’histoire et la relation entre histoire, vérité et fiction. Dans cette vidéo, l’artiste s’approprie un événement considéré comme historique à travers la narration d’un événement de la seconde moitié du XX^e siècle, accordant ainsi à son peuple, et à tous ceux qui regardent sa vidéo, la possibilité d’acquérir de nouveaux sens pour revisiter et réécrire l’histoire. Selon Giugliano, cette vidéo relance l’hypothèse d’une histoire politique, sociale et artistique¹⁸⁷. Quand l’écrivaine et chercheuse Anna McNay lui a demandé : « What is the backstory, who are the two protagonists, what are they talking about, and what, for you, are the key themes? », Larissa Sansour a répondu :

I think it continues along the lines of what I started with in my earliest science fiction films. The first one I made in 2009, *A Space Exodus*, was about trying to understand what nationalism means for Palestinians by being the first female Palestinian astronaut to land on the moon and claim territory there by planting a flag. That was also kind of autobiographical in a way because I was born in Jerusalem, but, as a Palestinian, I’m not allowed to go and visit since Israel built the separation wall. The film references Neil Armstrong’s moon landing, by saying: “Jerusalem, we have a problem. One small step for a Palestinian. One giant leap for mankind”.¹⁸⁸

Quant à Hani Zurob, tout son art, ses réflexions et ses peintures tournent autour de sa terre natale, la Palestine. Toutes ses œuvres et leurs titres, de même que ses autoreprésentations représentent sans exception soit des événements et des scènes de

¹⁸⁷ *Ibid.* p. 308.

¹⁸⁸ Anna McNay, « That is often what identity and trauma does to you: you become stuck in an idea that you can’t get out of without losing yourself, Entretien avec Larissa Sansour dans *studio international*, 16 novembre 2016, récupéré de l’URL: <https://www.studiointernational.com/index.php/larissa-sansour-interview-danish-pavilion-venice-biennale-2019>

son vécu en Palestine (Gaza, Ramallah, Cisjordanie), soit son grand rêve de retourner définitivement à la terre de ses ancêtres¹⁸⁹.

À une époque où l'aliénation de l'artiste de Gaza à Ramallah était exacerbée par l'espace restreint dans lequel il pouvait se déplacer pour éviter d'être arrêté par les autorités militaires israéliennes, le corps nu rendu principalement dans les tons bleus apparaît décousu et encombré dans le cadre pictural. En employant un pinceau vigoureux, les parties du corps et les traits du visage sont esquissés sommairement dans des contours noirs ou hardiment renforcés sur des empâtements épais de peinture. Les toiles sont souvent dominées par un contraste complémentaire entre des tons de bleu cyan et des tons de jaune ocre et orangé en référence au contraste de couleurs entre la mer de Gaza et l'aridité du paysage urbain de Ramallah. Les rouges, les jaunes et les bleus sont purs et vibrants, et les lignes sont fortes, de sorte que la peinture semble imprégnée d'une énergie dramatique¹⁹⁰.

La série *Standby* (2008), comme Hani l'a affirmé à maintes reprises, est fondée sur l'ensemble des images et allégories que pourrait apporter le terme anglais « Standby ». Ce terme peut nous faire penser à des personnes en situation d'attente, à des heures de transit, à des situations critiques voire illégales, dans certains pays, aux aéroports ou gares internationaux. Hani s'explique ainsi :

Actually, in my personal situation, « Standby » goes beyond the simple geographical or linguistic criteria to refer explicitly to the whole Palestinian people who have been placed under such a situation for nearly sixty years now, i.e. since 1948, with a focus on figures because a large number of people mean to associate that with the creation of the State of « Israel ». ¹⁹¹

¹⁸⁹ Hani Zurob, Émission sur *France 24 Arabic*, *Op. cit.*

¹⁹⁰ Anna McNay, *Op. cit.*

¹⁹¹ Hani Zurob, *Standby*, series 2008, Mai 2008, récupéré de l'URL: <https://www.hanizurob.com/Standby.html>

Les peintures de cette série présentent la silhouette d'une figure masculine assise, à genoux, recroquevillée ou tête baissée, sur des fonds de grands coups de pinceau et d'empâtements de matière brune, noire ou pourpre. Mieux qu'une simple représentation qui réduit le réel au pensable en même temps qu'elle le désigne, la violence des traces de couleur, conjuguée à la prostration du personnage, permet de sentir l'impensable, à savoir le désespoir et la colère. Les figures masculines, qui paraissent bloquées dans des mouvements d'attente, semblent ainsi chercher à se libérer de la toile, de leurs pensées sombres, ainsi que de leurs gestes frustrés, surtout après de longs moments d'attente¹⁹². *Flying Lesson* et *Waiting* (2009), deux séries qui ont grandement marqué la carrière de l'artiste, reposent particulièrement sur la triangularité entre père, fils et Patrie. Après la naissance de Qudsi, qui a été obligé de rentrer en Palestine avec sa mère tous les six mois, le lien avec la Palestine chez Hani s'est intensifié de plus en plus, au même degré que son sentiment de déchirement et d'isolement.

Après chaque voyage à Jérusalem et la collecte d'un nouveau jouet dans son armoire déjà remplie, et avec chaque peinture où nous essayons de trouver notre Terre, Qudsi anticipe toujours notre voyage ensemble, et moi aussi. Jusqu'à ce qu'il réalise la réalité qui nous est imposée, nous continuerons à jouer au jeu d'attente et à apprendre des leçons de vol.¹⁹³

Des représentations récurrentes de mur (mur de l'apartheid), poussette, enfant (Qudsi), jouets, *gate bridge* (voyage entre deux mondes) et couleurs du drapeau palestinien ont marqué les deux séries. À l'aide de celles-ci, de même qu'avec l'usage de la peinture à l'huile, l'acrylique, le goudron et d'autres matériaux, Hani essaie de créer un espace

¹⁹² Sarah Ilher-Meyer, « La Palestine à l'Institut du Monde Arabe : La politique du retrait », *Zéro2*, 2009, récupéré de l'URL: <https://www.hanizurob.com/PDF/Hani-Zurob-La-politique-du-retrait-Zerodux-Reviews-2009.pdf>; Robert Kluijver, « Palestine : la création dans tous ses états », exposition à *l'Institut du Monde Arabe*, 22 novembre 2009, récupéré de l'URL : <https://www.hanizurob.com/PDF/Zurob-Lots-of-variation-in-Palestinian-art-exhibition-reviews-2009.pdf>

¹⁹³ Hani Zurob, Émission sur *France 24 Arabic*, *Op. cit.* Notre traduction.

qui réunit trois mondes¹⁹⁴. Le premier est celui de l'exil où demeure l'artiste qui apparaît comme un observateur bienveillant, absent à l'intérieur du cadre pictural des peintures – le monde de Qudsi –, mais présent par le regard de son fils et son sourire. Pour souligner la distance qui sépare le père de son fils bien-aimé, l'enfant est représenté par une échelle (proportion) relativement petite comparativement à la surface picturale. Le deuxième monde concerne Qudsi lui-même, tel qu'il apparaît, seul en train de jouer et d'interagir spontanément avec ses jouets. Le dernier est celui de l'espace d'origine (la Patrie), représenté à travers des murs et des arrière-plans multicouches – comme des traces symboliques de la vie complexe qui ne permet pas à Qudsi et son père de se rencontrer. C'est par le biais de la construction d'un monde virtuel qu'une telle rencontre semble être possible.

Quant à *Sans Titre*, cette peinture représente un paradigme de tout ce que pourrait subir une personne bannie ou expulsée de sa terre natale profanée, non seulement parce que cette œuvre présente une image symbolique de l'état psychoaffectif de cet individu pendant cette expérience – qui reste bien entendu individuelle dans ses détails –, mais aussi parce qu'elle révèle la dimension d'instabilité que vit cet individu en se déplaçant entre deux mondes différents, souvent paradoxaux : le monde perdu – celui de la patrie bien-aimée, et le monde d'accueil – inconnu et inapproprié. Selon les interprétations de Boullata, deux formes traduisent ce va-et-vient entre ces deux mondes dans l'esprit du peintre. La première, pointillée en rouge et située dans la partie supérieure droite en arrière-plan, symbolise la famille; tandis que l'autre, pointillée en vert et située dans la partie centrale du bas au premier plan, emblématise les oliviers de la Palestine. La couleur rouge, qui couvre une grande partie du corps, symbolise le sang qui a coulé et irrigué la terre du pays au fil du temps depuis la *Nakba*. En outre, cette couleur exprime en essence un désir mélancolique et fâché, voire révolutionnaire de se rendre chez soi. Au même degré, cette rougeur exprime aussi « la flamme de la colère

¹⁹⁴ *Ibid.*, Kamel Boullata, 2012, *Op. cit.*, p. 132-147; Adania Shibli, *Op. cit.*

palestinienne »¹⁹⁵, une colère qui commence avec le temps à défigurer tant son corps (le bras droit semble monstrueux en comparaison avec l'autre) que son identité¹⁹⁶.

Entre les ténèbres de la privation de tout ce que la Patrie peut représenter pour un individu loyal (chaleur et soutien familial, honneur, originalité, identité, sécurité, stabilité, mémoire) et la noirceur de l'aliénation dans un pays différent dans sa culture et ses traditions, l'exilé vit suspendu entre ces deux mondes : non seulement il est dénudé de la culture et l'identité qui le représentent, mais il s'avère aussi incapable de se vouer à cette nouvelle culture qui lui est étrangère. Surveillé dans ses moindres gestes dans les deux mondes, tant par le système de contrôle des autorités israéliennes que par le regard social des Essoyens, Hani souligne cette instabilité inévitable qui poursuivra l'exilé durant son parcours, de la terre natale à la terre d'accueil :

La Terre c'est la patrie, l'histoire, la famille, c'est la mémoire. Lorsqu'un être humain perd sa terre, il ne perd pas uniquement une grande partie de son identité et de son honneur, mais aussi de ses repères et de son équilibre dans ce monde. C'est pourquoi d'ailleurs nous voyons cet individu souvent perdu, noyé dans des ténèbres sans fin; [...] Dans le cadre de cette fragilité, nous ne pouvons donc pas parler d'un « Soi » stable et intégré, parce que priver quelqu'un de sa Patrie, de sa terre natale, c'est comme si tu arraches un enfant des bras de sa maman.¹⁹⁷

Que ce soit dans *Sans Titre*, dans des œuvres antérieures ou récentes, Hani Zurob se concentre dans ses travaux sur la notion de l'attente. À travers des codes comme se peindre suspendu dans l'espace de l'œuvre (*Release #01*, 2015), assis sur une chaise (*Waiting I*, 2009), ou peindre un enfant sous une passerelle d'embarquement (*Flying Lesson #04*, 2010), l'artiste met en évidence des situations d'inconfort et d'instabilité

¹⁹⁵ Expression populaire palestinienne qui remonte à la répression brutale exercée par les forces d'occupation israéliennes contre les sit-in pacifiques organisés par les Jérusalémistes près du Mont du Temple pour demander la levée du siège israélien exercé à plusieurs reprises sur la mosquée Al-Aqsa.

¹⁹⁶ Kamel Boullata, 2012, *Op. cit.*, p. 132-157.

¹⁹⁷ Hani Zurob, Émission sur *France 24 Arabic*, *Op. cit.* Notre traduction.

dans lesquelles il est constamment vulnérable. Bien que l'attente représente une situation de malaise et de souci, elle restera toujours, selon la philosophie de l'artiste, une situation éphémère (temporaire), de par laquelle il souhaitera un jour rejoindre son épouse et son enfant sur la terre natale. À sa propre manière et comme tous les Palestiniens, Hani Zurob fête le 30 mars de chaque année la Journée de la Terre Palestinienne, un événement qui vient en réponse à la politique israélienne de confiscation des terres palestiniennes depuis 1976¹⁹⁸.

3.3.1.3 Le père inquiet

La naissance de Qudsi a représenté un événement charnière dans la vie de l'artiste. D'ailleurs depuis 2006, son fils est demeuré un sujet clé dans plusieurs de ses travaux, dont *Flying Lesson*, *Waiting* et *Paintings 2009*. La référence à l'enfant se veut directe dans les œuvres *Flying Lesson* et *Waiting*, tandis qu'elle reste discrète et implicite dans *Sans Titre* dont l'allusion se fait en utilisant des symboles faisant référence au lieu où se trouvent Qudsi et sa mère. De façon générale, Hani représente son fils appréhendant ce qui l'entoure, immobile ou en mouvement, et souvent maître de ses jouets.

Les fantasmes et les rêves de l'enfant semblent ainsi prendre forme dans des fonds marqués, éléments qui renvoient généralement au contexte palestinien, complexe et critique. Les contrastes de quantité et le jeu de proportions, tels que géant/petit, plein/vide et figuratif/abstrait, servent à créer des espaces illustrant la tension et l'écart qui existent entre « l'amplitude des grands espaces et l'enfermement ». Selon les propres mots de Hani, il s'agit d'une « perception très étrange du temps et de l'espace qui résulte du vécu de l'occupation », et « le fait qu'il n'y a pas d'endroit où aller et où s'installer »¹⁹⁹. En mettant en scène les interrogations de son fils, « héritier de la

¹⁹⁸ Helena Lindholm Schulz et Juliane Hammer, *The Palestinian Diaspora: Formation of Identities and Politics of Homeland*, Londres, Routledge, 2003, p. 77.

¹⁹⁹ Sarah Melloul, *Op. cit.*

diaspora » comme le souligne l'œuvre *Heritage* (Fig. 8), Hani explore sa propre expérience d'un père inquiet et consterné.



Figure 8 : Hani Zurob, *Heritage*, 120 x 100 cm, 2009, Source : <http://www.hanizurob.com>

Au même moment où le peintre-père exprime son inquiétude pour l'avenir de son fils – en peignant des cœurs noyés dans le noir d'un goudron dense ou un enfant perdu dans des fonds absolus et illimités –, il semble qu'en reproduisant des moments où son fils joue et s'amuse avec ses jouets, Zurob cherche à commémorer ces instants de bonheur afin de soulager ses propres douleurs.

Comme tous les palestiniens, le père ne cache pas dans son art ses inquiétudes pour l'avenir de sa famille, de son fils en particulier. Dans les circonstances oppressives du

conflit israélo-palestinien, un militant de la cause palestinienne (politicien, artiste, journaliste, écrivain, érudit, voire savant) peut disparaître de la vie de sa famille à tout moment et n'importe où. Aucun Palestinien n'est réellement protégé de ce qui est arrivé au caricaturiste Naji Al-Ali ou à d'autres dirigeants ou activistes palestiniens vivant à l'étranger²⁰⁰. La mort subite – que ce soit par un accident organisé, un projectile ciblé, un repas empoisonné ou même par une roquette – peut mettre fin à une vie. La conscience de cette réalité menaçante est probablement ce qui a fait de Qudsi le symbole de l'avenir et de l'héritage palestiniens. À chaque instant de leur absence, Hani doit faire face à tous ces cauchemars qui pourraient traverser l'esprit d'un père exilé, frustré et incapable de fournir un sort meilleur à sa famille que dans le cadre de ses peintures.

3.3.2 L'espace représenté: « les toilettes »

La représentation du corps humain dans les espaces d'hygiène (salle de bain, salle d'eau, toilette), le corps féminin en particulier, est une tradition dans l'art occidental qui remonte au Moyen-Âge, selon le spécialiste d'histoire de l'hygiène Georges Vigarello²⁰¹. Dans l'art du Moyen-Orient, cette thématique a émergé avec la chute de l'Empire Ottoman et l'arrivée des conquêtes coloniales en Orient. Elle a particulièrement prospéré chez des peintres orientalistes français comme Eugène Delacroix, Jean-Léon Gérôme et Constant Benjamin. Globalement, ce genre de représentation cherche toujours à exhiber la beauté et l'exotique féminin, souvent considéré comme sexiste. Dans l'art palestinien contemporain, la nudité et les espaces

²⁰⁰ Allusion aux assassinats politiques commis par le « Mossad » israélien contre des leaders et militants politiques palestiniens. Voir Bianca Reid, *Les assassinats ciblés, facette méconnue de la guerre israélo-palestinienne*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2012, p. 27-50; James Petras, « Les assassinats politiques par le Mossad soulèvent des questions politiques », *Réseau Voltaire*, New York, février 2010, récupéré de l'URL :<http://www.voltairenet.org/article164208.html>

²⁰¹ Georges Vigarello, *Concepts of Cleanliness: Changing Attitudes in France since the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, 256 p; voir aussi : Georges Vigarello, *Histoire de la beauté, le corps et l'art d'embellir de la renaissance à nos jours*, Paris, Le Seuil, 2014, 352 p.

intimes sont beaucoup plus liés à la souffrance, la résistance, la transgression, le viol, voire la rupture²⁰².

Dans l'œuvre *Sans Titre*, l'espace d'hygiène représenté est considéré singulier, non seulement parce que la figure représentée dans cet espace est masculine – ce qui est relativement nouveau par rapport aux traditions de la peinture occidentale et même orientale, mais aussi parce que l'espace lui-même est chargé de codes plastiques et iconographiques qui nécessitent décortication et analyse, outre les nombreuses questions sociopolitiques, psycho-existentielles et affectives qu'il soulève.

Nous sommes devant un espace indéfini, très sombre et « sale ». Rien n'indique qu'il s'agit d'un espace de toilette, sauf la posture de la figure assise qui est assez signifiante selon Kamel Boullata²⁰³. D'habitude, un tel espace est souvent étroit, éclairé et répond à un certain minimum de propreté et de confort. À l'inverse, ici, il s'agit d'un endroit où aucune personne ne désire être, autant pour satisfaire des besoins naturels que pour se faire peindre. Comment pouvons-nous alors percevoir cet espace ?

De façon générale, que ce soit sale ou propre, spacieux ou étroit, luxueux ou modeste, l'espace toilette est associé au sentiment de dégoût, de malaise et à l'éphémérité. Or, en peignant dans un espace de ce type, l'artiste montre sa volonté d'éterniser ou de fixer cette instance. Évidemment cet espace est indispensable et nécessaire pour notre existence, hygiène, voire bien-être. Il est un lieu de détente et de soulagement, même s'il génère des émotions souvent paradoxales entre un « goût avant » de satisfaire le besoin naturel et un « dégoût après », entre problèmes de satisfaction (constipation) et excès de satisfaction (dysenterie). Plusieurs enfants et mêmes adultes se cachent dans

²⁰² Pour une analyse élaborée de la façon dont l'accès de la femme arabe à l'expression littéraire a été traditionnellement médié à travers le corps, du IXe au XXe siècle, voir Fadwa Malti-Douglas, « Woman's Body, Woman's Word: Gender and Discourse in Arabo-islamic Writing », *Journal of Arabic Literature*, 24 (2), 1993, p. 205-207.

²⁰³ Kamel Boullata, 2012, *Op. cit.*, p. 105.

les toilettes lorsqu'ils ont peur, tandis que d'autres ont peur même d'y aller (l'apopatophobie). Et, selon des observations cliniques, plusieurs psychologues associent certains troubles comportementaux (impudeur, obscénité, indécence) à des problèmes liés d'une façon directe (infection, constipation, diarrhée) ou indirecte (manque d'intimité) à l'espace toilette. Le psychanalyste Jean-Pierre Durif-Varembont considère la représentation de l'intime/privacités (acte de se montrer physiquement ou verbalement sans limite et dans une totale impudeur) comme effet d'absence d'intimité, qu'elle soit due à un déchirement brutal – comme dans le cas des victimes d'agression sexuelle, ou à une absence/incapacité de construction d'un espace intérieur, tel est le cas des guerres, des camps des réfugiés ou des migrations de masse²⁰⁴.

De façon primaire, les toilettes sont le premier lieu de l'expression de la personnalité, de ce qui sort de soi. Selon les psychanalystes, les matières fécales représentent la personnalité archaïque qui s'exprime, il s'agit de la phase anale. C'est un stade important de la construction de la psyché²⁰⁵ – qui peut représenter la construction de l'identité dans le cas de Hani Zurob. En fait, se peindre dans les toilettes représente le besoin de se vider, de déjecter des éléments et de la matière de soi. Par interprétation, les toilettes représentent alors cet espace privé dans lequel l'être humain vient achever le stade anal qui n'a pu se faire dans son milieu parental (la Mère-Patrie). Il vient s'isoler pour s'immerger en lui-même, et le fait de se produire, parler et d'être entendu, même dans le pire, s'avère primordial dans la construction ou la reconstruction psychique (identitaire). L'individu vient aussi se délivrer dans le « cabinet du psy » de la merde (les déjections) qui le pollue. Selon Hendrickx, les toilettes associent ainsi le travail d'« expression » et de « désencombrement ».

²⁰⁴ Jean-Pierre Durif-Varembont, « L'intimité entre secrets et dévoilement », *Cahiers de psychologie clinique*, 32(1), 2009, p. 57; pour une idée plus détaillée sur le phénomène d'aller à la selle d'un angle historiographique, psychologique et social, voir Martin Monestier, *Histoire et bizarreries sociales des excréments des origines à nos jours*, Paris, Le Cherche midi, 1997, 287 p.

²⁰⁵ Marion Hendrickx, « De l'archaïque », dans Marion Hendrickx (dir.), *Petit traité d'horreur fantastique. À l'usage des adultes qui soignent des ados*, Toulouse, Érès, 2012, p. 29-71.

« Peindre, c'est rêver les yeux ouverts », était le titre de l'exposition de l'artiste-peintre tahitienne Sandrina Fouache²⁰⁶ tandis que Vincent Van Gogh a dit : « Je rêve ma peinture, ensuite je peins mon rêve »²⁰⁷. Ainsi nous empruntons trois interprétations du rêve de l'espace toilette qui nous semblent inspirantes et raisonnantes avec l'acte de se peindre dans l'espace privé (toilettes) dans *Sans Titre*.

La première, l'interprétation freudienne, considère que le stade anal représente le moment de la découverte fondamentale entre le « dehors » et le « dedans », l'« intime » et l'« extime » – contrastes très répandus dans les peintures de l'artiste. C'est la consolidation de la transformation intérieure, un acte d'« affirmation narcissique » et aussi un acte qui témoigne d'un psychisme en cours d'équilibre (construction, révision, reconstruction)²⁰⁸. La deuxième, l'interprétation jungienne, estime que les toilettes sont le lieu de l'expulsion. Quelque chose de soi (négatif, nuisant) qui encombre le corps est évacué vers l'extérieur et est appelé à disparaître. Symboliquement, c'est ce qui bloque dans le psychisme qui s'évacue. Et ce type de rêve peut aider le rêveur à comprendre ce dont il doit se détacher pour mener une vie plus conforme et confortable à ses besoins intérieurs. Les toilettes peuvent aussi être considérées comme le creuset alchimique dans lequel le plomb (les excréments, l'urine) est transformé en or (transformation ou assainissement de soi)²⁰⁹. Finalement, rêver de toilette est interprété par l'approche ésotérique comme un signe indéniable de délivrance. Souvent, ce type de rêve est analysé comme le besoin de se libérer d'une situation qui freine son élan de vie, sa créativité. Rêver qu'on s'y soulage abondamment est la marque certaine qu'on se débarrasse de certains interdits/obstacles pour

²⁰⁶ Sandrina Fouache, exposition à la galerie *Art Bello*, New Caledonia, août 2019, récupéré de l'URL : <http://galerieartebello.com/artistes/sandrina-fouache/>

²⁰⁷ David Sweetman, *Une vie de Vincent van Gogh*, Paris, Presses de la Renaissance, 1990, 468 p.

²⁰⁸ Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, Presses universitaires de France, 1967, p. 301-382.

²⁰⁹ Carl Gustav Jung, *Sur l'interprétation des rêves*, Paris, Albin Michel, 1998, 320 p; René Caya, *Études sur la psychologie des profondeurs de C.G. Jung : alchimie et processus d'individuation*, Thèse de doctorat, Université de Québec à Trois-Rivières, 1996, p. 52-76.

construire une vie nouvelle, et plus libre²¹⁰. De ces interprétations, les sémioticiens modernes dégagent de nombreuses dualités emblématiques de la représentation de cet espace, et qui peuvent être associées, dans notre cas d'étude, à des notions comme crise, rupture, transition, renaissance voire souffrance; notons : privé/public, pudeur/audace, peur/courage, pression/soulagement, malheur/bonheur, sale/propre, nu/vêtu, extérieur/intérieur, voire exil/désexil.

Conséquemment, nous interprétons l'acte de se peindre dans l'espace toilette comme une symbolique faisant appel à la contemplation de soi, comme un processus de purification pour se vider de certains résidus sociaux, politiques et même professionnels qui nuisent tant au corps qu'à l'esprit, une opération qui semble nécessaire pour Hani Zurob afin de restaurer ou reconstruire une identité délabrée. Ainsi, bien qu'il demeure un espace étroit et inconfortable dans ses dimensions architecturales, l'espace privé représente pour l'artiste une aire de liberté et de paix, là où il aspire à se mettre à l'abri des atteintes de l'autre.

3.3.3 Les dispositifs de surveillance

Le mode de représentation de ces caméras de vidéosurveillance semble révélateur : formes parallélépipédiques, complexes et rigides, de couleur gris pâle produisant ainsi un aspect de gris métallique militaire. Ces caméras sont soudées à une tige en métal, gris pâle, ayant l'air d'être enfoncée/encastrée dans le dos de l'homme. La façon dont les caméras sont soudées à la tige métallique, et orientées directement – dans diverses directions – vers le visage du personnage, donne l'impression que cet ensemble est responsable, en partie, de la posture penchée et inconfortable du corps. Ainsi, les petites tiges en forme de « V », qui tiennent les caméras à la tige métallique centrale dont les

²¹⁰ David Bisson, « L'ésotérisme. Thèmes, motifs et acteurs d'une culture en train de se faire », *Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires*, 15, 2016, récupéré de l'URL : <http://journals.openedition.org/cerri/1513> ; DOI : 10.4000/cerri.1513; Henri Laurent et Bernard Roger, *Approche ésotérique de la Connaissance*, Paris, Arma Artis, 2002, 336 p.

pointes sont orientées vers le corps, semblent le fixer et l'empêcher également de se redresser ou de changer de posture.

En 2009, année où l'artiste a peint sa toile, il existe des instruments de surveillance et des systèmes d'accrochage plus sophistiqués que celles-ci, mais l'artiste favorise quand même un modèle ancien non seulement dans l'œuvre en question, mais aussi dans d'autres peintures comme *Big Brother Is Watching You #01* (2014) ou *Release #01* (2015). L'usage de ces anciennes caméras de vidéosurveillance remonte approximativement à la même date de l'intensification de la crise israélo-palestinienne et des guerres israélo-arabes, en particulier celles de 1957 (*Crise du canal Suez*), 1967 (*Guerre des Six-Jours*) et 1973 (*Guerre du Kippour*). Depuis sa naissance jusqu'à son exil, Hani ouvre ses yeux quotidiennement sur ces caméras de surveillance qui ont été installées partout et en masse dans tous les coins de la vieille ville de Jérusalem²¹¹.

« Trois caméras de surveillance pour un individu » : cette image métaphorique traduit l'excessivité et la nature du système de surveillance et de contrôle qu'exercent les autorités israéliennes sur le peuple palestinien, autant pour contrôler leurs domaines de vie que pour avoir accès libre à leur intimité et vie privée. Comme ces caméras vont rester imprimées dans la mémoire d'un enfant, dont, depuis la naissance, elles incarnent une partie de sa souffrance et de la délimitation de sa liberté, elles vont également servir d'emblème pour un futur artiste exilé. Aujourd'hui, certains historiens et critiques d'art qui se penchent sur l'art post et anticolonial, comme Kamal Boullata, Gannit Ankori, Sarah Ihler-Meyer, Steve Sabella et Yasmina Reggad, s'appuient sur certaines peintures de Hani Zurob pour dégager des notions liées à la surveillance despotique et au contrôle colonial, telles que : cruauté, emprise, domination, manipulation, atrocité,

²¹¹ Pour consulter les différentes couches de surveillance de la population palestinienne en Israël et dans les territoires occupés, montrant comment elles opèrent, comment elles fonctionnent, comment elles sont augmentées et comment leur but principal est le contrôle de la population, voir Elia Zureik, David Lyon et Yasmeen Abu-Laban, *Surveillance and Control in Israël/Palestine: Population, Territory and Power*, Londres, Routledge, 2011, p. 7-130.

voire inhérence²¹². À cette fin, il est important de prêter attention au fait que Hani Zurob représente ces dispositifs toujours d'une façon suspendue, accrochés à une fine tige métallique qui ne touche pas le sol, ce qui, selon notre propre interprétation, est synonyme du caractère éphémère que portent ces appareils, ainsi que du système qu'ils représentent.

3.3.4 L'autre/l'altérité

Bien qu'il ne figure pas physiquement sur la scène picturale, un autre personnage principal marque sa présence. L'autre, inconnu et ambigu, souligne sa présence par deux moyens : la forte lumière qu'il oriente de sa torche vers le visage du personnage principal, ainsi que par le regard qu'il reçoit réciproquement de ce dernier. Dans les faits, on n'a pas besoin de faire une quête historique et biographique à la manière panofskyenne pour déduire qu'il s'agit d'un autre indésirable. Cette déduction découle de différents indices. D'abord, il est assez reconnu que la situation et les conditions dans lesquelles se trouve l'artiste (un homme nu dans les toilettes) suscitent chez n'importe quelle personne une répugnance de recevoir de la visite, ou d'être l'objet de perception de qui que ce soit. Ensuite, la posture inconfortable du corps, la lumière ciblée qui inonde le visage, ainsi que la nature du regard (attentif, exclamatif, et/ou parodique) qui s'oriente à l'extérieur du cadre pictural, confirment la proximité d'une personne en train de fouiller dans les alentours.

Bien que la présence de ce personnage nous paraisse à première vue imprévue, notre interprétation de la scène montre, au contraire, que cette visite semble anticipée, et même attendue. Nous nous expliquons : lorsque nous sommes dans une situation de pareille intimité et que nous sommes surpris par une présence ou visite humaine, un sentiment de gêne et/ou de honte surgit. Immédiatement, nos expressions et nos traits

²¹² Nous allons également approfondir la notion de « surveillance » dans l'art de Hani Zurob dans le prochain chapitre.

de visage changent, nos comportements sont bouleversés, nos réflexes agissent, et ceux qui ont un niveau élevé de pudeur vont paniquer. Comme réaction et réflexe, nous allons tout de suite essayer de bloquer la porte, faire signe de non-bienvenue et malaise, et surtout, nous allons essayer de couvrir nos parties intimes. Dans ce cas-ci, rien de semblable : le corps a l'air décontracté, l'attitude semble neutre pour ne pas dire froide, les jambes écartées laissent apparaître les organes génitaux, et une expression d'indifférence semble recouvrir le visage.

Cette réaction d'impassibilité semble constituer une caractéristique de l'œuvre de Hani Zurob, notamment dans des autoreprésentations comme *Sans Titre* (2009), *Big Brother Is Watching You #01* (2014), voire *Siege #04* (2004). Selon Sarah Melloul, Zurob se montre toujours, tant dans ses œuvres que ses discours, fort, calme, résistant, solide, invincible, voire indécourageable même devant les plus difficiles moments et incidents qui ont traversé son parcours. Comme plusieurs artistes palestiniens de sa génération, Hani Zurob se considère comme « fervent acteur » et « passeur de flambeau » de la résistance culturelle palestinienne. Ainsi donc, « il n'est pas question pour lui d'être étiqueté comme palestinien vaincu et, par vase communicant, comme victime de l'occupation israélienne avant toute chose²¹³ ».

Selon les psychologues et les spiritualistes, cette notion d'impassibilité provient généralement de l'insensibilité à la douleur, à la souffrance et aux émotions, qui prévient l'obscurcissement de la lucidité et la paralysie de l'action. Toutefois, il faut comprendre qu'elle n'appelle pas ici à nier la sensibilité ni à rejeter ce qui fait la valeur de la vie. De plus, elle n'exprime jamais un manque de sensibilité naturelle et de compassion qui, frôlant le manque d'humanité, rendrait indifférent aux misères de soi et d'autrui. Dans la démarche spirituelle, elle s'apparente plutôt au sang-froid²¹⁴.

²¹³ Sarah Melloul, *Op. cit.*

²¹⁴ Voir Alexis Philonenko, *La Philosophie Du Malheur: Tome 2 Concepts et Idée*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1999, 288 p.; Claudie Lavaud, *Itinéraires de la puissance*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2004, p. 49-51, 55 et 63.

Dans le cadre de notre recherche, nous entendons par impassibilité cette expressivité inexpressive du visage essentielle pour contester et dénoncer toute forme d'abus moral ou physique exercé par un pouvoir individuel, social ou politique. Dans la société moyen-orientale, on l'appelle orgueil et respect de soi, comme signe d'invincibilité et d'honneur pour sous-estimer et décourager les ennemis. C'est pour cela que les mères arabes et musulmanes, les Palestiniennes en particulier, poussent des cris de joie (*Zagarit - Youyous* : cris de joie pendant les fêtes de mariage) quand elles reçoivent des nouvelles faisant état de victimes sous les décombres des frappes aériennes ou par les munitions des soldats israéliens²¹⁵. Dans ces sociétés, se lamenter, se victimiser ou se plaindre sont considérés comme signes de faiblesse, d'indignité, de capitulation, voire de mécontentement du jugement divin. L'impassibilité, qui se veut ici une ambiguïté voulue et recherchée par l'artiste, représente une opposition du paraître et de l'être, de ce que tout sujet montre ou laisse voir (calme, nonchalance, sang-froid, patience) et de ce qu'il cache derrière l'apparence (colère, souffrance, deuil, vengeance ou frustration)²¹⁶. Dans le contexte colonial, nous empruntons le sens de l'impassibilité comme expression acquise par les colonisés afin de signaler leur résistance, dénoncer et sous-estimer le pouvoir colonial, secouer sa confiance en soi, ainsi que pour surmonter la douleur et le chagrin.

3.4 Conclusion

Pour appréhender les dimensions esthétiques, sociopolitiques et psychoaffectives de l'œuvre *Sans Titre*, nous avons présenté dans ce chapitre, en premier lieu, le contexte professionnel et les circonstances sociopolitiques qui ont encadré la production de

²¹⁵ « Le terme zagharit signifie « youyous », youyous qui peuvent être entendus de très loin en raison de son aigu et clair qui est produit. Ils comportent de nombreuses variations en Palestine, des signes distinctifs qui sont souvent reconnus et mis en avant dans les fêtes ». Voir Nadine Picaudou et coll., *Territoires palestiniens de mémoire*, Paris, Hommes et sociétés, 2006, p. 320.

²¹⁶ Dominique Cochart et Claudine Haroche, « Impassibilité, isolement et indifférence dans les sociétés totalitaires », *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Nouvelle série, 84, janvier-juin, 1988, p. 108.

celle-ci. En second lieu, nous avons dégagé les spécificités plastiques et formelles (contrastes, formes, topographie, gamme chromatique, etc.) qui représentent un tournant esthétique dans les autoreprésentations du peintre comparativement à des travaux pré et post *Sans Titre*. À la fin du chapitre, nous avons énuméré les principaux éléments clés de l'œuvre : 1) le corps représenté (celui de l'artiste); 2) l'espace privé (les toilettes); 3) les dispositifs de surveillance; et 4) l'autre (le surveillant inconnu). La lecture iconographique s'est déroulée à la lumière des événements charnières auxquels l'artiste faisait face à l'intérieur de son pays natal et en exil, ainsi qu'en résonance avec certains travaux connexes de ses pairs contemporains, locaux et internationaux. Les dimensions emblématiques de l'usage du goudron, de la nudité et de la surveillance ont été reportées au chapitre suivant pour approfondir les questions de ruptures et d'identité, concepts-moteurs de la réflexion de cette étude.

CHAPITRE IV

IDENTITÉ ET RUPTURES

En nous concentrant sur la question de l'identité et la mémoire, nous nous attardons dans ce chapitre à la notion de rupture. Une rupture qui cherche à rompre avec : (a) le regard esthétique traditionnel de la représentation de soi; (b) le regard social : cause de l'isolement à l'intérieur de la société d'accueil; (c) le regard colonial : cause de l'exil; et (d) le regard orientaliste créé par l'Occident. En nous penchant sur les principales « nouveautés » plastiques et iconiques de l'œuvre *Sans Titre*, notamment l'usage du goudron et la nudité masculine, nous prétendons examiner la nature de ces ruptures ainsi que le processus de construction identitaire chez le peintre. Conséquemment, l'analyse se déroule dans un cadre sociopolitique et à travers une perspective postcoloniale.

4.1 La nudité comme arme politique

Dans l'histoire de l'art occidental, l'artiste se représente de manière consciente, inconsciente ou implicite dans ses œuvres. Comme l'a écrit Susan Bright, « nous avons tendance à penser que toute œuvre est un autoportrait parce que tout simplement l'artiste se reflète en elle »²¹⁷. Selon cette auteure, l'autoportrait contemporain doit conduire l'artiste à explorer le concept d'identité dans son affirmation soit individuelle

²¹⁷ Susan Bright, *Op. cit.*, p. 11-12.

ou universelle. Il existe plusieurs raisons pour lesquelles un artiste se représente lui-même. Cette démarche peut être réalisée dans le but de construire son *alter ego* ou de faux personnages qui lui permettent d'élaborer un récit; de donner une image à certains aspects de son intimité; d'approfondir son identité; enfin, d'explorer ses origines ethnique, culturelle ou religieuse. Ainsi, du moins selon cette perspective, tous les artistes s'interrogent sur la façon dont l'identité se construit, d'une manière ou d'une autre, en ayant recours à une thématique, de la matière, au médium ou au support qu'ils utilisent, ou même à la discipline qu'ils choisissent. Ils tentent de rejoindre l'autre dans son individualité par le biais de leurs créations. Les œuvres autoreprésentationnelles ont eu des incidences sociales, politiques, anthropologiques, historiques, voire psychologiques, qui ont varié en fonction des différentes périodes de l'histoire. Toutefois, c'est surtout en réponse aux événements sociaux de l'époque que l'autoreprésentation a pris, à partir des années soixante, un sens politique souvent accompagné d'une revendication sociale. En effet, pendant cette décennie et les suivantes, des artistes femmes ont réfléchi à leur condition, à leur corps et à leur sexualité. Elles se sont plus précisément intéressées à la remise en question des stéréotypes sociaux qu'elles incarnaient, et elles ont mis au point dans des actes performatifs une expression artistique des plus essentielles pour les années ultérieures, ce qui les a amenées à présenter leurs œuvres et à s'assumer publiquement. C'est ainsi qu'elles ont entrepris de se servir de leur corps comme principal moyen d'expression pour s'autoreprésenter, dénoncer des injustices, créer des interactions avec le public et inviter ce dernier à contempler, s'interroger et réfléchir²¹⁸. Selon plusieurs, l'affirmation de l'être humain passe par sa représentation, et l'artiste envisage par la même occasion de rivaliser avec le monde qui l'entoure. Pour certains, l'art est impossible sans corps, la rencontre physique étant exigée afin d'envisager l'œuvre. Ce lien qui doit intervenir entre l'artiste et le corps doit s'étendre aussi au spectateur :

²¹⁸ *Ibid.*

Ces dernières décennies, les artistes ont cherché à se dépasser, à aller au-delà de leurs limites, tant physiques que psychologiques. La représentation du corps et de la nudité se révèle en ce début de XX^e siècle comme étant de plus en plus étroitement liée à la société dans laquelle il est conçu. Aujourd'hui, on peut le dire, le corps intervient dans tous nos faits et gestes, mais aussi dans nos pensées pour dépasser encore et encore les limites de sa représentation.²¹⁹

À l'époque contemporaine, particulièrement à partir des années soixante, la nudité (qu'elle soit féminine ou masculine) n'a cessé de prendre des dimensions autres que beauté idéale, sensualité, voire sexualité. Le corps est aussi devenu un outil choquant, vibrant, provoquant, voire bouleversant; un outil d'opposition, de rupture, de protestation, de rébellion, bref une « arme politique »²²⁰.

Dans l'art du Moyen-Orient, l'usage de la nudité féminine est timidement introduit à des fins politiques et/ou sociales, autant en raison du regard social que des valeurs culturelles et religieuses locales. Dans l'art palestinien, à l'exception de Mona Hatoum²²¹, l'intervention féminine sur ces plans est souvent parcimonieuse. En revanche, la nudité du corps masculin, comme nous l'avons mentionné précédemment, se manifeste apparemment comme une tradition dans l'art palestinien contemporain, datant de la *Nakba* de 1948. Il faut remarquer que les représentations de la nudité diffèrent d'un artiste à un autre, selon leur formation et leurs influences, tant sur le plan stylistique que thématique. Shammout, par exemple, dans *Waiting For The*

²¹⁹ Benjamin Le Bonniec, « La nudité mise à nue », *Le collectif*, 9 février 2016, récupéré de l'URL : <http://www.lecollectif.ca/la-nudite-mise-a-nue/>

²²⁰ *Ibid.*; Norbert Rouland, « Normes et nus. Réflexions sur le statut juridique et social de la nudité dans la civilisation occidentale », *Lex Electronica*, 15(1), 2010, récupéré de l'URL : <https://www.lex-electronica.org/s/315>

²²¹ Voir la vidéo *Mesures de distance* de Mona Hatoum diffusée au Centre Pompidou : un enregistrement d'une conversation intime entre une mère et une fille qui sont dans des endroits éloignés. Le travail a été effectué par Mona Hatoum lors de sa visite au Liban; celle-ci montre sa mère prendre une douche. Ressemblant à un voile qui restreint l'accès au plaisir voyeuriste de regarder un corps nu, les lettres de la mère à la fille écrites en arabe se superposent sur les photos, tandis que la voix de Hatoum les interprète en anglais, récupéré de l'URL : <http://www.dailymotion.com/video/x31gw4>

Dawn (1987) et grâce aux allusions métaphoriques de son titre, cherchait à exprimer – par le biais de sa représentation d’un jeune homme à peine vêtu – un état totalement différent dans la vie d’un réfugié. Ici, son jeune homme semble impatient, vexé, en colère. Silimen Mansour, dans un style naturaliste classique qui nous renvoie au croquis de Michel-Ange, représente dans *Torso* (1969) un nu contorsionné sur un tas de décombres dont un crâne témoigne également de sa familiarité avec l’iconographie de la tradition européenne *Vanitas* afin de donner sens à la souffrance humaine devant la machine de guerre²²². Dans l’un de ses derniers autoportraits inspirés du symbolisme contemporain, Asad Azi, un contemporain antinaturaliste de la première génération, se présente comme un nomade nu qui porte ses affaires empaquetées sur un bâton (*Wanderer* « *Good Day Mr Azi* », 2003). Il s’agit d’une représentation ayant pour but de rejeter les hiérarchies rigides et de mettre en valeur la liberté totale de l’être humain²²³.

Quant à Hani, ce peintre « représente une catégorie à part entière », selon les mots de Boullata. Influencé par le fauvisme, le cubisme et l’art abstrait, il a conféré différents styles à ses autoreprésentations nues : figuratif (*Big Brother Is Watching You 01*, 2014), semi-figuratif (série *Siege*, 2004-2006) et abstrait (série *Standby*, 2008). Cependant, l’œuvre *Sans Titre* dévoile un jalon assez particulier qui a poussé plusieurs historiens et critiques d’art de l’art moyen-oriental à affirmer que cette peinture en particulier représente la synthèse de l’art de Hani Zurob²²⁴. En fusionnant figuratif et abstrait, introduisant des codes spécifiques de la mémoire individuelle et nationale, et en puisant dans la facture plastique, l’œuvre accomplit ce que Nathalie Heinich appelle « une rupture ontologique des frontières de ce qui était communément considéré comme de l’art »²²⁵. L’étrangeté du comportement et de l’espace rend la nudité du sujet représenté

²²² Gannit Ankori, 2006, *Op. cit.*, p. 66.

²²³ *Ibid.*, p. 194.

²²⁴ Kamal Boullata, 2012, *Op. cit.*, p. 105, 108-109.

²²⁵ Nathalie Heinich, *Op. cit.*, p. 49.

problématique et bouleversante. La nonchalance dégagée de l'expression de son visage, la posture détendue et le calme éprouvé malgré la situation soutiennent ce fait. Selon Boullata, entre autres, la réaction et l'attitude du peintre représentent une rupture avec l'« habituel » et l'« anticipé », ainsi qu'avec tout ce qui est reconnu comme « postulats ».

4.2 Rupture avec le regard esthétique

Dans les traditions académiques de l'art, un autoportrait réussi ne reproduit pas que l'apparence, mais aussi les sentiments, la personnalité, voire l'âme du sujet²²⁶. D'ailleurs, c'est pourquoi les peintres entretiennent un intérêt particulier pour les ingrédients et les composants employés dans cet art : choix des matériaux, palette des couleurs, format du support, cadre et atmosphère spatio-temporels, expressions, habits, accessoires, voire postures. Aujourd'hui, beaucoup d'artistes abandonnent la perfection, la force et la beauté pour représenter un corps instinctif, fragile, résistant, voire souffrant²²⁷. Pour inscrire son pinceau dans ce grand flux artistique nommé l'art contemporain, Zurob cherchait toujours la particularité et la singularité dans toutes ses autoreprésentations, autant pour la plasticité de l'œuvre que pour les sujets. Nous pouvons remarquer que cette autoreprésentation se détache complètement de la peinture de l'autoportrait et de la représentation de soi classique et traditionnelle, que ce soit en ce qui concerne le personnage principal représenté (nu, isolé, incommode), les accessoires qui partagent avec lui la scène (caméras, cœurs), ou le cadre spatio-temporel qui les réunit (la nuit, les toilettes). Certes, ce détachement ne constitue pas une simple distinction stylistique, mais – dans les faits – il s'agit de l'incarnation d'une tragédie humaine qui a touché toute une population dont l'artiste faisait partie. Loin d'exhiber des qualités physiques ou morales (beauté, noblesse, honneur, sagesse) ou

²²⁶ Sylvie Ramond, Stéphane Paccoud et coll., *Autoportraits, de Rembrandt au selfie*, Heule, Snoeck, 2016, 288 p.

²²⁷ *Ibid.*

la classe sociale/politique à laquelle il appartient (lignée familiale, affiliation politique), le peintre, au contraire, se peint nu, incommodé, noirci, surveillé dans des toilettes inconditionnées (à ciel ouvert) pour exprimer son état affectif, à savoir sa souffrance, son emprisonnement, son aliénation, voire son déracinement²²⁸.

4.2.1 L'usage du Goudron

En réalité, on ne peut pas parler de l'œuvre de Zurob sans se focaliser sur l'usage particulier du goudron qui demeure une caractéristique clé de son art depuis la série *Standby*. D'ailleurs, il a consacré toute une série de 29 œuvres intitulée *Zeft* (goudron en arabe) ayant le goudron comme corpus, créées en 2016 et exposées en 2017 au Contemporary Art Platform à Kuwait. Selon Yasmina Reggad, écrivaine et chercheuse algérienne installée à Londres, l'usage de ce corpus, qui remonte à la série *Standby* (2008), marque en soi une rupture dans la pratique picturale de Zurob, en particulier ses autoreprésentations. Dans cette exposition, le peintre expose de nouveaux processus tournant autour du goudron en tant que matière principale appliquée sur la toile, ignorant ainsi les outils et techniques de peinture traditionnels²²⁹.

Appelé « *Zift ou Zeft* » dans la langue arabe courante et « *qitrān* » en arabe authentique, le goudron est couramment utilisé comme terme péjoratif signifiant un large éventail d'éléments, allant d'un état d'esprit découragé au dégoût, en passant par une malédiction appliquée à une situation, et fait le plus souvent référence au malheur²³⁰. L'emploi non conventionnel du goudron n'était pas seulement dû au fait que le jeune peintre ne pouvait pas se permettre d'acheter de la peinture professionnelle, mais aussi parce qu'il souhaitait que la substance même employée pour la peinture communique

²²⁸ Hani Zurob, Émission sur *France 24 Arabic*, *Op. cit.*

²²⁹ Yasmina Reggad, « *Zeft on Canvas* », 2017, récupéré de l'URL : <https://www.hanizurob.com/PDF/Hani-Zurob-Text-Zeft-on-canvas-Yasmina-Reggad-Feb-2017-website-version.pdf>

²³⁰ *Ibid.*

l'état lamentable que le mot *Zeft* connote dans le langage quotidien arabe. Dans l'art palestinien, le *Zeft* fut d'abord employé par le célèbre caricaturiste palestinien Naji Salim al-Ali²³¹ (1937-1987) qui a été élevé dans le camp de réfugiés d'*Ain al-Hilweh* au Liban. L'emploi métaphorique de ce mot représente en outre le commentaire cynique avec lequel Hani a défié ses pairs qui, à l'époque, aspiraient à attirer des mécènes riches en pétrole au cours d'une période caractérisée par le boom pétrolier. Après avoir passé trois décennies à entendre parler d'un processus de paix, une vie entière pour l'artiste de Gaza, il était grand temps pour lui de mettre à l'épreuve le médium que son artiste palestinien préféré avait employé. Après tout, l'état lamentable que le mot *Zeft* représentait pour Naji al-Ali semble avoir été perpétué chez Hani Zurob. Le goudron ne se trouvait pas à la Maison Marin, son magasin de fournitures artistiques préféré à l'extérieur de Paris, mais dans les entrepôts de construction de la ville²³².

Dans la mémoire du peintre, selon Boullata, le goudron fait appel à deux incidents qui l'ont imprégné. Le plus ancien remonte à 1988, alors que le soulèvement populaire contre l'occupation militaire israélienne était en plein essor. Parmi les couvre-feux que les forces israéliennes ont imposés à Rafah, il se souvient d'un couvre-feu de 40 jours

²³¹ Naji Salim al-Ali est un caricaturiste palestinien né vers 1937 en Palestine mandataire et mort assassiné le 29 août 1987 en Grande-Bretagne par le Mossad juif. Sa famille s'est réfugiée en 1948 au camp libanais de Ein-el-Helweh. Durant sa carrière, il a produit environ 10 000 dessins, bien que le chiffre de 40 000 apparaisse le plus souvent, dont la plupart décrivent la situation du peuple palestinien. Il fut découvert par Ghassan Kanafani et ses premiers dessins prêchaient l'espoir et la révolution. Il a travaillé au Koweït pour le journal *Al-Qabas* pendant trois années, puis il s'est installé à Londres après avoir été expulsé du Koweït en 1985. Les caricatures de Naji al-Ali expriment la lutte et la résistance à l'égard de l'État Israélien, et critiquent les régimes djihadistes. Il disait que ses caricatures étaient : « l'expression des opprimés qui paient cher leurs vies, portant sur leurs épaules le fardeau des erreurs commises par les autorités ». Il fut atteint d'une balle dans la tête le 22 juillet 1987 à Londres et succomba à ses blessures au Charing Cross Hospital à Fulham un mois plus tard, et fut le premier caricaturiste à être assassiné pour ses dessins. En 1988, l'Association mondiale des journaux lui attribue le prix Golden Pen of Freedom, reçu par sa femme Widad et son fils Khaled. L'Association mondiale des journaux le décrit comme un des plus grands caricaturistes depuis la fin du XXe siècle. Voir Orayb Aref Najjar, « Cartoons as a Site for the Construction of Palestinian Refugee Identity: An Exploratory Study of Cartoonist Naji al-Ali », *Journal of Communication Inquiry*, 2007, 31(3), p. 255-285; Naji al Ali, « Powerful weapons », *Index on Censorship*, 2012, 41(1), p. 120-125.

²³² Kamal Boullata, 2012, *Op. cit.*, p. 96.

et une nuit : le matin, le couvre-feu a été levé et il a vu que tous les murs et toutes les portes de Rafah avaient été entièrement recouverts de goudron, y compris le tronc d'un palmier dattier au bout de la route. Sous la lumière aveuglante de la ville, toute la ville semblait noyée dans la noirceur; c'était la mesure punitive d'Israël pour dissuader les leaders clandestins de l'insurrection d'écrire des slogans et des messages politiques sur leurs portes et leurs murs. Le second incident a eu lieu lors du déclenchement du soulèvement populaire de 2002 où les forces israéliennes ont envahi et réoccupé Ramallah. Classé comme résident illégal selon les lois d'occupation militaire israélienne, il a été arrêté. Avec tout un groupe de jeunes, il a été détenu pendant 53 jours dans un camp militaire à l'extérieur de la ville connu sous le nom de prison d'*Ofer*. Étant donné que les tentes du camp étaient déjà remplies d'hommes jeunes et âgés, lui et d'autres arrivants tardifs ont été contraints à dormir la nuit sur des terrains fraîchement asphaltés de la prison récemment bâtie. Rien n'était prévu comme lit, ses chaussures servaient d'oreiller. Nuit et jour, l'odeur nauséabonde du goudron chaud l'étouffait. Les nausées qu'il provoquait l'empêchaient d'avoir envie de nourriture²³³.

Comme toutes les cultures arabes méditerranéennes et du Moyen-Orient, les Palestiniens associent principalement le noir à la mort. L'association se résume à la malédiction familière des femmes palestiniennes *sawad-aleik* qui signifie littéralement « que vous soyez en noir ». De plus, quand quelqu'un avec qui ils partagent des liens de parenté ou de voisinage commet un acte honteux (tricher, arnaquer, mentir, voler, dire des gros mots, etc.), ils déclarent que son visage est « noirci » (*wajahou Aswad*)²³⁴. Dans la culture moyen-orientale, d'une façon générale, les Arabes disent aussi que le « cœur de cet homme ou de cette femme est noir (*Kalb-Aswad*) comme le goudron », ce qui signifie que certaines morbidités et rancunes ont emballé son cœur et aveuglé sa sagesse. Ils disent aussi que « le monde est noirci devant sa face » ou « devant ses

²³³ *Ibid.*

²³⁴ Abdelwahab Bouhdiba, « Les Arabes et la couleur », *Cahiers de la Méditerranée*, 20-21(1), 1980, p. 63-77

yeux », métaphore de crise, vengeance, colère ou souffrance liées à l'injustice, l'oppression, voire la pauvreté. Dans de pareilles circonstances et dans un état très avancé de colère, les personnes frappées par ces « crises » ne peuvent plus distinguer l'ennemi de l'ami ni le bien du mal, tout se ressemble à leurs yeux et elles perdent par conséquent leur sens de la raison. Comme réaction et forme d'expression, seuls la vengeance, le suicide ou la fugue peuvent traverser leurs esprits. En outre, chez les Arabes, tant anciens que contemporains, la couleur noire est majoritairement liée à la souffrance, la malchance, la guerre, la misère, le pessimisme, la honte, la vengeance, la défaite, voire le deuil. D'ailleurs, c'est pourquoi ils décrivent tous les événements douloureux et les temps difficiles en noir : c'était une « journée ou nuit noire », une « année noire », une « chance noire », un « sort noir », ou des « moments noirs » pour historiser et démarquer leur caractère malheureux et douloureux. Ainsi, dans son poème *Ila Al-Karii (Au Lecteur)*, teinté de noirceur et de colère, le fameux poète palestinien Mahmoud Darwich (1941-2008), l'un des grands symboles de la poésie de la résistance palestinienne, écrit ²³⁵:

Les lys noirs dans mon cœur
 Et dans mes lèvres... les flammes
 De quelle forêt vous êtes venu à moi
 Ô les Croix de la colère ?
 J'ai prêté allégeance à mes chagrins
 Et j'ai serré la main de l'itinérance et la faim
 La colère de ma main...
 La colère de ma bouche...
 Le sang de mes veines...extrait de colère!
 Ô mon lecteur!
 N'espère pas de moi que je murmure!
 N'espère pas que je chante...
 C'est ma souffrance...

²³⁵ Mahmoud Darwich, « Riselatou Mahmoud Darwich « Ila Al-Karii » (la lettre de Mahmoud Darwich « Au Lecteur »), *Al Maktaba Al-Ammaa*, 14 octobre 2015, traduction de Elias Sanbar, récupéré de l'URL : <http://poesie.pourlapalestine.be/poetes-dune-parole-essentielle/?s=au+lecteur>

En utilisant le goudron comme médium dominant dans plusieurs de ses travaux, Hani Zurob non seulement ajoute un élément performatif à la peinture (étant donné que le bitume agit et change de qualité avec la chaleur : solide/liquide; maniable/dur), mais il étend également le territoire de la toile. Selon Yasmina Reggad, le concept de hors-champ pictural est un élément essentiel de la pratique de l'artiste, qui constitue une méthodologie de construction de l'œuvre. Le hors-champ, comme le précise Isabelle Graw, représente le domaine de la production de signes « indiciels dans la mesure où ils peuvent être lus comme des traces du producteur »²³⁶.

À l'instar de *Siege #04* (Fig. 9), les sujets des peintures de Zurob échappent au cadre de la toile et se développent dans tout le studio – en termes de codes, gestes et matérialité, débutant ou finissant sur la toile et se déplaçant sur le sol, les meubles et les murs²³⁷. Selon Reggad, l'usage du goudron n'était pas un choix pour Zurob, celui-ci lui ayant été imposé par des événements traumatisants dans sa jeunesse qui l'ont toujours hanté :

[...] dark and grey colours were always present not only in my childhood and my home in Rafah refugee camp, but also during the years of the First *Intifada* (1987-1993) and the lengthy waiting for the lifting of the curfew imposed by the Israeli occupation²³⁸.

C'est à travers la corrélation et le chevauchement de ces associations culturelles et connotations métaphoriques de la couleur noire que nous pouvons mieux apprécier les visages de Zurob et les traits cachés de sa silhouette assise. La même substance avec laquelle les forces israéliennes ont effacé les mots arabes des murs de Rafah, entre les mains de l'artiste, s'est transformée en une matière créative pour mettre une expérience

²³⁶ Isabelle Graw, « The Value of Painting: Notes on Unspecificity, Indexicality, and Highly Valuable Quasi-Person », dans Isabelle Graw, Daniel Birnbaum et Nikolaus Hirsch (dir.), *Thinking Through Painting. Reflexivity and Agency beyond the Canvas*, Berlin, Sternberg, 2012, p. 50.

²³⁷ Yasmina Reggad, *Op. cit.*

²³⁸ *Ibid.*

personnelle et collective en valeur. En transformant le goudron en une expression de résistance, l'essence de son expérience est ainsi sublimée en images, qui sont ravivées par une sensation tactile.



Figure 9 : Hani Zurob, *Siege #04* (Painting Installation), 200 x 160 cm, 2004, Source : <http://www.hanizurob.com>

4.2.2 Le titre (*titulus*)

Un « titre » est un type de métadonnée consistant en un nom que l'auteur d'un document ou d'une œuvre choisit pour désigner sa production. Selon les spécialistes, cette tradition en peinture n'apparaît qu'au XIX^e siècle à la suite de l'inventaire obligé des œuvres pour les expositions qui naissent. Aujourd'hui, certains artistes ne donnent pas de titre à leurs œuvres, un simple numéro suffit, affublé d'un bref « Sans titre » ou « ST »²³⁹. Selon plusieurs artistes contemporains, ce titrage n'a pas d'importance, car

²³⁹ Marianne Jakobi, Pierre-Marc de Biasi et Ségolène Le Men, *La Fabrique du titre*, Paris, CNRS éditions, 2012, 462 p.

il n'apporte rien de plus à l'œuvre en tant que telle ni à son sujet. À l'inverse, pour d'autres, c'est une façon d'ouvrir l'imagination du récepteur. Bernard Bosredon, par exemple, estime que l'absence de titre peut renforcer, de façon générale, la liberté d'interprétation du spectateur, en faisant appel avant tout à ses émotions personnelles²⁴⁰. En ce sens, conclut Max Roy, tout titre – même juste pour dire qu'il n'y a pas de titre – représente un « générateur de significations », c'est un « déclencheur du processus sémiotique »²⁴¹.

Cette tendance dans l'art moderne²⁴² semble résonner avec plusieurs œuvres contemporaines. *Ohne Titel* (*Sans Titre* en suisse), l'œuvre comique de Daniel Pflumm (1968 -) réalisée en 2005, est typique de l'esprit ludique du graphiste qui est passé à l'art sous diverses formes : photos, logos, vidéos, musique., etc.; c'est un art de divertissement, certes, mais imaginatif et généreux, bref qui ne « se prend pas la tête ». Cet humoriste, d'ailleurs, n'hésite pas à affirmer : « il n'y a pas d'assurance pour la certitude, c'est certain ». Alors, un titre, mais pour quoi dire²⁴³?

Comme dans toutes les œuvres de Cindy Sherman (1954 -), artiste et photographe américaine installée à New York, chaque cliché révèle une personnalité, une nouvelle condition humaine; l'ensemble deviendra de plus en plus caustique. Ainsi, son œuvre

²⁴⁰ Bernard Bosredon, *Les titres de tableaux : Une pragmatique de l'identification*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 274 p. Voir aussi Jean-Paul Bouillon, « Titre des œuvres d'art », *Encyclopædia Universalis*, récupéré de l'URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/encyclopedie/titre-des-oeuvres-d-art/>

²⁴¹ Nycole Paquin, « SÉMIOTIQUE INTERDISCIPLINAIRE. Le titre des œuvres : un "titulus" polyvalent », *PROTÉE*, 36(3), Presses de l'Université du Québec, hiver 2008-2009, p. 7-9.

²⁴² Le mot « autoportrait » n'apparaît dans aucun dictionnaire de la langue française tout au long de la période moderne, et ne fait sa première apparition qu'en 1928. Aux XVIIe et XVIIIe siècles, la forme de représentation que nous appelons autoportrait n'était même pas perçue comme étant un genre distinct. Un tel tableau était désigné simplement par la phrase « un portrait de l'artiste peint par lui-même ». Voir Paul Robert, *Le Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2003, p. 186; Hannah Williams, « Autoportrait ou portrait de l'artiste peint par lui-même ? Se peindre soi-même à l'époque moderne », *Images Re-vues*, (7), 2009, récupéré de l'URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/574>

²⁴³ Nicolas Bourriaud et coll., « Présentation », *Pflumm Private* (catalogue d'exposition), Paris, Palais de Tokyo, 2004, p. 8-12.

est double : elle est formée de chaque photo, et aussi par leur progression sur 40 ans. Un titre ne viendrait que troubler sa démarche selon Eva Respini ²⁴⁴.

Quant à Hani Zurob, *Sans Titre*, le premier tableau qu'il a créé à l'atelier de Renoir à Essoyes, est un autoportrait qui représente de toutes les manières ce que Jacques Derrida décrit comme « sujet », « objet » et « signataire »²⁴⁵, mais l'artiste l'a nommé ici *Sans Titre*. S'il l'appelait, par exemple, « Moi-même » ou « Moi, Zurob » comme Picasso ou « Autoportrait » comme beaucoup d'artistes, il l'aurait classé dans le genre pictural portrait, une intention qui n'a pas traversé *a priori* l'esprit de l'artiste²⁴⁶. Ce qu'il cherchait à exprimer ici est une question plus complexe, à savoir son expérience de réaliser soudainement ce qui était, selon les propres mots de Kamal Boullata, la « quintessence de l'Autre », soit là où il sentait que toutes ses allées et ses venues ainsi que ses moments les plus intimes étaient surveillés et contrôlés, tant par les autorités de l'occupation israélienne à la vieille ville que par la communauté craintive d'Essoyes. Dans le contexte de l'exil ou de la vie sous l'occupation, « *Sans Titre* » pour Hani semble dire « Sans Identité », « Sans Famille », « Sans Terre », « Sans Abri », voire « Sans rien »²⁴⁷.

Dans ce climat de dépossession où l'autre semble confisquer tout ce qui permet aux individus de s'identifier et de se déterminer, les œuvres de l'artiste palestinienne Raeda Saddah (1977 -) évoquent des sens similaires. En tant que sujet principal, tant dans ses

²⁴⁴ Voir la rétrospective consacrée au travail de cette photographe et artiste américaine dont le seul sujet est elle-même, sous les aspects et les traits de personnages les plus différents, comiques ou dérangeants, déplaisants ou émouvants. Cindy Sherman est ainsi à la fois artiste, metteuse en scène, maquilleuse, coiffeuse et costumière. Eva Respini (dir.), *Cindy Sherman*, New York, Museum of Modern Art, 2012, 256 p.

²⁴⁵ Dans son analyse de la relation triadique impliquée dans le processus de se peindre, Jacques Derrida décrit l'artiste en tant que « sujet », « objet » et « signataire », c'est-à-dire que le peintre est à la fois l'objet de perception (la toile), le sujet de la toile (son portrait) et l'auteur (autoportraitiste). Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle, L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990, p. 61-64.

²⁴⁶ Kamel Boullata, 2012, *Op. cit.*, p. 106.

²⁴⁷ *Ibid.*; Hani Zurob, Émission sur *France 24 Arabic*, *Op. cit.*

photographies que ses installations, la « femme » est représentée comme vivant dans un état d'occupation, dépossédée de sa liberté, de son désir, et même de son espoir. Dans *Untitled (Crossroads)*, 2003), un autoportrait photographique, l'artiste se représente debout devant sa maison avec une valise, prête à partir si ce n'est qu'un grand bloc de béton qui enveloppe sa jambe gauche et l'empêche de partir. Selon Juliet Cestar, l'artiste représente un état d'immobilité physique – dû aux obstacles politiques de la vie quotidienne imposés par l'occupation israélienne – ainsi que sociale – résultant des attentes culturelles des femmes dans une société conservatrice du Moyen-Orient. Saadeh souligne :

The woman I represent is filled with ambition, weighed down with oppression; she is more sane than she should be, and yet a little mad. She is both fragile and strong; she is fully awake and responsive, while constantly on the move. And every move she makes, every act, is an act that exhibits awareness towards her surrounding environment, while simultaneously being an act of revolt towards social conditions.²⁴⁸

Son second autoportrait, intitulé *Untitled (Basket)*, 2002-3), est une photographie et vidéo qui montre une figure féminine (l'artiste) marchant dans les rues de Jérusalem à la tête encadrée dans un panier en plastique vert grillagé. Selon la même auteure, la vision de l'artiste est troublée par la grille du panier qui lui fait face, comme si elle regardait le monde de l'intérieur d'une cage – exprimant ainsi que certaines femmes palestiniennes sont encore des prisonnières de la domesticité, de l'occupation et de l'exil intérieur²⁴⁹.

Jumana Emil Abboud (1971) est une autre artiste palestinienne de la troisième génération qui utilise également le titrage « *Untitled/Sans Titre* » à des fins politiques, identitaires, voire existentielles. Après vingt ans de vie et d'étude au Canada, elle

²⁴⁸ Juliet Cestar, « Raeda Saadeh », *Contemporary Practices*, 6, 2010, p. 37-39, récupéré de l'URL : http://www.contemporarypractices.net/artistessay/Raeda%20Saadeh_37-39.pdf

²⁴⁹ *Ibid.*

revient en 1991 dans son pays d'origine et installe son atelier à Jérusalem. Dans son installation *Untitled* (1998), l'artiste représente des êtres magiques, des esprits dans des puits et des démons dans des arbres et des grottes. Selon Gannit Ankori, l'artiste puise intensément dans le folklore palestinien tout en conférant de nouvelles interprétations aux récits et aux mythes qu'elle a recueillis depuis son retour. À travers des peintures délicates, une cinématographie poétique et des performances orales, l'artiste explore les mémoires personnelles et collectives, et ce que les mythes peuvent nous dire sur nous-mêmes, sur notre histoire ainsi que sur le lieu où nous vivons. L'installation abordait des questions existentielles sur l'identité, la perte, le désir et l'appartenance²⁵⁰.

4.3 Rupture avec le regard social

La vie d'un Palestinien arabe en Occident, en particulier en Amérique, est décourageante. Le filet de racisme, de stéréotypes culturels, d'impérialisme politique, d'idéologie déshumanisante qui entoure l'Arabe ou le Musulman est réellement très solide.²⁵¹

Native de Gaza et témoin de trois générations de la période post-*Nakba*, Zurob met en lumière deux sentiments qui surgissent lors d'une confrontation avec un regard inattendu et/ou indésirable dans un moment ou situation d'intimité : la honte et la gêne. Dans une société conservatrice, telle que la société arabo-musulmane, la notion d'intimité est considérée chez les individus comme une question sacrée, souvent une question de vie ou de mort. L'infraction de l'espace intime semble être profondément blessante et bouleversante²⁵². Toutes les familles palestiniennes des terres occupées, sans exception, ont bien goûté à l'amertume de ces transgressions pendant les raids nocturnes effectués de manière aléatoire des forces israéliennes qui visaient à arrêter

²⁵⁰ Gannit Ankori, 2006, *Op. cit.*, p.172-173, 214-218.

²⁵¹ Edward Saïd, *Op. cit.*, 1994, p. 41.

²⁵² Xavière Remacle, *Comprendre la culture arabo-musulmane*, Lyon, Chronique sociale, 2003, 230 p. Voir aussi Margaret K. Nydell, « Beliefs and values in the Arab world », dans Richard Holeyton (dir.), *Encountering cultures*, Londres, Pearson, 1995, p. 445-453.

les militants de la résistance palestinienne. Selon Boullata, le moment éphémère que Zurob capture inconsciemment dans ce tableau rappelle l'exemple cité par Sartre dans son analyse du « regard » vis-à-vis de « l'autre ». Une fois que le sujet de l'œil d'espionnage derrière un trou de serrure se rend compte que l'objet du regard regarde le spectateur, la conscience de soi se réveille accompagnée d'un sentiment de ce que Sartre appelle honte. Dans un contexte similaire, le tableau rappelle un autre exemple fourni par Derrida. En effet, dans sa tentative de répondre à la question « Qui suis-je ? », le philosophe français a ouvert son argumentation en invoquant le sentiment de gêne qu'il a éprouvé un jour lorsqu'il était épié par son chat en sortant de la douche. Dans les deux exemples, la conscience de soi suscitée en réponse au regard d'autrui illustre comment l'observateur subjectif dans l'exemple de Sartre et l'objet d'observation dans celui de Derrida peuvent surmonter la honte ou la gêne en reconnaissant que l'autre, humain ou animal, partage des motifs égaux avec le soi, selon lequel la réciprocité du regard réunit les deux parties dans une relation intersubjective²⁵³.

Son isolement au sein de la société d'Essoyes en raison de la crainte et des préjugés de la population locale représente également aux yeux de l'artiste une forme de prison similaire, régie par des gardiens invisibles. À propos de la domination exercée sur l'être par le regard social toujours omniprésent, David Le Breton dit :

La prolifération des caméras vidéo dans les magasins, les gares, les aéroports, les banques, le métro, les usines, les bureaux, certaines rues, etc., montre même une dérivation de la mise en regard vers une fonction de surveillance, à laquelle nul n'échappe.²⁵⁴

Pour mieux comprendre la question de l'acceptabilité culturelle dans une société autre que celle où on est né, il est pertinent de revenir aux observations d'Alain Le Pichon

²⁵³ Kamal Boullata, 2012, *Op. cit.* p. 105-106.

²⁵⁴ David Le Breton, *Op. cit.*, p. 106.

lors d'une expérience qui consistait à confronter des érudits issus de différentes cultures et origines. Dans une tentative sans précédent, une trentaine de chercheurs (sociologues, linguistes, anthropologues, historiens), d'écrivains et d'artistes venus des quatre continents se sont réunis pour la première fois dans le but de confronter les savoirs et les modes de connaissance :

La brutalité de la confrontation, les nombreux malentendus qui en surgirent, entre institutions et chercheurs français d'une part, institutions et chercheurs africains d'autre part, entre eux et le public, français ou africain, entre eux et la presse, tout cela, et jusqu'à la tension extrême des débats qui conclurent, à Bamako, cette première expérience, montra que du jeu à la réalité, il y a une grande distance, celle qui donne au regard de l'autre toute sa violence.²⁵⁵

Nous connaissons le phénomène largement répandu de lancer de fausses accusations contre les autres, ou de les catégoriser dans des cases – souvent discriminatoires – en raison de leurs différences, apparences, croyances ou particularités. En effet, la stigmatisation s'avère être une caractéristique capitale de nos sociétés, celles-ci oubliant que la différence en fait correspond à un ensemble de caractères qui distingue chacun de nous, et constitue en même temps le facteur fondamental et nécessaire pour déterminer l'identité de chaque être social. « Toute créature humaine est un être différent, en chacun de ceux qui la regardent »²⁵⁶. Nous devons comprendre que la différence est en chacun de nous. Nous avons tous déjà éprouvé ce sentiment d'être le mouton noir, de se sentir parfois seul et différent des autres. Mais la question qui reste à comprendre est la suivante : qu'est-ce qui engendre la peur de la différence au sein d'une société ?²⁵⁷

²⁵⁵ Alain Le Pichon, « Le regard inégal », *Alliage*, n°45-46, décembre 2000, repéré de l'URL : <http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=3824>

²⁵⁶ Anatole France, dans Le dictionnaire des citations, n° 6537, *Le Monde.fr*, récupéré de l'URL : <https://dicocitations.lemonde.fr/citations/citation-6537.php>

²⁵⁷ Claude Geets, « La peur de la différence », *Pensée plurielle*, 5(1), 2003, p. 7-16.

La docteure en philosophie Michela Marzano explique que ce phénomène revient en réalité à la peur de l'autre qui nous renvoie donc à nous-même²⁵⁸. Selon ses analyses, l'être humain a toujours eu peur de l'autre et de l'inconnu par méfiance. La catégorisation cognitive est naturelle chez lui. Pour pouvoir agir et échanger avec son environnement, ce dernier a besoin de catégoriser les choses qui l'entourent. En revanche, ce qui devient grave est de ne pas en prendre conscience. La peur de la différence s'inscrit dans l'histoire de l'humanité, et plusieurs exemples s'offrent à nous, tels que la ségrégation raciale, le racisme, la défiance sociale, ou encore les différentes formes de la phobie de l'autre (anthropophobie, xénophobie, islamophobie, judéophobie, christianophobie, arabophobie, etc.)²⁵⁹.

Dans le cadre de la recherche sur l'acceptation sociale, le sociologue marxiste Henri Lefebvre observe que le corps humain se reproduit lui-même en tant qu'être social, et qu'à travers ce corps l'artiste essaie de capter l'espace social. C'est par ce corps qu'il revient à la société dont il était exclu, marginalisé ou éloigné²⁶⁰. D'une autre manière, le corps peint produit un langage spécifique – de natures différentes : sociale, existentielle, politique, affective – permettant à l'artiste de recommuniquer avec l'autre réceptif. Et, c'est à ce moment-là que le spectateur peut voir comment la personne observée dans une représentation de soi donnée communique sans paroles :

[...] Je suis peut-être l'objet de ton regard autant que tu es le mien, la rencontre de nos regards c'est elle qui fait que chacun de nous ait conscience de l'autre, de ton regard surgit la conscience de ma propre altérité. Maintenant que ton regard me fait prendre conscience de ma propre altérité, je sais que je ne pourrai jamais te voir comme quelqu'un qui n'a rien à cacher. Être vu de partout dans le monde extérieur fait partie

²⁵⁸ Michela Marzano, *Visages de la peur*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 29.

²⁵⁹ Michela Marzano, *Op. cit.*; Marie-José Sibille, « La peur de l'autre : quand la différence devient menace. Anxiété et phobie sociales, des handicaps possibles à transformer », dans Joyce Aïn (dir.), *Identités*, Toulouse, Érès, 2009, p. 79-96.

²⁶⁰ Tracey Warr et Amelia Jones, *Op. cit.*, p. 19.

d'être considéré comme un sujet sensible; c'est ainsi que la peinture me libère de la prison au sein duquel tu me renfermes.²⁶¹

Le « corps peintre » ou le « corps expression » semble se rebeller contre la rigidité et la cruauté des systèmes de valeurs imposés par la société, et aussi contre l'aliénation psychologique et existentielle provoquée par le regard de l'autre, quelle que soit son identité. Afin de créer des points de rencontre entre l'individuel et le collectif, entre la sphère publique et la sphère privée, l'artiste puise dans son corps, selon les cas, pour activer ou désactiver certains barrages (linguistique, culturel, social, voire politique) entre le soi et autrui²⁶². Pour créer des pistes de communication, Zurob déverrouille, par le biais de la nudité totale de son corps, cette porte bien close entre l'espace privé et l'espace partagé. Cet espace dont il commence à ressentir qu'il ne lui appartient plus, comme sa maison de Gaza, semble se transformer lui aussi en un autre espace de douleurs et de souffrance, un « sous-exil dans l'exil », selon l'expression de Zurob. Bien que les dimensions de la toile semblent étroites, elles lui suffisent pour combler davantage ses « fentes », et pour recevoir, sans tri, ses émotions et ses expressions²⁶³. Par conséquent, l'espace de l'œuvre demeure son abri, son refuge, son monde intime, le monde du partage, voire le monde du possible: « L'œuvre correspond le plus souvent à la conquête d'un territoire, qui peut être le lieu d'exposition, l'atelier, la maison ou le monde : il incarne une figure d'envahisseur dont le royaume est partout »²⁶⁴.

La triangularité qui domine non seulement la structure de l'œuvre *Sans Titre*, mais aussi la quasi-totalité des autoreprésentations de l'artiste de la série *Standby* au *Paintings 2009*, n'est en fait que l'allusion aux trois mondes auxquels il essaie de se référer depuis son exil. Ces mondes, qui forment la sphère d'inspiration pour le peintre, baignent dans un ensemble de dualités : le monde de soi (espoir/désespoir, lumière/obscurité,

²⁶¹ Kamal Boullata, 2012, *Op. cit.*, p. 149.

²⁶² Tracey Warr et Amelia Jones, *Op. cit.*, p. 26.

²⁶³ Hani Zurob, Émission sur *France 24 Arabic*, *Op. cit.* Notre traduction.

²⁶⁴ Anne Bonnin, « La conquête du cube blanc », dans Institut d'art contemporain, *Fabricateurs d'espaces*, Dijon, Presses du Réel, 2010, p. 37.

enfermement/ouverture), le monde d'origine (identité/lointain, attachement/fugue, nostalgie/douleur) et le monde de l'exil (liberté/prison, abri/insécurité, altérité/rejet). Ce va-et-vient entre ces mondes explique l'amalgame psycho-existential dans lequel il est pris. À ce propos, le psychopédagogue Jean-Pierre Pourtois soutient que l'exilé est particulièrement sensible et vulnérable à la dynamique entre affiliation à la culture d'accueil et filiation à la culture d'origine. D'une part, il ressent comme utile ou nécessaire à son intégration de se soumettre, au moins en partie, aux assignations sociales qu'il sent peser sur lui, à tort ou à raison. Il manifeste le souci de s'affilier à la nouvelle société. D'autre part, il considère comme important, et même vital de maintenir des liens culturels forts et d'investir la transmission sociale, culturelle, voire familiale. Il cherche à ne pas perdre sa filiation à la culture d'origine. Les tensions résultant de la dialectique entre les processus d'affiliation et de filiation peuvent affecter l'ensemble des dimensions de sa vie²⁶⁵.

L'usage emblématique de la nudité chez Zurob nous incite à insister sur certains liens entre elle et l'exil. Ces rapports nous renvoient à ce que Hugo a affirmé pendant son exil aux Îles Anglo-Normandes : « l'exil, c'est la nudité du droit »²⁶⁶. L'usage de cette citation s'opère ici sur deux volets. Le premier, là où la nudité s'emploie comme moyen exprimant la privation des droits civils et humains, mène alors à la nécessité de s'exiler. Le deuxième consiste en la nudité comme métaphore de la fragilité et du retour à l'origine, comme l'enfant à la naissance. D'une autre manière, nous disons que, bien que l'exil représente un choix difficile et indésirable, souvent inévitable et fatidique, il est assez signifiant pour expliquer à quel point l'individu exilé est dénudé de ses propres droits – souvent les plus fondamentaux (sécurité, intimité, abri, nourriture), et à quel point il va essayer de les récupérer tout en faisant, bien entendu, preuve d'abdication. Il ne faut pas oublier que Hani, depuis son enfance, a été témoin de

²⁶⁵ Jean-Pierre Pourtois, Benoît Demonty et Delphine Jouret, « Souffrances affectives, cognitives et sociales des parents en exil », *Pensée plurielle*, 8(2), 2004, p. 51-60.

²⁶⁶ Victor Hugo, *Ce que c'est que l'exil*, Normandie, Éditions des Équateurs, 2008, p. 4.

beaucoup de transgressions et violations systématiques des droits civils et humains; réalité que lui et ses concitoyens ont vécue d'une génération à une autre depuis l'installation de l'État israélien sur les Terres palestiniennes:

Qu'il s'agisse d'un enfant emprisonné par un tribunal militaire ou d'un tir injustifié, d'une maison démolie en l'absence d'un permis de construire impossible à obtenir ou de postes de contrôle que seuls les colons sont autorisés à traverser, peu de Palestiniens ont échappé à de graves violations de leurs droits au cours d'une occupation qui dure depuis 50 ans. Israël maintient aujourd'hui un système de discrimination institutionnalisée aux ramifications considérables contre les Palestiniens dans les territoires occupés, où la répression excède largement tout impératif sécuritaire.²⁶⁷

Cette situation d'inconfort, d'oppression et d'instabilité dans la société mère produit chez l'individu une incertitude extrême que le sociologue Claudio Bolzman appelait l'« exil interne ». Les nombreuses ruptures vécues au sein de sa propre société ainsi que l'espoir de rencontrer un avenir meilleur ailleurs limitent les possibilités d'adhérer aux conditions qui lui sont imposées par l'autorité qui règne, qu'elle soit coloniale ou dictatoriale. Dès lors, cet individu (futur exilé) doit se « dénuder » de ses propres attachements (famille, liens sociaux, traditions, maison, revenus, emploi, rituel quotidien) et se préparer pour le voyage transitoire et le séjour dans une société aussi différente que la sienne. En arrivant, il doit également faire face aux épreuves de la « non-citoyenneté », un ensemble d'expériences imposées, de difficultés, d'examens à passer afin de devenir un membre reconnu dans ce nouvel ensemble social²⁶⁸.

Dans la nouvelle société d'accueil, l'exilé est exposé à un autre type de « dénudation » qu'on peut appeler « dénudation culturelle », qui le contraint à se débarrasser (ou

²⁶⁷ Sarah Leah Whitson est la directrice du Moyen-Orient de Human Rights Watch. Voir Sarah Leah Whitson, « Chipping Away at 50 Years of Occupation », *Public Diplomacy Magazine*, 5 juin 2017, récupéré de l'URL : <http://www.publicdiplomacymagazine.com/chipping-away-at-50-years-of-occupation/>

²⁶⁸ Claudio Bolzman, 2006, *Op.cit.*

archiver) indéfiniment son ancien mode de vie et à se conformer aux nouvelles contraintes, circonstances et conditions socioculturelles et politiques. Pour faciliter son intégration à la nouvelle communauté, l'exilé est censé/obligé de changer son attitude, ses évidences, son comportement, son rythme et style de vie ainsi que ses habitudes. En d'autres termes, l'exilé perd, souvent, une situation sociale stable dans son pays natal pour reconstruire un nouveau statut social fragile, souvent suspect pour la communauté d'accueil. Ainsi, malgré les efforts d'intégration, les efforts de l'exilé se heurtent souvent à une remise en cause (due à la crainte, au rejet, à la xénophobie ou au sentiment de supériorité), que ce soit par le pouvoir, le regard social ou le système des valeurs et des croyances locales. Tout ce qui avait du sens pour lui paraît potentiellement comme problématique. Ces « intrus » ou « étrangers », comme les appellent certains locaux, selon Bolzman, sont parfois accusés d'être les responsables de tous les maux de la nation, d'être les coupables de tout ce qui se produit de négatif dans la société²⁶⁹. De ce fait, leur légitimité à avoir des opinions significatives et à influencer le monde social est fortement compromise. Souvent, avec la complicité des médias, ils sont rejetés du monde social. Dans ce contexte, les risques affectant leur sécurité, liberté, intégrité physique et psychique, voire leur vie sont considérés comme une hypothèse fort probable²⁷⁰.

Il est vrai qu'une image d'eux se dégage à partir des informations véhiculées par les médias sur leur société d'origine, pour autant que les médias fournissent ces renseignements. Même lorsque ces représentations existent, elles sont souvent stéréotypées et non dénuées de préjugés : les exilés se retrouvent à incarner une catégorie générale (Simmel), à représenter une « communauté » perçue plus ou moins négativement, sans référence à leur biographie individuelle, à leur histoire personnelle. Ceux qui bénéficient d'un *a priori* positif (martyrs, héros) sont fortement minoritaires. Le plus souvent ce sont les préjugés négatifs qui les devancent (extrémistes, profiteurs, délinquants, etc.), ce qui rend leurs

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ *Ibid.*

récits moins audibles et moins crédibles. Rares sont ceux qui connaissent les acteurs singuliers, leurs vies, leurs aspirations, leurs compétences ou qui sont prêts à s’y intéresser.²⁷¹

Dans l’ensemble des autoreprésentations de Hani Zurob, l’usage de la nudité masculine comme allégorie de rupture avec le regard social du pays d’accueil émane de maintes sources et réflexions : l’histoire et le vécu des Palestiniens, ses expériences personnelles, sa formation artistique, son état affectif ainsi que sa perspective esthétique. C’est d’ailleurs pour cela que l’emblème de la nudité masculine prend différentes dimensions expressives et symboliques dans ses œuvres. De la même manière qu’il peut représenter l’angoisse et l’attente dans des œuvres comme *Waiting I* (2009) ou le rêve et l’espoir dans *Siege no. 7* (2004), le corps nu de Zurob peut exprimer également la colère et la résistance dans la série *Standby* (2007), la paix et l’ouverture dans *Siege no. 4* (2004), ou le défi et la ténacité dans *Big Brother Is Watching You* (2014).

En se reposant particulièrement sur les valeurs expressives et emblématiques du corps masculin nu – évoquées notamment dans la mémoire et la réalité palestiniennes –, les autoreprésentations de Zurob visent à dialoguer conjointement son soi exilé avec le regard social craintif/méfiant et avec le regard colonial abusif. Depuis ses premières tentatives dans l’art de l’autoportrait, le peintre puise incessamment dans sa propre nudité pour relier deux mondes séparés : le monde de l’exil – monde de l’espoir et de la liberté, mais altéré par l’isolement et les préjugés –; et le monde originaire qui s’avère sombre et détérioré par l’occupation. Dès lors, sa nudité masculine et son exil interchangent des tensions esthétiques, discursives et allégoriques, tant sur le plan de la forme que des sujets.

²⁷¹ Claudio Bolzman, 2012, *Op. cit.*

4.4 Rupture avec le regard colonial, surveillance et contrôle

Nous devons tout faire pour nous assurer qu'ils [les Palestiniens] ne reviendront jamais dans leurs maisons. [...] Les vieux mourront et les jeunes oublieront.²⁷²

Comment pouvons-nous rendre les Territoires occupés ? Il n'y a personne à qui les rendre.²⁷³

Les discours sionistes, imprégnés de violence et de supériorité, certes, vont rester enregistrés dans la mémoire collective des Palestiniens, et incomberont à chaque nouvelle génération la responsabilité de faire face à leurs répercussions. Depuis la *Nakba*, les Palestiniens n'ont jamais cessé de revendiquer leur droit à l'indépendance totale par tous les moyens possible : politiques, militaires, artistiques, médiatiques et même populaires. Bien qu'il réside depuis 2006 à l'extérieur de la Palestine, Hani Zurob se rappelle ces discours coloniaux dont les parents et les grands-parents parlent de temps à autre, et qui se concrétisent quotidiennement sous diverses formes de violence et de persécution dans la réalité palestinienne. Même après treize ans d'exil, les scènes de raids, les arrestations aléatoires, les sons des munitions et des grenades reviennent encore en mémoire au jeune artiste, surtout lorsque sa petite famille le quitte tous les six mois :

Quand ma femme et mon fils doivent rentrer en Palestine tous les six mois pour maintenir leur droit à la résidence permanente, et quand je me trouve seul dans mon atelier ou même dans les rues bondées de Paris, incapable de les accompagner, je me souviens de toutes les images, les scènes et les événements tragiques que j'ai vécus dans le passé sous l'occupation israélienne. Tout de suite, je réalise pleinement le devoir que j'ai à accomplir envers tous ceux qui se sont sacrifiés pour nous et pour la cause Palestinienne, je réalise également la sainteté du message que je dois

²⁷² Michael Bar Zohar, *Ben-Gourion : the Armed Prophet*, New Jersey, Prentice-Hall, 1968, p. 157.

²⁷³ Golda Meir, *Premier Ministre israélien*, 8 mars 1969, récupéré de l'URL : <http://www.miftah.org/Display.cfm?DocId=1837&CategoryId=21>

transmettre à ceux qui nous succéderont, en toute sincérité et loyauté à mon peuple souffrant et mon pays conquis.²⁷⁴

Comme nous l'avons déjà mentionné dans le chapitre précédent, *Sans Titre* n'est pas la seule œuvre dans laquelle Hani Zurob introduit l'emblème de la caméra de vidéosurveillance pour mettre en relief le rôle de cet instrument dans les systèmes de domination, notamment le régime colonial. Selon de nombreuses études, parmi les stratégies les plus puissantes de la domination coloniale figurent la surveillance ou l'observation. Elia Zureik identifie la surveillance comme un système qui implique un regardant avec un point de vue élevé ou caché; elle s'octroie le pouvoir de traiter et de comprendre ce qui est vu, ainsi qu'elle objective et interpelle le « sujet surveillé » d'une manière qui fixe son identité par rapport au surveillant²⁷⁵. Le regard du pouvoir colonial correspond au regard du « Grand Autre », selon l'expression de Jacques Lacan²⁷⁶. La surveillance est donc intimement liée au processus de l'« Autre », lorsque l'affirmation de soi et la construction identitaire du colonisateur sont configurées sur la base de la stigmatisation et du dénigrement de l'identité de l'autre, soit le colonisé. Par la surveillance,

the identification, objectification and subjection of the subject are simultaneously enacted: the imperial gaze defines the identity of the subject, objectifies it within the identifying system of power relations and confirms its subalterneity and powerlessness.²⁷⁷

Dans son étude sur les stratégies de surveillance des autorités israéliennes, Zureik affirme que les Palestiniens éprouvent le sentiment généralisé d'être continuellement épiés et surveillés. Comme le confirme également Hani Zurob, à plusieurs reprises dans ses entretiens médiatiques, des fouilles corporelles, l'exigence de fournir des

²⁷⁴ Hani Zurob, Émission sur *France 24 Arabic*, *Op. cit.* Notre traduction.

²⁷⁵ Elia Zureik, *Israel's Colonial Project in Palestine. Brutal Pursuit*, Londres, Routledge, 2015, p. 95.

²⁷⁶ Jacques Lacan, *Le Séminaire XVI : D'un autre à l'Autre*, Paris, Le Seuil, 430 p.

²⁷⁷ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *Postcolonial Studies: The Key Concepts*, New York, Routledge, 1998, p. 226.

documents d'identité, des heures d'attente de signaux de soldats israéliens pour poursuivre ou être détournés sont emblématiques de l'expérience du checkpoint, caractérisée par la déshumanisation, le manque de respect et de souveraineté, ainsi que la limitation générale de la libre circulation. L'enregistrement de la population – y compris les régimes de recensement et de permis régissant les mouvements de personnes qu'Israël a introduits avant et après 1967 au nom de la sécurité de l'État – a été conçu de manière à renforcer le contrôle territorial et l'expansion des colonies juives, restreindre la mobilité ainsi que freiner le développement économique du secteur arabe. Avec des murs et des clôtures, des points de contrôle, des miradors et des barrières de ségrégation en arrière-plan, sans oublier la panoplie de machines de surveillance de haute technologie, les chercheurs soulignent que le régime de permis est perçu – dans le meilleur des cas – comme l'installation d'une forme de biopolitique carcérale²⁷⁸.

Hani Zurob se souviendra toujours de ces caméras de vidéosurveillance que les autorités israéliennes ont installées dans toute la vieille ville de Jérusalem où chaque rue, chaque passage, chaque entrée d'immeuble, chaque coin de rue, chaque place déserte est continuellement surveillé. La nuit, la lumière aveugle les pierres millénaires de la ville. Depuis que la partie arabe de Jérusalem est épiée par l'œil inquisiteur de ce système, les habitants ont l'impression de vivre dans une prison à ciel ouvert. Si les portes et les gardiens de prison sont visibles partout en Cisjordanie et dans la bande de Gaza, ils demeurent invisibles dans la vieille ville²⁷⁹. Pour apprécier comment l'appareil

²⁷⁸ La biopolitique est un néologisme utilisé par Michel Foucault pour identifier une forme d'exercice du pouvoir qui porte, non plus sur les territoires, mais sur la vie des individus, sur des populations; c'est le biopouvoir. Dans sa version politique, le biopouvoir s'exerce d'abord via la prise en compte des êtres humains en tant qu'espèces vivantes; puis via leur milieu de vie, leur milieu d'existence. voir Thibault Bossy et François Briatte, « Les formes contemporaines de la biopolitique », *Revue internationale de politique comparée*, 18(4), 2011, p. 7-12; Aliso P. Brown, « The Immobile Mass: Movement Restrictions in the West Bank », *Social & Legal Studies*, 2004, 13(4), p. 501-521, récupéré de l'URL : <https://doi.org/10.1177/0964663904047331>

²⁷⁹ Kamal Boullata, 2012, *Op. cit.*, p. 106-107.

imaginaire de surveillance dans le tableau *Sans Titre* se rapporte au système punitif réellement installé par Israël, il convient de rappeler l'étude séminale de Michel Foucault analysant la visibilité et l'invisibilité des gardiens de prison. L'auteur montre que l'expérience de la menace punitive que les détenus ressentent par des gardiens invisibles de prison n'est pas moins brutale que celle vécue par les gardes visibles²⁸⁰. Depuis quelques décennies, parmi les surveillances les plus efficaces et dangereuses dans les régimes coloniaux et dictatoriaux figure la « surveillance à distance » ou la « surveillance transfrontalière », notamment celle des agences de renseignements et d'informations politiques et militaires visant à surveiller les mouvements et les activités de leurs opposants à l'étranger, en particulier les activistes des droits de la personne et les militants politiques²⁸¹. Des statistiques et rapports, appartenant à des organisations locales et internationales de défense des droits de la personne, affirment qu'un grand nombre d'assassinats de militants palestiniens en exil (politiciens, artistes, érudits, savants, génies) ont été réalisés à la suite d'un travail de renseignement basé sur l'écoute, le suivi et la surveillance. Les assassinats d'Abou Djihad, ingénieur et leader du mouvement *Fath* le 16 avril 1988 en Tunisie, ainsi que du célèbre caricaturiste Najji al-Ali en Grande-Bretagne le 29 août 1987 témoignent de cette réalité.

Une autre technologie sinistre pour contrôler la dissidence à la fois dans l'État d'Israël, dans le Territoire palestinien occupé et à l'étranger est la surveillance systématique de l'utilisation des médias sociaux. Ainsi, lors de l'assaut israélien de l'enclave de Gaza en 2014, des centaines de Palestiniens ont été licenciés en raison de commentaires négatifs rédigés sur les médias sociaux au sujet de l'attaque de Gaza²⁸². Selon Ahmad

²⁸⁰ Voir l'étude pionnière de Michel Foucault dans laquelle il analyse la visibilité et l'invisibilité des gardiens de prison : *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 233.

²⁸¹ Elia Zureik, « Strategies of Surveillance: The Israeli Gaze », *Institute of Palestine Studies*, 66, 2016, p. 12-38, récupéré de URL : http://www.palestine-studies.org/jq/fulltext/202338#_edn14

²⁸² Nadim Nashif, « La surveillance des Palestiniens et la lutte pour les droits numériques », *Agence Media Malistine*, le 23 octobre 2017, récupéré de l'URL : <https://agencemediapalestine.fr/blog/2017/11/02/la-surveillance-des-palestiniens-et-la-lutte-pour-les-droits-numeriques/>

Tibi, membre palestinien de la Knesset, « Almost all Arabs of the 1948 areas who have written anything against the Israeli assault on Gaza on their Facebook pages have been summoned by the Israeli security authorities for investigation and interrogations »²⁸³.

Le directeur général du Centre Arabe du développement des médias sociaux, Nadim Nashif, affirme, lui aussi, qu'outre les techniques traditionnelles qui sont encore utilisées dans le système israélien de surveillance, un large éventail de nouvelles méthodes et technologies – telles que le téléphone, l'internet, l'espionnage, l'écoute, les satellites, l'intelligence artificielle, l'accès libre aux comptes de messagerie électronique privés, voire la collecte de données biométriques –, ont permis à Israël de surveiller de près et de manière approfondie les Palestiniens, tant dans les Territoires occupés que dans leur pays d'accueil²⁸⁴.

Aujourd'hui, toute entreprise coloniale et dictatoriale dans le monde exploite particulièrement les médias sociaux et l'intelligence artificielle pour surveiller, contrôler, et même « liquider » ses opposants et tout citoyen considéré comme étant indésirable²⁸⁵. Selon l'analyse bien documentée d'Elia Zureik consacrée aux méthodes de contrôle des populations subordonnées, le colonialisme se préoccupe de trois éléments fondamentaux : la violence, le territoire et le contrôle de la population, qui reposent tous sur un discours et une pratique racistes. Placer le projet sioniste en Palestine dans le contexte du colonialisme révèle les stratégies et les objectifs qui sous-tendent les règles de gouvernance de la région, c'est-à-dire la violence, les lois étatiques

²⁸³ Nasouh Nazzal, « Palestinians targeted for social media use in Israel », *Gulf News*, 24 juillet 2017, récupéré de l'URL : <http://gulfnews.com/news/mena/palestine/palestinians-targeted-for-social-media-posts-in-israel-1.1363596>. Voir aussi Anat E Leibler, « You must know your stock: Census as surveillance practice in 1948 and 1967 », dans Elia Zureik, David Lyons et Yasmeen Abu-Laban (dir.), *Surveillance and Control in Israel/Palestine*, Londres, Routledge, 2011, 392 p.

²⁸⁴ Nadim Nashif, « The Israeli algorithm criminalizing Palestinians for online dissent », *Open Democracy*, 4 octobre 2017, récupéré de l'URL : <https://www.opendemocracy.net/en/north-africa-west-asia/israeli-algorithm-criminalizing-palestinians-for-o/>

²⁸⁵ Nadim Nashif, « Surveillance of Palestinians and the fight for digital rights », *Al-Shabaka*, octobre 2017, récupéré de l'URL : https://al-shabaka.org/wp-content/uploads/2017/10/Nashif_PolicyBrief_Eng_Oct2017.pdf

répressives et les formes de surveillance racialisées²⁸⁶. En examinant « the Colonial Projects » au Moyen-Orient, en Amérique du Nord, en Afrique et en Inde, l'auteur remarque que la surveillance, en réalité, « is based on the gaze of otherness. A key feature of surveillance in colonized regions is its racialization of the native »²⁸⁷. À cet égard, le caractère indispensable de la surveillance pour tout projet de colonisation montre à quel point l'autorité israélienne utilise et développe des pratiques et technologies de surveillance pour dépouiller les Palestiniens de leur pouvoir, les déposséder de leur terre, réduire leurs territoires de vie ainsi que contrôler leur mémoire. La question de la sécurité, en particulier après les événements du 11 septembre 2001, est devenue le principal prétexte pour adopter de telles pratiques et violations qui touchent même la vie privée et les droits fondamentaux de l'être humain²⁸⁸.

On s'ingénie également à surveiller et punir les corps dominés pour mater les révoltes, dans un dispositif répressif qui intègre punitions corporelles et formes spécifiques d'enfermement. Les colonisateurs eurent aussi à cœur de les contrôler et de les éduquer grâce à des institutions comme l'armée, l'école, les Églises.²⁸⁹

Bien souvent, les institutions coloniales investissent un territoire par l'exploitation économique des terres, mais aussi par ce qui pourrait être nommé la colonisation des individus soumis à un régime d'inscription, d'enregistrement, de catégorisation des classes sociales, des groupes professionnels ou des communautés ethniques²⁹⁰.

²⁸⁶ Elia Zureik, *Op. cit.*, 2015. Voir aussi Ronit Lentin, « Race and surveillance in the settler colony: the case of Israeli rule over Palestine », *Palgrave Communications*, 2017, récupéré de l'URL : <https://www.nature.com/articles/palcomms201756.pdf>.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 95.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 99-108.

²⁸⁹ Sophie Dulucq, Caroline Herbelin et Colette Zytynicki, « La domination incarnée. Corps et colonisation (XIXe-XXe siècles) », *Les Cahiers de Framespa*, 22, 2016, récupéré de l'URL : <http://journals.openedition.org/framespa/3949>

²⁹⁰ About Ilse, « Identités indigènes et police coloniale. L'introduction de l'anthropométrie judiciaire en Algérie, 1890-1910 », dans : Pierre Piazza éd., *Aux origines de la police scientifique. Alphonse Bertillon, précurseur de la science du crime*, Paris, Editions Karthala, 2011, p. 280.

4.5 « Dés-orientaliser²⁹¹ » le regard occidental de l’Orient

L’orientalisme comme institution globale qui traite de l’Orient, qui en traite par des déclarations, des prises de position, des descriptions, un enseignement, une administration, un gouvernement : bref, l’orientalisme est un style occidental de domination, de restructuration et d’autorité sur l’Orient.²⁹²

Dans cette section, nous entendons utilisons le terme « désorientalisme » dans le sens d’une réaction à cette forme contemporaine d’orientalisme dérivée des mouvements littéraires et artistiques du XIX^e siècle et réactualisée par l’universitaire américano-palestinien Edward Saïd dans sa critique des méthodes coloniales de représentation du Moyen-Orient. En fait, la culture occidentale, selon lui, s’est renforcée et a précisé son identité tout en se démarquant d’un Orient qu’elle prenait toujours comme une forme d’elle-même inférieure et refoulée²⁹³. Aujourd’hui, nombreux sont les travaux qui cherchent à réviser et réfuter le regard occidental de l’Orient. Que ce soit à travers l’érudition, la politique, la littérature, ou l’art, les « désorientalistes » – particulièrement de provenance et d’origine moyen-orientale – se proposent de déconstruire les stéréotypes stigmatisants accordés au Moyen-Orient et d’en découvrir

²⁹¹L’historienne d’art Gannit Ankori suggère qu’une grande partie de l’art palestinien – malgré sa diversité et sa spécificité – reflète une tendance au « dés-orientalisme ». Ce terme, avec ses ambiguïtés phonétiques et sémantiques délibérées, dénote un profond endettement envers les idées théoriques d’Edward Saïd concernant la construction occidentale d’un Orient imaginaire. Les implications proposées par ce néologisme sont intentionnellement multivalentes. Elles incluent la suggestion que la création et l’étude d’art palestinien impliquent le démantèlement d’une perspective exclusivement occidentale ou d’un « régime scopique », ainsi que l’alternative, l’autonomisation des artistes orientaux. Le terme « dés-orientalisme » fait également allusion à une « perte de l’Orient » au sens littéral (c’est-à-dire géographique). Il est donc ancré dans l’histoire et est lié aux événements traumatisants de 1948, qui ont entraîné la perte de la Palestine, et par conséquent la dispersion et l’exil de nombreux Palestiniens. De plus, les déplacements et les déracinements qui dominent l’expérience palestinienne Post-Nakba sont souvent traduits par les artistes en images visuelles ou installations spatiales qui transmettent un sentiment aigu et composite de désorientation. Ce sentiment est délibérément évoqué par l’allusion phonétique incluse dans le mot « dés-Orientalisme »; voir aussi Ankori Gannit, 2006, *Op. cit.*, p. 21-22.

²⁹² Edward Saïd, 2005, *Op. cit.*, p. 15.

²⁹³ *Ibid.*, p. 13-16.

les cultures, les dynamiques et les enjeux d'une façon plus fidèle à la réalité. Or, selon des théoriciens et historiens d'art comme Ankori, Nochlin, Boullata et autres, c'est justement à cela que s'exerce un art qui permet la remise en question des découpages et les *a priori* d'une histoire de l'art ayant longtemps été dominée par l'ethnocentrisme occidental. Après s'être penchée durant une vingtaine d'années sur l'art palestinien pré et post-*Nakba*, Ankori affirme que l'art palestinien possède « le pouvoir de saper les hiérarchies, d'inventer de nouvelles catégories, d'en finir avec le clivage Orient/Occident et de désorienter la vision »²⁹⁴. Selon cette auteure, ces études postcoloniales, ouvertes par Edward Saïd, prennent sens chez plusieurs contemporains, notamment dans les travaux des artistes palestiniens qui, depuis le mandat britannique en 1920 et l'occupation israélienne de la Palestine en 1948, luttent pour critiquer, réformer et démanteler le regard occidental de l'Orient, tant par la conservation de leur patrimoine culturel que par la défense de leur cause nationale²⁹⁵.

La sociologue et philosophe française Sonia Dayan-Herzbrun interprète l'orientalisme « comme un ensemble de discours qui participe du processus de domination de certaines personnes, communautés, pays sur d'autres »²⁹⁶. Selon elle, la domination coloniale s'opère sur trois faces intimement liées : politique, économique et culturelle. En outre, si l'orientalisme traditionnel fantasmait sur l'Occidental et dépeignait l'Orient comme lieu de désir et de plaisir, l'Orientalisme d'aujourd'hui le diabolise et le déshumanise. L'Oriental, qui était depuis des siècles passé symbole de sauvagerie et d'ignorance, demeure de nos jours une « marque » et source d'extrémisme et de terrorisme, permettant ainsi, tant au temps passé que récent, d'enfreindre sa souveraineté, ses richesses et ses sanctuaires²⁹⁷.

²⁹⁴ Entretien avec Gannit Ankori par Doménique Clévenot, *Op. cit.*, p. 31.

²⁹⁵ Gannit Ankori, 2006, *Op. cit.*

²⁹⁶ Julie Ackermann, entretien avec Sonia Dayan-Herzbrun, « Pourquoi le livre "L'Orientalisme", paru il y a 40 ans, reste d'actualité », *les inrockuptibles*, 14 mars 2018, récupéré de l'URL : <https://www.lesinrocks.com/2018/03/14/idees/arts/pourquoi-le-livre-lorientalisme-paru-il-y-40-ans-reste-dactualite/>

²⁹⁷ *Ibid.*

Dans l'art de Zurob, la conscience de ce regard a pris naissance depuis son enfance et depuis ses premières tentatives artistiques dans les conditions difficiles et inhumaines du camp de Rafah à Gaza. Cette conscience s'est intensifiée particulièrement durant son exil à Paris, et s'est traduite concrètement dans son art à partir de son expérience à Essoyes. Le regard de la population originaire, craintif et méfiant, était suffisant pour raviver les douleurs de l'enfance et la nostalgie de la famille et de la patrie. De toute la série *Paintings 2009, Sans Titre* a fait un marquage particulier du regard occidental de l'Orient, regard de domination et de contrôle, incarné dans « l'entité sioniste » selon l'artiste²⁹⁸. Le passage entre les dualités « gauche-droite » et « droite-gauche » dans l'œuvre présente une lecture interprétative de ce fait. La première représente les trois caméras de vidéosurveillance qui se projettent de la partie gauche (l'Occident) à la partie droite (l'Orient) de la toile. Quant au deuxième, il s'agit du regard de la figure masculine orientale qui se projette de la partie « centrale droite » (Le Moyen-Orient; inférieur) vers la partie « supérieure gauche » et « hors champ » de la toile (l'Occident; supérieur, inatteignable). En nous basant sur la définition d'Ankori du terme « désorientalisme », nous pouvons dire que le contraste figuratif/abstrait, la dominance de la couleur noire sur l'ensemble de l'œuvre, les quelques emblèmes dispersés référant à la famille (forme de cœur pointillé en rouge) et la Palestine (forme de cœur pointillé en vert : les oliviers), outre l'emblème de la nudité, peuvent faire également allusion à cette « perte de l'Orient », territoire et culture. Ainsi, suspendue dans la scène picturale, dénudée et dépossédée, cette image de la figure masculine orientale peut refléter, selon notre perspective, un sentiment d'instabilité, de déracinement, voire de traumatisme. Nous ajoutons également que l'absence de ligne d'horizon ainsi que l'enchevêtrement des points de fuite dans la scène picturale pourraient nous transmettre ainsi un sens aigu et complexe de désorientation (Fig. 2), mot qui partage autant de ses lettres que de ses significations avec le néologisme « désorientalisme », selon Ankori²⁹⁹.

²⁹⁸ Hani Zurob, Émission sur *France 24 Arabic*, *Op. cit.*

²⁹⁹ Ankori Gannit, 2006, *Op. cit.*, p. 21-22.

Par le biais d'un art « novateur » et « dérangeant »³⁰⁰, Hani Zurob se joint à cette nouvelle génération d'artistes issus du Moyen-Orient, de l'Afrique du Nord et de la diaspora qui, selon la commissaire d'expositions et critique d'art Myriam Ben Salah, mènent deux batailles : la première, contre les stéréotypes médiatiques concernant la région; la deuxième, contre une certaine standardisation de la production artistique³⁰¹. L'universitaire marocain Mohamed Rachidi parle de « commande tacite » pour définir le regard occidental qui conditionne certains artistes du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord à « performer » l'authenticité à travers des formules esthétiques préconçues, des récits traumatiques et des choix de matériaux spécifiques au sein de leur production. Cette nouvelle génération d'artistes est en train de rompre avec ce « carcan à l'ère du cosmopolitisme digital »³⁰². Ben Salah estime également que ce regard – avec la nécessité qu'il implique d'abandonner les approches simplificatrices – est essentiel dans un monde qui subit simultanément des discours discriminatoires et terroristes comme celui de Donald Trump ou des dérives des extrémismes religieux. Il s'agit aussi d'une réponse importante au sort qui est réservé au Moyen-Orient dans les médias, « souvent pris en étau entre imprécisions rhétoriques et simplifications abusives »³⁰³. De plus, l'auteure observe que les performances, les pratiques et les activités artistiques contemporaines du Moyen-Orient et du Maghreb s'inscrivent, d'une manière générale, dans l'une des deux réactions post-11/9 suivantes : la première est celle qui répond à une « commande tacite » en « performant » une narration orientalisante et en produisant selon les attentes occidentales, que ce soit du marché, des institutions, ou du public; quant à la seconde, elle consiste à ne pas produire « en réaction à », ni « selon », ni « contre » quoi que ce soit, mais à incarner la nature même de l'art, qui n'a de sens que s'il est surprenant, radical, subversif, ambigu, paradoxal. En fin de compte, c'est un art

³⁰⁰ Steve Sabella, « Reconsidering The Value Of Palestinian Art & It's Journey Into The Art Market » partie 1 et 2, *Contemporary Practices*, (7 et 8), 2010 et 2011, p. 80-100 et 96-113.

³⁰¹ Marylène Malbert, entretien avec Myriam Ben Salah, « Je dirais donc “désorientalisme” », *Diptyk*, 36, décembre 2016 – janvier 2017, p. 76.

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ *Ibid.*

qui dépasse toute attente ou approche linéaire, politique, idéologique, voire consensuelle³⁰⁴.

[...] Bien au contraire, je pense que ce que produisent ces artistes ne se positionne pas par rapport à l'Occident. Leur art est bien spécifique à une région et à un temps donné, mais il n'est pas destiné à nourrir les attentes et le regard normatif occidental. C'est ce que j'appellerais un « désorientalisme vernaculaire ».³⁰⁵

4.6 L'identité exilée : entre ambivalence et hybridité

La question de l'identité représente l'un des sujets les plus complexes de l'art palestinien post-*Nakba*. Entre revendications des droits à la souveraineté et la terre, la conservation de l'héritage culturel et l'affirmation de soi, l'identité parcourt un très long chemin, souvent chevauché et ramifié. Selon une conception dominante en anthropologie, l'art représente en réalité une forme d'expression de l'identité. Les analyses sur l'art, occidental et non occidental, sont principalement formulées en termes d'affirmations concernant la spécificité de la culture et la relation entre culture et art³⁰⁶. De manière significative, l'idée de l'art en tant qu'expression identitaire a permis à l'anthropologie ainsi qu'aux autres sciences sociales d'insuffler à l'art un contenu politique. En d'autres termes, l'identité permet à l'art d'être compris comme une forme de politique culturelle, ou mieux, de militantisme culturel³⁰⁷. Certes, cette conjoncture politique de l'art et de l'identité n'est pas sans fondement. Dans les situations coloniales et postcoloniales, actuelles et passées, dans lesquelles les identités locales ont été marginalisées et réprimées, l'art est devenu une « forme d'action sociale

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 77.

³⁰⁶ George E. Marcus et Fred R. Myers, *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Californie, University of California Press, 1995, 394 p.

³⁰⁷ Faye Ginsburg, « From Little Things Big Things Grow: Indigenous Media and Cultural Activism », dans Richard G. Fox and Orin Starn (dir.), *Between Resistance and Revolution: Cultural Politics and Social Protest*, Nouveau Brunswick, Rutgers University Press, 1997, p. 118-144.

dans des espaces discursifs incertains »³⁰⁸, une stratégie de « représentation de soi » et d'« auto-identification »³⁰⁹. Selon Jeremy Mac Clancy :

Many peoples, bent on self-determination and unhappy with the way they are represented by others, wish to represent themselves to others and art is one of the most powerful media by which to do so. [...] Further, if the degree of structural difference between societies is being steadily eroded by the seemingly uncheckable advance of global capitalism, then art becomes, partially by default, a key means of proclaiming cultural difference.³¹⁰

Compte tenu de ces revendications, la politique de l'art semblerait être particulièrement pertinente lorsque des revendications d'identité sont en jeu. En tant que manifestation des personnes marginalisées, l'art occupe une position unique en tant que « site of struggle, where identities are created, where subjects are interpellated, where hegemonies can be challenged »³¹¹. Ainsi, contrairement à l'idée kantienne de l'esthétique en tant que jugement désintéressé de la beauté naturelle et de l'art séparé des préoccupations économiques et morales, les anthropologues, soulignant son message politique, cherchent à rétablir le lien entre l'art et la vie sociale quotidienne³¹². En d'autres termes, l'art n'est pas un simple complément à la vie sociale, mais aussi, selon Murray Edelman, « une partie intégrante essentielle de la transaction qui engendre un comportement politique »³¹³.

³⁰⁸Fred Myers, « Culture Making: Performing Aboriginality at the Asia Society Gallery », *American Ethnologist*, 21(4), 1994, p. 693. Notre traduction.

³⁰⁹Ruth B. Phillips et Christopher B. Steiner, *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1999, p. 4. Notre traduction.

³¹⁰Jeremy Mac-Clancy, « Anthropology, Art, and Contest », dans Jeremy MacClancy (dir.), *Contesting Art: Art, Politics and Identity in the Modern World*, Oxford, Berg Publishers, 1997, p. 2.

³¹¹Dorinne Kondo, *About Face: Performing Race in Fashion and Theater*, Londres et New York, Routledge, 1997, p. 4.

³¹²Maureen Mahon, « The Visible Evidence of Cultural Producers », *Annual Review of Anthropology*, (29), 2000, p. 478.

³¹³Murray Edelman, *From Art to Politics*, Chicago, University of Chicago Press, 1995, p. 2. Notre traduction.

Comparativement à ses pairs palestiniens contemporains dont leurs œuvres se développaient, selon Ankori, dans des directions diverses se situant à la fois entre prolongement et/ou écartement de l'art de la période pré-*Nakba*³¹⁴, l'angle identitaire que prend Hani Zurob représente une contribution singulière. En effet, d'une part, cette identité artistique qu'il dévoile exprime une affirmation de soi basée sur une expérience individuelle éloignée des stéréotypes et des interactions politiques locales. D'autre part, elle constitue en même temps un hybride de patrimoine culturel local et occidental, avec une véritable conscience des obstacles de la communication avec autrui dans le pays d'exil, outre la nécessité de soutenir la cause palestinienne³¹⁵. Pour ce faire, Zurob suggère une identité propre qui est en mesure à la fois de conserver son « originalité » – *al-Assala* [en arabe], qui signifie tout ce qui rapporte à l'héritage historique, la culture, la race, la langue, la terre, les pensées, les croyances et les valeurs³¹⁶ –, et d'entretenir des rapports, qu'ils soient de nature sociale, culturelle, politique ou professionnelle, avec les autres identités sans s'effacer ou se fusionner. Dit d'une autre manière, l'art de Hani insiste sur une identité « singulière », mais « compatible », pouvant – avec les autres « sous-identités » culturelles et sociales – construire et développer une « identité collective ou universelle » riche et harmonieuse³¹⁷.

En effet, la pluralité identitaire, qu'elle soit dans l'art, la culture ou la société, dépeint véritablement notre beauté humaine selon l'artiste; ce qui n'empêche pas, de temps à autre, de procéder à des échanges culturels pour se mesurer, se dépasser, ou pour mieux se développer. Comme dans la peinture, un tableau est composé d'une pluralité de matériaux, couleurs et techniques, et bien que chaque élément possède ses propres caractéristiques, l'ensemble participe à la réalisation d'un travail unique appelé œuvre

³¹⁴ Gannit Ankori, Youhair Abassi, Dominique Clévenot, *Op. cit.*, p. 24.

³¹⁵ Steve Sabella, *Op. cit.*; Hani Zurob, Émission sur *France 24 Arabic*, *Op. cit.*

³¹⁶ Majdeddine Al-Faïrouz Abadi, *Al-Kamous Al-Mouhit*, Damas, Arrissela Fondation, 2005, 1500 p.

³¹⁷ Thierry Ménissier, « Culture et identité », *Le Portique*, (5), 2007, récupéré de l'URL : <http://journals.openedition.org/leportique/1387>

d'art³¹⁸. Dans cette optique, Maliha Mislmani affirme que l'artiste est composé d'un mélange d'identités artistiques, culturelles et même idéologiques qui l'ont tant influencé pendant sa formation artistique. L'accumulation de ces couches identitaires ne l'empêchera pas de chercher le « Soi », ni de construire une identité artistique propre, par contre, elles aboutiront à sa flexibilité, sa richesse et sa distinction³¹⁹.

En effet, si nous examinons l'art de Hani dans son ensemble, nous constaterons qu'il s'inspire de plusieurs écoles, influences et courants artistiques : du fauvisme et cubisme (*Siege* 2004-2006), du surréalisme (*Flying Lesson & Waiting* 2009; *Low-Quality Love* 2015), de l'abstrait (*Projections* 2008; *Exit* 2006; *Zeft* 2016-2017; *Zeft Land* 2017-2019) et de l'impressionnisme (*Marbles' War* 2007; *Standby* 2007-2008). Ainsi, en ce qui concerne les matériaux et techniques dont il se sert, Hani Zurob mixte souvent dans le même tableau des matériaux classiques/traditionnels (tels que la peinture acrylique et à l'huile) et des matériaux industriels (tels que le goudron, le papier) ou même des substances vivantes comme les branches d'arbres et les pétales de fleurs séchées (*Zeft Land* 2017-2019)³²⁰. Par ailleurs, son admiration pour la photographie se reflète nettement sur son art : par l'estompage des formes et des couleurs, par l'usage de contrastes entre abstraction/figuration, en renversant les ombres et les lumières, par l'exagération des perspectives, ou par la variation des cadrages (plan d'ensemble, plan rapproché, gros plan), l'artiste cherche à conférer à ses peintures – notamment ses autoreprésentations – certains effets photographiques et cinématographiques (flou/net, profondeur du champ, positif/négatif, scène globale, zooming, etc.); telles les cas des séries *Paintings 2009* (2009) et *Flying Lesson and Waiting* (2009). En outre, le collage, une technique qui a exprimé son premier contact

³¹⁸ Hani Zurob, Émission sur *France 24 Arabic*, *Op. cit.*

³¹⁹ Maliha Mislmani, « L'art c'est la recherche de soi et la peinture de l'identité; la couleur c'est l'amour de la terre et de la femme » [traduit de l'arabe, notre traduction], *Diwan Al-Arab*, Juillet 2006, récupéré de l'URL : <http://www.diwanalarab.com/spip.php?article3077>

³²⁰ Nawal Al-Ali, « Zeft Land, Hani Zurob : chimiste de la douleur », *Al-Arabi Al-Jadid* (The New Arab), 2019 (5), 13 avril 2019, p. 24, récupéré de l'URL : <https://hanizurob.com/uploads/2019/06/Alarabi-Aljadid-Culture-newspaper-ZeftLand-Hani-Zurob-13-April-2019.pdf>

avec la culture occidentale, ne manque pas dans ses peintures, notamment dans ses premiers travaux parisiens, telles que les séries *Sortie* (2006) et *Exit* (2006) dans lesquelles figurent des billets de métro, des bouts de magazines parisiens et même des verrous de porte³²¹. Dans l'art de Hani, la série en question, *Paintings 2009*, représente en soi une diversité inégalée en comparaison avec ses séries antérieures ou même récentes, que ce soit en ce qui concerne la diversité des sujets (le soi, l'autre, la surveillance et la patrie), les formats (portrait, paysage, dyptique) ou les thématiques (l'attente, l'exil, l'isolement, la surveillance). Dans cette série, l'artiste se déplace entre trois mondes qui formaient la triangularité de tout son art : le monde du Soi (*Self Portrait*, 2009, *Sans Titre*, 2009) le monde de l'Exil (*Waiting I & II*, 2009) et le monde de la Patrie (*Heritage*, 2009)³²².

L'observation des peintures de Zurob et la reconnaissance de leurs valeurs esthétiques, existentielles et affectives, ainsi que les enjeux sociopolitiques et culturels qu'elles ramènent à la scène artistique contemporaine moyenorientale, nous font inévitablement réaliser à quel point cette personnalité artistique – malgré ses douleurs et ses souffrances – semble dynamique et communicative.³²³

Dans les conditions coloniales ou exiliques, les études postcoloniales proposent une vision du monde qui n'est plus divisée en structures binaires, mais qui est plutôt marquée par des mouvements incessants d'interpénétration, par l'ambivalence plutôt que la simple et constante opposition. Homi Bhabha appelle ces mouvements des « espaces interstitiels » ou « tiers espace » : l'un ou l'autre sont remplacés, en même temps, par l'un et l'autre et ni l'un ni l'autre. L'identité, qui surgit de cette situation, se manifeste donc par une « hybridité culturelle » faite de constructions, négociations, réappropriations, et se situe « au-delà » des catégories binaires, dans un dépassement

³²¹ Kamal Boullata, 2012, *Op. cit.*, p. 67-72.

³²² *Ibid.*

³²³ Ghada Khalil et Tarak Hamdan, « Hani Zurob, Zeft » (entretien), *Radio Monte Carlo FM*, Paris, mars 2017, notre traduction, récupéré de l'URL : <https://www.hanizurob.com/news.php>

des oppositions³²⁴. En proposant un « au-delà », c'est-à-dire une alternative aux concepts traditionnels de singularité et de totalité, la notion d'hybridité se focalise donc sur la différence et la diversité, reconnaît la multiplicité de l'identité du sujet exilé, de l'immigrant ou du déplacé, et rejette l'essentialisme, ce qui permet d'étendre le pôle de la périphérie à toutes les marges : les « marginaux » en raison de leur ethnie, mais également de leur genre et de leur préférence sexuelle³²⁵.

Ce que nous entendons dire ici d'une façon générale, c'est que l'artiste, en réalité, représente un mélange d'identités culturelles, esthétiques et même politiques. Son orientation ou identité artistique atteint sa maturité après un apprentissage issu de différents domaines et sources culturelles locales, régionales et transnationales (art, héritage social, histoire, école, politique, philosophie, vécu, etc.). D'une autre manière, sa personnalité artistique traverse de nombreuses stations qui forgeront plus tard son identité. Cette richesse polyculturelle, qui fait particulièrement de lui une personnalité hybride et ambivalente, lui permet de surmonter non seulement les barrières coloniales et exiliques, mais sociales et politiques aussi. Grâce à sa fécondité et compatibilité, l'outil de l'art permet aux individus opprimés et détenus à l'intérieur de la sphère des structures binaires de se placer – au moins en partie – « au-delà » de leurs souffrances et douleurs afin de pouvoir poursuivre ou achever leur parcours; comme l'affirme Freud en comparant l'artiste et le névropathe : « L'artiste, comme le névropathe, s'était retiré loin de la réalité insatisfaisante, dans ce monde imaginaire, mais à l'inverse du névropathe il s'attendait à trouver le chemin du retour et à reprendre pied dans la réalité »³²⁶.

Bhabha décrit l'œuvre de l'artiste afro-américaine Renée Green qui, selon lui, « déplace la logique binaire sur laquelle sont souvent construites les identités de

³²⁴ Homi Bhabha, *Op. cit.*, 2007, p. 30.

³²⁵ *Ibid.*, p. 56.

³²⁶ Sigmund Freud, *Op. cit.*, 1971, p. 102. Voir aussi Frédéric Aubourg, « Freud et l'art contemporain : de Dali à Nebreda », *Figures de la psychanalyse*, 7(2), 2002, p. 93-122.

différence – Noir/Blanc, Soi/Autre » en utilisant une « cage d’escalier » comme espace d’exposition. Bhabha commente l’audace de l’artiste : « Le “ça et là” de la cage d’escalier, le mouvement temporel et le passage qu’elle autorise, empêchent les identités situées à chaque bout de s’installer dans des polarités primordiales »³²⁷. Dans l’art de Zurob, l’iconographie ne représente pas seulement un moyen transitionnel permettant l’atteinte de l’imaginaire, mais elle lui permet aussi de se déplacer de la sphère privée à la sphère sociale, et du monde de l’exil au monde originaire.

De plus, elle rend fluide l’opération critique qui vise, d’une part, à atteindre la communication avec le partenaire social dans le pays d’accueil (celui d’Essoyes en particulier), et d’autre part à mettre fin aux pratiques coloniales au sein de la terre natale (Palestine). Dans le cadre de sa dernière exposition « *Zeft Land* » (Fig. 10), organisée à la Galerie *Karim* (Amman-Jordanie, mai 2019) et fondée sur la dualité du « Sacré et Maudit » pour faire référence à cette polarité qui aboutissait à l’occupation de son pays, Hani affirme : « je pense que l’objectif du terme « Terre Sainte » est un objectif colonial et, en tant que Palestinien, je vois que cette Terre est détruite et profanée sous le prétexte de sa Sainteté »³²⁸.

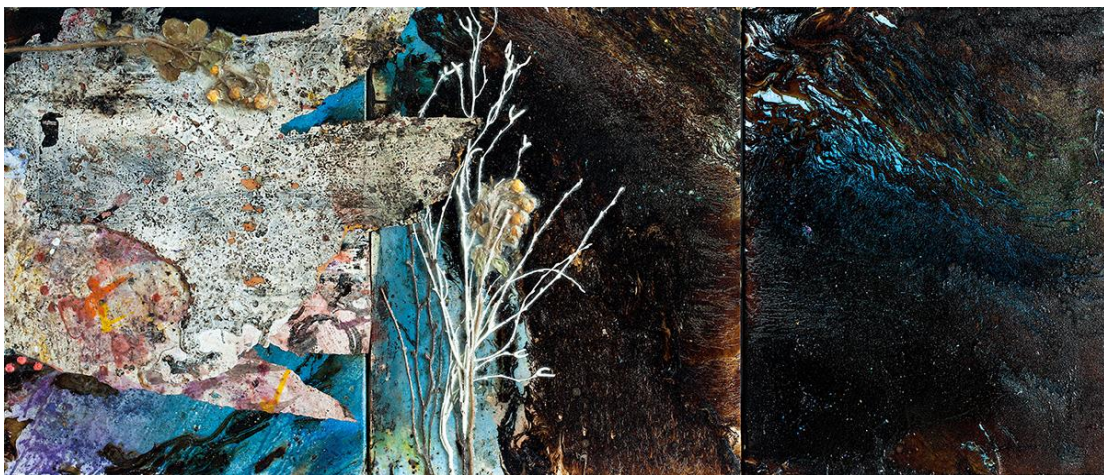


Figure 10: Hani Zurob, *ZeftLand* #06, 2019, 150 x 65 cm, 2016, Source: <https://www.hanizurob.com/artwork/zeft>

³²⁷ Homi Bhabha, *Op. cit.*, p. 33.

³²⁸ Nawal Al-Ali, *Op. cit.* Notre traduction.

Après son entretien avec le peintre, Nawal Al-Ali a proposé une lecture qui nous paraît particulière de l'exposition, notamment au sujet des carcans de la colonisation et de l'exil. Nawal a souligné que malgré l'aliénation et l'isolement, Hani a réussi, par le biais de son « art nouveau », à s'affranchir des entraves de l'exil et de l'occupation, et à transcender ses douleurs psycho-existentielles et affectives sans démissionner bien sûr de son « devoir » envers la cause palestinienne. Selon l'auteure, cette substance appelée *Zeft* (goudron ou bitume) a pris un nouveau tournant dans l'art de Hani; certes, l'artiste n'était pas le premier à utiliser le goudron comme matière première pour ses peintures, mais sa manière de s'en servir semble unique. Cette fois-ci, il ajoute à cette substance morte des branches d'arbres, des pétales de fleurs séchées et des produits chimiques, non seulement dans l'objectif de la raviver, mais aussi pour qu'elle acquière des dimensions sensorielles pouvant aller au-delà de sa nature inerte³²⁹. L'artiste explique:

Nonobstant la symbolique de la mort qu'il représente, je ressens aussi que le *Zeft* est une chimie de la douleur. J'ai décidé de me plonger dans cette matière qui ne communique avec aucune forme de vie – même les insectes mourront dès qu'ils en touchent. Mais, je dois dire que c'est une matière qui – avec d'autres nouveaux matériaux et de nouvelles méthodes et techniques de peinture – m'a ouvert de nouveaux mondes, de nouvelles expériences et visions. Le *Zeft* m'a appris que la vie peut naître même dans l'obscurité totale, tout comme les graines au fond de la terre ou les petites plantes qui poussent entre les fissures de l'asphalte ou des blocs de béton. En Palestine, aujourd'hui, malgré les circonstances et les conditions inhumaines sous l'occupation israélienne, les guerres, la destruction et de la pauvreté, plus que 650 enfants naissent chaque jour.³³⁰

Par conséquent, le goudron n'est plus une simple allégorie ou métaphore de l'immobilité, du désespoir ou de la mort. Il est passé avec la transition de l'artiste à de

³²⁹ *Ibid.* Notre traduction.

³³⁰ *Ibid.* Notre traduction.

nouvelles logiques et significations, soit d'un produit industriel nocif déposé sur les étagères poussiéreuses des magasins de quincaillerie à un objet d'art contemplé et exposé dans les grands musées et institutions d'art contemporain. Avec Hani Zurob, le *Zeft* s'est transformé en une substance interactive et dynamique qui interpelle l'artiste, le défie, le dépasse, mais qui finit par succomber à ses émotions créatrices, à ses aspirations artistiques et à ses habiletés esthétiques et plastiques :

Le *Zeft* et l'exil m'ont emporté à un endroit que je n'aurais jamais imaginé atteindre. Car, à Paris, je suis devenu comme le photographe ou le scientifique qui regardent les choses avec un objectif plus grand. [...] Quand l'individu s'éloigne un peu de son passé, il peut mieux voir son art, et par conséquent, l'approfondir et le développer³³¹.

Lorsque Nawal Al-Ali l'a questionné au sujet de sa relation avec sa mère patrie, il a dit :

Je remercie le destin qui m'a permis de me connaître mieux, et de penser d'une façon positive et réaliste à tout ce qui m'est arrivé. Aujourd'hui, j'évoque et j'investis mieux mon « passé-présent », pour avancer dans mon art d'une part, et d'autre part, pour pousser plus mes concepts artistiques vers les sens de la liberté et de la vie. Mais, il faut avouer qu'il existe autant de faits qui font de l'exil une décision déplorable [...] et celui qui quitte le territoire de Gaza devrait savoir d'avance que sa vie – à cause de l'occupation – sera une voie à sens unique.³³²

À cet égard, nous ne pouvons nous empêcher de repenser au titre de la série *Flying Lesson & Waiting* (2009) qui nous semble enrichissant. D'abord, le mot « *Lesson* » (leçon/cours) implique un processus d'apprentissage (formation, stage, exercice) donné par un expert, un professionnel ou un maître pour une période déterminée et dans un espace donné. Les différentes parties et les conditions de cette opération nous

³³¹ *Ibid.* Notre traduction.

³³² *Ibid.* Notre traduction.

renvoient aux notions de la temporalité et de l'occasionnalité, ainsi qu'au passage de l'état de méconnaissance/ignorance (obscurité) à l'état du savoir/connaissance (lumière). Ensuite, le mot « *Flying* » (vol) implique lui aussi le sens du « passage/transition » entre la terre et l'espace, entre un espace limité et un espace libre et illimité. Quant au terme « *Waiting* », il est synonyme de tout état provisoire, inachevé, inconfortable, voire instable. Ainsi, le titre de la série prend une dimension allégorique représentant un pas illimité dans un rituel de passage entre deux points éloignés dont les significations associatives sont au-delà de ce que signifie simplement la commodité contemporaine d'un voyage aérien.

4.7 L'identité à travers le concept de la mémoire

J'ai défendu l'idée que l'exil peut engendrer de la rancœur et du regret, mais aussi affûter le regard sur le monde. Ce qui a été laissé derrière soi peut inspirer de la mélancolie, mais aussi une nouvelle approche. Puisque, presque par définition, exil et mémoire sont des notions conjointes, c'est ce dont on se souvient et la manière dont on s'en souvient qui déterminent le regard porté sur le futur.³³³

We live in memory and by memory, and our spiritual life is at bottom simply the effort of our memory to persist, to transform itself into hope, the effort of our past to transform itself into our future.³³⁴

Certes, il existe plusieurs manières d'aborder le concept de l'identité, mais il nous semble évident à ce stade de montrer le rôle crucial de la mémoire dans l'opération de la production identitaire chez les personnes exilées, en particulier chez les artistes. Comme Candau le précise, l'identité dépend de la mémoire pour assurer sa persistance dans le temps. Par des actes comme se rappeler et s'exprimer, les individus produisent

³³³ Edward Saïd, 2008, *Op. cit.*, p. 37.

³³⁴ Miguel de Unamuno, *Op. cit.*, p. 9.

les conditions qui assurent la création et la préservation de leur identité, tant dans ses formes individuelles que collectives³³⁵. Outre l'élaboration et l'enracinement des identités, le travail de la mémoire et ses utilisations permettent aussi la création de formes et de liens d'ordre social³³⁶.

Depuis l'arrivée de Zurob à Paris, où il dépeint de manière fluide et interchangeable l'expérience du soi et de l'autre palestinien, ce qui était sa propre manière de refléter la déclaration de Rimbaud « je suis un autre », les terrains ont été préparés pour un jour à venir où « l'autre embrassé » appartiendra à une identité au-delà de la sienne. En attendant, comme tous les exilés avant lui, Zurob s'habitue à vivre simultanément dans deux mondes lointains, l'exil et la patrie. Dans l'acte de peindre, selon Boullata, l'artiste semble avoir constamment cherché à retrouver la distance qu'il ressentait entre être « ici » – devant le miroir dont il se servait pour ses autoreprésentations – et être « là » à l'intérieur du tableau. Les années que le peintre a passées à se déplacer entre figuration et abstraction dans son art reflètent son perpétuel état d'être entre ces deux pôles³³⁷.

Dans l'art de Zurob, la référence à la mémoire, qu'elle soit individuelle ou collective, semble manifeste à travers tout ce dont il se sert pour sa production artistique. En matière de couleurs par exemple, le peintre utilise généralement des couleurs qui reflètent soit le paysage palestinien (bleu-jaune-vert-orange), soit le drapeau palestinien (blanc-noir-rouge-vert), soit aussi l'ambiance de la guerre et de l'occupation qu'il a vécue durant son enfance et sa jeunesse (couleurs pâles, nuances de gris, rouge sang, goudron). Il faut dire à cet égard que toutes les œuvres de Hani Zurob, sans exception, font référence et s'inspirent de la mémoire collective et individuelle. Dans *Sans Titre* notamment, l'œuvre rapporte les incidents et scènes qui

³³⁵ Joël Candau, 1996-1998, *Op. cit.*

³³⁶ Joël Candau, 2005, *Op. cit.*; Gemignani, *Op. cit.*

³³⁷ Kamal Boullata, 2012, *Op. cit.*, p. 156.

ont marqué l'histoire du vécu de l'artiste et de sa population. Le noir qui domine la toile (et plusieurs œuvres également) représente les nombreuses nuits nébuleuses, sans électricité, « animées » de temps à autre – et subitement – par les raids des soldats israéliens fouillant dans les demeures des Palestiniens avec leurs torches aveuglantes. La couleur rouge, couvrant une partie droite du corps nu, représente le sang palestinien qui a coulé depuis la *Nakba*; c'est pourquoi Zurob et plusieurs autres artistes palestiniens se sentent responsables de commémorer et rappeler leurs « sacrés sacrifices », tant pour la Patrie que pour les prochaines générations. Dans *Sans Titre*, l'artiste « jouit » de deux cœurs : dans le premier, tacheté en rouge, il maintient/préserve les liens de sang qui l'unissent avec la grande famille lointaine et les Palestiniens de façon générale; alors que dans le deuxième, tacheté en vert, il garde (veille de loin sur) la Mère-Patrie, la Palestine, qu'il ne peut oublier, ni son devoir envers elle. Quant aux caméras de vidéosurveillance, les « yeux de la colonisation » comme les Palestiniens les nomment, Zurob se rappelle de ces moments où enfants, jeunes et adultes essaient fréquemment d'échapper aux lentilles de ces instruments, de les déjouer et même de les briser discrètement³³⁸. Le goudron, qui s'avère être la matière principale de ses peintures et icônes depuis *Standby* (2008), représente en même temps une référence réelle et emblématique à la mémoire, qui se veut mémoire de résistance, de persévérance, de continuité dans le temps, voire de défi :

C'est dans ma série *Standby* que j'ai utilisé le goudron pour la première fois, tantôt seul, tantôt mélangé à du henné ou à des pigments d'autrefois. Cette première utilisation du goudron m'a beaucoup enthousiasmé car j'y ai trouvé d'une part le plaisir d'une découverte, celle d'un nouveau matériau, et parce qu'elle me permettait d'autre part de réaffirmer mon envie de consacrer mon travail à la polysémie du mot *zept*, utilisé en

³³⁸ Kamal Boullata, 2012, *Op. cit.*; Yasmina Reggad, *Op. cit.*; Hani Zurob, Émission sur *France 24 Arabic*, *Op. cit.*; Dorothea Schöne, « Low Quality Love: Hani Zurob », exposition à la *Berloni Gallery*, Londres, novembre 25 – décembre 19 2015, récupéré de l'URL : <https://www.hanizurob.com/uploads/file/Hani-Zurob-Text-Low-Quality-Love-Dorothea-Schone-Nov-2015.pdf>

Palestine plus particulièrement, et dans le monde arabe en général, comme un terme souvent méprisant, qui exprime un large éventail d'émotions, du découragement à l'écœurement. Parfois ce mot évoque la malchance ou peut décrire une situation horrible. Cela correspondait tout à fait au concept de la série *Standby*, qui exprimait la condition du peuple palestinien semblant se dissoudre dans son attente alors que l'on soulignait le 60^e anniversaire de la *Nakba*. [...] Comment pourrais-je oublier la mer de Gaza, qui est pratiquement devenue noire, et le ciel au-dessus de nos villes qui s'est obscurci ou qui ne cesse d'être plus sombre jour après jour ? Comment puis-je sortir et me débarrasser du *zefit* dans lequel j'ai vécu, si je n'essaie pas de m'y replonger ?³³⁹

Dans chacun des tableaux qu'il a réalisés depuis 2002, Hani Zurob prétend incarner dans son art le sens des expériences personnelles qu'il a subies, de même que « the meaning had always been sought since humans first invented tools with which to paint the walls of their cave dwellings, meaning has been what iconographers and artists aspired to transmit throughout the history of art³⁴⁰ », comme Boullata l'a souligné. Bien que la peinture de Hani Zurob n'ait pas encore passé l'épreuve du temps, elle n'a cessé de réclamer une narration qui éluciderait comment le sens peut être lu dans le contexte de la vie de l'artiste. Maurice Merleau-Ponty résume ainsi : « Parce que nous sommes dans le monde, nous sommes condamnés à la signification, et nous ne pouvons rien faire ou dire sans avoir acquis un nom dans l'histoire »³⁴¹.

Celui qui observe les peintures de Zurob pourrait distinctement considérer l'aspect narratif de son art. En prenant connaissance de sa biographie, nous pouvons remarquer que toutes ses œuvres représentent des séquences ou des « gros plans » de son vécu, de ses interactions avec les événements qui touchaient, et touchent encore, sa vie, sa

³³⁹ Hani Zurob, *ZeftLand*, Catalogue d'exposition, Karim Gallery, Paris, février 2019, récupéré de l'URL :

https://www.hanizurob.com/uploads/file/Hani_Zurob_ZeftLand_catalogue_13_April_2019.pdf

³⁴⁰ Kamal Boullata, 2012, *Op. cit.*, p. 152; Yasmina Reggad, 2017, *Op. cit.*

³⁴¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, La Librairie Gallimard, 1945, p. 26.

famille et son pays natal – surtout si nous relient les titres des peintures aux périodes de leur production. Par exemple, la série *Siege* (2004-2006) est imprégnée d'une énergie dramatique qui reflète l'état d'impuissance et d'incapacité que ressentait l'artiste en raison des conditions difficiles et inhumaines qu'il a dû endurer pendant cette période à Ramallah (couleurs – rouge, jaune, bleu – pures et vibrantes, lignes fortes, figure contorsionnée)³⁴². La série *Sortie* (2006) reflète la vie d'oppression et de restrictions coloniales, ainsi que l'enthousiasme d'un jeune talent envers une nouvelle aventure à laquelle il songeait depuis longtemps. Elle témoigne également sa rencontre avec les manifestations de la civilisation occidentale. Quant aux séries *Barrage* (2006), *Marble 'War* (2007) et *Projections* (2008), elles expriment le rejet et l'exclusion à la suite de la décision l'interdisant de retourner chez lui et de rejoindre sa famille et son travail à Ramallah. Ces séries soulignent en même temps les barrières culturelles et sociales qui pourraient entraver l'opération d'intégration au sein de la société d'accueil.

Dans l'art de Hani Zurob, le sens se déploie de manière variable, comme l'acte de raconter un souvenir à différents moments de sa vie. Dans chacune de ses toiles, l'incarnation de la signification passe d'une œuvre à l'autre en corrélation avec le processus de création d'une nouvelle série de peintures. Par exemple, dans sa série *Standby* (2007-2008), sur laquelle il a travaillé en remplaçant le miroir par la photo qu'il a prise de lui-même, ce qui a commencé avec un autoportrait a fini par signifier un nouveau sens par lequel le corps nu de l'artiste s'est transformé en figure obscure d'un homme dont la disposition dénote un état d'attente. En affichant dans la même série chaque tableau de la figure instable l'un à côté de l'autre, Zurob a réussi à refléter l'arrestation et le déroulement des mouvements corporels à travers lesquels il a cristallisé une expérience collective palestinienne³⁴³.

³⁴² Mahmoud Abu Hashhash, « Hani ZUROB: On the Path to the Abstract », *Le MONDE diplomatique*, 2006, 12(1), p. 28.

³⁴³ Kamal Boullata, 2012, *Op. cit.*, p. 154; Yasmina Reggad, *Op. cit.*

Dans ce processus de « re-construction » identitaire résultant des précipitations de la mémoire collective, Joël Candau affirme :

Dans le cadre d'un rapport au passé qui est toujours électif, un groupe peut fonder son identité sur la mémoire de la souffrance partagée. L'identité historisée se construit pour une bonne part en s'appuyant sur la mémoire des tragédies collectives.³⁴⁴

Dans chaque tableau de Zurob, le sens implicite s'affilie à des associations qui insinuent des associations culturelles, favorisant le souvenir de la maison. Par exemple, la série de peintures *Marbles' War* (2007) – inspirée par ses souvenirs d'enfance où il jouait aux billes dans les ruelles du camp de réfugiés – a été conçue à la même période où son enfant commençait à jouer avec ses jouets de fées dans leur petit appartement. De même, le sujet du *Heritage* (2009) entremêle le contraste entre le joyeux souvenir des journées d'été qu'il a passées sur la plage de Rafah et la vue de son enfant qui rampait en Normandie loin de la mer. C'est ainsi que la lecture des sens se poursuit dans les peintures de Zurob où la mémoire incarne en permanence l'héritage du passé, tel que celui qu'il hérite de son grand-père Haj Thabet qui a légué au père du peintre la clé de la vieille maison à *Wadi Hunayn* (nom d'un village en Palestine). Dans le même sens que la clé de la maison ancestrale qui ne cesse de raviver la mémoire du peintre, les peintures de l'enfant (le fils) cherchent à plusieurs reprises à perpétuer l'héritage qui transforme la mémoire en espoir ou, dans une autre lecture de John Berger, à conserver « un souvenir d'une vie vécue », comme le souhaitent tous les parents³⁴⁵. En rapprochant deux mondes lointains, celui de la mémoire (pays d'origine) et celui de la réalité (l'exil) où est né son fils, les tableaux de Zurob dévoilent une représentation particulière d'un espace enveloppé d'énigmes. En effet, depuis qu'il s'est installé à Paris, sa représentation de l'espace est totalement obscurcie par le goudron comme dans *Standby* (2007-2009) et *Untitled/Sans Titre* (2009), ou compressée/surchargée

³⁴⁴ Joël Candau, 1998, *Op. cit.*, p. 147-148.

³⁴⁵ Kamal Boullata, 2012, *Op. cit.*, p. 154.

comme dans *Heritage* (2009)³⁴⁶. Dans ses séries récentes, que ce soit *Low-Quality Love* (2015), *Zeft* (2017), ou *Zeft Land* (2019), la fusion des couleurs vives (jaune, bleu, rouge) avec des couleurs sombres (le goudron en particulier) dans chaque tableau exprime ce contraste/paradoxe qui subsiste entre le monde de l'exil dans lequel il vit et le monde de la patrie vers lequel il se sent continuellement attiré. Par ailleurs, l'amalgame des couleurs et matériaux reflète l'état de fluctuation et de tension que le peintre ressent chaque fois que les bons et les tristes souvenirs se croisent dans sa mémoire. En incorporant des moments racontés de sa vie personnelle et du quotidien, chacune de ses peintures aspire – par des insinuations métaphoriques – à les faire converger avec le mythique, le politique et l'historique³⁴⁷.

L'indépendance de la Palestine est la cause de tout individu ayant le sang palestinien qui coule dans ses veines, c'est un héritage qui se transfère – même par l'inconscient – d'une génération à une autre. [...] En exil en particulier, le Palestinien ne peut vivre qu'à l'intérieur ou à proximité de ses souvenirs palestiniens; « pourquoi », vous me dites ? c'est parce que tout simplement – dès le premier moment et avant tout – un Palestinien n'est défini et reconnu que par sa mémoire collective ainsi que par la crise que vit son pays depuis 1948, voilà pourquoi !!!³⁴⁸

Les artistes de la diaspora et de l'exil palestiniens, tels que Ismail Shammout, Slimane Mansour, Kamal Boullata, Mona Hatoum, Larissa Sansour, Taysir Batniji, Hani Zurob, Mohammed Al Hawajri, Khaled Jarrar, Bashir Makhoul et autres, ont abordé chacun dans leur art et selon leur propre expérience la question de l'identité. Qu'elles partent d'une perspective esthétique personnalisée ou d'un vécu sociopolitique (individuel ou collectif), leurs identités artistiques témoignent de façon générale d'une profonde influence des sédimentations de la mémoire. Ce processus d'évocation chez les individus exilés prétend, selon Candau, soit à sublimer, à se débarrasser ou à

³⁴⁶ *Ibid.*

³⁴⁷ Nawal Al-Ali, *Op. cit.* Notre traduction; Kamal Boullata, 2012, *Op. cit.*, p. 141.

³⁴⁸ Hani Zurob, entretien sur la *Radio Monte-Carlo FM*, *Op. cit.* Notre traduction.

éterniser leurs souvenirs³⁴⁹. D'après les historiens de l'art moyen-orientaux, ceci est révélateur de la dimension du « vide existentiel et affectif » laissé par l'exclusion et l'occupation dans les esprits des expatriés, volontaire qu'elle soit ou coercitive³⁵⁰. L'un des artistes qui traduisent ce « vide » laissé par l'exil de manière significative est le sculpteur franco-marocain Bruno Catalano. Sa fameuse série de sculptures *Les Voyageurs* (2013) représente des figures humaines (hommes, femmes et enfants) un peu déchirées comme si elles avaient laissé une part d'elles-mêmes de l'autre côté du monde. Avançant comme suspendus par un fil invisible, une valise à la main, ces personnages faits de bronze expriment à la fois la force et la fragilité de l'être humain. La matière compense le vide, et la dignité des visages et des corps qui se penchent vers l'avenir invitent le regardant à une rêverie solitaire. À l'instar de l'exilé de Hani Zurob, le voyageur de Bruno Catalano est cet être laissé à lui-même, propulsé dans l'infini du temps et de l'espace. Sa maison n'est plus qu'une valise, et son être se dépouillera progressivement de tout ce qu'il croyait indispensable. Il n'est plus l'« Être » d'un monde, mais un « Être » dans le monde, encore empreint de sa culture, mais devenu fragile face à l'immensité et l'aliénation. Certes, sa quête ne se fera pas sans dommages, il est défragmenté, déstabilisé, dépouillé de ses repères, il marche vers son salut autant que vers sa perte. Tout sera désormais à réinventer. Ce voyageur s'échappe de lui-même, à la rencontre de sa terre inconnue³⁵¹.

Sans exception, de *Siege* (2006) à *Zeft Land* (2019), chacune des peintures de Hani Zurob exprime une période précise de sa vie. Depuis son jeune âge, ses œuvres ont concrètement montré à quel point son pinceau semble actif, fluctuant, et procède

³⁴⁹ Joël Candau, 1998, *Op. cit.*

³⁵⁰ Kamal Boullata, 2012, *Op. cit.*; Gannit Ankori, 2006, *Op. cit.*; Hossein Amirsadeghi, Salwa Mikdadi et Nada Shabbout, *NEWVISION: Contemporary Arab Art in the 21st Century*, Londres, Thames & Hudson, 2009, 288 p.; Nadine Monem, *Contemporary Art in the Middle East*, Londres, Black Dog Publishing, 2009, 240 p.; Hasan-Uddin Khan, « Modernities & Memories: Recent Works from the Islamic World », *La Biennale di Venezia*, 15 juin – 9 novembre 1997, New York, The Rockefeller Foundation, 1997, 66 p.

³⁵¹ Anne Maitre et Bruno Catalano, *Bruno Catalano*, Marseille, Fransdaises, 2015, 112 p.

constamment en fonction et au même rythme que les événements qui traversent son pays natal et affectent sa vie personnelle. Ainsi, son identité – artistique en particulier – semble se déterminer à chaque fois que sa mémoire se réactive et l’emporte dans les mondes qui lui manquent et dans les moments qui l’ont ému, tant tristes qu’agréables.

CONCLUSION

Pour les immigrés, la construction identitaire est une dynamique incessante de confrontation aux valeurs dominantes de la société d'installation et d'affirmation de leur propre valeur individuelle. Face aux injonctions contradictoires entre la culture d'origine et la culture d'accueil, plusieurs attitudes sont observées.³⁵²

C'est d'abord d'un intérêt personnel envers l'exil et les expériences artistiques qui le représentent que cette recherche a pris naissance. Hani Zurob, un peintre avec qui nous partageons – en partie – l'âge et l'histoire, nous a beaucoup interpellés, tant par la nature de son exil que par les particularités stylistiques et l'iconographie de ses peintures. La constante observation de son parcours et sa production a donné lieu à un regard sensible envers cet artiste, notamment à travers ses interactions avec l'autre. Allant bien au-delà de l'ordinaire qu'elle dévoile, cette création implique un travail de la mémoire, aspirant à débusquer les fossiles les mieux enfouis d'une humanité affligée de solitude.

Les discours imagés entre le soi et l'autre dans le contexte de l'exil, si prégnants dans les peintures de Hani Zurob, ont motivé le désir de plonger dans ce rapport à soi, dans cette relation avec l'autre que l'artiste explore avec tant d'acuité. Après avoir étudié ses oeuvres et les crises qui ont marqué sa vie, nous avons constaté que cette attirance pour l'intersubjectivité semble trouver sa source plus profondément qu'à la surface de

³⁵² Cathérine Halpern et Jean-Claude Ruano-Borbalan, *Identité(s). L'individu. Le groupe. La société*, Paris. Sciences Humaines, 2004, p. 5.

l'anecdote, aussi éloquente soit-elle. De par les récits évoqués et les stratégies formelles employées, l'artiste semble entretenir singulièrement la création; il manifeste une démarche caractérisée dans son ensemble par l'implication personnelle et la recherche identitaire. C'est ainsi que la réflexion a pris forme, mue par une volonté de saisir en quoi cette approche sous-tend un rapport au devenir de l'exilé dans sa lutte identitaire entre l'authenticité et la modernité.

Outre l'ouverture des frontières sociopolitiques entre le soi et l'autre à l'intérieur de la sphère de l'exil, cette étude s'est focalisée sur le processus de déconstruction/reconstruction identitaire que vit l'exilé pendant son projet d'insertion. L'étude a montré, d'une part, que l'expérience exilique représente un processus de démantèlement du soi et, d'autre part, qu'elle manifeste les efforts de reconstruction d'un nouveau soi, mais qui s'érige sur les ruines de l'ancien. De ce fait, celui-ci rencontre de multiples enjeux puisqu'il est bâti sur un terrain instable. En nous appuyant sur les théories d'Agier, Nouss, Dorais et Goffman, ainsi que sur les dimensions formelles et iconographiques des autoreprésentations de Hani Zurob, notamment la nudité et le goudron, nous avons montré que c'est dans les circonstances d'une certaine marginalisation sociale qu'émergent des identités fragmentées ayant le corps à l'exil et l'esprit à la patrie. Mais, malgré cette instabilité identitaire, il existe « un noyau dur qui sert de fondement et donne à l'individu le sentiment d'une certaine permanence au milieu des vicissitudes de la vie »³⁵³. Pour Goffman, il s'agit d'un soi fondateur qui se trouve au centre de ces multiples identités. Grâce aux concepts de l'ambivalence et l'hybridité de Bhabha, l'étude a souligné également l'importance du rôle de l'art dans le dépassement des obstacles de l'exil (préjugés, marginalisation, aliénation) et les entraves du regard colonial. Dans la même optique, la théorie d'Edward Saïd a servi de fondement pour « désorientaliser » le regard occidental de l'Orient et de l'Oriental.

³⁵³ Louis-Jacques Dorais, 2005, *Op. cit.*

L'interdisciplinarité dans notre projet de recherche était nécessaire, d'une part pour aborder les différents enjeux traversés autant par l'œuvre *Sans Titre* que par l'ensemble de la démarche artistique du peintre, et d'autre part, pour examiner la fécondité des discours postmodernes dans le champ artistique de l'exil. En conséquence, le premier chapitre, le cadre théorique, a reposé sur une approche anthropologique (Agiar, Candau, Dorai, Goffman, Nouss, Stitou), permettant ainsi la contextualisation et l'identification des temps de l'exil (pays d'origine, route de l'exode, le camp et le pays d'accueil). Le chapitre s'est concentré particulièrement sur les concepts d'identité et de mémoire, fréquemment utilisés dans la recherche. Le deuxième chapitre reposait pour sa part sur une approche sociologique qui s'est focalisée principalement sur la période pré-exil (Boullata, Ankori). L'objectif était de prendre conscience des circonstances sociopolitiques du pays natal, ainsi que de la formation et des influences artistiques qui ont nourri l'orientation artistique de la période post-exil. Afin de repérer et appréhender les différentes caractéristiques formelles et iconographiques qui ont distingué l'œuvre en question, il nous était essentiel de procéder à une approche formelle (groupe Mu). Dans le troisième chapitre, nous avons donc essayé d'identifier les particularités esthétiques qui ont servi à cristalliser les interactions entre soi/autre, exil/patrie et identité/rupture, principales dualités de la recherche. Finalement, dans le dernier chapitre, la perspective postcoloniale (Saïd, Bhabha, Zureik) servait à encadrer les notions de ruptures et d'identité qui ont thématiqué de façon générale l'art du jeune peintre, en particulier ses autoportraits.

La dimension affective, qui s'intensifie particulièrement dans les circonstances de l'exil, a été abordée ici par des discours philosophiques (Sartre, Derrida, Foucault). Des éléments comme la gêne, la honte, l'instabilité, l'inconfortabilité, l'incommodité, la surveillance et l'isolement ont marqué l'analyse. À plusieurs reprises dans la recherche, une stratégie comparative avec certains travaux d'artistes diasporiques palestiniens (ancienne et nouvelle génération) nous a été nécessaire pour enrichir notre analyse :

Ismail Shammout, Mona Hatoum, Asad Azi, Sliman Mansour, Émilie Jacir, Raeda Saadeh, etc.

Ce travail a cherché spécifiquement à circonscrire le rôle crucial de la mémoire, qu'elle soit individuelle ou collective, dans la re-construction identitaire chez l'exilé. C'est à travers les différents récits de l'artiste, les emblèmes et les codes plastiques que portent ses peintures que nous avons pu renouer avec un passé péniblement pesant. En réalité, à travers le parcours de Hani Zurob, nous avons cherché non seulement à mettre en lumière une expérience artistique naissante, mais humaine avant tout, souvent négligée ou marginalisée. L'étude de l'expérience exilique et artistique de ce jeune peintre palestinien nous a permis de réaliser à quel point l'être-exilé semble fragilisé et déstabilisé, tant par le regard social que politique. De surcroît, malgré les tentatives de rétablissement, son art restera en grande partie un écho de son expérience humaine, de ses émotions, de son vécu, et de sa mémoire personnelle assez active.

Bien que la théorie du complot entre l'appareil médiatique et le politique ne représente pas le seul phénomène qui participait, et encore, au déclin de la relation avec l'autre – notamment entre les exilés/refugiés/immigrants et les habitants locaux – mais cette complicité avait, certes, les retombées les plus considérables³⁵⁴. De nos jours, cette relation est sujet de débats et de programmes électoraux. Dans le pays d'accueil, la relation qui réunit aujourd'hui exilé et natif/originaire s'avère d'une complexité sans précédent. De façon générale, cette relation se colore par la négligence, la méfiance, ou même par la diabolisation sous divers clichés emballés, tels que : terroriste, obscuriste, sous-développé, etc. De ce fait, l'art de l'exil s'est souvent cantonné soit dans des expressions nostalgiques, soit dans des revendications d'égalité, de liberté et

³⁵⁴ Voir : Georges Balandier, « LA POLITIQUE A L'ÉPREUVE DES IMAGES », *Cahiers Internationaux De Sociologie*, 94,1993, p.9-20; Carmen Compte, « L'impact de l'image sur la perception et transformation des représentations mentales », *Communication*, 32(1), 2013, récupéré de l'URL : <http://journals.openedition.org/communication/4842> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/communication.4842>

d'indépendance, ou encore dans des luttes contre les différentes formes de discrimination et marginalisation. Conséquemment, la présente étude aspire en quelque sorte à rétablir cette relation, à prendre acte la diversité culturelle de plus en plus présente à l'intérieur des sociétés et à contribuer à comprendre comment l'art contribue, sur une base individuelle et collective, à créer des conditions de bien vivre-ensemble.

En raison du rôle important qu'ils jouent aujourd'hui, nous croyons que la recherche devrait accorder plus d'importance qu'elle ne le fait déjà aux médias de masse. Mener des études sur le pouvoir de l'image médiatisée dans la manipulation de l'opinion publique ainsi que son impact dans les grands enjeux sociopolitiques, tant locaux qu'internationaux, pourrait permettre d'enrichir la nature des rapports entre images et pouvoirs.

Certes, le regard de l'autre est considéré comme l'un des importants déterminants de la production et orientation artistique contemporaine, en particulier dans le contexte de l'exil. Néanmoins, il existe en parallèle d'autres éléments qui influent considérablement sur les formes d'expression exilique, et qu'il faudrait creuser dans d'autres travaux. Les demandes et attentes esthétiques du marché d'art contemporain, les implications et/ou engagements politiques des artistes, ainsi que le pouvoir médiatique sont aujourd'hui des déterminants majeurs de la scène artistique contemporaine qui influent sur le statut de l'artiste exilé.

Nonobstant les dommages psychologiques et sociaux qui peuvent toucher l'être humain en l'exil, ce dernier présente autant d'avantages. Depuis longtemps, l'exil fournit aux individus bannis sécurité et assistance financière, ouvrant la voie ainsi à l'émergence de nombreux talents artistiques, qui s'avéraient autant méconnus dans leurs pays d'origine. L'exil était, et est encore, le support d'un art qui répond à leurs causes, aspirations, libertés et préoccupations. Qu'il soit forcé ou volontaire, l'exil leur a permis de développer leurs habiletés, d'approfondir leurs connaissances, d'apparaître

au grand public, de franchir des tabous sociaux et politiques, ainsi que de diffuser leurs différentes expressions artistiques. Certains pays d'accueil présentent aux exilés de véritables aires de liberté d'expression et de visibilité, strictement interdites dans leurs pays d'origine. Dans ces aires, de grandes figures artistiques ayant marqué l'histoire de l'art contemporain ont émergé, comme Pablo Picasso, Mona Hatoum, Taysir Batniji, Chiharu Shiota, Adrian Paci, Bruno Catalano et Walid Raad. Hani Zurob expose aujourd'hui dans les grands instituts et galeries d'art du monde, de l'Orient à l'Occident. Selon le Huffington Post, ce jeune peintre palestinien est considéré en 2013 comme l'un des dix artistes les plus prometteurs au monde³⁵⁵.

Concluons que, dans les circonstances de l'exil, le regard de l'autre représente un facteur déterminant dans le processus de la représentation de soi. Le travail de la mémoire ainsi que les mécanismes de rupture semblent également réactivés à chaque fois que l'identité de l'exilé se sent menacée. Depuis son exil en France, Hani Zurob puise dans son art pour énoncer que le soi dans sa relation avec l'autre cherche refuge, reconsidération, reconnaissance, voire liberté. L'apport principal de la présente étude est d'avoir montré à quel point cette préoccupation teinte globalement son art. De façon générale, sa démarche de création s'apparente, tant dans ses formes que dans ses fonctions, à un processus de déconstruction/reconstruction identitaire qui s'opère dans une zone limitrophe entre le soi et l'autre. Le devenir de l'œuvre renoue ainsi avec le devenir du sujet exilé dans le mariage qu'il essayait de faire entre une méditation individuelle et une volonté de perméabilité aux échanges extérieurs. Tant dans la détermination du soi que dans la création de l'œuvre, l'autre contribue à propulser l'état identitaire dans ses devenirs multiples, esquissant à travers ses déplacements les traces mêmes de sa mouvance.

³⁵⁵ Katherine Brooks, « 10 International Artists To Watch In 2013 », *Huffington Post*, 15 janvier 2013, récupéré de l'URL : https://www.huffingtonpost.ca/entry/10-international-artists-to-watch-in-2013_n_2372101?ri18n=true

BIBLIOGRAPHIE

- Abadi, Majdeddine Mohammed Ben-Yaakoub Al-Faïrouz, *Al-Kamous Al-Mouhit*, Damas, Arrissela Fondation, 2005, 1500 p.
- Abu Hashhash, Mahmoud, « Hani ZUROB: On the Path to the Abstract ». *Le MONDE diplomatique*, 2006, 12(1), 28 p.
- Abualrob, Ziyad, *Le conflit israélo-arabe dans la presse européenne*. Thèse doctorat, Université catholique de Louvain, Faculté des sciences économiques sociales et politiques, mai 2011, 286 p. Récupéré de l'URL : https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal%3A106877/datastream/PDF_01/view
- Abouali, Diana, « Hani Zurob Kitaplar dünyasından sanata (From the world of books to art) », *Sanat Dünyamız Magazine*, (139), mars 2014, p. 110-115.
- Ackermann, Julie, « Pourquoi le livre "L'Orientalisme", paru il y 40 ans, reste d'actualité » (entretien avec Sonia Dayan-Herzbrun), *les inrockuptibles*, 14 mars 2018, Récupéré de l'URL : <https://www.lesinrocks.com/2018/03/14/idees/arts/pourquoi-le-livre-lorientalisme-paru-il-y-40-ans-reste-dactualite/>
- Agier, Michel et Anne-Virginie Madeira, *Définir les réfugiés*, Paris, La vie des idées, 2017, 112 p.
- Agier, Michel, *Le couloir des exilés : être étranger dans un monde commun*, Vulaines sur Seine, Éditions du Croquant, 2011, 117 p.
- Agier, Michel, *Aux bords du monde, les réfugiés*, Paris, Flammarion, 2002, 187 p.
- Agier, Michel, « Identifications dans l'exil : les réfugiés du camp de Maheba (Zambie) ». *Autrepart*, 26(2), 2003, p. 73-89.
- Agier, Michel, *Gérer les indésirables : des camps de réfugiés au gouvernement humanitaire*, Paris, Flammarion, 2008, 349 p.
- Agier, Michel, « Je me suis réfugié là ! ». *Le sujet dans la cité*, 2(1), 2011, p. 90-99.
- Agamben, Giorgio, *Homo sacer : Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Seuil, 1997, 213 p.

- Al-Ali, Naji, « Powerful weapons », *Index on Censorship*, 2012, 41(1), p. 120-125.
- Al-Ali, Nawal, « Zeff Land, Hani Zurob : chimiste de la douleur ». *Al-Arabi Al-Jadid* (The New Arab), 1685(5), 13 avril 2019, p. 23-26. Récupéré de L'URL : <https://hanizurob.com/uploads/2019/06/Alarabi-Aljadid-Culture-newspaper-ZeffLand-Hani-Zurob-13-April-2019.pdf>
- Al Ama, George et Nada Atrash, « Along the Path 150 Years of Palestinian Art », *Palestine*, 207, 2015, p. 14-20
- Ankori, Gannit, *Palestian art*, Londres, Reaction Books, 2006, 255 p.
- Aouattah, Ali, « Les pratiques éducatives des familles migrantes maghrébines : éducation ou maltraitance ? », *Enfances & Psy*, 48(3), 2010, p. 107-118.
- Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth et HelenTiffin, *Postcolonial Studies: The Key Concepts*, New York, Routledge, 1998, 275 p.
- Aubourg, Frédérick, « Freud et l'art contemporain : de Dali à Nebreda ». *Figures de la psychanalyse*, 7(2), 2002, p. 93-122.
- Balandier, Georges, « LA POLITIQUE A L'ÉPREUVE DES IMAGES », *Cahiers Internationaux De Sociologie*, 94, 1993, p.9-20.
- Bar Zohar, Michael, *Ben-Gourion: the Armed Prophet*. New Jersey, Prentice-Hall, 1968, 296 p.
- Bauman, Zygmunt, *Le présent liquide*, Paris, Seuil, 2008, 141 p.
- Benessaïeh, Afef, « La perspective postcoloniale : voir le monde différemment », dans O'Meara, Dan et Alex McLeod (dir.), *Théories des relations internationales : contestations et résistances*, Montréal, Athéna/Centre d'études des politiques étrangères et sécurité (CEPES), 2010, chapitre 17, 661 p.
- Bergson, Henri, *L'évolution créatrice*, Paris, Arvensa Éditions, 2015, 732 p.
- Bisson, David, « L'ésotérisme. Thèmes, motifs et acteurs d'une culture en train de se faire », *Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires*, 15, 2016. Récupéré de l'URL : <http://journals.openedition.org/cerri/>
- Bianchi, Olivia, « Penser l'exil pour penser l'être », *Le Portique*, 1, 2005. Récupéré de l'URL : <http://journals.openedition.org/leportique/519>
- Bhabha, Homi K, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007, 411 p.
- Blanchot, Maurice et collab, « L'exil », *Études*, 412(2), 2010, p. 233-240.
- Bloch, Marc, « Mémoire collective, tradition et coutume. À propos d'un livre récent », *Revue de Synthèse Historique*, 1(1), 1925, p. 73-83.

- Bolzman, Claudio, « Exil et errance », *Pensée plurielle*, 35(1), 2014, p. 43-52.
- Bolzman, Claudio, « Violence politique, exil et formes de résilience », dans Toscani, Letizia et Jacques Boesch (dir.), *Chemins de résilience. Un éclairage multidisciplinaire à partir de récits de vie*, Genève, Médecine et Hygiène & HUG, 2006, p. 162-173.
- Bolzman, Claudio, « L'exil : ruptures, épreuves, preuves, résistances », *(Re)Penser l'Exil*, 2012. Récupéré de l'URL : <http://revue-exil.com/lexil-ruptures-epreuves-preuves-resistances/>
- Bonnin, Anne, « La conquête du cube blanc », *Fabricateurs d'espaces* (catalogue de l'exposition), Villeurbanne, Institut d'art contemporain de Villeurbanne, 2010, 152 p.
- Bontemps, Véronique et Aude Signoles, *Vivre sous occupation : quotidiens palestiniens*, Paris, Ginko, 2012, 125 p.
- Bright, Susan, *Autofocus : l'autoportrait dans la photographie contemporaine*, Paris, Thames & Hudson, 2010, 244 p.
- Brown, Aliso P., « The Immobile Mass: Movement Restrictions in the West Bank », *Social & Legal*, 13(4), p. 501-521.
- Bosredon, Pauline; Gravereau, Sophie; Grégoris, Marie-Thérèse, et Anissa Habane, « Art et culture à Ramallah dans les Territoires palestiniens occupés (TPO) : Entre patrimoine, revendications politiques et développement territorial », *Belge*, 106, 2014. Récupéré de l'URL : <https://journals.openedition.org/belgeo/13392#citedby>
- Bosredon, Bernard, *Les titres de tableaux : Une pragmatique de l'identification*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 274 p.
- Bossy, Thibault et François Briatte, « Les formes contemporaines de la biopolitique », *Revue internationale de politique comparée*, 18(4), 2011, p. 7-12.
- Bouhdiba, Abdelwahab, « Les Arabes et la couleur », *Cahiers de la Méditerranée*, 20-21(1), 1980, p. 63-77.
- Boullata, Kamal, *Between Exits Paintings by Hani Zurob*, Londres, Black Dog Publishing, 2012, 174 p.
- Boullata, Kamal, *Palestinian Art: From 1850 to the Present*, Londres, SAQI, 2009, 363 p.
- Boullata, Kamel, « L'autoportrait et le regard de l'autre », dans Collectif, *Le Corps découvert*, Paris, Institut du Monde Arabe et Hazan, 2012, 240 p.
- Bourriaud, Nicolas., « Présentation », *Daniel Pflumm - "Private"*, Paris, Palais de Tokyo, 2004, p.8-12.

- Bouillon, Jean-Paul, « TITRE DES ŒUVRES D'ART », *Encyclopædia Universalis*, 1973. Récupéré de l'URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/encyclopedie/titre-des-oeuvres-d-art/>
- Candau, Joël, *Mémoire et identité*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, 232 p.
- Candau, Joël, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, 127 p.
- Caloz-Tschopp, Marie-Claire, « Depuis la violence de l'exil, penser la lutte du désesil. Une position, une démarche philosophique pour désesiler l'exil », *(Re)Penser l'Exil*, 4, juillet 2014. Récupéré de l'URL : http://exil-ciph.com/Revue_numero04/articles/0101MCCT.html
- Caya, René, *Études sur la psychologie des profondeurs de C.G. Jung : alchimie et processus d'individuation*, Thèse de doctorat, Université de Québec à Trois-Rivières, 1996, 606 p.
- Cestar, Juliet, « Raeda Saadeh », *Contemporary Practices*, 6, 2010, p. 37-39. Récupéré de l'URL : http://www.contemporarypractices.net/artistsessay/Raeda%20Saadeh_37-39.pdf
- Charaudeau, Patrick, « L'identité culturelle entre soi et l'autre », *Actes du colloque de Louvain-la-Neuve* (en 2005), 2009, *Patrick Charaudeau - Livres, articles, publications*. Récupéré de l'URL : <http://www.patrick-charaudeau.com/L-identite-culturelle-entre-soi-et.html>
- Clévenot, Dominique, « Identité de l'art palestinien », Entretien avec Gannit Ankori, *Horizons Maghrébins : Créations Palestiniennes*, 57, 2007, 199 p.
- Clochard, Olivier; Gastaut, Yvan et Ralph Schor, « Les camps d'étrangers depuis 1938 : continuité et adaptations », *Revue européenne des migrations internationales*, 20(2), 2004, p. 57-87.
- Cochart, Dominique et Claudine Haroche, « Impassibilité, isolement et indifférence dans les sociétés totalitaires ». *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Nouvelle série, 84, Janvier-Juin, 1988, p. 99-110.
- Coenen-Huther, Josette, *La mémoire familiale : un travail de reconstruction du passé*, Paris, Harmattan, 1994, 268 p.
- Compte, Carmen, « L'impact de l'image sur la perception et transformation des représentations mentales », *Communication*, 32(1), 2013, récupéré de l'URL : <http://journals.openedition.org/communication/4842> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/communication.4842>
- Collignon, Béatrice, « Note sur les fondements des postcolonial studies », *EchoGéo*, (1), 2007. Récupéré de l'URL : <http://journals.openedition.org/echogeo/2089>

- Darwich, Mahmoud, « Riselatou Mahmoud Darwich « Ila Al-Karii » (La lettre de Mahmoud Darwich « Au Lecteur »), *Al Maktaba Al-Ammaa* (bibliothèque générale), 14 Octobre 2015, traduction d'Elias Sanbar. Récupéré de l'URL : <http://poesie.pourlapalestine.be/poetes-dune-parole-essentielle/?s=au+lecteur>
- Davis, Michelle, « Resilience and Light: Painting messages, the recent works of Palestinian artist Hani Zurob », *Reorient*, 2019. Récupéré de l'URL : <http://www.reorientmag.com/2013/05/hani-zurob-resilience-and-light/>
- Derrida, Jacques, *Memoires d'aveugle, L'autoportrait et autres ruines*, Paris, La Réunion des musées nationaux, 1990, 141 p.
- De Sédouy, Jacques-Alain, « L'exil », *Études*, 412(2), 2010, p. 233-240.
- De Unamuno, Miguel, *Tragic Sense of Life*, New York, Cosimo Classics, 2005, 372 p.
- Desloire, Constance, « Palestine : Hani Zurob, l'exil et la demeure ». *jeuneafrique*, 19 mars 2015. Récupéré de l'URL : <https://www.jeuneafrique.com/141368/societe/palestine-hani-zurob-l-exil-et-la-demeure/>
- Detue, Frédéric; Guidée, Raphaëlle et Anouche Kunth, « Récits d'exilés. Projets, usages, lectures », *e-Migrinter*, 16, 2017. Récupéré de l'URL : <http://journals.openedition.org/e-migrinter/926>
- Dorais, Louis-Jacques, « Mémoires migrantes, mémoires vivantes : identité culturelle et récits de vie d'aînés vietnamiens au Québec ». *Ethnologies*, 2005, 27(1), p. 165-193.
- Dorais, Louis-Jacques, « La construction de l'identité », dans Denise Deshaies et Diane Vincent (dir.), *Discours et constructions identitaires*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 1-11.
- Doraï, Mohamed Kamel, « Les réfugiés palestiniens en Europe. Complexité des parcours et des espaces migratoires », *Revue Européennes des Migrations Internationales*, 20(2), 2004, p. 169-186.
- Dubar, Claude, *La socialisation : Construction des identités sociales et professionnelles*, Paris, Armand Colin, 2015, 256 p.
- Dulucq, Sophie; Herbelin, Caroline et Colette Zytnicki, « La domination incarnée. Corps et colonisation (XIX^e-XX^e siècles) », *Les Cahiers de Framespa*, 22, 2016. Récupéré de l'URL : <http://journals.openedition.org/framespa/3949>
- Durif-Varembont, Jean-Pierre. « L'intimité entre secrets et dévoilement », *Cahiers de psychologie clinique*, 32(1), 2009, p. 57-73.
- Edelman, Murray, *From Art to Politics*. Chicago: University of Chicago Press, 1995, 162 p.

- Eguren, Eukene Perucha. « L'art comme recherche identitaire individuelle et/ou collective », *Art, Mémoire et Exil*, 16 février 2010. Récupéré de l'URL : <http://artmemoireexil.blogspot.com/2010/02/lart-comme-recherche-identitaire.html>
- Eribon, Didier, *Retour à Reims*, Paris, Flammarion, 2018, 247 p.
- Eigner, Saeb, *L'art du Moyen-Orient : l'art moderne et contemporain du monde arabe et de l'Iran*, Paris, Toucan, 2010, 383 p.
- Farhat, Maymanah, « Between Exits: Paintings by Hani Zurob ». *Jadalia*, 3 juillet 2013. Récupéré de l'URL : <https://www.hanizurob.com/uploads/2019/06/Between-Exits-Paintings-by-Hani-Zurob-by-Maymanah-Farhat-Jadaliyya-03-july-2013.pdf>
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, 318 p.
- Freud, Sigmund, *Ma vie et la psychanalyse*, Gallimard, 1971, 192 p.
- Freud, Sigmund, *L'interprétation des rêves*, traduction de I. Meyerson, Paris, Presses universitaires de France, 1967, 697 p.
- Gandolfo, Luisa, « Representations of Conflict : Images of War, Resistance, and Identity in Palestinian Art », *Radical History Review*, 106, 2010, p. 47-68.
- Gaultier de Claubry, Isabelle, « Note sur le vocabulaire des couleurs chez les Arabes d'Algérie », *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, 3(9), 1886, p. 698-710.
- Gayon, Jean. « Le corps racialisé. Le philosophe et la notion de race », dans Gilles Boëtsch (dir.), *Corps normalisé, corps stigmatisé, corps racialisé*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2007, p. 273-297.
- Gemignani, Marco, « Memory, Remembering, and Oblivion in Active Narrative Interviewing », *Qualitative Inquiry*, 20(2), 2014, p. 127-135.
- Gerard, Alison et Sharon Pickering, « Gender, Securitization and Transit: Refugee Women and the Journey to the EU », *Journal of Refugee Studies*, 27(3), 2014, p. 338-359.
- Geets, Claude, « La peur de la différence », *Pensée plurielle*, 5(1), 2003, p. 7-16.
- Gertz, Nurith et George Khleifi, *Palestinian Cinema: Landscape, Trauma, and Memory*, Bloomington, Indiana University Press, 2008, 244 p.
- Giddens, Anthony, *Modernity and self-identity: Self and society in the late modern age*, Palo Alto, Stanford University Press, 1991, 264 p.
- Gilbert, Frédéric, « Deep Brain Stimulation: Inducing Self-Estrangement », *Neuroethics*, 11(2), 2018, p. 157-165.

- Ginsburg, Faye, « From Little Things Big Things Grow: Indigenous Media and Cultural Activism », dans Richard G. Fox and Orin Starn (dir.), *Between Resistance and Revolution: Cultural Politics and Social Protest*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1997, 279 p.
- Giugliano, Dario, « A (hi)story pour les analphabètes – of Larissa Sansour’s video », traduit de l’espagnol par Celeste Ianniciello, *Third Text*, 25(3), 2011, p. 301-309.
- Goffman, Erving, *Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, 180 p.
- Gordon, Thomas, *Histoire secrète du Mossad : De 1951 à nos jours*, Paris, Nouveau Monde Editions, 2006, 525 p.
- Gouzeva, Alexandra, « Cinq performances à scandale de Piotr Pavlenski ». *Russia Beyond*, 22 oct 2014. Récupéré de l’URL : https://fr.rbth.com/art/2014/10/22/cinq_performances_a_scandale_de_piotr_pavlenski_31263
- Groupe Mu, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l’image*, Paris, Seuil, 1992, 504 p.
- Graw, Isabelle, « The Value of Painting: Notes on Unspecificity, Indexicality, and Highly Valuable Quasi-Person », dans Isabelle Graw, Daniel Birnbaum and Nikolaus Hirsch (dir.), *Thinking Through Painting. Reflexivity and Agency beyond the Canvas*, Berlin, Sternberg, 2012, 66 p.
- Guilbert, Lucille, « Médiation citoyenne interculturelle. L’accueil des réfugiés dans la région de Québec », *Médiations et francophonie interculturelle*, 2004, 260 p.
- Guilló, Anna, « L’art à l’époque du terrorisme (éloge du sabotage) », *Raison publique*, 20 mars 2018. Récupéré de l’URL : <http://www.raison-publique.fr/article870.html>.
- Halpern, Catherine et Jean-Claude Ruano-Borbalan, *Identité(s). L’individu. Le groupe. La société*, Paris, Sciences Humaines, 2004, 352 p.
- Hassoun, Jacques, « Prologue. Au commencement était l’exode », dans Corinne Alexandre-Garner et Isabelle Keller-Privat (dir.), *Migrations, exils, errances et écritures*, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Nanterre, 2012, 400 p.
- Hass, Amira, « Expressing the “Closure of Thought” », *Haaretz*, 9 Janvier 2006, Récupéré de l’URL : <https://www.haaretz.com/1.4889119>
- Hatoum, Mona; Archer, Brett et Catherine, de Zegher, *Mona Hatoum*, Londres, Phaidon Press, 1997, 160 p.
- Haut-Commissariat des Nations unies pour les réfugiés (HCR), *Le rapport global*, 2016. Récupéré de l’URL :

http://reporting.unhcr.org/sites/default/files/gr2016/pdf/fr/01_Intro-FR.pdf

Heinich, Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014, 373 p.

Hendrickx, Marion (dir.), « De l'archaïque », *Petit traité d'horreur fantastique. à l'usage des adultes qui soignent des ados*, Toulouse, Éditions Érès, 2012, 164 p.

Hugo, Victor, *Ce que c'est que l'exil*, Sainte-Marguerite-sur-Mer, Éditions des Équateurs, 2008, 128 p.

Ibraghith, Safwat, « La Palestine entre le marteau de l'occupation et l'enclume des divisions », *Les Cahiers de l'Orient*, 96(4), 2009, p. 27-35.

Ilher-Meyer, Sarah, « La Palestine à l'Institut du Monde Arabe : La politique du retrait », *Zéro2*, 2009. Récupéré de l'URL : <https://www.hanizurob.com/PDF/Hani-Zurob-La-politique-du-retrait-Zerodueux-Reviews-2009.pdf>;

Ilsen, About. « Identités indigènes et police coloniale. L'introduction de l'anthropométrie judiciaire en Algérie, 1890-1910 ». Dans : Pierre Piazza éd., *Aux origines de la police scientifique. Alphonse Bertillon, précurseur de la science du crime*. Paris, Editions Karthala, 2011, 384 p.

Irakiza, Alain-Gibril, *L'identité à l'épreuve du camp et de l'exil : la mémoire des réfugiés burundais au Canada*, thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 2018, 136 p.

Irving, Sarah, « Hani Zurob: an abstract painter rooted in Palestine's reality », *The Electronic Intifada*, 17 juin 2013. Récupéré de l'URL : <https://www.hanizurob.com/PDF/Hani-Zurob-an-abstract-painter-rooted-in-Palestines-reality-The-Electronic-Intifada-17-June-2013.pdf>

Jaccard, Roland, *L'exil intérieur : schizoïdie et civilisation*, Paris, Presses universitaires de France, 1975, 159 p.

Jakobi, Marianne; De Biasi, Pierre-Marc et Ségolène Le Men, *La Fabrique du titre*, Paris, CNRS, 2012, 462 p.

Jung, Carl Gustav, *Sur l'interprétation des rêves*, Paris, Albin Michel, 1998, 320 p.

Jardin, Yves, « Israël : Des habitants palestiniens de Jérusalem déçus de leur statut de résident », *Human Right Watch*, août 2017. Récupéré de l'URL : <https://www.hrw.org/fr/news/2017/08/08/israel-des-habitants-palestiniens-de-jerusalem-dechus-de-leur-statut-de-resident>

Kagwanja, Peter Mwangi, « Le bon Samaritain à l'épreuve de la "tradition africaine" dans les camps de réfugiés au Kenya », *Politique africaine*, 85(1), 2002, p. 45-55.

- Khan, Hasan-Uddin, *Modernities & Memories: Recent Works from the Islamic World*. La Biennale di Venezia, (15 juin – 9 novembre 1997), New York, The Rockefeller Foundation, 1997, 66 p.
- Kimmerling, Baruch et Joel S. Migdal, *Palestinians: The Making of a People*, Cambridge, Harvard University Press, 1994, 416 p.
- Kluijver, Robert, « Palestine : la création dans tous ses états », Exposition à l'*Institut du Monde Arabe*, 22 novembre 2009. Récupéré de l'URL : <https://www.hanizurob.com/PDF/Zurob-Lots-of-variation-in-Palestinian-art-exhibition-reviews-2009.pdf>
- Koser, Khalid et Nicholas Van Hear, « Asylum Migration: Implications for Countries of Origin », dans George J. Borjas et Jeff Crisp (dir.), *Poverty, International Migration and Asylum*, Londres, Palgrave Macmillan, 2005, 445 p.
- Kariwo, Michael, « Challenges Faced by Refugee New Parents from Africa in Canada », *Journal of Immigrant and Minority Health*, 2015, 17(4), p. 1146-1156.
- Kondo, Dorinne, *About Face: Performing Race in Fashion and Theater*, Londres, Routledge, 1997, 288 p.
- Krämer, Gudrun et Graham Harman, *A History of Palestine: From the Ottoman Conquest to the Founding of the State of Israel*, New Jersey, Princeton University Press, 2011, 376 p.
- Ladmiral, Jean-René et Edmond Marc Lipiansky, *La Communication interculturelle*. Paris, Armand Colin, 1989, 318 p.
- Lafitte, Maria, « Entre origine et rupture. Le sujet à l'épreuve de l'exil », *Autres Temps. Cahiers d'éthique sociale et politique*, 62, 1999, p. 103-116.
- Latif, Nadia, « It was better during the war': narratives of everyday violence in a Palestinian refugee camp », *Feminist Review*, 101(1), 2012, p. 24-40.
- Laurent, Henri et Bernard Roger, *Approche ésotérique de la Connaissance*, Paris, Arma Artis, 2002, 336 p.
- Lavaud, Claudie, *Itinéraires de la puissance*, Montaigne, Presses Universitaires de Bordeaux, 2004, 205 p.
- Le Bonniec, Benjamin, « La nudité mise à nue », *Le collectif*, 9 février 2016. Récupéré de l'URL : <http://www.lecollectif.ca/la-nudite-mise-a-nue/>
- Le Breton, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, 330 p.
- Le Pichon, Alain, « Le regard inégal », *Alliage*, 45-46, décembre 2000, 2012. Récupéré de l'URL : <http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=3824>

- Leibler, Anat E, « You must know your stock: Census as surveillance practice in 1948 and 1967 », dans Elia Zureik, David Lyons et Yasmeen Abu-Laban (dir.), *Surveillance and Control in Israel/Palestine*, Londres, Routledge, 2011, 392 p.
- Lentin, Ronit, « Race and surveillance in the settler colony: the case of Israeli rule over Palestine », *Palgrave Communications*, 2017. Récupéré de l'URL : <https://www.nature.com/articles/palcomms201756.pdf>
- Lionis, Chrisoula, « A Past Not Yet Passed: Postmemory in the Work of Mona Hatoum », *Social Text*, 119, juin 2014, 32(2), p. 77-93.
- Licata, Laurent; Klein, Olivier et Raphael Gely, « Mémoire des conflits, conflits de mémoires : une approche psychosociale et philosophique du rôle de la mémoire collective dans les processus de réconciliation intergroupe ». *Social Science Information*, 2007, 46(4), p. 563-589.
- Losso, Roberto et al., « La migration des enfants. Métamorphose familiale, progressive ou défensive ? ». *Le Divan familial*, 14(1), 2005, p. 207-218.
- Sansour, Larissa, « You can't get out of without losing yourself », *Studio international*. 16 novembre 2016. Récupéré de l'URL : <https://www.studiointernational.com/index.php/larissa-sansour-interview-danish-pavilion-venice-biennale-2019>
- Maalouf, Amin, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998, 210 p.
- Mac-Clancy, Jeremy, « Anthropology, Art, and Contest », dans Jeremy Mac-Clancy (dir.), *Contesting Art: Art, Politics and Identity in the Modern World*, Oxford, Berg Publishers, 1997, 253 p.
- Mahon, Maureen, « The Visible Evidence of Cultural Producers », *Annual Review of Anthropology*, (29), 2000, p. 467-492.
- Maitre, Anne et Bruno Catalano, *Bruno Catalano*, Marseille, Fransdaises, 2015, 112 p.
- Malbert, Marylène, « Je dirais donc "désorientalisme" », Entretien avec Myriam Ben Salah, *Diplyk*, 36, décembre 2016 – janvier 2017, p. 74-79.
- Malti-Douglas, Fadwa, « Woman's Body, Woman's Word: Gender and Discourse in Arabo-islamic Writing », *Journal of Arabic Literature*, 24(2), 1993, p. 205-207.
- Marcu, George E. et Fred R. Myers, *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California Press, 1995, 394 p.
- Michela Marzano, *Visages de la peur*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, 154 p.
- McEvelley, Thomas, *L'Identité culturelle en crise. Art et différence à l'époque postmoderne et postcoloniale*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999, 152 p.

- McNay, Anna, « That is often what identity and trauma does to you: you become stuck in an idea that you can't get out of without losing yourself », entretien avec Larissa Sansour, *studio international*, 16 novembre 2016, Récupéré de l'URL : <https://www.studiointernational.com/index.php/larissa-sansour-interview-danish-pavilion-venice-biennale-2019>
- Melloul, Sarah, « Une mémoire palestinienne peinte par Hani Zurob », *ONORIENT*, 24 septembre 2014. Récupéré de l'URL : <http://onorient.com/hani-zurob-memoire-palestinienne-peinture-contemporaine-6583-20140921>
- Ménissier, Thierry, « Culture et identité », *Le Portique*, (5), 2007. Récupéré de l'URL : <http://journals.openedition.org/leportique/1387>
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, 466 p.
- Mislimani, Maliha, « L'Art c'est la recherche de soi et la peinture de l'identité; la couleur c'est l'amour de la terre et de la femme » [traduit de l'arabe], *Diwan Al-Arab*, juillet 2006, Récupéré de l'URL : <http://www.diwanalarab.com/spip.php?article3077>
- Mitwasi, Faten Nastas, *Reflections on Palestinian Art: Art of Resistance or Aesthetics*, Scotts Valley, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015, 92 p.
- Monestier, Martin, *Histoire et bizarreries sociales des excréments des origines à nos jours*, Paris, Le Cherche midi, 1997, 287 p.
- Moore, Will H. et Stephen M. Shellman, « Whither will they go? A global study of refugees' destinations, 1965–1995 », *International Studies Quarterly*, 51(4), décembre 2007, p. 811-834.
- Mucchielli, Alex, *L'identité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, 128 p.
- Myers, Fred, « Culture Making: Performing Aboriginality at the Asia Society Gallery », *American Ethnologist*, 21(4), 1994, p. 679-113.
- Mari Nagai, « Violence against refugees, non-refugees and host populations in southern Sudan and northern Uganda », *Global Public Health*, 3(3), 2008, p. 260.
- Nashif, Nadim, « La surveillance des Palestiniens et la lutte pour les droits numériques », *Agence Media Palestinienne*, 2017. Récupéré de l'URL : <https://agencemediapalestine.fr/blog/2017/11/02/la-surveillance-des-palestiniens-et-la-lutte-pour-les-droits-numeriques/>
- Najjar, Aref, « Cartoons as a Site for the Construction of Palestinian Refugee Identity: An Exploratory Study of Cartoonist Naji al-Ali », *Journal of Communication Inquiry*, 2007, 31(3), p. 255-285.
- Nashif, Nadim, « The Israeli algorithm criminalizing Palestinians for online dissent ».

- open Democracy*, 2017. Récupéré de l'URL :
<https://www.opendemocracy.net/en/north-africa-west-asia/israeli-algorithm-criminalizing-palestinians-for-o/>
- Nations Unies, Droits de l'Homme, Haut-Commissariat, *Convention des Nations Unies relative au statut des réfugiés*, Récupéré de l'URL :
<https://www.ohchr.org/FR/ProfessionalInterest/Pages/StatusOfRefugees.aspx>
- Nazzal, Nasouh, « Palestinians targeted for social media use in Israel », *Gulf News*, 24 juillet 2017, récupéré de l'URL :
<http://gulfnews.com/news/mena/palestine/palestinians-targeted-for-social-media-posts-in-israel-1.1363596>
- Nouss, Alexis, *La condition de l'exilé. Penser les migrations contemporaines*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2015, 175 p.
- Nydell, Margaret K., « Beliefs and values in the Arab world », dans Richard Holeton (dir.), *Encountering cultures*, New Jersey, Prentice Hall, 1995, p. 445-453.
- Ouellet, Pierre, *Le soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2003, 448 p.
- Paquin, Nycole, « Sémiotique interdisciplinaire. Le titre des œuvres : un « titulus » polyvalent ». *Protée*, 36(3), Québec, Presses de l'Université du Québec, hiver 2008, p. 5-10.
- Pedersen, Duncan, « Political violence, ethnic conflict, and contemporary wars: broad implications for health and social well-being », *Social science & medicine*, 2002, 55(2), p. 175-190.
- Petras, James, « Les assassinats politiques par le Mossad soulèvent des questions politiques », *Réseau Voltaire*, New York, Février 2010. Récupéré de l'URL :
<http://www.voltairenet.org/article164208.html>
- Philonenko, Alexis, *La Philosophie Du Malheur : Tome 2 Concepts Et Idée*, Paris, Joseph Vrin, 1999, 288 p.
- Phillips, Ruth B. et Christopher B Steiner, *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1999, 435 p.
- Picaudou, Nadine et coll., *Territoires palestiniens de mémoire*, Paris, Karthala, 2006, 379 p.
- Pourtois, Jean-Pierre; Demonty, Benoît et Delphine Jouret, « Souffrances affectives, cognitives et sociales des parents en exil ». *Pensée plurielle*, 8(2), 2004, p. 51-60.
- Prognon, Nicolas, « Réalités sociologiques et politiques des exilés chiliens en France », *Hommes & migrations*, 1305(1), 2014, p. 25-31.

- Qishta, Do'a., et coll., « An Encounter in Gaza Discusses the Work *Jamal al-Mahamel* by Sliman Mansour », *A.M. Qattan Foundation*, 28 janvier 2019. Récupéré de l'URL : <http://qattanfoundation.org/en/qattan/media/news/encounter-gaza-discusses-work-jamal-al-mahamel-sliman-mansour>
- Ramond, Sylvie; Paccoud, Stéphane et coll., *Autoportraits, de Rembrandt au selfie*, Heule, Éditions Snoeck, 2016, 288 p.
- Reggad, Yasmina, « Zeft on Canvas », 2017. Récupéré de l'URL : <https://www.hanizurob.com/PDF/Hani-Zurob-Text-Zeft-on-canvas-Yasmina-Reggad-Feb-2017-website-version.pdf>
- Remacle, Xavière, *Comprendre la culture arabo-musulmane*, Lyon, Chronique Sociale, 2003, 230 p.
- Respini, Eva; Sherman, Cindy; Burton, Johanna et John Waters, *Cindy Sherman, Museum of Modern Art (New York)*, Paris, Hazan, 2012, 256 p.
- Reid, Bianca, « Les assassinats ciblés, facette méconnue de la guerre israélo-palestinienne », *mémoire de maîtrise*, Université de Montréal, décembre 2012, 116 p. Récupéré de l'URL : <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/12400>
- Ricoeur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2000, 736 p.
- Richards, Mary, « Sewing and Sealing: Speaking Silence », dans Graham Coulter-Smith (dir.), *Art in the Age of Terrorism*, Londres, Paul Holberton Publishing, 2005, 265 p.
- Richer, Jocelyne, « Le projet de loi 9 sur l'immigration est adopté », *LEDEVOIR*, La Presse canadienne à Québec, 16 juin 2019. Récupéré de l'URL : <https://www.ledevoir.com/politique/quebec/556852/legault-reste-inflexible-sur-les-18-000-dossiers-d-immigration-en-attente>
- Rouland, Norbert, « Normes et nus. Réflexions sur le statut juridique et social de la nudité dans la civilisation occidentale », *Lex Electronica*, 15(1), 2010. Récupéré de l'URL : <https://www.lex-electronica.org/s/315>
- Sabella, Steve, « Reconsidering The Value Of Palestinian Art & It's Journey Into The Art Market » (Part 1 et 2), *Contemporary Practices*, (7, 8), 2010 et 2011, p. 80-100 et 96-113.
- Saïd, Edward, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Arles, Actes Sud, 2008, 757 p.
- Saïd, Edward, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Le Seuil, 2005, 592 p.
- Saïd, Edward, *After the Last Sky: Palestinian Lives*, New York, Columbia University Press, 1998, 192 p.

- Saïd, Edward, *La question de la Palestine*, Paris, Actes Sud, 2010, 382 p.
- Saouter, Catherine, *Images et sociétés. Le progrès, les médias, la guerre*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2003, 183 p.
- Sazzad, Rehnuma, « Mahmoud Darwish's Poetry as *Sumud* (résistance en arabe): Palestinian Resistance to Israeli Occupation and Subjugation », *Interventions*, 18(3), 2015, p. 359-378.
- Schon, Justin, « Focus on the Forest, Not the Trees: A Changepoint Model of Forced Displacement », *Journal of Refugee Studies*, 28(4), décembre 2015, p. 437-467.
- Schöne, Dorothea, « Low Quality Love: Hani Zurob » (solo exhibition), *Berloni Gallery*, Londres, novembre 25 – décembre 19, 2015. Récupéré de l'URL : <https://www.hanizurob.com/uploads/file/Hani-Zurob-Text-Low-Quality-Love-Dorothea-Schone-Nov-2015.pdf>
- Schulz, Helena Lindholm et Juliane Hammer, *The Palestinian Diaspora: Formation of Identities and Politics of Homeland*, Londres, Routledge, 2003, 292 p.
- Shibli, Adania, « The Painting as Real: Hani Zurob », *Contemporary Practices: Profiles*, 6, 2013, p. 32-34.
- Sibille, Marie-José, « La peur de l'autre : quand la différence devient menace. Anxiété et phobie sociales, des handicaps possibles à transformer », *Identités*, Toulouse, Éditions Érès, 2009, p. 79-96.
- Slitine, Marion, « Pratiques de l'art contemporain à Gaza : entre blocus et mondialisation », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 142, décembre 2017. Récupéré de l'URL : <http://journals.openedition.org/remmm/10121>
- Steinberg, Matti, « La Nakba comme traumatisme. Deux approches palestiniennes et leurs répercussions politiques », *Le Débat*, 193(1), 2017, p. 81-91.
- Stoughton, India, « Biography and art criticism reconciled », *The Daily Star*, 2013. Récupéré de l'URL : <https://www.hanizurob.com/uploads/2019/06/Hani-Zurob-The-daily-star-Biography-and-criticism-reconciled-By-India-Stoughton-12-April-2013.pdf>
- Stitou, Raja, « L'exil comme "épreuve de l'étranger". Pour une nouvelle clinique du déplacement », *Filigrane*, automne 2006, 15(2), p. 51-67.
- Raja Stitou, *L'étranger et le différent dans l'actualité du lien social*, Nantes, Pleins feux, 2007, 128 p.
- TenHouten, Warren D., *Alienation And affect*, Londres, Routledge, 2015, 214 p.
- Vatz Laaroussi, Michèle, « Les usages sociaux et politiques de la mémoire familiale : de la réparation de soi à la réparation des chaos de l'histoire », *Enfances*,

- Familles, Générations*, (7), 2007. Récupéré de l'URL : <https://doi.org/10.7202/017790ar>
- Vatz Laaroussi, Michèle et Lilyane Rachédi, « Les migrants de la mémoire et de l'histoire : des témoins de la culture arabo-musulmane », *Insaniyat - Revue algérienne d'anthropologie et de sciences sociales*, 2006, 32(33), p. 69-87.
- Vigarelo, Georges, *Concepts of Cleanliness: Changing Attitudes in France since the Middle Ages*, Cambridge University Press, 2008, 256 p.
- Vigarelo, Georges, *Histoire de la beauté, le corps et l'art d'embellir de la renaissance à nos jours*, Paris, Le Seuil, 2014, 352 p.
- Warr, Tracey et Amelia Jones, *Le corps de l'artiste*, Paris, Phaidon, 2005, 204 p.
- Whitson, Sarah Leach, « Chipping Away at 50 Years of Occupation ». *Public Diplomacy Magazine*, 2017. Récupéré de l'URL : <http://www.publicdiplomacymagazine.com/chipping-away-at-50-years-of-occupation/>
- Williams, Hannah, « Autoportrait ou portrait de l'artiste peint par lui-même ? Se peindre soi-même à l'époque moderne », *Images Revues*, (7), 2009. Récupéré de l'URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/574>
- Yvonnick, Denoël, *Les guerres secrètes du Mossad*, Paris, Éditions Nouveau Monde, 2014, 396 p.
- Zureik, Elia, *Israel's Colonial Project in Palestine, Brutal Pursuit*, Londres, Routledge, 2015, 278 p.
- Zureik, Elia; Lyon, David et Yasmeen Abu-Laban, *Surveillance and Control in Israël/Palestine: Population, Territory and Power*, Londres, Routledge, 2011, 392 p.
- Zureik, Elia, « Strategies of Surveillance: The Israeli Gaze », *Institute of Palestine Studies*, 66, 2016, p. 12-38. Récupéré de l'URL : http://www.palestine-studies.org/jq/fulltext/202338#_edn14
- Zurob, Hani, *Flying Lesson & Waiting*, 2009. Récupéré de l'URL : <https://www.hanizurob.com/Standby.html>
- Zurob, Hani, *Standby, series 2008*, mai 2008. Récupéré de l'URL : <https://www.hanizurob.com/Standby.html>
- Zurob, Hani, « *ZeftLand* » (Catalogue d'exposition). *Karim Gallery*, Paris, février 2019. Récupéré de l'URL : https://www.hanizurob.com/uploads/file/Hani_Zurob_ZeftLand_catalogue_13_April_2019.pdf

Vidéos et audios

Hatoum, Mona, *Mesures de distance*, Centre Pompidou, 1988, 15'26". Récupéré de l'URL : <http://www.dailymotion.com/video/x31gw4>

Khalil, Ghada et Hamdan Tarak, « Hani Zurob, *Zeft* » (entretien), *Radio Monte Carlo FM*, Paris, mars 2017. Récupéré de l'URL : <https://www.hanizurob.com/news.php>

Zurob, Hani, « Hani Zurob : voyage d'un artiste palestinien pour briser les restrictions de l'exil », *France 24 Arabic*, 2016. Récupéré de l'URL : <https://www.youtube.com/watch?v=sLTsP1EF0yw>

Zurob, Hani, « The Screen Girls & Hani Zurob », *vimeo*, 2014. Récupéré de l'URL : <https://vimeo.com/105996836>

Zurob, Hani et Kamal Boullata, « Meet Me Out of the Siege », *Eyes Infinite Films*, mai 2007. Récupéré de l'URL : <https://vimeo.com/53920790>

Zurob, Hani et autres artistes, « *Le Corps Découvert* », exposition à Institut du Monde Arabe, du 27 mars au 26 août 2012. Récupéré de l'URL : <https://www.youtube.com/watch?v=GHMmUPKUUkg>