

## Regards

29 | 2023

Quel avenir pour le théâtre dans le monde arabe ?

Pratiques, formes et perspectives de la pérennisation du courant théâtral dans le monde arabe

---

Lutter contre l'effacement et pour la reconstitution de traces : « penser entre les disciplines »

Lara MROUÉ

---

### Edition électronique

URL : <https://journals.usj.edu.lb/regards/article/view/799>

DOI : <https://doi.org/10.70898/regards.voi29.799>

ISSN : 2791-285X

### Editeur

Editions de l'USJ, Université Saint-Joseph de Beyrouth

### Référence électronique

MROUÉ, L. (2023). Lutter contre l'effacement et pour la reconstitution de traces : « penser entre les disciplines ». *Regards*, (29), 41-59.

<https://doi.org/10.70898/regards.voi29.799>

## DOSSIER THÉMATIQUE :

Quel avenir pour le théâtre dans le monde arabe ?

Pratiques, formes et perspectives de la pérennisation du courant théâtral dans le monde arabe

# LUTTER CONTRE L'EFFACEMENT ET POUR LA RECONSTITUTION DE TRACES :

« penser entre les disciplines »

**Lara Mroué**

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

**Abstract** | Vivant aujourd'hui en dehors du Liban, des artistes libanais comme Rabih Mroué et Lina Majdalanie ont contribué de plusieurs manières à l'évolution et à la reconstruction de la scène culturelle et artistique du Liban ainsi qu'à son histoire. Ils prennent en charge la fabrication de la mémoire de la guerre civile. Cet article analysera la manière dont ces artistes mettent en scène l'absence, la disparition et l'effacement de traces tout en transformant la pratique artistique contemporaine au Liban. Repensant la création comme un champ de résistance et de changement, l'artiste sur scène devient chez Majdalanie et Mroué un acteur, un danseur et un plasticien.

**Mots-clés** | Rabih Mroué, Lina Majdalanie, Reconstitution, Document, Performance, Intermédialités, Trace, Vérité, Mémoire.

**Abstract** | Living outside Lebanon, Lebanese artists like Rabih Mroué and Lina Majdalanie have contributed in many ways to the evolution and reconstruction of the cultural and artistic scene in Lebanon as well as to its history. They took the making of Civil War memory. This article will analyze the way in which these artists put on stage the absence, disappearance and erasure of traces while transforming contemporary artistic practice in Lebanon. Rethinking creation as a field of resistance and change, the artist on stage becomes with Majdalanie and Mroué an actor, a dancer, and a visual artist.

**Keywords** | Rabih Mroué, Lina Majdalanie, reconstitution, document, performance, intermediality, trace, truth, memory.

L'indisponibilité des archives et la sensibilité du terrain politique ont fait que les Libanais n'ont pas été d'accord pour valider une seule version de l'histoire de la guerre civile au Liban. Celle-ci a « officiellement » pris fin après l'accord de Taëf<sup>1</sup> signé en octobre 1989.

Paul Ricoeur rappelle que lorsque l'histoire manque de sources, il lui faut des témoins pour la reconstruire<sup>3</sup>. Divers artistes contemporains d'après-guerre, provenant de disciplines artistiques différentes comme Walid Ra'ad, Tony Chakar, Rabih Mroué ou Lina Majdalanie, pour ne citer que ces derniers, prennent en charge la fabrication de la mémoire à partir de la pratique de *reenactment*<sup>4</sup> (*i'adat tarkib*, une reconstitution vivante d'un événement historique). Vivant aujourd'hui en Allemagne, le couple Mroué-Majdalanie fait partie de la diaspora artistique. À partir de deux œuvres différentes, *Probabilité zéro*<sup>5</sup> (2017) et *Appendice*<sup>6</sup> (2007), cet article analysera la manière dont ces deux artistes mettent en scène l'absence, la disparition et l'effacement de traces tout en transformant la pratique artistique contemporaine au Liban. Repensant la création comme un champ de résistance et de changement, Majdalanie et Mroué adoptent une approche scientifique, plastique, mais aussi corporelle, qui les transforme en acteurs, chorégraphes et plasticiens.

Avant d'aborder l'analyse de ces deux œuvres, arrêtons-nous sur la notion de « performance » chez ces deux artistes déchirés entre leur appartenance au Liban, leur vécu de la guerre civile et leur pays d'exil. Mroué et Majdalanie insistent à reconstituer la mémoire en agençant des passerelles entre les pratiques culturelles et en élaborant des dispositifs d'« intermédialité »<sup>7</sup> (technologiques, plastiques et scéniques). Ces artistes transforment les normes du « théâtre » ou de l'« installation » adoptées au Liban. Dénonçant le système existant, ils luttent afin d'établir une nouvelle posture et une représentation autre de leurs corps, travaillant davantage sur l'axe socio-économique et politique que sur l'esthétique.

---

1- Les conflits ne se sont jamais arrêtés et la sectorisation entre les différentes régions continue.

2- C'est un traité inter-libanais signé le 22 octobre 1989 à Taëf en Arabie saoudite. Il est destiné à mettre fin à la guerre civile qui dure depuis 1975. Il est présenté comme une tentative de restauration de la paix par un cessez-le-feu et par la réconciliation nationale.

3- RICOEUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, « L'ordre philosophique », 2000, p.193-223.

4- Le *reenactment* a été élaboré récemment par plusieurs artistes internationaux comme Milo Rau. Cf. les études d'Anne Bénichou ou Priscilla Wind à ce sujet (voir bibliographie).

5- Performance réalisée en 2017, de et avec Hito Steyerl et Rabih Mroué, coproduction de Mucem et HKW Berlin. Elle a été présentée au Liban (Ashkal Alwan), en Belgique (Kaaithheater), à Marseille (Mucem). La performance traite le sujet tabou du génocide de Sabra et Chatila.

6- Performance réalisée en 2007, conception et mise en scène par Lina Majdalanie, interprétation Rabih Mroué et Lina Majdalanie, produite par le Festival d'Automne et présentée lors de sa 36<sup>ème</sup> édition, en 2007.

7- « Jürgen Müller, dans son essai *Intermedialität, Formen moderner kultureller Kommunikation* (1996), fut l'un des premiers à théoriser l'intermédialité comme une mise en relation des médias, intégrant les questionnements et les principes propres à l'histoire de chacun de ceux-ci. » WIND Priscilla, « L'art du reenactment chez Milo Rau », *Intermedialités* [en ligne], n°28-29, Automne 2016, Printemps 2017, Lien : <https://doi.org/10.7202/1041080ar> (consulté le 30 décembre 2022).

Le passé ne passe pas. Outre les disparitions, les crimes et la violence, les séquelles font perdurer la guerre. L'amnistie<sup>8</sup>, qui a été la solution brutale et facile, n'a fait qu'aggraver la situation car elle a conduit à l'absence totale d'initiatives gouvernementales ou civiles sérieuses permettant de faire face au passé. À partir des années 2000, suite au départ définitif de l'armée israélienne, les barrages confessionnels et culturels s'ouvrent et des artistes dévoilent des dossiers cachés de la guerre civile. Des archives commencent à apparaître dans des expositions ou des vidéos sous forme de *performances*. Tout comme Tony Chakar qui prétend avoir « fait des choses » pour s'exprimer, sans s'attendre à ce qu'elles soient perçues par les autres<sup>9</sup>, Lina Majdalanie et Rabih Mroué, transforment ces « choses » en objets d'art. Ces deux artistes identifient leur travail comme une « installation-performance », une « conférence-performance », une « lecture-performance » mais refusent de le catégoriser ou le limiter<sup>10</sup> à une seule pratique comme celle du « théâtre documentaire » ou « semi-documentaire ». Toutefois, nous ne pouvons pas négliger l'influence importante sur ces deux artistes du « théâtre documentaire » de Brecht<sup>11</sup> et de Piscator<sup>12</sup>, qui élaborent à partir du montage des documents (comme les extraits de journaux ou les photographies) une dramaturgie sociologique et politique innovante et révolutionnaire.<sup>13</sup> Faisant usage d'une pratique similaire, Mroué et Majdalanie introduisent la technologie en lien avec notre société contemporaine. Tout comme Piscator<sup>14</sup>, Mroué et Majdalanie dépassent les normes du « théâtre documentaire », du fait qu'ils appartiennent à une société et à une époque différentes. Les deux artistes développent une nouvelle conception politique relative à la notion de *performance* (en arabe *ādā'* ou *'arḍ masraḥī* « proposition théâtrale »). Son fondement essentiel se rapproche de la description qu'en donne Rancière. Selon lui, cette notion est « inter ou pluri » disciplinaire mais pense aussi « entre les disciplines ».<sup>15</sup> La *performance* contemporaine transgresse les frontières et les cultures en questionnant autant la place du corps et la *posture* de l'artiste

8- Votée le 26 août 1991, à la suite de la signature de l'accord de Taëf, cette loi accorde à tous les anciens membres des milices une exemption de poursuites pénales.

9- CHAKAR Tony, « To speak shadow », *Afterall*, printemps 2014.

10- « On a qualifié votre travail de 'semi-documentaire'. Est-ce que le terme vous semble juste ? Rabih Mroué : Je ne l'aime pas. Qu'est-ce que ça veut dire, documentaire, fiction ? Ces séparations simplifient les choses pour le public, les critiques, les artistes. » CAPPELLE Laura, *Questions à Rabih Mroué [en ligne]*, Festival d'Automne à Paris, Avril 2016. Lien : <https://www.festivaldemarseille.com/en/questions-a-rabih-mroue> (consulté le 30 décembre 2022).

11- Bertolt Brecht (1898-1956) est un dramaturge, metteur en scène, auteur et théoricien allemand (naturalisé autrichien en 1950 dans son pays d'exil). Il rompt avec le théâtre traditionnel et classique en théorisant le théâtre épique qui révolutionnera le théâtre contemporain.

12- Erwin Piscator (1893-1966) est un metteur en scène allemand communiste. Il crée le théâtre documentaire prolétarien politique qui vise à véhiculer et propager l'idée de lutte des classes.

13- PISCATOR Erwin, *Le Théâtre politique* (1929), trad. A. Adamov, Paris, L'Arche, « Le Sens de la marche », 1972, p. 66.

14- Il a introduit à l'époque, avec la collaboration d'Oskar Schlemmer et le Bauhaus, l'électricité au théâtre (BRECHT Bertolt, « Primauté de l'appareil » (1928), *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 113.)

15- RANCIÈRE Jacques, « Penser entre les disciplines », in *Inästethik*, Nr. 0: *Theses on Contemporary Art*, dir. Marcus Steinweg et Tobias Huber, Diaphanes, 2008, p. 81-102.

que l'importance du document, surtout dans un pays en guerre comme le Liban. Dans le cas de nos artistes, Mroué ou Majdalanie, nous la concevons comme une sorte de « re-création »<sup>16</sup> des événements de la guerre, s'instaurant sous forme de *reenactment*, dans le but de repenser le passé, comprendre le présent et imaginer le futur. Issue du verbe anglais *to reenact*<sup>17</sup>, la notion de « *reenactment* » peut désigner différentes actions comme jouer à nouveau, refaire les mouvements, recréer un événement historique traumatisant (ou encore réactiver une œuvre du passé), libérant la mémoire de son « trop-plein »<sup>18</sup>.

L'œuvre *Probabilité zéro* créée en 2017 par Rabih Mroué et Hito Steyerl<sup>19</sup> a été identifiée comme étant une « lecture-performance » (par la presse, les réseaux sociaux<sup>20</sup> et les artistes). Les deux artistes, assis derrière leurs bureaux, s'inspirent d'un calcul mathématique de probabilités et proposent une réflexion sur la reconstruction de la mémoire collective à travers le corps et l'image. L'artiste dépasse la loi d'amnistie et insiste pour reconstituer le dossier tragique et tabou des disparus, spécifiquement le massacre de Sabra et Chatila<sup>21</sup> en 1982 qui a causé des milliers de morts et de disparus.

Mroué tient un discours différent de celui de Steyerl (qui interroge la nature des images). Il s'interroge sur le sort de ces milliers de personnes disparues durant ces quinze longues années meurtrières de guerre civile. Qui se souvient d'elles et que fait-on de ce qui n'a plus de trace ? Rabih Mroué et Hito Steyerl repensent le sort de ces corps disparus entre les zones de contrôle militaire et les différents fronts créés suite à la sectorisation et la division du pays. Mroué évoque la présence possible de fosses communes au Liban (dont personne ne parle). Il affirme que le gouvernement agit comme s'il y avait « zéro probabilité » que ce

16- « *Re-enactment*, qui consiste en la répétition performative ou la ré-création de situations et d'événements historiques ». CAILLET Aline, « *Le re-enactment* : refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? », *Marges*, no 17, 2013, p. 67.

17- Anne Bénichou nous renvoie à deux explications de cette notion. La première, figurant dans *Oxford Dictionary*, détermine une action «*re-en-act-ed, re-en-act-ing, re-en-acts also re-en-act-ed or re-en-act-ing or re-en-acts. The acting out of a past event*», illustrée d'exemples tels la recréation d'une bataille du 19<sup>ème</sup> siècle et l'écriture («*Writing is frequently a form of reenactment*»). Puis elle nous renvoie au *Cambridge Dictionary* qui définit cette notion comme le fait d'être fidèle à l'événement passé: «*If you re-enact an event, you try to make it happen again in exactly the same way it happened the first time*». Cette définition classe le *reenactment* dans le secteur du divertissement ou du souvenir : «*an entertainment or as a way to help people remember certain facts about an event*». Voir BÉNICHOU Anne, « *Le reenactment ou le répertoire en régime intermédiaire* », *Intermédialités* [en ligne], n°28-29, automne 2017- printemps 2018. Lien : <https://doi.org/10.7202/1041075ar>. (Consulté le 30 décembre 2022).

18- RICOEUR Paul, *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 2001, p.96.

19- Hito Steyerl est une réalisatrice et artiste allemande. Elle enseigne les arts et nouveaux médias (*New Media Art*) à l'Université des Arts de Berlin.

20- Exemple de l'événement créé sur Facebook le 13 novembre 2022 à l'auditorium Dr. Thaworn Phornprapha, à Bangkok, Thaïlande : «*Probable Title : Zero Probability a lecture performance by Rabih Mroué & Hito Steyerl*».

21- Suite à l'assassinat du président Bachir Gemayel, chef des phalangistes, en septembre 1982, 150 hommes dirigés par Eli Hobeika, un des responsables des services secrets phalangistes, pénètrent à Beyrouth-Ouest dans les camps palestiniens de Sabra et Chatila et tuent entre 800 et 2 000 personnes, principalement des civils palestiniens, afin de venger la mort de leur compatriote Gemayel.

sujet émerge un jour (une des raisons pour lesquelles les artistes ont choisi le titre « Probabilité zéro »). Cependant, les artistes considèrent qu'il n'existe pas de probabilité totalement nulle. Tout au long de cette performance, ils exposent les corps des disparus à l'aide d'hypothèses, puis ils les décomposent en chiffres, codes et formules. Ensuite, ils les transforment en dessins, et enfin en mouvements chorégraphiques. Adoptant une approche scientifique, plastique, mais aussi corporelle, les deux artistes réactivent la mémoire « effacée » de ces disparus dans une composition scénographique à la fois cinématographique et théâtrale. Rabih Mroué et Hito Steyerl commencent leur voyage en imaginant tous les sorts possibles subis par ces corps.

Cette approche scientifique est repérée dès le début de la performance. « Deux » écrans de projection sont installés derrière « deux » artistes assis derrière « deux » bureaux placés aux « deux » extrémités du plateau avec chacun un ordinateur et un document papier. Les artistes tentent de recréer, de compter, de chiffrer et d'établir les statistiques des faits de guerre. Comme tout artiste ayant vécu la guerre, les réenacteurs sont marqués par les dates des attaques, des assassinats, des explosions, etc. Mroué obtient un schéma géométrique désordonné et chaotique dans lequel les lignes composées de points infinis représentent l'élément essentiel et omniprésent sur l'écran. Lorsque les hypothèses et les formules partent dans tous les sens, Mroué sollicite son père, mathématicien<sup>22</sup>, pour l'aider dans ses calculs. Les résultats obtenus perturbent ce dernier parce qu'ils ne sont pas conformes aux lois de la mathématique. L'artiste avoue lui avoir caché l'existence d'une fente entre son écran et celui de Steyerl. Ils en déduisent que le résultat obtenu est erroné à cause des chiffres qui ont glissé dans cette fente.<sup>23</sup> Pendant que Steyerl explique que l'écran derrière elle représente, grâce à un agencement d'images codées, le corps incomplet (une jambe, un crâne, etc.), Mroué déclare que les chiffres sont devenus corps et ils sont bien présents dans le premier écran (derrière lui).

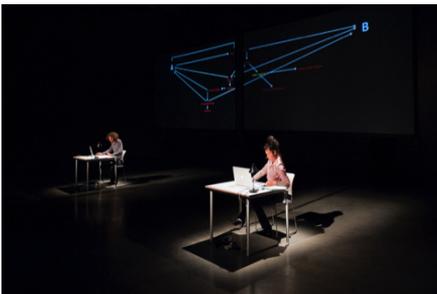


Fig. 1 - *Probabilité zéro* (2017), Rabih Mroué et Hito Steyerl, performance, photo extraite de la vidéo de la performance.

22- Le père de Rabih Mroué, Ahmad Mroué, est un mathématicien.

23- « Il y avait 17000 personnes portées disparues au Liban. Ceux portés disparus n'étaient pas apparus au point A, ni au point B ni au point de contrôle. Ils ont juste disparu sans un seul cadavre... mon père me dit : Aha ! Intéressant. Peut-être que le 0,0013 est égal à 17000 manquants. J'ai dit, intéressant, peut-être as-tu raison. Alors le résultat d'un événement impossible n'est pas zéro, mais il est égal à 0,0013 et 0,0013 au Liban est égal à 17000 personnes disparues. » Extrait du texte de la performance *Probabilité zéro*.

Mais pour nous, les *spect-acteurs*<sup>24</sup>, cet écran (derrière Mroué) nous semble vide. Ce « corps-nombre » nous paraît invisible sur l'écran car il a dû glisser, selon Mroué, dans la fente entre les deux écrans.

Nous avons l'impression que cette fente symbolise le point de fuite<sup>25</sup> (en mathématiques) permettant ainsi de rendre tangible tout ce qui a disparu, par la matérialisation de cet espace vide sur le plateau. De la même manière qu'un trou noir attire la matière à lui, cet espace attire l'œil du *spect-acteur* et lui suggère des points de vue « autres ». Pour le *spect-acteur*, la synthèse des deux discours des artistes, en lien avec le dispositif scénographique (visualisation des formules scientifiques et des absences) donne forme à des corps incomplets observés sur l'écran. Ce sont les corps « probables » imaginés et recherchés par les deux artistes. Ils recréent ainsi un nouvel ordre, celui d'une forme corporelle qui témoigne en même temps de la présence et de l'invisibilité. C'est justement cette « probabilité zéro » qui est « non-nulle », selon Mroué.

Mroué utilise des schémas et de multiples dessins pour expliquer ses propos et nous en rapprocher. Supposant que le *spect-acteur* a entièrement confiance dans les nombres, Mroué manie les chiffres avec ironie afin de prouver l'existence de la zone d'ombre, celle qui dissimule ces disparus. Normalement, la science existe pour ordonner. Pourtant, dans cette performance, elle semble semer le désordre, la discontinuité et le chaos afin de générer toutes les probabilités de scénarios reconstituant la mémoire de ces disparus de guerre. Cette performance a pu d'une manière ou d'une autre révéler le déni dont fait preuve le gouvernement à leur sujet. À force d'être renversés, ordonnés, désordonnés, placés et replacés par les artistes, nous avons l'impression que ces calculs mathématiques se sont transformés en un ensemble « de chiffres en lutte »<sup>26</sup>. L'espace performatif (urbain, temporel et corporel) semble devenir un terrain de guerre où les nombres, les lignes et les plans géométriques luttent (entre eux) contre l'effacement et l'absence de traces révélés par cette fente inventée par les artistes.

Mroué ne choisit pas uniquement l'approche mathématique dans la reconstitution de son récit parce que la « société » fait confiance aux chiffres, mais aussi parce qu'elle contribue à créer une distance entre le contexte et l'histoire chez le spectateur (non habitué aux chiffres). Brecht pense que « l'ère scientifique » implique de nouveaux « sujets et formes ».<sup>27</sup> Selon lui le déroulement dramatique

24- Nous remplaçons la notion de spectateur par spect-acteur afin de le désigner comme un acteur social activement impliqué.

25- Le point de fuite (souvent utilisé en architecture) permet de voir la perspective du dessin géométrique. Il permet de créer de la profondeur sur une surface plane, c'est-à-dire une illusion tridimensionnelle. Ce point de fuite correspond à la hauteur de l'œil de « l'observateur » et il est déterminé par le point de vue.

26- Cf. BRUNO Isabelle, DIDIER Emmanuel et PRÉVIEUX Julien, *Statactivism. Comment lutter avec des nombres*, Paris, La Découverte / Zones, 2014.

27- BRECHT Bertolt, « Les sujets et la forme » (31 mars 1929), *Écrits sur le théâtre*, éd. Jean-Marie Valentin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p.154-156.

doit changer avec la société moderne. Il doit tendre à « montrer le caractère historique des constructions et des relations humaines » et leur « causalité sociale ». Ainsi, il sensibilise et implique le public afin de lui donner cette envie de participer dans ce changement de la société. Cette approche mathématique de Mroué, comme celle de la « distanciation brechtienne »<sup>28</sup>, lui permet de développer des propos relevant plus de la dramatisation que du tragique. L'enjeu n'est pas de « relater des événements historiques pris tels quels ». La « distanciation brechtienne » proposée par Mroué consiste à enlever les aspects familiers et les habitudes, liés à l'événement en question. Cette vision a comme objectif de rompre avec l'hypnose fondée sur l'identification pour la remplacer par une observation critique des événements<sup>29</sup>. Ainsi, Piscator propose de « tirer de ces événements des leçons valables pour le présent » afin que les spectateurs puissent « intervenir dans le cours de l'histoire ». Selon lui, le théâtre doit être un moyen de transformer la société<sup>30</sup>. La pratique artistique de Mroué, tout comme celle de Piscator ou de Brecht, aspire à la construction d'une pensée qui permet de juger. Le spectateur est invité à réfléchir sur la manière dont ces injustices présentes dans le monde pourraient être modifiées. Nous nous interrogeons même si la distance physique, causée par l'exil de l'artiste Mroué de son pays d'origine, a pu jouer un rôle dans cette approche. Cette reconstitution de la mémoire semble représenter une reconstruction de l'espace inaccessible aujourd'hui (le Liban) pour Rabih Mroué.

Chez les deux artistes, nous ne pouvons pas ignorer l'importance de cette mise en scène de l'absence et de la disparition à travers une approche à la fois mathématique et plastique. Mroué et Steyerl imaginent les déplacements ou la trajectoire des corps sur scène par le biais des schémas géométriques. Puis, ils habillent leurs deux personnages de machines : deux ordinateurs devant eux, un écran de projection derrière, deux tables. Leurs deux corps se déplacent en suivant les figures géométriques comme chez Oskar Schlemmer<sup>31</sup>. Ce dernier « dépersonnalise » son acteur et le transforme en un mécanisme bougeant dans un espace modulaire et géométrique où la nature et l'artifice se prolongent l'un dans l'autre<sup>32</sup>. Ainsi, il tente de rendre visible la manière dont un corps, grâce

28- Une notion importante dans le théâtre épique de Brecht, en allemand c'est *Verfremdungseffekt*. Elle contribue à la désaliénation du spect-acteur tout en le rendant plus actif. Dans un contexte politique et social, elle vise à inciter le public, donc le citoyen, à transformer son environnement : « Nous devrions tout à la fois nous abandonner à sa douleur et ne pas nous y abandonner. Notre émotion proprement dite naîtrait alors de la conscience et du sentiment que cet événement a deux faces. » BRECHT Bertold, « Entretien sur la contrainte à l'identification » (1953), *Écrits sur le théâtre (Schriften zum Theater)*, trad. Jean Tailleur, Gérald Eudelline et Serge Lamare, Paris, L'Arche, 1963, p. 307.

29- Cf. BRECHT Bertold, *Gesammelte Werke, Schriften zum Theater 1*, vol 15, Frankfurt, Suhrkamp, 1967, p.301.

30- Cf. PISCATOR Erwin, *Le Théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1972, p.176.

31- Oskar Schlemmer (1888-1943) est un peintre, décorateur de théâtre et scénographe de ballet allemand. Il contribue au développement des œuvres du Bauhaus et se préoccupe de la relation entre les notions du corps, du graphisme et de l'espace scénique (bidimensionnel et tridimensionnel). Cf. ROUSIER Claire (dir.), *Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art*, Pantin, Centre national de la danse, 2001, p.1-9.

32- *Ibid.*, p.37.

aux formes géométriques, se met en évidence dans l'espace et se transforme en une « plastique spatiale »<sup>33</sup>. Résidant depuis plus de quinze ans en Allemagne, Mroué se rapproche de Schlemmer mais aussi de Brecht (d'origine allemande, il a lui aussi révolutionné le théâtre pendant la guerre en Allemagne et dans son pays d'exil<sup>34</sup>). Suivant les pas de Schlemmer, Brecht ou Piscator, Mroué casse le quatrième mur pour exploiter en profondeur les quatre dimensions sur scène (ce qui explique d'autant plus le recours à la mathématique). Le *spect-acteur*, ne voit plus l'autre ou lui-même dans ce miroir de la société, uniquement en surface plane, comme une image figée et interchangeable.

Steyerl et Mroué optent pour une posture assise semblant dessiner des mouvements en extension jusqu'au niveau de l'écran. Ce débordement causé par le corps et l'image constitue une sculpture vivante. Nous avons l'impression que nos artistes se transforment en sculptures « plastiques sociales » à part entière. La genèse de cette « plastique sociale »<sup>35</sup> semble surgir du croisement du « naturel » (corps, voix, etc.) et du « médiatique » ou technologique (image : vidéo, photo etc.), tout en ayant un pied dans la réalité et un autre dans la fiction (selon lui l'Histoire est un mélange de fiction et de réalité<sup>36</sup>). Les artistes trouvent une solution pour redonner présence à ces corps disparus en reconstituant une « sculpture sociale ». L'espace de la « probabilité zéro » des disparus devient l'espace de la réapparition et de la conservation de ces corps, comme une *reconstitution* et une réinvention d'archives.

Dans leur mise en scène de la disparition, les artistes font en sorte d'effacer les données inscrites depuis longtemps dans la mémoire collective. Par une pensée « rationnelle », ils proposent une réécriture contemporaine du passé sous une approche scientifique et plastique à la fois. Ainsi, ils génèrent un nouvel énoncé empirique, une réalité « autre » de ce passé. S'inspirant des calculs mathématiques et se basant sur la fiction, Mroué et Steyerl procèdent à la déconstruction dans le but de recomposer et de reconstruire. L'objectif des artistes n'est plus de retrouver ni de témoigner de la réalité. Ils envisagent de la gommer afin de penser à ce qui n'est pas de son ordre. En essayant de rendre visibles ces disparus au travers de leur imagination, ils croisent leurs compétences scientifiques et plastiques. Les points construits tout au long de la ligne droite, dont A et B font partie, sont infinis. Un seul point se distingue et

33- Selon Schlemmer, si « l'espace scénique inscrit sa structure dans le corps, nous avons donc un costume cubique, une architecture en mouvement ». *Ibid.*, p.37.

34- Brecht quitte l'Allemagne nazie le 28 février 1933, suite à l'incendie du Reichstag qui déclenche la chasse aux communistes. Il n'y retourne qu'en 1948, bien après la fin de la Seconde Guerre mondiale.

35- Expression inspirée de « la sculpture sociale » de Joseph Beuys et de la « plasticité sociale » de Milo Rau abordée dans : WIND Priscilla, « L'art du reenactment chez Milo Rau », *Intermédialités* [en ligne], n°28-29, Automne 2016, Printemps 2017. Lien : <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2016-n28-29-im03201/1041080ar/> (Consulté le 30 décembre 2022).

36- « Tout est à la fois réel et mâtiné de fiction, il est impossible de distinguer fiction et réalité ». CAPPELLE Laura, *Questions à Rabih Mroué* [en ligne], Festival d'Automne à Paris, Avril 2016. Lien : <https://www.festivaldemarseille.com/en/questions-a-rabih-mroue> (Consulté le 30 décembre 2022).

marque une coupure, c'est l'intersection vers l'espace probable, le point « zéro », évoqué précédemment, qui s'avère la seule « réalité » instantanée dans cette « lecture-performance ». Ce même point « zéro » d'intersection semble être le point de croisement des différentes approches élaborées par les artistes, celle mathématique, plastique ou corporelle (qui deviennent une seule).

Mroué invente un « matériau » et lui assimile des preuves scientifiques pour le rendre crédible (ou non). Il ne peut passer que par la fiction et les éléments d'*intermédialités* (image et vidéo) pour donner corps à ce qui n'en a pas (ou plus). En partant du point « zéro » et revenant au « zéro », il prouve qu'une probabilité n'est jamais nulle : ces disparus, ces morts sont présents, ils existent quelque part dans cette écriture scénique et dans la société. Que leur serait-il donc arrivé ?

Parmi les scénarios possibles qui se posent à Mroué et qu'il nous annonce, il y a celui de la probabilité que ces corps se retrouvent morts, décomposés. Il imagine que cette disparition résulte de la décomposition et de la destruction organique des corps. Celle-ci se traduit dans la performance par la déconstruction plastique de l'image. Grâce aux éléments issus de l'*intermédialité*, les artistes rassemblent des images à partir du Web et représentent les membres des corps incomplets qu'ils retrouvent éparpillés. Ce processus de collage et montage nous renvoie à l'emploi d'une nouvelle pratique dans cette œuvre, dont Brecht serait l'initiateur. Ces images sont *reconstituées* et mises en scène, parfois visibles et parfois invisibles (ou en train de glisser hors des écrans). D'une certaine manière, ces images nous rappellent la création du vidéaste américain Bruce Nauman, *Bouncing in the corner 1 and 2, Upside-down* (installation vidéo, 1966-1969), dans laquelle le *spect-acteur* perçoit un corps sans visage et répète le geste de l'artiste. Nauman, tourné face à la caméra, se tient pieds joints à distance de l'angle des murs. Dans une position basculée d'un quart de tour, la caméra le filme en train de se balancer dans une action répétitive pour toucher le mur de ses épaules, pour ensuite se redresser.

Nous ressentons souvent cette angoisse des corps disparus, décomposés et réduits en morceaux pendant la guerre dans les œuvres de Mroué comme *Probabilité zéro* ou dans la « lecture-performance » *Appendice* (2007), avec sa collaboratrice Lina Majdalanie. Rabih Mroué, debout sur scène, décrit d'une manière très détaillée les plans élaborés par sa femme Lina Majdalanie (assise immobile derrière lui) pour pouvoir se faire incinérer à sa mort, dont un principal : les opérations d'ablation d'organes et de membres. À la manière d'un légiste, Mroué décrit d'une manière détaillée cette opération que subit sa femme. Le corps de celle-ci sorti de son contexte religieux, politique et organique, se déconstruit (organe par organe), elle s'externalise de l'intime vers les *spect-acteurs*.



Fig. 1 - Affiche de la « lecture-performance » *Appendice* (2007), conception et mise en scène de Lina Majdalanie, avec la participation de Rabih Mroué. @photo- courtoisie de l'artiste.

Ce sont les organes à l'intérieur du corps de l'artiste qui débordent et s'extériorisent afin de se transformer en plusieurs mouvements, l'ensemble étant orchestré par le texte de Rabih Mroué. L'œuvre conçoit la décomposition de l'espace corporel en tant qu'expansion du soi vers l'extérieur, en longueur, en largeur et en profondeur. Emportés par le tourbillon de la fin de la guerre civile, Rabih Mroué et Lina Majdalanie héritent d'un corps « abîmé » et « alourdi ». Ils recherchent la posture d'un corps qui ressemble à la société que celui-ci habite. En effet, parler d'un corps social au Liban, c'est imaginer une sorte de *corposchisme* (*schisma* signifie « division ») transmettant la mémoire d'un pays fracturé et éparpillé en plusieurs petits Liban. Cette fracture sociale est transmise à travers le corps de l'artiste qui semble s'étendre dans toutes les directions pour envahir la scène. Cette décomposition organique et sociale que nous percevons dans *Appendice* ou *Probabilité zéro* n'est pas uniquement celle des corps disparus et morts mais aussi celle des corps des vivants habitant dans une société elle-même divisée.

Nous allons à présent nous questionner sur la technique que Mroué a utilisée pour transformer l'image d'un lieu en une danse dans *Probabilité zéro*. À un moment donné de la performance, il évoque la présence (possible) d'une fosse commune au Liban, située sous une boîte de nuit nommée *B018*. Il fournit des

éléments visuels ainsi que des témoignages qui prouvent que ces corps sont bien enterrés dans cette fosse. Son père prépare de nouveaux calculs sous forme d'un graphique représentant deux corps coupés en six morceaux et composés de quarante-six combinaisons différentes. Les plans architecturaux du B018 semblent se rapprocher du graphisme des corps. Mroué explique sur scène que ces schémas présentés sur l'écran lui inspirent la notation (notation des partitions de danse proposée par Laban) d'une danse que son amie Hito Steyerl aurait pu chorégraphier. La partition que cette dernière lui propose est une danse dans laquelle les interprètes sont à la fois immobiles et en perpétuel mouvement. Ce dessin se rapproche (volontairement) des partitions chorégraphiques de Laban<sup>37</sup>. Ces écritures scientifiques et artistiques ressemblent aux planches de partitions sténographiques<sup>38</sup>. Avec l'aide de Steyerl, Mroué, qui n'a jamais dansé ou chorégraphié auparavant, met un pied dans la chorégraphie. Les deux artistes exposent des chiffres qui esquissent l'espace et marquent les déplacements des corps. Comme si Mroué était le point A (un corps géométrique superposé à son corps, projeté derrière lui sur l'écran) et qu'il imaginait toutes les possibilités pour se déplacer et atteindre Steyerl, qui représente le point B.

Entre algèbre et géométrie, ils réinscrivent ces corps dans les mémoires individuelles et collectives. Une *accumulation*<sup>39</sup> des scénarios de « disparition » montre une présence forte des corps disparus, effacés ou éliminés. Nous avons recours à cette notion d'*accumulation* (empruntée au titre de l'œuvre de Trisha Brown<sup>40</sup> *Accumulation*<sup>41</sup>, 1971) afin d'étayer l'hypothèse d'une présence de l'*accumulation*, d'une danse dite immobile dans les œuvres du couple Mroué-Majdalanie tout comme dans les danses minimalistes. Reconstituant les trajectoires géométriques de ces disparus (du point A vers le point B), *Probabilité zéro* se rapproche de la danse de Bauhaus<sup>42</sup> de Schlemmer mais aussi de deux

---

37- Rudolph Laban (1879 – 1958) est un chorégraphe, danseur, pédagogue et théoricien hongrois. Il a élaboré le système de la notation de la danse et a écrit plusieurs ouvrages et essais sur le mouvement, comme *La maîtrise du mouvement*. Cf. LABAN Rudolph, *La maîtrise du mouvement*, trad. de l'anglais Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien, Arles, Actes Sud, 1994.

38- Une manière qui sert à utiliser et décrire la danse mais qui à l'origine servait à écrire plus rapidement en utilisant des signes conventionnels.

39- Notion empruntée aux danseurs et chorégraphes minimalistes comme Trisha Brown.

40- Membre-fondateur en 1962 avec Yvonne Rainer, Steve Paxton, Simone Forti et Lucinda Childs, de la compagnie de danse moderne *Judson Church Dance Theater*. Depuis 1975-1976, elle retravaille un espace plus classique, dans lequel les gestes accumulés et répétés permettent au spect-acteur de découvrir les bases essentielles du mouvement dans ses rapports avec l'espace.

41- *Accumulation with Talking Plus Water Motor* (1971-1978), performance de Trisha Brown qui a introduit le minimalisme en danse à cette époque.

42- La création de l'école d'architecture et d'arts appliqués de Bauhaus a lieu en Allemagne (Weimar) en 1919 (période d'après-guerre). Bauhaus s'inscrit dans l'histoire des mouvements artistiques novateurs du début du XX<sup>ème</sup> siècle et désigne donc un courant artistique moderne concernant l'architecture, le design, la photographie, le costume et la danse.

œuvres de danse minimalistes. La première est celle de Lucinda Childs<sup>43</sup> et de ses figures géométriques dans *Einstein on the beach*<sup>44</sup> (1976) et la deuxième, celle de Trisha Brown, *Accumulation* (1971-1978). Les trajectoires proposées, suggérées et imaginées par les artistes dans *Probabilité zéro* par le biais de la répétition et la réitération du mouvement « plastique » créent une danse d'*accumulation*, similaire à celle de Brown.<sup>45</sup> Alors qu'un grand effort physique est mis en jeu dans la danse minimaliste de Brown, l'*accumulation* de Mroué et Steyerl libère le corps de l'effort physique pour lui attribuer un intense mouvement politique et social. C'est une danse qui se crée entre ces deux points-corps (A-Rabih et B-Hito) et imagine les possibilités de leurs *reconstitutions* : leurs trajectoires, déplacements, confessions, quotidiens, activités, attitudes, etc. Cette danse d'*accumulation* reconstitue les corps des disparus et les transforme en un document vivant représenté par les corps des artistes. Dans cette optique, nous constatons que le corps disparu réapparaît sous la forme d'un document en mouvement.

Ce n'est pas la première création où Rabih Mroué choisit de rester assis et immobile tout en nous donnant l'impression d'envahir la scène avec son corps. Cette posture assise et immobile revient souvent dans les travaux du couple Majdalanie-Mroué comme dans *Appendice* (2007), pièce tout au long de laquelle Lina Majdalanie reste immobile pendant plus d'une heure. Les artistes nous invitent à interroger la possibilité qu'une posture d'artiste puisse prendre acte dans « l'immobilité ».

Fig. 2 - *Appendice* (2007), une performance de Lina Majdalanie et Rabih Mroué. @courtoisie de l'artiste.



---

43- Née à New York en 1940, c'est une danseuse et chorégraphe américaine de danse contemporaine associée au mouvement minimaliste de danse. Membre-fondateur en 1962 avec Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton, Simone Forti, de la compagnie de danse moderne *Judson Church Dance Theater*. Elle crée sa propre compagnie en 1973 à New York, la *Lucinda Childs Dance Company*.

44- C'est la première performance, du type opéra en quatre actes d'une durée de cinq heures, avec une composition musicale que Childs crée avec la collaboration de Philip Glass et la mise en scène et direction de Robert Wilson. Cette œuvre est composée de parcours géométriques compliqués et fondée sur la répétition et l'*accumulation* d'une musique lente et de gestes dessinant des courbes rapides et infinies.

45- L'*Accumulation* de Brown répète toutes les possibilités qu'un seul geste peut avoir ou performer pour exister. En attribuant au même geste des intitulés différents (le geste 1, geste 2, geste 3, etc.), la chorégraphe accumule des intensités et des interprétations différentes et multiples pour un même mouvement répété tout au long de la partition chorégraphique.

Élaborant la notion du « sensoriel » et de l'imaginaire, Laban conçoit que chaque mouvement a une forme créée dans l'espace et que les formes et les mouvements peuvent être immobiles<sup>46</sup>. Le corps s'identifie à des « états actifs et passifs dans un espace qui, incité par l'impact extérieur, commence à l'intérieur afin de devenir visible et d'envahir l'espace extérieur »<sup>47</sup>. Dans un silence corporel figé, Lina Majdalanie envahit la scène avec sa présence monstrueuse. Être en position assise, sans déplacement dans l'espace, ne désigne donc pas un statut d'immobilité. Sa posture chargée de sens rend son immobilité active et « criante ». Dans l'objectif de faire évoluer cette nouvelle posture de l'artiste, le couple Mroué-Majdalanie choisit de ne pas exercer d'« effort physique » non nécessaire. Les deux artistes revendiquent plutôt un « corps politique théâtral ». Ils se concentrent sur l'idée que chaque posture sur scène réclame un « effort », même l'immobilité.

En donnant ce titre à cette performance – *Appendice* (2007) – les deux artistes semblent nous renvoyer à la notion d'« effort » élaborée par Laban dans son ouvrage *La maîtrise du mouvement*, (notons qu'« Appendice »<sup>48</sup> est le titre de ce chapitre qui analyse l'« effort »). Ce dernier, en définissant l'« effort »<sup>49</sup>, explique que même un mouvement minime et simple demande un certain effort qui ressemble au « courant électrique »<sup>50</sup>. Le couple Majdalanie-Mroué paraît fidèle à la pensée de Laban et garde (même en restant immobile) les mêmes « actions élémentaires » attribuées à l'« effort » que ce dernier suggère, comme « lutter » ou « résister » et puis « abandonner » ou « soumettre »<sup>51</sup>. Dans sa posture immobile durant toute la performance (*Appendice*), Majdalanie montre l'importance de l'« effort » déployé même dans une posture immobile. En utilisant spécifiquement ce terme comme titre, elle nous invite à penser différemment la notion d'« effort labanien » dans une création contemporaine libanaise. Le personnage de Lina dans *Appendice* choisit une attitude de lutte à travers une action ferme représentée dans une posture assise et qui ne change pas. Cette posture révèle une opposition, qui s'avère nécessaire selon Laban, entre cette action unique et son intention. Effectivement, nous voyons que l'artiste n'a pas changé de mouvement. Nous ressentons derrière cette posture assise, très dure, stricte et sérieuse, une certaine « fluidité » (concept labanien) et une souplesse (comme si elle dansait). Cette opposition semble reconstituer l'« effort » théorisé

46- LABAN Rudolf, *Die Welt des Tänzers*, Stuttgart, Seifert Verlag, 1920, p.75.

47- LE MOAL Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, éd. Larousse, 1999, p. 698.

48- LABAN Rudolph, « Appendice, quelques aspects fondamentaux de la structure de l'effort », *La maîtrise du mouvement*, trad. de l'anglais Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien, Arles, Actes Sud, 1994, p. 249.

49- « Le mot *effort* ne signifie pas seulement la façon exagérée et inhabituelle de 'faire un effort', mais exprime le simple fait de dépenser de l'énergie. Même une activité des plus minuscules nécessite un certain effort. Peu importe que cette dépense soit physique ou mentale, son origine provient toujours d'un processus comparable à celui qui fait passer un courant électrique. » *Ibid*, p. 249.

50- *Ibid*, p. 249

51- *Ibid.*, p.107.

par Laban. Ce terme labanien (« mood »<sup>52</sup>) façonne le mouvement de l'extérieur. Donc au final, afin de mettre en scène l'absence et l'invisibilité, le couple libanais n'arrête pas l'« effort » sur scène, mais il change de « mood », donc la manière dont le mouvement prend forme sur scène.

Évidemment, le « comédien » n'est plus une figure idéalisée et sacrée chez Mroué, bien avant la création de *Probabilité zéro* (celui-ci est même éliminé dans *33 Tours et quelques secondes* créé avec sa collaboratrice Majdalanie en 2012). Si nous croyons que le mouvement physique n'est plus visible sur scène dans *Appendice* ou *Probabilité zéro* c'est parce que les différents artistes ont travaillé sur l'extension du « nous » en « petits nous »<sup>53</sup> afin de démocratiser les objets et d'élaborer un équilibre social. « Plus on s'étend, plus on devient faible, on rétrécit »<sup>54</sup>. L'absence de mouvement de corps désignant un « effacement » ne signifie donc pas son élimination. Nous la considérons plus comme une remise en question de la nécessité du mouvement en soi. Les artistes Mroué et Steyerl (ainsi que Majdalanie dans sa collaboration avec Mroué dans *Appendice*, 2007) apprennent à se rétracter et à se faire « petits », ils rétrécissent pour grandir, ils ralentissent pour perdurer. Ils privilégient l'économie du mouvement. La dispersion du « nous » et le retour au « petit » semblent devenir une trajectoire ritualisée dans l'art contemporain. En décentralisant notre corps (vers les objets, la technologie, etc.), nous nourrissons cette soif de *fiction* qui se charge de produire le *réel*. Il est important que ces deux mondes gardent une relation conflictuelle et complice à la fois et qu'ils ne s'unissent pas. Ces multiples possibilités du réel reconstituées par nos artistes proposent des versions historiques du passé qui restent dans le domaine de l'incertitude. Mroué et Majdalanie ne cherchent pas à créer un monde imaginaire mais ils paraissent attribuer de nouvelles significations et formes aux images. Nous savons que les images sont des documents historiques. Elles nous informent sur les événements passés et nous permettent de les comprendre. Les artistes les rassemblent, les déconstruisent, les reconstruisent afin de les placer dans une nouvelle configuration et faire germer ainsi de nouvelles significations, pour changer le paradigme dans la réflexion politique<sup>55</sup>. Comme dans une équation mathématique : on pose, on soustrait, on additionne, on divise, on multiplie, on déplace et on remplace. Ce travail laborieux des images itinérantes reproduit un mouvement dans le temps et dans l'espace, tout en changeant les perspectives et le cadrage. Nous ne voyons plus l'image dans son état pur, originel. Élaborant

52- Dans son ouvrage *Le désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse* (Paris, éd. Vrin, 2009) Frédéric Pouillaude attribue à l'« effort » une « attitude intérieure » et le conçoit dans une « dimension motrice du mood » (p.240).

53- GARCIA Tristan, « Le réel n'a pas besoin de nous » [en ligne], conférence dans le cadre du banquet d'automne de Lagrasse intitulée « Écrire le réel », le 25 octobre 2015. Lien : [https://www.youtube.com/watch?v=K\\_wxi5xTYz8](https://www.youtube.com/watch?v=K_wxi5xTYz8) (Consultée le 30 décembre 2022).

54- *Ibid.*

55- Cf. sur la récupération et la réorganisation des images du passé, DIDI-HUBERMAN Georges, « Quand les images prennent position » intervention publiée dans *Paroles*, Centre Pompidou, Paris, le 6 mai 2009.

des liens entre « la phrase, l'image et l'histoire »<sup>56</sup>, l'image semble devenir mot, chiffre et retranscription de mouvement dans l'espace.

Nous retrouvons assurément dans les créations de Mroué-Majdalanie une certaine « phénoménologie de l'histoire et de la mémoire »<sup>57</sup>. Entre « le trop » et « le peu » de mémoire, le Liban se trouve « obligé », « empêché » et « manipulé ». Nos artistes dépassent-ils les frontières de ces trois types de mémoire ricoeurienne pour créer celle « émancipée » ? Ces reconstitutions représentent des « translocations » des histoires et des identités individuelles et collectives, transmettant l'importance du dossier des disparus pendant la guerre civile, des archives perdues et des documents délaissés. Majdalanie et Mroué réinterprètent la mémoire en se réappropriant un processus d'autonomie<sup>58</sup> qui permet à présent de décomposer et de recomposer des documents (tels que des articles de journaux, des photos de guerre, des lettres, etc.). Les *reenacteurs* évitent la détérioration des documents et leur transformation en « déchet »<sup>59</sup>. Devenus des alliés inséparables et indispensables à la technologie, ces documents se produisent, se réinventent et se « performant » en tant qu'*archive-vivante* et instantanée. Hussein Mroué<sup>60</sup> démontre comment nous autres, citoyens libanais (et arabes), faisons l'impossible pour évoluer et nous détacher de notre passé en oubliant que cette évolution dépend de ce passé même<sup>61</sup>. L'action de penser le passé contribue au processus de « re-création » et de renouvellement. À travers ce « régime » réflexif libéré, les artistes repensent la manière d'éviter la répétition de l'histoire<sup>62</sup>. La pratique de *reenactment* permettra-t-elle de changer l'avenir, d'éduquer et de responsabiliser les *spect-acteurs*, d'établir la *justice* ou de réparer la mémoire ?

---

56- RANCIÈRE Jacques, *Le Destin des images*, Paris, éd. La Fabrique, 2003, p.56.

57- Celle-ci pourrait inclure les modifications qui surviennent dans un comportement après avoir vécu une expérience traumatisante. Cf. RICOEUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, « L'ordre philosophique », 2000, p.25.

58- Cf. RICOEUR Paul, « Éloge de la lecture et de l'écriture », in *Études théologiques et religieuses*, n° 3, 1989, p.494.

59- Voir la *sémiophore* de Pomian qui permet à l'objet « d'exister autrement », tout en tenant compte de sa transgression dans l'espace et le temps, et d'éviter qu'il se transforme en déchet. POMIAN Krzysztof, « Pour une histoire des sémiophores. À propos des vases des Médicis », *Le Genre humain*, vol. 14, n° 1, 1986, p.51-62.

60- Penseur et intellectuel libanais, grand-père de Rabih Mroué et de l'auteur de cet article, assassiné en 1987 dans son appartement à Beyrouth.

61- Cf. MROUE Hussein, *Turâṭunā ... kayfa na 'rifuhu ? (Notre patrimoine ... comment le connaître ?* en langue arabe), Beyrouth, L'association des recherches arabes, 1985, p.321-324.

62- RICOEUR Paul, *Finitude et culpabilité II, La symbolique du mal*, Paris, Aubier Éditions Montaigne, 1960, p.22-26.

## Bibliographie

### Ouvrages (monographie)

- ANDRIEU Bernard, *La Nouvelle philosophie du corps*, Ramonville Saint-Agne, Erès, « Questions de société », 2002, 244 p.
- BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre (Schriften zum Theater)*, trad. Jean Tailleur, Gérard Eudelline et Serge Lamare, Paris, L'Arche, 1963, 366 p.
- BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, dir. Jean-Marie Valentin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, 1552 p.
- BRECHT Bertolt, *Gesammelte Werke, Schriften zum Theater 1*, vol 15, Suhrkamp, 1967, 426 p.
- KANDINSKY Wassily, *Point et Ligne sur plan*, trad. Suzanne et Jean Leppien, Gallimard, « Folio essais » (n° 168), 1991, 249 p.
- LABAN Rudolf, *Die Welt des Tänzers*, Stuttgart, Seifert Verlag, 1920, 267 p.
- LABAN Rudolph, *La maîtrise du mouvement*, trad. de l'anglais Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien, Arles, Actes Sud, 1994.
- LABAN Rudolf, *Espace Dynamique*, trad. Elisabeth Schwartz-Rémy, Contredanse, 2003, 302 p.
- LE BRETON David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, « Quadrige Essais Débats », 1990, 330 p.
- MROUE Hussein, *Turātunā ... kayfa na 'rifuhu? (Notre patrimoine ... comment le connaître? en langue arabe)*, Beyrouth, L'association des recherches arabes, 1985, 378 p.
- PISCATOR Erwin, *Le Théâtre politique (1929)*, trad. A. Adamov, Paris, L'Arche, « Le Sens de la marche », 1972, 280 p.
- POUILLAUDE Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, « Essais d'art et de philosophie », 2009, 432 p.
- RA'AD Walid, (*The Atlas Group*), *My neck is thinner than a hair*, Vol. 2, Köln, Multilingual (Walther König), 2006, 224 p.
- RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, 145 p.
- RICOEUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 2000, 672 p.
- RICOEUR Paul, *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 2001, 408 p.

### Ouvrages collectifs

- GARCIA Tristan et DURAND Jean-Marie (dir.), *L'Architecture du possible*, Paris, PUF, 2021, 176 p.
- LE MOAL Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, éd. Larousse, 1999.
- MICHEL Johann (dir.), *Mémoires et histoires, des identités personnelles aux politiques de reconnaissance*, Rennes, PUR, 2005, 283 p.
- ROUSIER Claire (dir.), *Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art*, Pantin, Centre national de la danse, 2001, 173 p.

### Articles – critiques – études – mémoires - publications diverses

- AGNEW Vanessa, « Introduction: What Is Reenactment? », *Criticism* [en ligne], vol. 46, iss.3, art. 2, 2004. Lien: <https://digitalcommons.wayne.edu/criticism/vol46/iss3/2> (Consulté le 30 décembre 2022).
- BÉNICHOU Anne (dir.), *Refaire /redoing. Intermédialités* [en ligne], n° 28-29, automne 2016, printemps 2017. Lien : <http://intermedialites.com/refaire-redoing/> (Consulté le 30 décembre 2022).
- BÉNICHOU Anne, « Le reenactment ou le répertoire en régime intermédiaire », *Intermédialités* [en ligne], n°28-29, automne 2017- printemps 2018. Lien : <https://doi.org/10.7202/1041075ar> (Consulté le 30 décembre 2022).
- CAILLET Aline, « Le re-enactment : refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? », *Marges*, n° 17, 2013, p. 66-73.
- CHAKAR Tony, « To speak shadow », *Afterall*, printemps 2014.
- GARCIA Tristan, « Le réel n'a pas besoin de nous » [en ligne], conférence dans le cadre du banquet d'automne de Lagrasse intitulée « Écrire le réel », le 25 octobre 2015. Lien : [https://www.youtube.com/watch?v=K\\_wxi5xTYz8](https://www.youtube.com/watch?v=K_wxi5xTYz8) (Consultée le 30 décembre 2022).
- MICHEL Jacques, « La sculpture sociale de Joseph Beuys », *Le Monde*, 29 janvier 1981.
- POMIAN Krzysztof, « Pour une histoire des sémiophores. À propos des vases des Médicis », *Le Genre humain*, vol. 14, n° 1, 1986, p. 51-62.
- RANCIÈRE Jacques, « Penser entre les disciplines », *Inästethik*, Nr. 0: *Theses on Contemporary Art*, dir. Marcus Steinweg et Tobias Huber, Diaphanes, 2008.
- RANCIÈRE Jacques, « Le Partage du sensible » [en ligne], Entretien avec Jacques Rancière, *Multitudes*, Alice 2, été 1999. Lien : <http://www.multitudes.net/Le-partage-du-sensible/> (Consulté le 27 septembre 2019).
- WIND Priscilla, « L'art du reenactment chez Milo Rau », *Intermédialités* [en ligne], n°28-29, Automne 2016, Printemps 2017. Lien : <https://doi.org/10.7202/1041080ar> (Consulté le 30 décembre 2022).

### Entretiens - conférences - Colloques (en document, vidéo, audio)

- ABRAMOVIC Marina, « ABRAMOVIC Marina: Walk Through Walls » [en ligne], entretien avec Sandra Tsing, le 15 novembre 2016 au J. Paul Getty Museum, The Getty Center, Los Angeles, Californie. Lien: <https://www.youtube.com/watch?v=AU-Lu1F9TL0> (Consulté le 30 décembre 2022).
- BÉNICHOU Anne, « Disputer son rôle dans l'histoire : le réenactment dans les pratiques et les institutions de l'art contemporain » [en ligne], communication audio sur France culture, diffusée le 8 octobre 2018. Lien : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/disputer-son-role-dans-l-histoire-le-reenactment-dans-les-pratiques-et-les-institutions-de-l-art-contemporain-5080046> (Consulté le 07 février 2023).
- RAU Milo, table ronde avec l'écrivain Richard Millet, Milo Rau, Sascha Ö. Soydan, à l'occasion de la pièce Breivik's Statement, modérée par Arnaud Laporte, Centre culturel suisse de Paris, 5 mars 2015. Lien : <http://www.ccsparis.com/events/view/milo-rau-iiipm-international-institute-of-political-murder-1> (Consulté le 19 juillet 2017).

## Vidéos

- BORGSMANN Monika, SLIM Lokman et THEISSEN Hermann (réal.), *Massaker, Sabra et Chatila par ses bourreaux*, produit en Allemagne, Suisse, France, Liban (langue allemand, français), durée 1h39, 2004.
- KANDINSKY ou *la nécessité intérieure*, vidéo d'archive de l'INA, le 28.05.1976, 12'54", production de France Régions 3 Bordeaux.
- KLAPISCH Cédric, réal. *Ce qui me meut*, avec Marina Rodriguez-Tomé, Francis Bouc, Marc Berman, France / 1989 / 23'.
- RAFEI Rania et Raed, *La reconstitution d'une lutte*, Liban, Orjouane Productions, 95', 2012.
- RAU Milo, *Le tribunal sur le Congo (Das Kongotribunal)*, film documentaire, suisse et allemand, Août 2017, 100 min.

**ملخص |** ساهم بعض الفنانين اللبنانيين المقيمين خارج لبنان مثل ربيع مروة ولينا مجدلاني في تحويل وتطوير المسرح والتاريخ الفني والثقافي في لبنان. لقد أخذوا على عاتقهم حياكة ذاكرة الحرب الأهلية. يتناول هذا المقال كيفية تحويل كل من مروة ومجدلاني الممارسات المسرحية المعاصرة في لبنان من خلال معالجتهمما واخراجهما لموضوع الغياب، الاختفاء، ومحو آثار الحرب في أكثرية أعمالهما. بينما يتم إعادة التفكير بالإبداع الفني كميدان للمقاومة والتغيير، يصبح المؤدي على مسرح مجدلاني ومروة ممثلاً، فنناً تشكيلياً وراقصاً.

**كلمات مفتاحية |** ربيع مروة، لينا مجدلاني، إعادة بناء، وثيقة، أداء مسرحي، تداخل إعلامي، أثر، حقيقة، ذاكرة.

**Notice biographique** Lara Mroué est une artiste et chercheuse d'origine libanaise, née à Berlin et résidente depuis 2006 en France. Elle a soutenu en 2022 sa thèse de doctorat *Le corps comme document, une enquête sur un fait de guerre civile*, en Arts plastiques, à l'Université de la Sorbonne. Ses recherches questionnent les différentes représentations artistiques et politiques du corps en temps de guerre (d'où son master en danse « Le corps gladiateur, une histoire des techniques corporelles des années 1920-1930 en Allemagne »). Ses dernières créations artistiques : *Ceci n'est pas un immeuble* (2016), *Installations corporelles* (2017), *Look again you might have missed a detail* (2017), *Le corps en tableau* (2018), *Je te vois* (2019), *Si Vis Pacem, Si tu veux la paix* (2020-2023).