

Combat pour la culture, culture du combat. Scènes artistiques et sociétés en mouvement dans le monde arabo-méditerranéen

Catherine Miller, Gilles Suzanne, Yannick Butel

▶ **To cite this version:**

Catherine Miller, Gilles Suzanne, Yannick Butel. Combat pour la culture, culture du combat. Scènes artistiques et sociétés en mouvement dans le monde arabo-méditerranéen. Incertains regards. Cahiers dramaturgiques., 2021. hal-03516804

HAL Id: hal-03516804
https://amu.hal.science/hal-03516804

Submitted on 7 Jan 2022

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

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

certains regards HS3

Cahiers dramaturgiques

Sous la direction scientifique de
Catherine Miller (IREMAM), Gilles Suzanne (LESA) et Yannick Butel (LESA)

Livre HS3 IR.indb 1 20/10/2021 18:30:46

Les hors séries d'*Incertains Regards* sont conçus et réalisés en partenariat avec des chercheurs et collaborateurs sollicités par le comité de rédaction de la revue pour répondre à des enjeux manifestes posés par les arts de la scène aujourd'hui.

Livre HS3 IR.indb 2 20/10/2021 18:30:46

Comité de rédaction

Yannick Butel — directeur de la publication
professeur des universités en arts de la scène
Aix-Marseille Université, LESA, Aix-en-Provence, France

Louis Dieuzayde — responsable de la création sonore
maître de conférences en arts de la scène
Aix-Marseille Université, LESA, Aix-en-Provence, France

Anyssa Kapelusz — maître de conférences en arts de la scène
Aix-Marseille Université, LESA, Aix-en-Provence, France

Arnaud Maïsetti — maître de conférences en arts de la scène
Aix-Marseille Université, LESA, Aix-en-Provence, France

Gilles Suzanne — maître de conférences, hdr, en esthétique et sciences des arts
Aix-Marseille Université, LESA, Aix-en-Provence, France

Comité scientifique

Catherine Naugrette — professeur des universités,
Institut d'études théâtrales,
Université de Paris 3

Maria Lourdes Carriedo — maître de conférences HDR,
département de philologie française
Université Complutense de Madrid

Michel Guérin — professeur des universités (IUF), Esthétique
Aix-Marseille Université, LESA, Aix-en-Provence, France

Arnaud Rykner — professeur des universités (IUF), Études théâtrales
Université de Toulouse le Mirail II

Livre HS3 IR.indb 4 20/10/2021 18:30:46

Sommaire

Note liminaire

Gilles Suzanne & Yannick Butel 7 Combats

Combats pour la culture, culture du combat
Scènes artistiques et sociétés en mouvement dans le monde arabe-méditerranéen

Les aléas des politiques culturelles au Liban

Nadia von Maltzahn 13 Débats sur les politiques culturelles au Liban

Célia Hassani 19 Scènes artistiques libanaises et demande de politiques culturelles : l'art comme enjeu de débat public

Ricardo Mbarkho 29 En marche vers une idéologie neutre de la politique culturelle

Voix de traverses du théâtre libanais

Arnaud Maïsetti 41 Scènes de l'autre, ou l'hospitalité absolue du théâtre

Yannick Butel 47 Lina Saneh, Rabih Mroué, *33 tours et quelques secondes*. Théâtre et traces de révolte… « d'aujourd'hier »

Élie Yazbek 57 L'Expérience théâtrale et thérapeutique de Zeina Daccache dans les prisons libanaises

Mona Mehri 67 En ce moment même : un théâtre au-delà de la théâtralisation et de la conscientisation

Abdo Nawar 75 Théâtre libanais ou théâtre au Liban, une histoire en construction

De quelques combats artistiques et culturels dans le monde arabe

Myriam Abdelhak 87 Les « arts de rue » au Maroc : dynamique d'un champ artistique

Catherine Miller 99 Au cœur de la cité, l'émergence d'une « nouvelle scène théâtrale » à Rabat

Simon Dubois 115 Un destin allemand pour le théâtre syrien ? Dynamiques d'une rencontre artistique

Marion Slitine 125 Résistances artistiques sous domination coloniale. Le cas des collectifs d'artistes à Gaza (Palestine)

Liliane Ghosn-Sweydan 137 Culture et espace public, une conquête toujours recommencée

Des patrimoines en résistance

Gilles Suzanne 147 Patrimoines alternatifs dans l'Égypte post-révolutionnaire

Valérie Cachard 159 Objets trouvés. L'infra-ordinaire muséifié ou ma mémoire en sursis

Valérie Vincent 167 Le Cèdre et l'acier. Un combat pour la mémoire des pierres et des hommes

Khaled El Naanaa 171 Le patrimoine oral palestinien, entre transmission et créativité

Lire envers et contre tout

Maud Stephan 181 Bibliothèques publiques et Bibliothèque nationale entre initiative privée et pouvoirs publics : quelle politique culturelle au Liban ?

Jocelyne Lassalle (témoignage) 189 La caravane culturelle itinérante. Médiation culturelle dans l'espace public au Liban

199 **AUTEURES ET AUTEURS**

Livre HS3 IR.indb 6 20/10/2021 18:30:46

Combats

Yannick Butel et Gilles Suzanne

Si les arts et la culture ne sont pas de tous les combats, ils participent de certains d'entre eux. Cette remarque liminaire pourrait *a posteriori* servir de fil conducteur à une discussion qui eut lieu tout au long de ces quatre dernières années. C'est une partie des réflexions qui furent versées à ce débat que le présent ouvrage reprend en substance.

En 2017, deux journées d'étude préparaient et accompagnaient un colloque international intitulé « Combats pour la culture. Combats de la culture. Université, culture, société ». Il faisait suite à plusieurs rencontres – entre chercheurs et artistes, doctorants, étudiants et institutionnels – et journées d'études, « Combats de la culture, combats pour la culture », « Arts et politique culturelle dans le sud méditerranéen. Consistance et consolidation d'une demande sociale », qui posaient les jalons d'un partenariat au long cours entre acteurs de la recherche publique (Aix-Marseille Université, Université Libanaise, Université Franco-Allemande), laboratoires de recherche (Laboratoire d'études en sciences des arts, Institut de Recherches et d'Études sur les Mondes Arabes et Musulmans) et mondes de la culture.

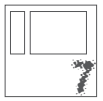
Elles circonscrivaient aussi un champ de recherche tout autant interdisciplinaire, interculturel et international que fédérateur d'initiatives et d'énergies artistiques et culturelles. Fin 2018, avant que les protestations politiques et la crise financière et économique libanaises, puis, la pandémie de Covid-19, ne mettent cette dynamique entre parenthèses, deux autres journées d'études se proposèrent de préciser quelques aspects des recherches engagées. Une journée d'étude fut consacrée au « Théâtre libanais comme forme et écriture de la révolte ». Une seconde s'interrogea sur les rapports entre « Arts et médiation des arts dans l'aire arabo-méditerranéenne. Espace public et démocratie ».

En marge de cela, différents cours et séminaires de Master étaient donnés à l'Université Libanaise par des enseignants-chercheurs d'Aix-Marseille. Quand il n'y avait pas, également, quelques conférences à destination de tous les publics.

Durant ces quatre années, nombre d'événements ont marqué l'actualité des arts et des sociétés arabo-méditerranéennes. La pandémie, évidemment, mais aussi une somme considérable d'inflexions politiques, économiques et sociétales.

Qu'il s'agisse de l'évolution du conflit en Syrie et de ses incidences régionales, de l'affermissement du régime égyptien, des explosions qui ravagèrent Beyrouth le 04 août 2020… le contexte qu'ils façonnent nous semble encore actuellement renforcer les enjeux des articles ici réunis, plutôt qu'il ne les périmerait.

Ils témoignent, tout d'abord, d'un dynamisme artistique et culturel. Celui-ci indique clairement que les deux dernières décennies furent marquées par une effervescence qui n'a vraisemblablement d'égal que la vitalité créative qui s'empara du monde arabe dans les années 1970. À la différence près, que l'émulation artistique et culturelle s'opéra dans



une euphorie consubstantielle à la recherche de fondements culturels au panarabisme. Alors que le champ artistique et culturel se développa, plus récemment, comme l'ombre portée de régimes politiques et d'économies largement acquises au capitalisme et à la globalisation. Que ces phénomènes de mondialisation s'opèrent entre l'Occident et l'Orient ou qu'ils s'effectuent à partir des pays du Golfe.

Encore plus proches de nous, les printemps arabes et autres grands mouvements populaires de protestations ne furent pas sans insuffler quelques élans artistiques et culturels plus ou moins durables.

Ainsi, le contexte d'émergence et de structuration de mondes de l'art et de scènes culturelles s'était profondément modifié. De sorte que ces mondes et ces scènes, arrimés à quelques places urbaines ainsi qu'à des milieux artistiques et culturels parfois profondément ancrés, s'imposèrent en même temps que leurs acteurs s'apparentaient à des forces de transformation objective. C'est précisément cette manière, ou plutôt ces manières, de se penser et de se mettre en œuvre comme les constituants même d'un changement possible au cœur de leurs sociétés qui nous semblent dire le mieux ce que désigne *a posteriori* l'idée de « combat culturel ». Dans le fracas de l'histoire et le craquement des sociétés, les acteurs culturels faisaient de l'émergence de leurs propres mondes la condition d'un devenir qui pourrait, si ce n'est échapper, du moins ne pas se limiter au contexte. C'est cette force immanente aux mondes de l'art, dont nombre de réalisations artistiques tirent toute leur puissance de singularisation, que cet ensemble d'articles documente à présent avec un certain recul.

Cette façon de s'imposer comme une force de transformation objective, que nous pourrions identifier à une « culture du combat », n'est évidemment pas sans inscrire ces mondes de l'art et leurs acteurs dans des rapports de forces. Et nous sommes bien loin de pouvoir dire ce qu'il adviendra de cette ligne de fuite ténue que l'art et la culture tracent entre toutes les formes de luttes et de résistances et toutes les techniques répressives qui se dessinent en arrière-fond.

Le récent assassinat de Lokman Slim, artiste et intellectuel libanais, la politique de colonisation menée par Israël dans les Territoires Palestiniens Occupés, l'implacable répression qui s'est abattue sur le monde artistique et culturel égyptien comme une véritable chape de plomb, la mise en déroute des milieux culturels syriens sous la double pression d'un régime aussi paranoïaque que despotique et d'un front armé de toutes les milices radicales et fondamentalistes, suffisent à rappeler quelques-uns des points de butée sur lesquels les mondes de l'art et de la culture s'abîment à intervalles réguliers. Le meurtre de Lokman Slim constituant, en effet, le dernier épisode sanglant d'une histoire longue de l'assassinat politique au Liban. Le précédèrent tragiquement les assassinats de Gébrane Tuéni en 2005, homme politique et rédacteur en chef du quotidien *An-Nahar*, Samir Kassir en 2005, éditorialiste d'*An-Nahar*, de L'*Orient-Le Jour* et de *Al Hayat*, Riad Taha en 1980, président de l'Ordre de la presse, Edouard Saab en 1976, rédacteur en chef de *L'Orient-Le Jour*, et encore Kamel Mroué en 1966, directeur de publication d'*Al Hayat*, et Nassib Metni en 1958, propriétaire du journal *Le Télégraphe*.

Simultanément, la pulsion de vie est récurrente à ces diverses formes de chaos (internes, religieux, frontaliers, internationaux) et la volonté de maintien, de survie, de construction, de reconstruction et de développement d'un tissu culturel et artistique, patrimonial, contemporain, endogène et exogène, innerve le quotidien.

Livre HS3 IR.indb 8 20/10/2021 18:30:46

Dans ces champs de ruines où émergent des champs de forces sillonnés par les fondations internationales, les ONG, les associations, les antennes qui relaient les politiques étrangères… c'est une mosaïque d'entités privées et publiques qui participent à la mise en place de politiques culturelles et dialogue avec les initiatives des artistes. Au nombre de celles-ci on compte Al Mawred al Thaqafy, la Fondation culturelle européenne, Ford Foundation, Foundation Robert Alfred Matta, SouthMed CV2, MARSAD, ERIcarts, Roberto Cimetta Fund, Fondation Drosos, fondation Anna Lindh, La fondation de France, Première Urgence, l'Open society Institute… mais également les instituts français, les instituts Goethe, l'UNDP, l'UNRWA, le Croissant Rouge, le Young Men's Christian Association, Arab Fund for Arts and Culture…

Intervenant dans l'espace public et l'orientation des politiques culturelles, venant en renfort d'initiatives locales, jouant d'interventionnisme sur le développement des pratiques artistiques, promouvant des ponts avec le monde des arts ; cet ensemble de différents agents ou partenaires n'est pas sans influencer les orientations dans lesquelles acteurs culturels et artistiques s'engagent. Partenaires qui ne manquent pas d'évaluer ces derniers et d'exercer un *lobbying*.

Et d'ajouter alors que c'est un nouveau combat que doivent mener ces pays et ces territoires meurtris puisqu'il s'agit pour eux de trouver des modes d'émancipation durables par rapport à des États attentistes (regroupement de pays euro-méditerranéens, entre autres), parfois invasifs, aux politiques étrangères concurrentes entre elles.

La communauté artistique et culturelle, quant à elle, prise en otage par les soutiens financiers qui abritent des enjeux idéologiques, par les potentats locaux et par les espaces d'influence se doit à un dialogue avec ces « tutelles », tout en maintenant le cap à l'horizon duquel sa liberté sera acquise ou préservée, parallèlement au dialogue de proximité entretenu avec les populations.

Dès lors, entre éducation et activisme, travail sur la mémoire et ouverture à la mondialisation, sauvegardes de cultures dites traditionnelles et introduction de nouvelles formes, revendication d'un affranchissement des arts de la création et influence de la société sur les arts qui les ramènent à un outil de médiation, écoute du public populaire (*chaabi*) et imaginaire artistique… les collectifs, les groupes, les artistes peuplent les espaces qui s'offrent à eux, ou qu'ils annexent, afin d'y conduire une activité qui les inscrit au plus près de leurs désirs, au plus près aussi des urgences sociales et humaines qui s'imposent à eux. À la marge des espaces institutionnels qui canalisent les énergies artistiques et culturelles, ici et là se développent des pratiques transverses où les sujets de sociétés s'amalgament aux imaginaires.

Performance, théâtre de rue (*mashra al-shâri*), formes contemporaines de rue (*fûnun al-shâri*), spectacles de rue (*forjat shâri*), festival de graffiti, promotion de l'art contemporain, intervention dans les prisons, création de bibliothèques, participation à des programmes sociaux, action citoyenne, revendication politique, mise en place de soutiens aux artistes exilés… l'art et la culture sont un engagement, et au jour le jour un combat.

C'est sur ces actions variées que l'ensemble des contributions rassemblées dans ce volume s'arrête. Elles mettent en lumière bien des initiatives sans l'existence desquelles nous serions privés d'une manière de plus de nous dés-assujettir de tous les systèmes de pouvoir régressifs (idéologies autoritaires, mass-média, surexploitation économique, etc.) et

Livre HS3 IR.indb 9 20/10/2021 18:30:46

de nous soustraire à toutes les formes d'asservissement par l'idéologie, l'économie, l'information de masse, la communication, la dataïsation…

1 Ce colloque eut lieu les 08 et 09 décembre 2017. Il fut co-organisé par le Laboratoire d'études en sciences des arts (EA 3274 – Ufr Allsh) et l'Université Libanaise (FLSH) avec le soutien du ministère de la Culture libanais, de l'AUF, de l'UNESCO, de l'Institut français de Beyrouth, de fondations et associations culturelles (Théâtre Shams, Biladi. Heritage for dialogue).

2 En octobre 2017, cette journée d'étude, adossée au LESA (EA-3274 – Ufr Allsh), et en partenariat avec la Fédération avancée itinérante des arts de la rue (FAIAR), préparant les doctorants inscrits à AMU et dans le PhD track franco-allemand en médiation des arts au colloque international qui se tiendrait à Beyrouth l'année suivante. Parmi les doctorants et les doctorantes (aujourd'hui docteurs) prirent la parole Marie Urban, Yvan Tina, Evelise Felizardo Mendes, Antonia Blau, Abdo Nawar, Celia Hassani.

3 Cette journée d'étude, que Célia Hassani organisa dans le cadre de ses travaux doctoraux inter écoles doctorales (Iremam, Lesa), se déroula le 08 novembre 2017. Elle fut organisée par le LESA (EA 3274 – Ufr Allsh) et l'Iremam (UMR 7310) avec le soutien de la Friche Belle de mai.

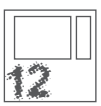
4 Journée d'étude consacrée au « théâtre libanais comme forme et écriture de la révolte » et notamment à Roger Assaf, co-organisée entre l'Université Libanaise et l'Université d'Aix-Marseille (LESA, EA-3274 – Ufr Allsh), sous la direction de Badia Mazboudi, Abdo Nawar et Yannick Butel, qui se tînt à l'Université Libanaise, à Beyrouth, en décembre 2018. C'est à l'occasion de cette manifestation scientifique que l'accord de coopération internationale entre l'Université Libanaise et l'Université d'Aix-Marseille fut ratifié. C'est également en décembre 2018 que fut présenté au Théâtre Sham's *Et je dois trouver ici le ciel pour devenir oiseau*, documentaire de Yannick Butel et Emmanuel Roy réalisé avec le soutien de l'UFA (Université Franco-Allemande) dans le cadre du PhD Track franco-allemand et du master binational de Médiation culturelle des arts qui lie les universités d'Hildesheim et d'Aix-Marseille. Documentaire portant sur « l'intégration par les arts » réalisé en partie au Liban, grâce au guide que fut notre collègue Abdo Nawar.

5 Ces trois journées de débats se déroulèrent entre les 10 et 12 décembre 2018. Cette journée d'étude fut organisée par le Lesa (EA 3274 – UFR Allsh), l'Iremam (UMR 7310) et l'Université Libanaise (FLSH) avec le soutien de la fondation Macharef.

Livre HS3 IR.indb 10 20/10/2021 18:30:46

Les aléas des politiques culturelles au Liban

Livre HS3 IR.indb 11 20/10/2021 18:30:46



Livre HS3 IR.indb 12 20/10/2021 18:30:46

Débats sur les politiques culturelles au Liban[1]

Nadia von Maltzahn

Il n'est pas rare de s'entendre répondre, lorsqu'on évoque les politiques culturelles du Liban : « Quelles politiques culturelles ? Il n'y a pas des politiques culturelles au Liban ! » Les gens pensent au ministère de la Culture et à ce qui est perçu comme son manque d'action dans son domaine de prédilection. Cependant, les politiques culturelles ne sont pas seulement déterminées par le travail du ministère de la Culture. Elles sont négociées par des acteurs divers et relèvent de pratiques variées. Ces acteurs définissent, peu ou prou, une vision pour la culture – ou bien même un combat pour la culture – qui sert de cadres pour des pratiques institutionnelles. Comme le souligne Jim McGuigan, expert en politiques culturelles, la politique culturelle n'est pas seulement une question d'administration des arts. C'est aussi une question de « politiques de la culture dans le sens le plus général : il s'agit du choc des idées, des combats institutionnels et des relations de pouvoir dans la production et la circulation de significations symboliques[2] ». Jeremy Ahearne, quant à lui, a développé une distinction entre les politiques culturelles explicites et implicites. Le premier type de politique désigne des politiques explicitement culturelles menées par des gouvernements. Elles font partie des plans administratifs officiels annoncés par les gouvernements et les ministères de la Culture. Les politiques culturelles implicites sont celles qui ne sont pas désignées en tant que telles, mais qui représentent des habitudes ou attitudes culturelles. L'idée de politique culturelle implicite permet d'identifier tout ce qui relève d'un impact culturel sur la culture d'une nation et qui peut être dû à la politique de l'éducation, comme des médias, de l'industrie ou des affaires étrangères[3].

Cette distinction entre politiques culturelles explicites et implicites, s'applique, du moins, nous semble-t-il, dans le cas du Liban. Nous verrons que le système culturel propre à ce pays est négocié entre une multitude d'acteurs dont les actions se fondent sur des politiques explicites et implicites, mais aussi sur des pratiques et des lois non écrites.

1 Les politiques culturelles au Liban

Une étude de l'UNESCO sur la politique culturelle au Liban, désormais historique, puisqu'elle fut réalisée en 1981, commence par une citation d'un expert anonyme qui

1 Cet article fait référence à un article publié en anglais en 2017 : Nadia von Maltzahn, « " What Cultural Policies ? " Explicit and implicit cultural policies in Lebanon », *Middle East – Topics & Arguments* 7, p. 75-84.

2 Jim McGuigan, *Culture and the Public Sphere*, London, Routledge, 1996, p. 1.

3 Jeremy Ahearne, « Cultural policy explicit and implicit: a distinction and some uses », *International Journal of Cultural Policy*, 15.2 (2009), p. 141-144.

Livre HS3 IR.indb 13 20/10/2021 18:30:47

remarque qu'« il n'existe pas au Liban de politique culturelle proprement dite, bien qu'en fait la culture constitue une réalité indéniable dans ce pays ». Ce à quoi Joseph Abou Rizk répond qu'« il serait évidemment impensable que cette réalité ne reposât sur aucune conception politique, fut-elle tacite[4] ». Ce dernier en arrive d'ailleurs à la conclusion qu'on ne peut évidemment pas parler d'une politique culturelle à proprement dite au Liban,

> [...] si l'on entend par "politique culturelle" un ensemble de lois, de règlements et de plans édictés par les autorités [...]. Mais, si l'on entend par "politique culturelle" une méthode qu'adopte l'État pour permettre au citoyen de réaliser ses aspirations [...] en lui donnant la possibilité de développer ses capacités intellectuelles, de mettre à profit ses talents créateurs, de former son sens esthétique, d'élargir sa vision universaliste, indépendamment de la nature de cette méthode et de sa formation, il est inconcevable que le Liban [...] n'ait pas sa politique culturelle[5].

Joseph Abou Rizk met ainsi l'accent sur l'initiative des acteurs en matière de politique culturelle plutôt qu'il ne restreint celle-ci à des agents et des appareils explicites. C'est entre des politiques tacites – ou implicites – et explicites que l'ancien directeur du département des beaux-arts au ministère de l'Éducation nationale et des Beaux-arts fait la distinction. La conclusion de son étude publiée dans les années1970, juste avant la guerre civile au Liban (1975-1990), garde toute son actualité, nous semble-t-il, même s'il serait plus correct de parler d'une position de laissez-faire plutôt que d'une méthode de l'État.

L'impression généralisée que la politique culturelle est absente au Liban est aussi liée à sa position vis-à-vis d'autres pays dans la région, surtout la Syrie et l'Égypte. Pays dans lesquels les ministères de la Culture ont traditionnellement dominé la production culturelle. Bien que beaucoup de pays aient des politiques culturelles efficaces sans pour autant avoir des ministères de la Culture dominants, la situation régionale – qui laisse à penser que l'État joue souvent un rôle central dans la production et la dissémination de la culture – a créé l'impression que seul un ministère de la Culture puissant soit en mesure de développer des politiques culturelles. La prégnance de cette impression redouble certainement du fait que le modèle français des politiques culturelles – caractérisé par un ministère de la Culture dominant, parmi tous les modèles internationaux qui existent par ailleurs, est probablement le plus connu au Liban.

En 2009, l'ONG régionale *Al Mawred Al Thaqafy*, en coopération avec la Fondation culturelle européenne, a lancé un projet de recherche sur l'état des politiques culturelles dans plusieurs pays du monde arabe. Elle se donnait pour but d'améliorer les politiques mises en place et de sensibiliser les acteurs culturels aux politiques culturelles. L'étude, concernant le Liban, souligne à quel point la pluralité des identités culturelles libanaises induit des visions concurrentes quant à ce que sont des politiques culturelles. Au passage, elle confirme également que les activités culturelles ne sont pas basées sur une politique culturelle explicite,

4 Joseph Abou Rizk, *La politique culturelle au Liban*, Paris, Unesco, 1981, p. 9.

5 *Ibid*., p. 79.

6 Rita Azar, Watfa Hamadi, Mona Merhi. *Al-masah al-istikshāfī li-l-siyāsāt al-thaqāfiyya fī lubnān. Cultural Policy in the Arab Region* (2009/2014), p. 5.

7 Les activités de cette plateforme sont décrites sur le site internet de l'organisation. Cf. : [www.arabcp.org].

Livre HS3 IR.indb 14 20/10/2021 18:30:47

mais qu'elles sont plutôt le résultat des efforts que les institutions civiles consacrent à la production culturelle[6]. En sus de ce projet, lancé en 2009 et qui a abouti à la création d'une plateforme de travail sur les politiques culturelles[7], plusieurs autres initiatives se déploient au Liban. Chacune s'intéresse aux politiques culturelles sous un angle particulier :

- l'initiative de la ville de Tripoli, de l'Université Libanaise et de l'Université de Balamand a permis de mettre en place un observatoire culturel sur les politiques des musées (conférence en 2012) ;
- l'initiative de l'Agenda Culturel intitulée *Le Monde Culturel Libanais à l'Horizon 2020*[8] ;
- l'initiative de l'Union européenne en matière de politiques culturelles dans le Sud de la Méditerranée, *Med Culture* (2014-2018) ;
- une initiative du ministère de la Culture libanais, sur laquelle nous reviendrons dans notre contribution, a été engagée en 2017.

2 Le ministère de la Culture et la Bibliothèque nationale du Liban

Le ministère de la Culture, l'organe officiel de la politique culturelle explicite, est une jeune institution au Liban. Il est issu du ministère de l'Éducation nationale et des Beaux-arts et, en 1993, devient le ministère de la Culture et de l'Éducation supérieure[9]. En 2000, il est séparé du ministère de l'Éducation pour prendre le nom, jusqu'à aujourd'hui, de ministère de la Culture. En revanche, ce n'est qu'en 2008 que la loi définissant la structure du ministère fut adoptée. Le deuxième article de celle-ci lui attribue pour responsabilité d'élaborer une politique culturelle générale et de coordonner sa mise en œuvre[10]. Malgré ce, jusqu'en 2017, il n'y eut aucune vision ou stratégie culturelle affichée de la part du ministère.

Cela étant, le 4 mars 2017, le ministère de la Culture invita les acteurs culturels et le public intéressé à une réunion consultative au Palais de l'UNESCO de Beyrouth pour présenter sa nouvelle stratégie culturelle. Ghattas Khoury, le ministre de la Culture, présenta le plan quinquennal du ministère. Ce plan avait été développé par un cabinet de conseil (*Strategy&*). Le ministre céda ensuite la parole aux représentants des autres ministères : les ministères du Développement administratif, du Tourisme et de l'Information, des Affaires étrangères, de l'Éducation et de l'Enseignement supérieur, des Transports et des Travaux publics, et le ministère de l'Intérieur et des Municipalités. Leurs responsables soulignèrent à tour de rôle

8 À propos de cette initiative, le lecteur peut se référer à l'article de Célia Hassani dans le présent ouvrage.

9 Pour une discussion sur la création du ministère, voir Nadia von Maltzahn, « Ministry of Culture or No Ministry of Culture ? Lebanese cultural players and authority », *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 38 (2), 2018, p. 330-343.

10 Qānūn raqam 35 : tanzim wizārat al-thaqāfa. 16 octobre 2008.

Livre HS3 IR.indb 15 20/10/2021 18:30:47

l'importance de leurs ministères respectifs, ainsi que leur lien avec la culture. Après cette présentation, les participants furent invités à participer à sept sessions de travail parallèles. Elles portaient sur des thèmes prédéfinis en fonction des priorités stratégiques du ministère : patrimoine mobilier, beaux-arts, musique, arts, écriture, patrimoine immatériel et danse. Cependant, au lieu d'encourager la discussion et de laisser un espace aux participants pour qu'ils puissent donner leur avis, le temps fut consacré à d'autres présentations. De sorte que la réunion sembla ne viser qu'à communiquer au public le nouveau plan du ministère plutôt qu'elle ne chercha à répondre à un souhait de consultation.

Finalement, le plan quinquennal a été officiellement lancé début juillet avec pour sous-titre : « Priorités, objectifs et initiatives. » Restait à voir où se situeraient les priorités du ministère étant donné que la mise en œuvre de ce plan était basée sur une augmentation du budget de la culture pour les cinq années qui s'ensuivraient ; alors même que le ministère est habituellement doté d'un budget annuel minimal qui confine ses activités à des domaines limités. Entre autres – mise à part la direction générale des antiquités – la direction des trois institutions publiques placées sous son égide que sont le directorat des musées, le Conservatoire de la musique et la Bibliothèque nationale.

Précisons d'ailleurs, quant au projet de la Bibliothèque nationale (fermée pendant la guerre et attendant d'être rouverte depuis), que ce projet nous semble assez bien symboliser la situation dans laquelle le ministère se cherche, puisque des expertises et des financements étrangers s'entremêlent au recours à des fondations privées, alors que l'absence de fonds ministériels clairement alloués est criante et que la difficulté d'adopter une loi qui réglemente son statut et son action perdure.

Un tel recours à des fondations privées peut d'ailleurs être considéré comme l'une des principales politiques culturelles implicites. Dans la région, le Liban est peut-être, à ce titre, le pays qui facilite le plus le travail des organisations de la société civile. De sorte que si les fonds publics sont minimaux, il n'y a pas de barrières concernant les relations ou fonds internationaux. Il suffit d'ailleurs que le gouvernement soit immédiatement informé de la création d'une association pour que celle-ci puisse voir le jour[11].

La vie culturelle libanaise est ainsi portée par des associations civiles. Ces associations, sans qu'elles relèvent de la politique culturelle explicite du Liban, dépendent ainsi des politiques culturelles implicites. La Bibliothèque nationale elle-même, alors qu'elle représente l'un des principaux projets culturels gouvernementaux, dépend donc d'une association – La Fondation de la Bibliothèque nationale du Liban – qui porte le projet et lève les fonds qui lui sont nécessaires. Plus généralement, la vie culturelle libanaise est conduite par de telles associations privées et civiles.

11 Au Liban, depuis 1909, les associations sont régies par la loi ottomane des associations.

Livre HS3 IR.indb 16 20/10/2021 18:30:47

3 La municipalité de Beyrouth

Les municipalités, en tant qu'institutions du secteur public, jouent, elles aussi, un rôle remarquable dans les politiques culturelles. La Ville de Beyrouth, par exemple, est impliquée dans plusieurs grands projets culturels, comme le Musée Sursock, Beit Beirut et les bibliothèques publiques.

Beit Beirut, un projet jumelé avec la Mairie de Paris, fut initié en 2008 suite à un accord entre les deux villes. Il s'agit d'un immeuble situé sur l'ancienne ligne de démarcation, connu sous le nom de La Maison jaune. Cette maison, peu à peu réhabilitée pour abriter un musée et remplir un rôle de conservation des recherches et des études portant sur la ville de Beyrouth, se destine à recevoir ou à développer des rencontres culturelles et artistiques, ainsi qu'à héberger le bureau d'urbanisme de la ville de Beyrouth[12].

Exproprié par la Ville de Beyrouth en 2003, *Beit Beirut*, grâce à la mobilisation de la société civile qui a pu sauver l'immeuble de la destruction, est devenu un symbole d'activisme urbain réussi. Il s'agit là du produit d'un véritable combat pour la culture, puisque la ville de Beyrouth n'a agi qu'après que les activistes eurent exercé une telle pression sociale et politique que la démolition du bâtiment fut évitée. Il faut dire que les lois existantes en matière de préservation du patrimoine bâti sont souvent ignorées ou contournées.

Il n'en reste pas moins que l'établissement de l'intérêt public d'un bâtiment est un préalable incontournable en matière de préservation[13]. La décision de conservation de La Maison jaune fut partiellement due à l'influence positive de Ghassan Salamé, ministre de la Culture de l'époque, et aux bonnes relations que Mona Hallak (l'activiste principale du collectif de soutien au projet) entretenait avec le gouverneur de Beyrouth[14]. Aujourd'hui, la réhabilitation de l'immeuble est achevée, mais *Beit Beirut* n'est pas ouvert au public de façon régulière. D'ailleurs, on compte à ce jour, seulement, trois ouvertures officielles. Les parties concernées, quant à elles, tardent à s'accorder sur l'administration et la programmation de La Maison jaune. Le cas de *Beit Beirut* montre à quel point l'implémentation des politiques culturelles est déterminée par des circonstances contextuelles et la volonté des acteurs impliqués. Il souligne au passage le genre de combats et de négociations dont les politiques culturelles sont le théâtre.

4 Solidere

Un autre acteur, peut-être plus inattendu, nous semble être caractéristique de la nature des politiques culturelles libanaises : Solidere. Solidere est la Société libanaise pour le développement et la reconstruction du centre-ville de Beyrouth. C'est une société par

12 [http://www.beitbeirut.org/history.html], (consulté le 18 février 2018).

13 Voir Mazen Haidar et Akram Rayess, « Public Sounds, Private Spaces : Towards a Fairouz Museum in Zokak el-Blat » in Nadia von Maltzahn et Monique Bellan (eds.), *Divercities : Competing Narratives and Urban Practices in Beirut, Tehran and Cairo*, *Orient-Institut Studies* 3, 2015.

14 Sophie Brones, « The Beit Beirut Project: Heritage Practices and the Barakat Building », in Sonja Mejcher-Atassi and John Pedro Schwartz (eds.), *Archives, Museums and Collecting Practices in the Modern Arab World*, Surrey, Ashgate Publishing Limited, 2012.

Livre HS3 IR.indb 17 20/10/2021 18:30:47

actions fondée en mai 1994. La reconstruction du centre-ville de Beyrouth par Solidere est à l'origine d'une opposition extraordinaire menée par les intellectuels et les acteurs culturels de la ville dans les années 1990. Ceux-ci considéraient que le projet de Solidere mettait à mal la mémoire de la guerre. Accusé qu'il était d'effacer les traces de la guerre, puis de reconstruire un centre-ville flambant neuf qu'il contrôle encore aujourd'hui. Cela étant dit, Solidere, dont l'emprise foncière sur le centre-ville est considérable, compte pour un acteur important du secteur culturel puisque son action a un impact plus que notable sur l'image de Beyrouth et que l'organisme est impliqué dans les politiques culturelles explicites et implicites.

Bien que Solidere ait conçu plusieurs grands projets culturels, comme la création du *Beirut Exhibition Center*, la promulgation de Saifi village comme quartier des arts, la conception d'un sentier du patrimoine (*Heritage Trail*) et l'ouverture d'un musée de la ville de Beyrouth, Solidere, contre toute attente, ne semble pas avoir de stratégie culturelle unifiée. C'est son département des événements et relations publiques qui conçoit des idées comme le *Branding* du Saifi village, tandis que c'est son département d'aménagement urbain qui travaille sur la mise en place des stratégies du Sentier du patrimoine et du musée. Nonobstant, Solidere n'en modèle pas moins implicitement une politique culturelle influante dans le centre-ville de Beyrouth. En sélectionnant les évènements programmés dans le centre-ville, par exemple, Solidere détermine clairement la vie culturelle du centre-ville.

En fixant les règles et les modes de régulation de ce qui a et peut avoir lieu dans le centre-ville, Solidere semble être également à l'origine d'une politique culturelle explicite qui affecte directement le territoire sous son contrôle. C'est ainsi que les visiteurs au *Zaitunay Bay*, par exemple, trouveront des instructions détaillées de ce qu'il est interdit de faire : faire du vélo ou un pique-nique, faire du bruit ou promener leur chien. De même, si tout le monde est théoriquement autorisé dans le district central, la présence de gardes de sécurité, voire de l'armée et de la police, ainsi que les instructions comme celles du *Zaitunay Bay*, peuvent donner à d'aucuns le sentiment de n'être pas vraiment les bienvenus. Le cas de Solidere souligne ainsi l'interaction des politiques urbaines et culturelles et montre qu'une infrastructure doit être liée à une programmation pour créer une scène culturelle vivante.

Les cas de la Bibliothèque nationale, comme ceux de La Maison jaune ou de Solidere, montrent à l'évidence que les notions de « politique culturelle explicite » et de « politique culturelle implicite » peuvent permettre d'élargir nos représentations quant aux rapports que les acteurs culturels entretiennent aux politiques culturelles. Les distinctions auxquelles elles nous introduisent nous rappellent en effet que ces rapports sont bien plus complexes qu'il n'y paraît. Ils impliquent, certes, une bonne part des acteurs culturels, mais s'ancrent bien plus largement dans le champ social et ses institutions aussi bien privées que publiques.

Livre HS3 IR.indb 18 20/10/2021 18:30:47

SCÈNES ARTISTIQUES LIBANAISES ET DEMANDE DE POLITIQUES CULTURELLES

L'ART COMME ENJEU DE DÉBAT PUBLIC

Célia Hassani

Les projets de développement des politiques culturelles dans les pays du Maghreb et du Mashreq s'inscrivent dans des processus d'autonomisation des scènes culturelles et artistiques déjà en cours à l'échelle de la région. L'observation de ces projets au Liban et des acteurs qu'ils mettent en jeu, permet de rendre compte de phénomènes de recompositions sociétales et apporte de nouveaux éléments de compréhension sur le rapport à l'art et sa place dans la société.

1 De l'héritage des années 1990 vers de nouveaux horizons

L'intérêt pour le développement des politiques culturelles des acteurs des mondes de l'art et de la culture des pays du sud et de l'est de la Méditerranée se manifeste de manière grandissante depuis une dizaine d'années. La multiplication d'initiatives multiformes, soutenues par des échanges de compétences accrus que permet la libéralisation de fonds, notamment en provenance de l'Europe et du Golfe, font émerger de nouveaux questionnements quant au rôle et à la place de l'art au sein de ces différentes sociétés. L'organisation régionale Al-Mawred Al-Thaqafy[1] représente l'un des précurseurs aux nombreuses initiatives qui vont émerger par la suite. Fondée en 2003 au Caire à l'initiative d'un groupe d'activistes culturels, cette organisation travaille et axe ses missions autour du soutien aux artistes et aux structures culturelles à l'échelle de la région MENA. Dans le cadre d'un programme dédié au développement et à l'observation des politiques culturelles[2], ils publient notamment un premier ouvrage en 2010 qui a pour ambition de dresser les principales caractéristiques des politiques, législations et pratiques liées à l'action culturelle dans huit pays de la région. Ils établissent très vite un réseau d'interlocuteurs à l'échelle de la région, actifs dans plusieurs pays et constitués d'acteurs culturels locaux. Le dynamisme de ce réseau sur plusieurs années est entretenu par une série de conférences, débats, articles

1 [https://mawred.org/].

2 Voir plus loin sur le programme dédié aux politiques culturelles.

Livre HS3 IR.indb 19 20/10/2021 18:30:47

de recherche et campagnes de plaidoyer qui ont contribué à l'engagement d'un grand nombre d'opérateurs culturels et d'artistes sur ces questions[3]. La période qui fait suite aux « printemps arabes » accompagne et marque un tournant décisif pour la consolidation et l'émergence d'initiatives citoyennes, initiatives auxquelles les mondes de l'art sont plus que jamais connectés. Différents projets de soutien au développement des politiques culturelles vont alors prendre forme au sein de configurations culturelles et sociales en renouveau. Ces conjonctures catalysent et orientent les volontés et les discussions qui animent les scènes artistiques et culturelles de la région. Elles renforcent aussi leur autonomisation vis-à-vis des sphères institutionnelles, académiques ou commerciales notamment et leur indépendance à la fois politique, créative et financière[4].

Cette logique d'autonomisation s'inscrit dans des processus déjà en cours au niveau de la région. Les années 1990 ont marqué les esprits avec l'apparition de nombreuses initiatives artistiques innovantes, basées sur des échanges transnationaux entre les différentes scènes culturelles et portées par un désir d'indépendance et de liberté d'expression des acteurs. L'intérêt accru de l'Europe pour le sud et l'est de la Méditerranée qu'engagent les accords de Barcelone, mais aussi l'injection de fonds importants comme ceux de la Ford Foundation[5], vont contribuer à rendre matériellement possible l'expression d'un dynamisme artistique de la part de ces scènes. Le secteur culturel beyrouthin n'est pas exclu de ce renouveau, au contraire. Par l'intermédiaire du foisonnement de fonds étrangers et des relations qu'il entretient avec le marché de l'art international, ce secteur ouvre des espaces d'opportunités à ses artistes et acteurs culturels, qui se voient bénéficier d'un peu plus de confort en termes de création et de diffusion de leurs travaux[6]. À partir des années 2010, la création de nouvelles fondations régionales ou encore de programmes de développement européens soulignent l'intérêt grandissant pour les productions arabes, notamment avec l'émergence d'un « marché de l'art contemporain arabe dans l'économie internationale de l'art », soutenu par un certain nombre d'initiatives impulsées par les États du Golfe[7].

Ces diverses mutations contribuent ainsi à une plus grande structuration des milieux artistiques et des réseaux de collaboration à l'échelle régionale et internationale. Elles accompagnent également la diversification des productions artistiques, des formes d'expression, mais également une transformation de la teneur des discours et langages esthétiques véhiculés par les artistes et leurs œuvres. La ville de Beyrouth reste jusqu'à aujourd'hui le lieu de nombreux échanges et offre un certain nombre d'opportunités grâce au dynamisme de ses scènes culturelles. Celles-ci n'ont d'ailleurs pas attendu la création d'un ministère de la Culture en 1993, pour pouvoir exister, se développer et s'exporter. Le budget restreint de ce ministère lui accorde une faible capacité d'action. Un grand nombre d'institutions et d'organismes privés (banques et entreprises locales, fondations, mais aussi ambassades étrangères et organisations internationales) se voient alors jouer un rôle prépondérant et quasi-exclusif dans le financement des arts et de la culture.

3 Pour les publications d'Al-Mawred Al-Thaqafy, voir : [https://mawred.org/research-publications/?lang=en]. Pour les initiatives passées : [https://mawred.org/about-us/past-initiatives/?lang=en].

4 Claudine Dussolier « L'art dans la cité : irruption de l'art dans l'espace public au sud de la Méditerranée ». Communication présentée dans le cadre du cycle de Conférence *Méditerranée Moyen-Orient : Questions de sociétés, sociétés en question*, 6 avril 2019, iReMMO, Paris [https://www.youtube.com/watch?v=teJgQHuJFlc].

5 [https://www.fordfoundation.org/].

6 Arnaud Chabrol, « La fabrique artistique de la mémoire : effet de génération et entreprises artistiques dans le Liban contemporain », in Frank Mermier et Christophe Varin (dir.), *Mémoires de guerres au Liban (1975-1990)*, Arles, Sindbad/Actes Sud/Ifpo, 2010, p. 485-500.

7 Safia Belmenouar, « Art contemporain arabe », *Transcontinentales* [En ligne], 12/13 | 2012, document 3, mis en ligne le 30 août 2012, URL : [http://transcontinentales.revues.org/1317], (consulté le 23 février 2016). Catherine Choron-Baix, Franck Mermier, « L'émergence de nouveaux marchés de l'art », *Transcontinentales*, 12/13 | 2012, document 1, mis en ligne le 30 août 2012, URL : [http://transcontinentales.revues.org/1312], (consulté le 23 février 2016).

Livre HS3 IR.indb 20 20/10/2021 18:30:47

Un certain nombre de recherches ont ainsi voulu interroger, définir et explorer la place de l'art au sein de la société libanaise, dans une perspective esthétique, mais aussi dans ce que les productions artistiques contemporaines travaillent du politique et du social, en particulier dans le contexte de l'après-guerre civile[8]. Ces mutations artistiques et les discours politico-éthiques auxquelles elles s'arriment poursuivent actuellement d'autres horizons et ouvrent de nouvelles perspectives, notamment en ce qui concerne les questions de démocratisation et de médiation culturelle, de droit et d'accès à l'art. S'il est bien question de transformations, force est de constater que ces volontés et ces initiatives des acteurs de l'art et de la culture s'inscrivent dans une continuité, une réflexion sur la durée qui trouve aujourd'hui un environnement propice à leur développement.

2 Formulation d'une demande pour les politiques culturelles : l'exemple de Liban 2020 et Me'zaf

C'est dans ce contexte particulier que l'on a pu identifier plusieurs initiatives locales en matière de demande de politiques culturelles. L'observation et l'analyse de ces initiatives permettent, d'une part, d'apporter des éléments de compréhension quant aux scènes artistiques et culturelles libanaises du point de vue de leur fonctionnement, mais aussi de souligner la structuration des rapports sociaux qui les composent. Leur étude permet aussi de les replacer au sein d'enjeux sociétaux plus larges dans la mesure où cette demande pour le développement des politiques culturelles est commune à différents milieux artistiques de la région MENA. On assiste dès lors à l'émergence de groupes d'acteurs culturels dont l'organisation est plus ou moins formelle, et qui entament un travail de réflexion sur leurs propres domaines d'action, dans une démarche plus ou moins distanciée. Ces groupes tentent ainsi de mieux circonscrire leurs scènes culturelles et artistiques et cherchent à mieux connaître le système institutionnel libanais, ses cadres légaux, les mécanismes de financement locaux et internationaux[9].

2.1 Liban 2020

L'un de ces projets, « Le monde culturel libanais à l'horizon 2020[10] », communément appelé « Liban 2020 », est porté par l'entreprise MERSAL. Cette entreprise libanaise voit le jour en 1994 au sortir de la guerre civile et travaille à la promotion d'activités culturelles au Liban sous la forme d'une publication presque exclusivement francophone, en version papier et en ligne : l'*Agenda Culturel*[11]. Son directeur, Émile Nasr, explique qu'à la fin de la guerre civile, il existe un réel besoin de pouvoir s'informer sur l'offre culturelle, devenue éparse et difficile d'accès. À la suite du lancement de ce magazine, l'équipe s'est également

8 Stephen Wright, « Tel un espion dans l'époque qui naît : la situation de l'artiste à Beyrouth aujourd'hui », *Parachute* 108, Montréal, Artdata, 2002, p. 13- 31. Monique Bellan, « Des représentations de l'histoire et de la mémoire dans l'art contemporain au Liban », in Nicolas Puig, Franck Mermier (dir.), *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient,* Beyrouth, Presses de l'Ifpo, 2007, p. 223-232. Arnaud Chabrol, « Ziyad Rahbani, une figure inédite de l'homme de théâtre au Liban », in Nicolas Puig, Franck Mermier (dir.), *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient,* Beyrouth, Presses de l'Ifpo, 2007, p. 77-99. Nicolas Puig, Franck Mermier, *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient, Beyrouth,* Presses de l'Ifpo, 2007. Sarah Rogers, « L'art de l'après-guerre à Beyrouth », *La pensée de midi* 2007/1, nº 20, Arles, Actes Sud, p. 115-123.

9 Milena Dragićević Šešić, « Les politiques culturelle dans les pays arabes : enjeux émergents, professions émergentes », Association Marcel Hicter, novembre 2010, [http://fondation-hicter.org/wp-content/uploads/2019/05/MD_politcult_arabe_2.pdf].

10 [http://www.agendaculturel.com/Library/Files/pdfs/2017/Etude_Le_monde_culturel_libanais_a__l_horizon_2020.pdf].

11 [http://agendaculturel.com/fr-Accueil].

Livre HS3 IR.indb 21 20/10/2021 18:30:47

intéressée à la réalisation d'études spécialisées sur le secteur culturel, s'investissant d'une mission de développement des connaissances des scènes locales. Trois enquêtes sont ainsi publiées entre 2000 et 2008 sur différentes thématiques telles que les industries créatives, le mécénat et les festivals. C'est dans la continuité de ces initiatives que l'équipe de l'*Agenda Culturel* commence à travailler sur le projet Liban 2020 à partir de 2014 ; projet qui a pour ambition de proposer un état des lieux du secteur culturel dans son ensemble,

> en vue de le soumettre à une consultation élargie à la société civile et aux autorités politiques concernées, dans le but d'en dégager une vision de ce que pourrait devenir le secteur libanais à l'horizon 2020[12].

Une date plus que symbolique, puisqu'il s'agit du centenaire de la création du pays, qui prévoit de grandes célébrations pour cet anniversaire. « Liban 2020 » a d'abord été pensé comme une sorte de plaidoyer pour la culture rédigé de manière très personnelle par le directeur de l'*Agenda Culturel*. Il accompagne, au même moment, la création de répertoires accessibles en ligne qui recensent la plupart des artistes et des organisations culturelles locales, libanaises et étrangères, actualisés au quotidien. Il sera question plus tard de produire un état des lieux général basé sur un travail de consultation. Cette idée s'est davantage affirmée lorsque l'équipe est entrée en contact avec l'association marocaine Racines[13] qui développe un projet similaire avec ses États généraux de la Culture, organisés à Rabat en novembre 2014. La rencontre avec l'association Racines s'avère déterminante, puisque dans les mois qui suivent, l'*Agenda Culturel* entreprend de constituer un véritable « *mapping* » de la culture au Liban, constitué d'études transversales et sectorielles, basées sur des questionnaires et entretiens individuels. Le terme *mapping* commence d'ailleurs à être utilisé par l'équipe de travail à ce moment-là. C'est par l'intermédiaire du programme de l'Union européenne Med Culture[14], que l'équipe de l'*Agenda Culturel* se rend à ces États Généraux. Med Culture est un programme de cinq ans, qui a pris fin en 2018 et avait pour mission de soutenir l'essor des politiques culturelles dans les pays du sud et de l'est de la Méditerranée, par le biais de fonds de soutien, mais surtout de missions de développement des capacités, de formation et de mise en réseau. Ce programme s'est également chargé de mettre en relation l'équipe de l'*Agenda Culturel* avec le ministère de la Culture libanais, durant le mandat de Rony Araygi (2014-2016). Des subventions sont d'ailleurs accordées par ce ministère et la Commission nationale Libanaise pour l'Unesco. Des financements du secteur privé sont également injectés dans le projet par la Safadi Foundation[15] et la RAM Association Arts&Culture (fondation Robert Alfred Matta).

En janvier 2016, cette étude, rédigée dans son ensemble en français, accompagnée d'un plan d'action quinquennal et d'un budget prévisionnel, est directement adressée au ministre, dans le courant de l'année. Med Culture propose ensuite de financer deux journées d'ateliers pour le mois de novembre, permettant de rendre public le projet Liban 2020 et de le mettre en discussion avec le plus grand nombre d'intéressés, en présence du

12 Selon les propos recueillis en entretien le 10/03/17 auprès d'Émile Nasr, directeur de l'*Agenda Culturel* de 1994 à 2018.

13 [www.racines.ma].

14 [https://www.medculture.eu/].

15 [https://www.safadi-foundation.org/].

Livre HS3 IR.indb 22 20/10/2021 18:30:47

ministre de la Culture. Le document est alors traduit en arabe, ainsi qu'en anglais, à la demande de Med Culture. Pourtant, le projet se retrouve rapidement au point mort, au vu des élections présidentielles d'octobre 2016, la désignation d'un nouveau ministre étant attendue. Après sa nomination, une réunion est organisée avec le ministre Ghattas Khoury au début de l'année 2017 pour lui soumettre le projet des ateliers à venir et discuter du plan quinquennal rédigé par l'équipe. Un manque de suivi au niveau de la passation entre les deux ministres se fait clairement ressentir : celui-ci affirme de pas être au courant de l'initiative « Liban 2020 » et refuse d'être présent aux dits ateliers. Ce dernier a un autre projet : une réunion consultative visant la mise en place d'une stratégie pour la revitalisation de la culture au Liban est prévue pour le mois de mars. Une stratégie dont le budget s'élèverait à 180 millions de dollars sur cinq ans, et qui servirait de levier économique, social et culturel au pays. Cette stratégie[16], sous-titrée : « Priorités stratégiques, objectifs et initiatives », a été développée par le cabinet de conseil Strategy&[17] entre 2015 et 2016, sous le précédent ministre de la Culture. À la stratégie formulée par les consultants de Strategy& s'ajoutent les résultats de la réunion consultative qui proposait des ateliers de discussions sectoriels sur les domaines d'action suivants : le théâtre, le cinéma, la musique, la danse, la littérature et l'édition, les beaux-arts, le patrimoine matériel et immatériel. Les artistes et opérateurs culturels présents, mais peu nombreux, sont invités à prendre la parole dans le but de faire part de leurs recommandations. Un comité est ensuite formé au sein du ministère pour réaliser un travail de synthèse que l'équipe de l'*Agenda Culturel* espère rejoindre, mais sans succès. La collaboration avec Med Culture prendra fin par la suite, la présence du ministre de la Culture aux ateliers faisant partie des critères de leur programme de développement.

En juin 2017, Ghattas Khoury, en présence du Premier ministre Saad Hariri, présente les conclusions du comité sous la forme d'une publication. La teneur générale du plan quinquennal concerne notamment des projets de lois liés à l'augmentation du budget alloué au ministère. Même s'il s'agit de l'une des premières consultations publiques ayant été réalisée par le ministère de la Culture, ce projet de développement n'a pas de suite à l'heure actuelle. Un nouveau ministre de la Culture, Mohammad Daoud, a été nommé en janvier 2019. L'équipe de l'*Agenda Culturel*, quant à elle, a distribué partiellement son étude à certaines institutions, notamment aux centres culturels étrangers. Le projet en est resté à ce stade depuis.

2.2 Me'zaf

Le second exemple concerne l'association Me'zaf. Celle-ci propose un projet plus récent et dont les modes opératoires diffèrent en certains point de « Liban 2020 ». Me'zaf est une association musicale, créée en 2015, et se consacre aux « *musiques authentiques* » du Levant. Ses activités initiales portent sur l'organisation d'un festival, la création de

16 [http://www.culture.gov.lb/pdf/Download_Pdf_English.pdf].

17 [https://www.strategyand.pwc.com/].

Livre HS3 IR.indb 23 20/10/2021 18:30:47

projets musicaux et d'ateliers pratiques, avec la volonté de s'adresser aux régions en priorité. Dans le but de mieux répondre à cet objectif, l'une des fondatrices de l'association, Areej Abou Harb, explique vouloir proposer des projets « organiques ». La volonté d'explorer le paysage culturel libanais s'inscrit ici dans la bonne marche d'un projet plus général qui cherche à répondre aux besoins du terrain, formulés par les acteurs culturels basés en région, mais aussi à partir des diagnostics posés par l'association en termes d'offre culturelle, de possibilités de collaboration avec les municipalités et de mise en réseau des acteurs à l'échelle du pays. Cette mission de départ va finalement aboutir au souhait de l'association de produire une étude de terrain plus transversale, qui balaierait différents secteurs culturels, différentes pratiques et contextes. C'est la « création de politiques culturelles efficaces et surtout décentralisées[18] », directement liée à ce projet, qui serait prévue sur le long terme. En octobre 2016, lors des rencontres Satellite organisées par l'IETM[19] à Beyrouth, qui rassemblèrent une centaine d'acteurs culturels sous la thématique de la liberté d'expression, Me'zaf fit la rencontre de l'équipe de Racines. Racines s'apprête alors à lancer le programme de développement MARSAD[20] financé par SouthMed CV[21]. MARSAD est une plateforme collective de recherche, d'évaluation et d'observation des politiques culturelles dans la région MENA, dont Me'zaf va devenir partenaire en février 2017 aux côtés de deux autres associations : « Notre culture d'abord » (Tunisie) et « El Madina for performing and digital arts » (Égypte[22]). Une première rencontre a lieu en juin 2017 au Liban en présence de l'association Racines, Me'zaf et d'autres groupes libanais intéressés par le projet. Faite d'échanges d'expertise, d'ateliers et de discussions, cette réunion a constitué une première étape de travail pour l'association Me'zaf dans la mise en place d'un réseau local pour le développement de son projet d'étude. Cette collaboration a notamment abouti à une publication commune des quatre partenaires, intitulée « Pourquoi la culture est la solution[23] ? », parue en décembre 2017, ainsi que la création d'un site web, désigné comme « observatoire des politiques culturelles ». Celui-ci met à disposition des ressources documentaires, des statistiques et des recommandations pour les secteurs culturels des quatre pays, réalisées à partir de la méthodologie de travail que Racines a développé au Maroc dans le cadre de ses activités liées au développement de politiques culturelles[24]. En juin 2018, l'association Me'zaf fait partie des sept lauréats sélectionnés sur 14 pays de la région pour le programme « Initiatives et projets de politique culturelle locale et régionale », porté par l'organisation régionale Al-Mawred Al-Thaqafy. Ils ont obtenu une subvention pour le projet intitulé : Cultural Survey in Lebanon : Phase One, qui consiste en un premier travail de mapping en région.

18 Selon les propos recueillis en entretien les 16/02/17 et 01/11/18 auprès d'Areej Abou Harb, fondatrice de Me'zaf.

19 International Network for Contemporary Performing Arts [https://www.ietm.org/en].

20 Mediterranean Action and Research for Sustainability and Development [http://www.smedcv.net/marsad-mediterranean-action-and-research-for-sustainability-and-development/].

21 Cofinancé par l'Union européenne dans le cadre du programme Med Culture, SouthMed CV a été actif entre 2015 et 2018, principalement dans le domaine de développement des capacités.

22 [http://www.elmadinaarts.com/].

23 [https://issuu.com/associationracines/docs/why_culture_is_the_solution_].

24 On compte parmi ces activités la cartographie de la culture au Maroc, les trois éditions des États généraux de la culture, l'enquête sur les pratiques culturelles des marocains ainsi que le projet Racines Carrées, incubateur de création.

Livre HS3 IR.indb 24 20/10/2021 18:30:48

3 Formes d'expérience collective et modalités d'action

À partir de ces deux exemples, on constate tout d'abord l'aspect collectif propre à la construction sociale de cette demande de politique culturelle. Ces initiatives – qui impliquent des groupes d'acteurs appartenant à des réseaux différents et ce, à plusieurs échelles (locale, régionale et internationale) – peuvent être, dans une certaine mesure, pensées comme des modes de l'action collective[25]. Initialement appliquée à la production artistique, cette notion peut être étendue à ce type d'initiatives, si tant est que nous les considérions comme des organisations sociales qui élaborent des réseaux de coopération sur la base d'une idée commune et partagée du travail à réaliser. Ce qui signifie que cette division du travail s'élabore à partir d'une définition consensuelle de la situation négociée au préalable. Les personnes impliquées dans ces projets ont en effet organisé leur coopération en se référant à une manière conventionnelle de procéder, ainsi qu'en faisant appel à un langage conventionnel. Il apparait d'ailleurs évident que les réseaux et les partenariats régionaux et internationaux dans lesquels sont impliqués les projets Liban 2020 et Me'zaf, ont joué un rôle majeur dans la formulation de ces projets, non seulement d'un point de vue politique et idéologique, mais également langagier et sémantique, et aussi au niveau des méthodes pratiques et logistiques.

D'une part, la dimension politique de l'art et de la culture comme facteur de développement économique durable et de stabilité politique semble représenter cette vision largement partagée. D'autant plus partagée qu'elle est aussi commune, au niveau de la région, à un grand nombre d'acteurs culturels et institutionnels. D'autre part, la langue adoptée par les équipes de travail qui développent ces projets diffère dans leurs écrits et leurs supports de communication, leurs réunions et leurs rencontres publiques. L'équipe du projet « Liban 2020 » utilise la langue française dans tous ses supports. Ils ont traduit leur étude suite à la demande de Med Culture, car l'utilisation de la langue arabe faisait partie de leur cahier des charges. L'association Me'zaf travaille généralement en arabe et l'utilise ainsi que l'anglais pour communiquer ses activités au public. Au niveau du format, l'équipe de Liban 2020 n'a pas cherché à produire un état des lieux des publications existantes ou des initiatives portant sur les mêmes types de projets, et a principalement concentré son étude sur la ville de Beyrouth. Me'zaf possède une bonne connaissance des acteurs locaux et régionaux et concentre davantage son travail sur les zones périphériques. C'est la collaboration avec Racines qui leur a permis d'initier leurs travaux avec plus de moyens. L'aspect financier peut être également considéré, car il reflète les différentes relations, à des échelles variées, entre les équipes de travail et leurs partenaires.

Les méthodologies de travail peuvent également être observées. Les termes de référence habituellement utilisés par ces deux groupes dans leurs projets respectifs démontrent une forme de standardisation, non seulement de la langue adoptée mais aussi des méthodes

25 Howard Saul Becker, « Art as Collective Action », *American Sociological Review* n° 39(6), (déc., 1974), p. 767-776.

Livre HS3 IR.indb 25 20/10/2021 18:30:48

utilisées. Cet alignement peut être observé sur les projets de l'*Agenda Culturel* et de l'association Me'zaf, mais également au sein d'initiatives similaires qui existent ailleurs. Dans chacun de ces projets, il est fréquent de retrouver des termes tels qu'« Établir un diagnostic », « réaliser un mapping », « renforcer les capacités », « partager l'expertise », « produire des données », « fournir des recommandations », « réaliser des actions de plaidoyer », « mettre en œuvre des politiques durables », etc. Il est important de noter qu'indépendamment de la langue dans laquelle on s'exprime, ces termes sont généralement utilisés en anglais. Sur la question des méthodologies de travail, il faut souligner le rôle de l'organisation régionale Al-Mawred Al-Thaqafy mentionnée en introduction. En collaboration avec la Fondation culturelle européenne, l'ONG lance en 2009 un programme sur les politiques culturelles qui a pour premier objectif de réaliser une première enquête dans huit pays : l'Algérie, l'Égypte, la Jordanie, le Liban, le Maroc, la Palestine, la Syrie et la Tunisie. L'ouvrage est publié en 2010 suite à la première conférence sur les politiques culturelles dans la région arabe[26], organisée à Beyrouth. Les auteurs de ces *Country Profiles* ont suivi une formation sous la conduite d'experts européens. Elle portait notamment sur l'utilisation d'un modèle d'enquête sur les politiques culturelles mis au point par ERICarts[27] (European Institute for Comparative Cultural Research) et le Conseil de l'Europe. Il est spécifié dans l'historique des activités d'Al-Mawred Al-Thaqafy en ligne[28] que ce modèle, appelé le Compendium Européen, a été modifié en fonction des contextes et particularités de chacun des huit pays. Ce modèle représenterait un système d'information et de suivi majoritairement connu de celles et ceux qui entreprennent ce genre de projets et souvent cité comme référence. Il constitue ainsi une base de travail indéniable dans ce type de démarche, et notamment dans la manière de segmenter le secteur culturel et ses acteurs, en vue de leur étude.

4 Du national au local, une réflexion convergente

L'équipe de Me'zaf tend aujourd'hui à prendre de la distance vis-à-vis du *Compendium,* au profit d'un travail d'enquête de terrain plus approfondi, mené sur le long terme, et presqu'exclusivement axé sur le paysage culturel en dehors de Beyrouth. Ils expliquent que les municipalités possèdent compétences et budgets, mais aussi le devoir, eu égard à la loi, de proposer des activités culturelles et/ou sportives. Ils souhaitent ainsi établir un maillage fort d'acteurs en région, mis en relation *via* l'expertise de l'équipe, en fonction des besoins, des moyens et des compétences existantes. L'intérêt de l'équipe se déplace ainsi du ministère de la Culture vers l'implication d'institutions publiques de proximité, comme les municipalités. Ils se définissent également comme une « nouvelle génération » qui bénéficierait des connaissances produites jusqu'à aujourd'hui par d'autres groupes de travail, dont les publications restent peu nombreuses et valorisables en tant que telles.

26 [https://mawred.org/research-publication/an-introduction-to-cultural-policies-in-the-arab-region/?lang=en].

27 [https://www.ericarts.org/].

28 Depuis début de l'année 2019, Al-Mawred Al-Thaqafy possède un nouveau site web. Cette citation ne figure plus dans l'historique des activités.

Livre HS3 IR.indb 26 20/10/2021 18:30:48

Il s'agirait désormais d'être dans une optique de recherche de terrain approfondie, dans des temporalités plus longues, et à une échelle plus restreinte. Une approche qui les autoriserait à saisir d'autres enjeux, plus actuels, par la mise à jour des méthodologies de travail et l'adaptation de leurs outils. L'équipe de Me'zaf remet en question ces approches globales à l'échelle d'un pays, produites au Liban, mais aussi ailleurs. Il s'agirait d'une nouvelle période exploratoire, inscrite dans la continuité de ce qui a été fait auparavant, dans le but d'en dégager une idée plus précise, plus contextualisée. Ils formulent la volonté de s'éloigner de ces « *Compendium profiles* », considérés comme des étapes initiales au travail de recherche sur les politiques culturelles. Bien qu'un grand nombre de points communs est généralement constaté du point de vue de la structuration des scènes culturelles au sein de la région MENA, cette équipe de travail cherche aussi à nuancer l'idée d'une « région arabe », en privilégiant une approche à l'échelle locale et en s'intéressant aux spécificités non pas de chaque pays, mais des localités, périphéries et villages. Chercher des financements considérables dans le but d'organiser un événement à l'échelle nationale ne permettrait pas, selon eux, de produire des discussions et des échanges concrets pour ce type d'initiative.

Les réflexions plus récentes de l'équipe de Me'zaf s'inscrivent dans des tendances que l'on observe du côté des principaux programmes de développement pour les politiques culturelles. L'équipe de Med Culture explique concentrer désormais ses activités sur la question des périphéries. Ce changement d'axe proviendrait des demandes directes des acteurs culturels. Cet intérêt croissant pour le niveau local proviendrait aussi de constats de terrain réalisés par l'équipe de Med Culture, notamment avec l'exemple du cas palestinien : travailler au développement des politiques culturelles dans ce type de contexte, celui d'un territoire morcelé et discontinu, ne serait possible que dans le cadre d'une approche locale, par villes ou territoires restreints. Le programme de financement Cultural Policy Grants de l'organisation Al-Mawred Al-Thaqafy permet de faire le même constat. Avant 2016, les activités de l'organisation dans le domaine des politiques culturelles ont été réalisées par le biais des groupes de travail nationaux, en quelque sorte affiliés à l'organisation. Depuis 2016, Al-Mawred Al-Thaqafy finance d'autres initiatives, qu'elles soient individuelles ou portées par des associations : parmi les derniers lauréats, ceux de 2018, on compte la publication d'un guide juridique sur le cinéma tunisien, un programme de formation d'acteurs culturels palestiniens basés au Liban sur les politiques culturelles, ou encore une enquête sur le rôle des partis politiques dans la formulation des politiques culturelles au Maroc[29]. À travers sa politique de financement, l'organisation témoigne de sa volonté à encourager de nouveaux acteurs, qui ne sont plus nécessairement les groupes de travail nationaux. On assiste à une diversification des projets soutenus, dont les objets de recherche sont davantage spécifiques et les activités plus localisées. Pour l'équipe de Me'zaf, ceci est le résultat d'une véritable adaptation et prise en compte des demandes des acteurs culturels de la région. Une adaptation qui serait basée sur l'échange entre les différents acteurs et qui serait le signe d'une période de re-questionnement, d'un souhait des acteurs

29 [https://mawred.org/mawred-news/results-of-the-cultural-policy-initiatives-and-projects-grants-2018/?lang=en].

Livre HS3 IR.indb 27 20/10/2021 18:30:48

des arts et de la culture de repenser leurs environnements, leurs pratiques, leurs aspirations. Autant de questions pour ce groupe de travail qui s'inscrivent dans une réflexion plus large, collectivement partagée, aux côtés d'autres types d'initiatives artistiques, académiques, mais aussi socio-culturelles, voire militantes, qui ont pris ou prennent forme actuellement. On pense notamment aux différentes publications, blogs et plateformes en ligne[30] qui ont vu le jour ces dernières années à l'échelle de la région. On compte également les activités universitaires comme l'enquête sur les pratiques culturelles des étudiants de l'Université Libanaise[31]. Des projets artistiques ou militants questionnent aussi la place de l'art dans la société libanaise et sont souvent articulés à une réflexion sur les modalités d'occupation de l'espace public : Le collectif Kahraba[32] et son festival de rue « Nous, la lune et les voisins », le Dictaphone Group[33] et les performances réalisées sur la zone de Dalieh, associé à la lutte contre la privatisation du front de mer, ou encore la publication d'un guide administratif et juridique au sujet de la création artistique dans l'espace public au Liban réalisé par la Temporary Art Platform[34]. L'existence de tous ces projets pourrait être le signe d'une réflexion plus ou moins convergente et collectivement partagée par ces différents acteurs sociaux, qui finalement participent à la mise en discussion au sein de la sphère publique de la place de l'art dans la société.

5 Un débat en devenir

L'approche critique de la notion d'espace public, définie comme un espace de discursivité sociale[35], permet d'aborder ces différents exemples comme l'expression d'une forme d'expérience collective, de laquelle émerge un débat, non-seulement sur les politiques culturelles au Liban, mais, plus fondamentalement, sur l'art et la place de l'art dans la société libanaise, d'une revendication d'un droit à l'art, d'une volonté de représentation et de régulation publique entre l'État et la société. Ce débat est initié par cette diversité d'acteurs qui s'investissent en amorçant une discussion, en relevant un problème, en faisant part d'une situation dont il faut se saisir collectivement. Ils revendiquent de la même manière un droit de prise de parole. Cette approche permettrait non seulement d'avancer sur l'identification des formes d'interaction entre les différents acteurs sociaux impliqués, mais aussi sur l'analyse des discours produits et les processus par lesquels ces acteurs se rendent visibles, légitimes, justifient de leurs actions et construisent une cause collective autour de valeurs communes[36].

30 [https://www.arabcp.org/] ; [https://cpl.hypotheses.org/1].

31 « Le rôle de l'Université Libanaise dans le développement de la culture au sein de la société – Contribution à l'élaboration d'une politique culturelle universitaire et à l'expérimentation de pratiques en médiation culturelle ». Cette enquête en cours de publication a été menée auprès de 1 164 étudiants en Licence dans 15 facultés de l'UL. Elle a été réalisée à l'initiative de Liliane Ghosn-Sweydane, professeure à l'Université Libanaise et fondatrice du master de médiation culturelle.

32 [https://www.collectifkahraba.org/].

33 [https://dictaphonegroup.com/about/].

34 [https://www.temporaryartplatform.com/].

35 Jürgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, [1978], réed. 1988.

36 Luc Boltanski et Laurent Thevenot, *De la justification : Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991.

Livre HS3 IR.indb 28 20/10/2021 18:30:48

En marche vers une idéologie neutre de la politique culturelle

Ricardo Mbarkho

1 Enjeux actuels des arts visuels au Liban

La politique culturelle libanaise fait face à plusieurs conceptions de l'art, allant d'un art institué et conservateur, qui renvoie à la tradition et épouse les formes et les contenus de son époque – à l'exemple des toiles de Chaouki Chamoun[1] dans lesquelles l'artiste fait éloge de la mondialisation, des métropoles, avec un style qui convoque des codes plastiques en provenance du graphisme – à un art contestataire qui expérimente des formes et des messages nouveaux comme c'est le cas, par exemple, des œuvres de Walid Raad[2], de Walid Sadek[3] ou de Jalal Toufic[4]. Cet art contestataire est un art progressiste et révolutionnaire convoquant la nouveauté, en opposition à la première conception de l'art, propre aux artistes intégrés au milieu de l'art institué. En effet, l'art conservateur relève d'une vision, laquelle considère que dans l'art, comme ailleurs, la fin justifie les moyens, dans la mesure où l'argent et le profit participent de la définition même de l'art. Dans ce sens, l'art conservateur repose sur une pratique qui consiste à répéter des formes d'expression préexistantes. L'art conservateur trouve sa valeur dans les critères économiques qui prévalent sur ceux qui sont symboliques. En d'autres termes, une œuvre d'art est évaluée selon le profit qu'elle génère. Cette conception de l'art constitue le fondement d'un art éminemment conservateur, lequel régit l'art institué et s'apparente au stéréotype, caractéristique majeure des produits des industries culturelles comme ont pu l'analyser M. Horkheimer et T. Adorno[5]. En revanche, aux antipodes de la conception conservatrice, l'on constate que des artistes ont une autre conception ou vocation, de nature progressiste et sociale et dont l'aboutissement est de préserver la paix, de réduire les disparités sociales, de faciliter le dialogue entre les communautés, les cultures et les religions, voire de changer positivement l'être humain et le monde. Mais l'on observe également que diverses pratiques progressistes ou même révolutionnaires peuvent entretenir un certain état belliqueux. Il convient de souligner que cette pensée révolutionnaire qui veut limiter la définition de l'art à un cadre convoquant uniquement les valeurs symboliques, tout en ignorant celles économiques, voire en résistant à ces dernières, nous semble aujourd'hui une définition obsolète, nécessitant une reformulation plus conforme à la réalité.

1 Mark Hachem – Contemporary Art Gallery (2017), *Artists*, [http://www.markhachem.com/index.php/Chaouki-Chamoun.html], (consulté le 6 février 2021).

2 MoMA (2001), *The Atlas Group/Walid Raad. My Neck Is Thinner Than a Hair: Engines. 1996–2004*, [https://www.moma.org/learn/moma_learning/walid-raad-my-neck-is-thinner-than-a-hair-engines-1996-2004], (consulté le 15 juin 2017).

3 Beirut Art Center (2010), *walid sadek place at last*, [http://www.beirutartcenter.org/en/exhibitions/place-at-last], (consulté le 6 février 2021).

4 Studiocur/art (2018), *Jalal Toufic Matrix for AI et Al*, [https://www.studiocurart.com/project_details/17/Jalal%20Toufic%20Matrix%20for%20AI%20et%20Al/].

5 M. Horkheimer, T. Adorno, *La dialectique de la Raison*, Paris, Gallimard, 1974.

Livre HS3 IR.indb 29 20/10/2021 18:30:48

Sur la base de ce constat de l'existence de ces deux conceptions de l'art, on peut se demander où se situerait une politique culturelle libanaise qui traiterait équitablement les agents de l'art résistant et les acteurs de l'art conservateur. Pour répondre à cette question, il convient de remarquer que, de prime abord, la divergence de ces deux conceptions antagonistes peut nous paraître problématique.

À ce titre, au sein d'une politique créative, la collaboration s'opère entre d'une part un monde de l'art fondé sur des valeurs éminemment conservatrices, où règne la loi de l'offre et de la demande ; et d'autre part un monde de l'art progressiste et révolutionnaire induisant un lien à la construction d'un vivre-ensemble pacifié toujours menacé par une pensée caricaturale d'un art devant s'affronter au monde (soit, convenons-en, une pensée héritée et finalement conservatrice).

Mais cette divergence est amenée à disparaître pour qu'une convergence fertile se fasse jour[6], en ce sens que les produits intermédiaires réalisés sous l'égide d'une politique culturelle intermédiaire constituent le fruit d'une collaboration symbiotique et de sorte que cette dernière implique un nouveau terrain possédant son modèle organisationnel propre[7].

Dans cette hypothèse, l'art résistant ne perd pas de sa valeur intrinsèque, de son authenticité et de son intégrité – perte sur laquelle revient Deleuze[8] ; pas plus qu'il ne subit une perversion au contact de l'art institué et de ses valeurs marchandes et conservatrices – valeurs commentées par Debord[9]. De leur côté, les acteurs de l'art institué ne sont pas perdants au contact du monde de l'art résistant, en ce sens que ces derniers n'ont pas à subir une régression économique due à une pratique progressiste, non commerciale et communément considérée comme tantôt anti-conservatrice et tantôt anti-reproduction.

À ce stade de la réflexion, comment peut-on envisager l'absence des deux perspectives progressistes et conservatrices dans le cadre d'une politique culturelle créative au Liban ? Ces deux perspectives sont-elles fondées sur un idéal type vers lequel la politique culturelle tendrait constamment ?

Pour tenter de répondre à cette série de questions, nous faisons l'hypothèse que la nouvelle politique culturelle libanaise développerait une idéologie neutre, indifférente en quelque sorte aux problématiques progressistes et conservatrices, sans que cette indifférence pose problème à la réalisation des produits créatifs.

Pour vérifier la validité et les limites de notre hypothèse, nous étudierons, dans un premier temps, l'art dans sa conception conservatrice, notamment en analysant la relation entre l'art et le marché et en examinant le soutien que lui apporte les mondes de l'art[10] à la

6 R. Mbarkho, « L'interdépendance dialectique entre création artistique médiatique et industries culturelles », *Al-fann wa imarah* 6, Institut des Beaux-Arts – Université, Libanaise, 2016.

7 P. Bouquillion, B. Miège, P. Moeglin, *L'industrialisation des biens symboliques. Les industries créatives en regard des industries culturelles*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2013.

8 G. Deleuze, Extrait de la conférence donnée dans le cadre des *Mardis de la Fondation* , le 17 mars 1987, en ligne : [https://www.youtube.com/watch?v=4ybvyj_Pk7M&t=564s], (consulté le 22 avril 2013).

9 G. Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.

10 H. S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2010. C. Bilton, *Management and Creativity : From Creative Industries to Creative Management*, Oxford, Blackwell Publishing, 2007.

Livre HS3 IR.indb 30 20/10/2021 18:30:48

faveur des initiatives privées d'entreprises capitalistes comme les industries du luxe. Nous clarifierons au passage les enjeux qui découlent de ces initiatives.

Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons à l'art dans sa dimension progressiste, sociale et politique. Nous nous demanderons dans quelle mesure cet art peut contribuer à un développement intellectuel au sein même de la société libanaise. Ensuite, nous observerons l'art dans sa dimension politique en soulignant d'abord les enjeux des politiques publiques de soutien à l'art, considérées comme d'importants vecteurs de cohésion sociale. Enfin, nous nous pencherons sur les relations qui existent entre l'accès à la culture artistique et la stabilité politique.

2 L'art institué : la création sous l'emprise d'une conception conservatrice

Les arts visuels peuvent s'imprégner d'une conception conservatrice. Cette dernière est évidemment rejetée par les acteurs culturels et les artistes progressistes qui prônent une vision orthodoxe d'un art à vocation, si ce n'est militante, du moins sociale. Si cette conception conservatrice épouse les valeurs de son temps en vue d'assurer une rentabilité économique et garantit en même temps une valeur esthétique à l'œuvre, s'est en relevant d'une relation fertile et harmonieuse entre arts visuels et commerce lequel concilie valeur symbolique et valeur économique, *a priori* contradictoires ? Comment cette conciliation se traduit-elle ? En quoi, autrement dit, les initiatives privées des entreprises capitalistes peuvent-elles jouer un rôle dans cette conciliation ? Et dans quelle mesure et à quelles conditions ces deux conceptions, l'une progressiste et l'autre conservatrice, peuvent-elles se transposer dans un troisième monde conforme à leurs valeurs ?

2.1 L'art à l'épreuve du marché

L'intérêt de l'étude de la relation entre art et marché s'explique par le fait que cette dernière constitue une garantie de survie pour certains types d'arts. En effet, ces derniers tentent de s'ancrer sur un terrain économique fiable. Conservateurs et se soumettant aux normes du marché, lequel dicte aux artistes le contenu de leurs productions, ces arts se mettent ainsi à l'abri de tout risque de perte financière. En quoi le monde de la finance, de la spéculation, de la commercialisation de l'art, affecte-t-il la qualité de l'œuvre visuelle ? Dans quelle mesure ce type d'expression artistique garantit-elle une certaine sécurité aux artistes ?

Selon Raymonde Moulin, même la conception la plus conservatrice de l'art ne peut garantir le plein succès économique de l'œuvre. Je cite :

Livre HS3 IR.indb 31 20/10/2021 18:30:48

> cependant, si les œuvres majeures d'artistes qui occupent une position historique de premier rang constituent des œuvres phares présentant une relative stabilité et pouvant être considérées comme des valeurs financièrement sûres, les facteurs d'incertitudes ne sont pas absents du marché de l'art classé[11].

Moulin évoque ici l'art qui opère dans un contexte plus ou moins stable, conforme aux lois explicites de l'offre et de la demande, comme ce fut le cas dans l'histoire de l'art avant l'impressionnisme. Elle parle de « l'art classé » puisque l'art actuel essaie de prendre comme modèle cet « art classé » pour bénéficier d'une sécurité économique.

Selon Raymonde Moulin, l'art figuratif traditionnel est construit « sur une tradition routinière[12] », tandis que l'art contemporain inclut diverses idéologies dont l'art conservateur et l'art progressiste « évolutif[13] ». En développant l'étude sur l'art conservateur, Moulin avance qu'

> il s'agit de peintures de chevalet, présentées encadrées et dans des dimensions autorisant l'usage privé. Les thèmes et la facture des œuvres obéissent à des règles et des conventions communément acceptées par les producteurs, les distributeurs et les clients. Les arguments de vente portent sur la valeur décorative des œuvres et non sur la valeur de position historique[14].

Cette dernière étant plus adaptée à l'art progressiste militant, lequel trouve difficilement sa place dans les galeries, puisque

> les galeries consacrées à la figuration traditionnelle, dans la sélection qu'elles opèrent des artistes à représenter, excluent la prise de risque associée à l'innovation[15].

Encore une fois, cette innovation est propre à l'art anti-conservateur, en d'autres termes, à l'art révolutionnaire et avant-gardiste.

L'artiste conservateur, tout simplement, stabilisera ses productions économiquement parlant en les conformant à des stéréotypes qui lui assureront, parce qu'ils sont validés par le marché, un public stable prêt à acheter ses œuvres. Ce constat souligne l'aspect stéréotypé et reproductif que la production artistique peut revêtir. C'est dans cette perspective que nous nous demanderons où se trouve la valeur esthétique dans ces œuvres réalisées selon des normes dont la rentabilité économique est directe. Ce qui confirme l'hypothèse que l'aspect reproductif, dans ce cas, ne contredit plus l'aspect artistique ; d'autant plus lorsqu'une politique culturelle favorise la coïncidence de ces deux mondes, en fertilisant la rencontre entre stéréotype et original, entre reproduction et singularité.

Il est, en effet, de plus en plus évident que le problème relatif à la valeur intrinsèque de l'œuvre d'art se pose pour nombre de créations artistiques contemporaines. Le lien entre la valeur

11 R. Moulin, *Le marché de l'art*, Paris, Flammarion, 2009.

12 *Id.*

13 *Id.*

14 *Id.*

15 *Id.*

Livre HS3 IR.indb 32 20/10/2021 18:30:48

esthétique de l'objet d'art, sa beauté et le plaisir qu'on en tire, et sa valeur lucrative semble indéfectible. La marchandisation de l'art, sa financiarisation *a fortiori*, touchent non seulement au plus vif des pratiques de création, mais aussi à la façon dont est évaluée l'œuvre. C'est à ce titre, qu'une pièce unique est plus cotée qu'une reproduction, une série d'impressions numérotées, par exemple, naturellement plus chère qu'une impression commerciale dans un livre.

Nous pouvons ainsi en conclure que toute production artistique qui s'affranchirait du système marchand conservateur serait, de fait, associée à une conception de l'art tout à la fois sociale, progressiste, innovante et non-conformiste.

La question qui se posera alors consiste à savoir si cette conception sociale, parfois recherchée par les artistes voulant fuir l'art conservateur, peut assurer le salut de l'artiste qui chercherait l'épanouissement dans l'avant-garde, ou bien si ce monde de l'art militant resterait une illusion et constituerait une pure spéculation au regard de certains penseurs.

2.2 Spéculation commerciale et nouvel environnement du monde de l'art

Dans un article publié dans le Wall Street Journal intitulé *How Capitalism Can Save Art*[16], Camille Paglia, professeur à The University of the Arts de Philadelphie – auteur d'ouvrages critiques sur l'art – met dos à dos le monde de l'art et celui des industries culturelles. Elle y évoque la crise existentielle à laquelle est confronté de nos jours l'art contemporain dans sa vocation, progressiste et sociale, remettant en question l'humanité. L'auteur écrit :

> But there is no spiritual dimension to an iPhone, as there is to great works of art. Thus we live in a strange and contradictory culture [...]. The spiritual language even of major abstract artists like Piet Mondrian, Jackson Pollock and Mark Rothko is ignored or suppressed. [...]. Is it any wonder that our fine arts have become a wasteland[17] ?

L'art n'est plus ce qu'il est censé être, et ce, depuis les années 1970, où le paysage artistique commença à subir d'importantes restructurations de fond et de forme. Cela s'explique certainement par le contexte sociopolitique, qui a évolué, et par le bouleversement des processus de conception, de production et de diffusion des œuvres d'art. De plus, l'image de l'artiste a changé auprès du public. En effet, il n'incarne plus le génie-artiste, indépendant et dont l'idéalisme symbolique prend souvent le pas sur des considérations économiques. En revanche, l'artiste, de nos jours, se rapproche du statut d'un homme d'affaires, à l'instar d'un patron qui serait à la tête d'une chaîne de production de ses propres œuvres. Cet artiste contemporain tire les ficelles de son entreprise. Il décide des grandes lignes directrices et ne s'occupe que de l'aspect marketing et de la diffusion des créations dont il supervise la production.

16 Comment le capitalisme peut sauver l'art ?

17 « Il n'y a aucune dimension spirituelle dans un iPhone, comme c'est le cas des grandes œuvres d'art. Mais nous vivons dans une culture étrange et contradictoire [...]. Le langage spirituel de l'art, même celui de grands artistes conceptuels tels Piet Mondrian, Jackson Pollock et Mark Rothko est marginalisé ou censuré. [...]. Il ne faudrait pas alors s'étonner que le monde des arts visuels soit devenu un terrain en friche ». C. Paglia, « How Capitalism Can Save Art », The Wall Street Journal, 2012, en ligne : [http://online.wsj.com/news/articles/SB10000872396390444223104578034480670026450], (consulté le 5 juin 2014).

Livre HS3 IR.indb 33 20/10/2021 18:30:48

En outre, on observe que l'art conservateur se positionne également vis-à-vis de la spéculation et de la montée en flèche des prix des œuvres d'art. On se demandera donc selon quels critères les prix des œuvres d'art sont fixés. Certaines œuvres, dont le prix est colossal, traduisent tout à fait la dimension conservatrice de l'art selon laquelle l'offre et la demande justifient les prix. Le prix d'une œuvre suit ici une logique d'économie libérale, à savoir que le prix varie selon l'importance de la demande.

En termes de marketing artistique, si les collectionneurs constituent une partie importante des clients de l'artiste, l'État libanais est également une des composantes du marché potentiel pour l'artiste. Or, ce monde de l'art conservateur n'est que rarement soutenu par l'État, lequel accorde des subventions en vue de financer des productions artistiques ayant encore peu de chance d'intégrer le marché de l'art. Comment, dans ce cas, l'art conservateur peut-il survivre économiquement si le marché de l'art n'assure plus des revenus suffisants à l'artiste ou à l'auteur ? Il semblerait que des institutions privées jouent un rôle considérable dans l'organisation de ses financements et en assurent la survie des artistes institués.

2.3 Le courtage à l'épreuve de la politisation de l'art

Le mécénat artistique occupe une part de plus en plus importante du budget des grandes entreprises capitalistes, telles les banques. En effet, les entreprises privées ont plusieurs raisons d'investir dans l'art. La première nous semble être liée à une politique d'investissement s'inscrivant dans le plan marketing des entreprises. Investir dans les mondes de l'art est considéré comme étant une noble initiative ayant pour effet de rehausser l'image de marque d'une entreprise. La seconde a trait au fait que certaines entreprises investissent dans l'art à des fins spéculatives ou pour bénéficier de déductions fiscales.

C'est le cas, par exemple, des financements d'organismes privés, tels que le *Roberto Cimetta Fund*, qui est actif au Liban, qui soutient, voire stimule, la mobilité des artistes pour favoriser des échanges interculturels, renforcer la découverte de l'Autre ou lutter contre le racisme, sur l'organisation des mondes de l'art libanais. Financements qui peuvent faire écho ou provoquer, malgré toutes les bonnes intentions qui les motivent, en termes de promotion de la cohésion sociale et du maintien de la paix, une certaine violence symbolique. Ils peuvent en effet être perçus comme discriminatoires par certains. Ces bailleurs de fonds, qui favorisent l'aide aux personnes physiques ou morales à même, selon leurs critères, de gérer et d'employer leurs dotations à bon escient, privilégient de fait celles et ceux, ou bien les structures culturelles, capables de pouvoir justifier leurs dépenses auprès de leurs administrations et en fonction de leurs exigences (en présentant des pièces justificatives telles que des factures, des désignations, des taxes et détaxes).

Livre HS3 IR.indb 34 20/10/2021 18:30:48

Dans ce contexte, reste à savoir si ces structures bénéficiaires locales tel que le Beirut Art Center, ou Ashkal Alwan et Shams, sont neutres ou si ces dernières suivent des orientations politiques particulières. En effet, au Liban, les structures bénéficiaires sont souvent des associations à but non lucratif qui ont une certaine orientation politique. Par conséquent, tout artiste qui ne partage pas la même orientation politique que l'association bénéficiaire à laquelle il soumet son projet est ignoré. Ce qui suscite une violence symbolique dans le tissu socio-artistique et conduit nombre d'artistes à se demander si ces associations bénéficiaires à coloration politique ne dévoient pas l'usage des fonds qui leur est attribué. Ainsi, paradoxalement, plutôt que de promouvoir la paix, ce à quoi cherche à répondre leur intention initiale, les bailleurs de fonds alimentent la tension sociale entre les différents courants de pensée. Ce qui aggrave d'autant plus les suspicions des uns envers les autres et le sentiment d'injustice dans un pays comme le Liban[16]. Ce pays encore profondément marqué par la guerre civile.

Dans un tel contexte, la neutralité des politiques culturelles interroge. En effet, lorsqu'elles suscitent la collaboration de plusieurs partenaires, d'un bailleur de fonds et d'une association à but non lucratif politiquement orientée qui choisit de financer tels artistes plutôt que tels autres, cela pose nécessairement problème. Cette initiative, pour autant qu'elle se veut neutre, ne peut être *in fine* que malveillante à l'égard de tous les artistes qui n'en auront pas bénéficié, lesquels verront forcément dans ce soutien une sorte de discrimination. Les politiques culturelles, lorsqu'elles sont à l'origine de ce type de situation, cautionnent ainsi indirectement une certaine orientation politique. Les associations locales en adoptant de telles logiques de courtage[17] partisan se font le moyen de propagandes politiques. Il nous semble alors important de souligner que ce soutien à l'art a un impact de taille, non seulement d'un point de vue financier et au regard des artistes et des associations artistiques, mais également d'un point de vue sociopolitique. Un autre problème se pose aussi en ce qui concerne la neutralité du courtier, à savoir quand un bailleur de fonds accorde des subventions à des fins explicitement politiques. Dans ce cas de figure, certaines associations qui sollicitent des subventions peuvent être amenées à adopter l'engagement politique du bailleur de fonds, tel que Ford Foundation, Arab Fund for Arts and Culture (AFAC) et Culture Resource (Al-Mawred Al-Thaqafy), dans le seul et unique but de survivre et de recevoir des aides.

Pour remédier au problème que posent des mondes de l'art de plus en plus politisés, la politique culturelle pourra chercher à démocratiser la distribution de l'argent en faisant appel à un modèle socio-économique adapté, qui veillera à ce que les financements accordés, par exemple, à des acteurs des arts visuels, le soient sans distinctions partisanes. Puisque les bénéficiaires des allocations de ces bailleurs de fonds défendent plutôt un art qui se veut non commercial, voire anticapitaliste, c'est ce type d'art qui sera le premier à en bénéficier. Dès lors, les bailleurs de fonds mettront à l'écart plus systématiquement

16 R. Mbarkho, « Trauma Stimulated Art, or the Embodiment of Affect in Lebanon : An Allegory », in Traumatic Affect, Cambridge Scholars Publishing, 2013.

17 Modèle socio-économique théorisé par Pierre Moeglin. P. Moeglin, *Outils et médias éducatifs - Une approche communicationnelle*, Grenoble, PUG, 2005.

Livre HS3 IR.indb 35 20/10/2021 18:30:48

les acteurs de l'art qui ne se refusent pas au marché. Puisqu'un artiste commercial sera supposé pouvoir financer ses œuvres par le marché de l'art. Ce qui marginalisera aussitôt l'art commercial et renforcera tout autant nombre d'antagonismes. Est-il possible, dans le cadre d'une politique culturelle, de concilier ces arts, ces acteurs culturels et ces artistes, ces valeurs opposés ?

3 L'art militant et sa conception progressiste

Aux antipodes de cet art conservateur, qui se concrétise au sein du marché de l'art, se trouve une conception de l'art que nous qualifierons de militante, de révolutionnaire et de progressiste. Cette dernière fait appel au progrès intellectuel et psychologique de l'être humain, ainsi qu'aux politiques publiques de soutien à l'art. Cette conception mise sur la stabilité politique, la liberté d'expression et l'accès à l'art ; autant de valeurs qui constituent des facteurs majeurs dans la dynamique du monde organisationnel de l'art progressiste et militant. L'art militant risque-t-il de s'engouffrer dans une propagande politique l'éloignant de la vocation première à tout art, à savoir la créativité ? L'art militant, constamment à la recherche de modes de financement et, entre autres, de financements publics, met en avant une de ses vocations : à savoir, la promotion de la cohésion sociale, laquelle constitue une préoccupation majeure de l'État. De plus, si la cohésion sociale peut participer à une stabilité politique, il faudrait étudier quelles sont les relations de cause à effet entre l'art et l'accès à la culture artistique, d'une part, et cette stabilité politique, d'autre part.

D'après la conception progressiste, l'art se veut révolutionnaire et capable d'éveiller les consciences, de bouleverser le monde en balayant les préjugés, d'offrir aux individus un monde plus humain et de se façonner selon les besoins du public et ses aspirations, dans le but ultime de rendre les individus heureux.

3.1 Rôle du courtage dans les initiatives publiques de soutien à l'art

De nos jours, on constate une tendance de plus en plus importante des pouvoirs publics, du moins dans les pays dits développés, à investir dans les secteurs culturels et artistiques au titre de leurs efforts et de leurs effets en termes de diversité, de droits culturels ou de bien-être social. Le soutien des organismes artistiques et de l'art en général, tout comme ceux qui favorisent l'enseignement dans ce domaine, sont ainsi considérés comme des outils de paix, de développement et de bien-être social. Soutien public à l'art qui n'est pas sans favoriser, au passage, l'expansion des marchés avec la diffusion des œuvres et de leurs

Livre HS3 IR.indb 36 20/10/2021 18:30:48

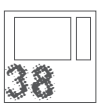
médiations, qui constituent non seulement un devoir, mais aussi un droit fondamental dans des sociétés démocratiques.

Dans ce contexte, le même problème que celui évoqué précédemment se pose quant à la neutralité des organismes associatifs. L'usage que ces organismes font des fonds publics qu'ils reçoivent n'est pas sans nous interroger. Puisque le fait que ces organismes soient marqués du sceau d'orientations politiques franches remet clairement en cause la neutralité promue par l'État dans sa politique d'aide. Alors même qu'on attendrait que ces structures de courtage soient politiquement neutres afin d'établir un lien plus juste ou équitable entre l'État et les artistes bénéficiaires.

Au terme de cette contribution, à la croisée de ces mondes de l'art conservateur et résistant, au carrefour de leurs différentes idéologies, une question s'impose dès lors qui concernera une ligne d'action plus neutre qui régirait la politique culturelle.

Une intermédiation créative, régie par une idéologie neutre, pourrait allier les conceptions conservatrice et progressiste dans l'intérêt de ces deux mondes. Elle viserait à abolir les limites de chacun de ces deux mondes tout en les incitant à créer un seul type de produit créatif. Il s'agirait là d'une fusion entre, d'une part, un art de la reproduction et du stéréotype, et, d'autre part, un art de la créativité et de l'original. Ce qui mettrait en évidence qu'il peut y avoir de l'original dans la reproduction et du stéréotypage dans l'unique. Le courtage ou l'intermédiation deviendraient donc un idéal type vers lequel une politique culturelle libanaise qui se voudrait créative pourrait tendre. Pour l'heure, cet art, qui relèverait d'une telle logique de courtage, constitue une pure abstraction.

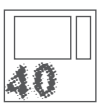
Livre HS3 IR.indb 37 20/10/2021 18:30:48



Livre HS3 IR.indb 38 20/10/2021 18:30:49

Voix de traverses du théâtre libanais

Livre HS3 IR.indb 39 20/10/2021 18:30:49


40

Scènes de l'autre, ou l'hospitalité absolue du théâtre

Arnaud Maïsetti

« Je te dirai, Étranger, que ma coutume est d'honorer les hôtes, quand même il m'en viendrait de plus piteux que toi[1] » lance le serviteur Eumée à Ulysse revenu à Ithaque en mendiant : « Étrangers, mendiants, tous nous viennent de Zeus ; ne dit-on pas : petite aumône, grande joie ? »

Ces mots de l'*hôte* à l'étranger sont ceux de tous les hôtes qui rappellent que l'hospitalité est sacrée, au sens strict du terme : qu'elle est un rituel, venu de Zeus, qui fonde pour une grande part notre rapport à l'autre, et, singulièrement au sein de notre Méditerranée, un rapport au territoire, intime et collectif, à ce qu'on partage dans ce qui nous distingue.

Dès lors ce qui se joue dans l'hospitalité excède la simple politesse : ce serait plus largement une *scénographie* de l'autre et une éthique de soi (ce qui nous fonde en vérité), une mise en *partage* d'un territoire qu'on offre – dans le mesure d'une violence aussi, puisque ce mot de *partage* porte aussi et surtout le sens d'une déchirure qui dit autant ce qui va être séparé que ce qui unit : une mise en partage qui est une mise en péril possible (le péril que l'étranger ne vienne détruire le foyer). Mais l'hospitalité se donne au nom même de ce péril, un don confié en pure perte, *absolument*, don sans condition sans lequel il n'est pas d'hospitalité véritable.

Ce rituel d'hospitalité pourrait être, dans notre culture, ce point de jonction du sacré et du politique, là où le politique ne se sépare pas du sacré, là où le sacré cesse d'être une révérence aux dieux, mais inaugure ce plan d'immanence qui lie dans l'horizon des êtres ceux qui arrivent et ceux qui reçoivent pour fonder une communauté provisoire. Dans ce temps fragile de l'accueil se constituerait la société minimale, mais déjà décisive, temporaire, mais donnée comme pour toujours, de l'un et de l'autre.

Dès lors cette *culture* de l'hospitalité se donnerait au nom même de ce qu'on peut nommer *politique* – non pas comme cette compétition pour le pouvoir ou son exercice, qui est plus souvent la police que le gouvernement – mais politique comme ce *rapport* de l'un à l'autre qui fonde un espace, fabrique du temps, organise une série de rapports relevant d'un monde commun, amoureux peut-être, en tous cas désirables puisqu'ils s'inventent entre les êtres.

1 Ulysse, *Odyssée*, Chant XIV, vers 45-58.

Livre HS3 IR.indb 41 20/10/2021 18:30:49

Or, cette culture de l'hospitalité en Méditerranée – qui est la joie d'Ulysse dans sa douloureuse errance, hospitalité qui nomme le bout du chemin de l'exil et sa consolation, qui paraît même l'horizon de l'errance, et le fondement politique de sa fin –, cette culture, combien elle semble nommer notre histoire présente, mais à l'envers : quand c'est le manque d'hospitalité qui signe les politiques occidentales. Que resterait-il d'une culture – cette série de rapports qui arrachent l'homme à sa simple nature animale et mortelle pour en faire cet être travaillant incessamment, violemment à son émancipation –, que reste-t-il de cette culture dans nos sociétés quand de l'hospitalité ne demeure qu'une politique de *quotas* au mieux, et au pire – et le plus souvent –, de *jungle* où se gèrent des flux, et en tout l'impossibilité même d'envisager l'accueil des exilés ?

L'impensé de notre temps tient dans le mot d'Eumée lancé à Ulysse en pure perte et *absolument* : « quand même il m'en viendrait de plus piteux que toi ». Pourtant, ce qui se joue avec la politique migratoire est partout ce qui travaille la logique propre des politiques européennes culturelles (c'est-à-dire : la culture des politiques européennes) fondées précisément sur la *relativité* de l'accueil, la mise en concurrence, les déclassements, les mises en demeure et en minorités, les exclusions, la marchandisation de tous et de tout.

Que reste-t-il de cette scène primordiale et première, incessamment fondatrice, ce théâtre d'Eumée et d'Ulysse, ce foyer qui s'invente par le risque de faire venir l'autre chez-soi ?

Dans la fable d'Homère, la violence et la beauté tient précisément à ce qu'Ulysse est en fait déjà *chez lui*, mais que c'est une ruse des dieux qui le fait paraître mendiant, étranger et migrant : ruse qui en voilant montre ceci : que le foyer est toujours ce dedans envisagé depuis le dehors, un lieu perçu depuis l'état d'étranger toujours fondamentalement le nôtre quand il s'agit d'habiter nouvellement la vie.

Hypothèse. Et si le théâtre relevait de cet espace (ce foyer) infiniment inventé au-devant de soi par la relation entre acteurs et spectateurs (plutôt qu'un simple passé mythifié, un réseau de valeurs forcément conservatrices et immobiles, amas de clins d'œil et de références communes qui visent à ériger la communauté de part et d'autre de frontières infranchissables) ? Et si l'art dessinait l'espace de ce franchissement de la ligne de partage de part et d'autre de la frontière mouvante des désirs offerts, des allers et des venues ? Alors on comprend combien l'enjeu de la relation théâtrale devient celui de l'altérité, la possibilité de son accueil.

Cette question de la *scène* de l'hospitalité, il n'est pas anodin que les politiques occidentales en aient fait l'un des enjeux cruciaux mis à l'agenda. Tandis que le dogme libéral en occident érige en principe *sacré* la libre circulation des biens, des marchandises et des capitaux, c'est précisément contre la circulation libre des êtres chassés de leur terre que cette politique s'exerce avec le plus de célérité, d'efficacité aussi, de vigueur et d'unanimité.

Livre HS3 IR.indb 42 20/10/2021 18:30:49

Comment penser cette hospitalité, et comment en faire, culturellement, l'enjeu d'une lutte qui soit celle de l'art et notamment du théâtre – qui scénographie ceux qui viennent et ceux qui sont là –, plaçant au cœur de la scénographie spectaculaire un principe dialectique : le rapport à l'autre dans son accueil au nom même de son altérité, au risque de son identité ?

En cela le théâtre nous enseigne. Et en cela peut-être peut-il se concevoir comme une pratique conflictuelle de l'hospitalité qui pourrait en retour dévisager les positions politiques, celle qui sont, dans cette guerre de mouvement, des positions[2] au moins autant à prendre qu'à abandonner. Et à cet égard, le théâtre peut être *l'expérience* même d'une pratique de guérilla des hospitalités. Le théâtre serait en effet cet espace qui accueille des formes inacceptables ailleurs, et deviendrait lieu hétérotopique[3] qui fait de l'accueil autant un partage qu'une violence féconde et fécondatrice.

Le théâtre serait ce lieu où l'hospitalité est en jeu – une hospitalité en lutte d'abord avec elle-même. On sait que le théâtre est cet espace qui symbolise le territoire culturel par excellence : peut-être parce qu'il est ce territoire qui date l'origine fantasmée d'un rituel où le sacré et le politique n'étaient pas dissemblables – la Méditerranée sait ce qu'elle doit au théâtre et à la Grèce, espace qui aura inventé le théâtre, la philosophie et la démocratie au même endroit et d'un même geste dissensuel (même si c'est en partie imaginaire : mais la culture est une construction imaginaire aussi).

Or, qu'est-ce qu'aller au théâtre ? C'est se rendre dans un espace qui n'est pas le nôtre, mais qui est occupé, provisoirement, par un spectacle qui fait de ce lieu le sien. Car au théâtre, on n'est strictement nulle part, seulement dans un espace déterminé par un certain usage : *voir*. C'est, au sens premier, « le lieu d'où l'on voit ». Espace qui est une action : *voir* – parce qu'on n'oubliera pas que les spectateurs endosseront cette *part* de l'action.

Le théâtre spatialise ainsi le partage : cette ligne de partage entre ceux qui viennent et ceux qui sont là, les acteurs de l'autre côté de nous. Et souvent même, c'est un poncif de la création contemporaine, les acteurs sont déjà là, sur le plateau, évoluent ou attendent, nous reçoivent. Force d'accueil qui est la qualité première de l'adresse sur quoi se fonde la totalité du spectacle : accueil de Mohammed El Khétib, de Robert Lepage, geste ou parole qui lance le spectacle de part et d'autre de la ligne de partage sans l'annuler, au contraire, en l'établissant comme ligne, et comme partage. Quelle est la nature de cet accueil, et en quoi est-elle hospitalité ?

Jacques Derrida distinguait deux sortes d'hospitalité[4]. L'une se dit relative, qui est celle de l'administration : on accueille en demandant des comptes, ou des documents, des papiers, en réclamant en retour tel comportement, en échange de quoi peut-être on accueillera. Et on établirait le prix de l'accueil en fonction de critères qui s'inscriront en *dette*. L'autre

2 Antonio Gramsci, *Guerre de mouvement, guerre de position*, Textes choisis et présentés par Razmig Keucheyan, Paris, La Fabrique, 2012.

3 Michel Foucault, *Des espaces autres,* (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité* 5, octobre 1984, p. 46-49. M. Foucault n'autorisa la publication de ce texte écrit en Tunisie en 1967 qu'au printemps 1984. Repris in *Dits et écrits*, Tome IV, Paris, Gallimard, 1984, p. 360 et suivantes.

4 Notamment dans son ouvrage *De l'hospitalité* (dialogue avec Anne Dufourmantelle), Paris, Calmann-Lévy, 1997.

Livre HS3 IR.indb 43 20/10/2021 18:30:49

hospitalité, Derrida la nomme *absolue* : il s'agit de ne rien demander en retour, rien : ni documents ni raison d'être là : rien, pas même son nom.

C'est cette hospitalité qui seule est véritable et même nécessaire parce qu'on mesure combien l'autre crée le contraire de l'accueil, plutôt le soupçon, et la dette, bientôt le bouc émissaire, et bientôt, comme tout bouc émissaire, le sacrifice. Dès lors la seconde hospitalité, absolue, est essentielle pour faire valoir la possibilité de l'accueil et avec elle la possibilité de l'autre. Et avec cette possibilité, la possibilité du politique.

C'est cette possibilité qui est l'impasse de notre présent et nomme notre histoire par l'insulte que les gouvernements jettent en notre nom. Il nous faut une autre histoire. Et c'est ainsi cette contre-possibilité que nomment certains théâtres de notre temps qui sont autant de contre-histoire, vengeant l'histoire et notre présent – nous permettant en retour de nous armer contre cette histoire pour agir sur elle.

Il est vrai que beaucoup de spectacles nous demandent nos papiers, exigent de nous notre capital culturel pour qu'on puisse les rencontrer. Ce capital culturel qui de fait sélectionne, trie, écarte plus souvent qu'il appelle, ou accueille. Mais il y aurait d'autres spectacles fondés sur une autre hospitalité, paradoxalement moins docile, mais justement politiquement plus féconde qui postuleraient l'égalité des intelligences entre nous[5] – du moins en font-elles le pari –, et ne reposerait pas sur la *référence* culturelle qui toujours ne fait que creuser les inégalités entre ceux qui la *partagent* et ceux qui ne la possèdent pas.

Les spectacles de l'hospitalité absolue sont plutôt des expériences que des témoignages culturels. Spectacles de l'hospitalité absolue qui face à moi lèvent des scènes qui dès lors ne me parlent pas en tant qu'être culturel. Être culturel, je le suis certes de part en part et malgré moi – pourtant : spectacle qui s'adresse à autre chose qu'à cet être là constitué, spectacles qui n'ont même pas besoin de me concerner, de parler de moi, de mes problèmes, pour m'être essentiels : spectacles auxquels *je ne comprends rien*, et me désarment, qui font parfois du malentendu l'espace d'une autre approche, où la pensée frôle l'impensé, où l'intensité de la rencontre remplace la signification rationnelle : spectacles de l'étrangeté qui forent l'expérience d'une absolue altérité seule rendant possible politiquement l'hospitalité absolue.

Ainsi dans *Fatmeh*, du Libanais Ali Charour (Avignon, 2016), deux danseuses – Yumna Marina et Rania Al Rafei – puisaient dans les gestes rituels chiites de la mort et dans les chants funèbres la force de refonder le corps pour lui donner naissance : conjurer les puissances de la mort et traverser la vie qui reste. Et devant nous, à la fin du spectacle, tandis qu'elles chantent les lamentations sacrées dans la nuit, spectacle qui nous rend responsables devant la mort. Accueil de ce qui déborde les puissances de vie, qui les appellent pour mieux

5 Voir Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.

Livre HS3 IR.indb 44 20/10/2021 18:30:49

s'en laisser recouvrir. Accueil de ce qu'on ignore en soi. Partage des solitudes communément unies face à la finitude qu'on partage, et qui ne se partage pas.

On sait qu'en français, le mot *hôte* désigne tout à la fois celui qui accueille et celui qui est accueilli. La langue ne tranche pas parce qu'elle sait que la réalité de l'hospitalité est double – et que l'étranger est toujours face à un étranger, que ces deux étrangers le sont l'un à l'autre, non pas étranger d'un même pays. On sait aussi que le mot d'*hôte* possède la même racine que le mot qui donne *hostile* : que l'hôte porte en lui la possibilité d'une guerre : celui qu'on accueille peut être l'ami ou l'ennemi, seule la rencontre le dira. *Guerre* est ce qui se joue au risque de l'hostilité, combat entre le spectacle et le spectateur, lutte de l'entente qui n'est jamais loin du malentendu, de la déception, du dégoût parfois : car tous les spectacles ne sont pas émancipateurs, toute œuvre n'est pas en soi féconde et libératrice. Guerre *dans* le spectacle qui se fonde sur le conflit pour se réaliser et cela depuis la tragédie où l'affrontement est le moteur du drame. Et telle est même la fonction du théâtre : jeter sur le plateau les conflits des êtres et des sociétés afin qu'on puisse les voir, du dehors de nous – guerre enfin, mais pacifique, entre les spectateurs qui en sortant du spectacle partagent des désaccords, puisqu'on peut aussi partager ce qu'on n'a pas en commun… Et toutes ces perceptions d'un même spectacle fabriquent une manière de faire un monde.

Cette dialectique de l'étranger – hôte de l'accueil et du don – rejoint finalement la manière dont le langage de l'art envisage la langue du commun : « toute grande œuvre est écrite comme dans une langue étrangère », écrivait Proust – et de Jean Genet à Heiner Müller, la question étrangère est celle de la création parce qu'il s'agit toujours d'écrire du dehors de soi. Le dramaturge Bernard-Marie Koltès n'écrivait que loin de chez lui, sur les rives d'un lac guatémaltèque où l'espagnol s'effaçait sous les langues mayas, ou dans la Babel new-yorkaise au sein de laquelle on parlait toutes les langues du monde pour mieux les disperser.

L'hospitalité absolue des spectacles – ceux qui importent – lève devant nous l'impossible reconnaissance d'un déjà vu, d'un déjà lu, et renonce à souder des communautés sur des valeurs culturelles qui les figeraient et les anesthésieraient, mais « disperse[nt] les limites du foyer », comme l'écrivait Rimbaud, font de *l'expérience* un projet politique, une expérience. Le théâtre à cet égard n'est pas la fin, mais le levier qui met en suspension l'art pour en faire autant un acte qu'un appel à l'action.

Dès lors, nous, devant ces spectacles, sommes hôtes d'un hôte qui ne réclame rien, mais exige tout de nous, auquel on exigera tout aussi, le ravage intérieur et la beauté de l'intensité impensable, la perception neuve du monde qui nous donnera des armes pour affronter le dehors hostile. On pourrait faire la réponse d'Ulysse au plus redoutable de ses hôtes qu'aura été pour lui le Cyclope : *mon nom est personne.* Geste de dépossession d'Ulysse, d'oubli

Livre HS3 IR.indb 45 20/10/2021 18:30:49

de lui-même et de son passé qui lui permet d'être *étranger* tout à fait et même à lui-même. Cependant, cet oubli est une conquête : dans ce trou d'oubli s'engouffre en effet la possibilité d'identités autres, rêvées, aberrantes : ce serait au nom de cette identité en devenir qu'on peut être au théâtre *spectateur*, acteur de peuples intérieurs qui nous déplaceront.

On pourrait faire une autre réponse aussi : aux combats qui se jouent sur le plateau contre le sens et le capital culturel amassé, à la guerre qui se joue contre nous et notre compréhension rationnelle, à la lutte qui se joue en nous, de nous, entre notre volonté de savoir et notre désir du non-savoir, se forgent les armes qui nous permettraient de lutter contre les logiques fatales du monde, comptables et identitaires – et ce mot *d'étranger* cesserait de qualifier par la négative « celui qui n'est pas d'ici », pour en faire une puissance d'être toujours en appel, toujours en quête, toujours en instance de départ vers d'autres foyers et d'autres luttes.

Le théâtre appartient à qui vient du large

La guerre ici n'est pas la violence, puisque la violence est le contraire du conflit, du conflit armé et institutionnalisé. S'il n'y a pas d'issue à la violence sociale ou politique lorsqu'on nivelle toute conflictualité ; cette issue ne peut se trouver qu'en laissant au contraire une place à ces conflits. Le projet de réaliser la pacification du lien social se fait souvent – l'Histoire nous l'enseigne – en étouffant les individus plutôt qu'en réalisant leur émancipation et les discours de l'unité masquent mal ceux qui prônent l'uniformité, c'est-à-dire l'uniforme et les marches au pas. Mieux vaut-il envisager une société *possible* dans sa capacité à faire de ces conflits l'espace de l'échange : le théâtre des fractures qui lient, des différents et des différences qui nous fécondent.

L'hospitalité absolue que le théâtre rejoue sans cesse paraît cette rencontre au présent des conflits vitaux. Puisant dans les gestes les plus ancestraux de notre territoire – d'Ulysse à aujourd'hui –, elle relierait, entre passé et présent, les vivants après les morts, les vivants auprès des morts.

> Il y a des morts qui sommeillent dans des chambres que vous bâtirez. Des morts qui visitent leur passé dans les lieux que vous démolissez. Des morts qui passent sur les ponts que vous construirez. Et il y a des morts qui éclairent la nuit, qui arrivent à l'aube pour prendre le thé avec vous, calmes tels que vos fusils les ont abandonnés. Laissez donc, ô invités du lieu, quelques sièges libres pour les hôtes, qu'ils vous donnent lecture des conditions de paix avec les défunts[6].

6 Mahmoud Darwich, « Discours de l'homme rouge, VII », in *Au dernier soir sur cette terre*, Arles, Actes Sud, 1994, traduit de l'arabe (Palestine) par Elias Sanbar, 2009.

Livre HS3 IR.indb 46 20/10/2021 18:30:49

Lina Saneh, Rabih Mroué, *33 tours et quelques secondes*

Théâtre et traces de révolte… « d'aujourd'hier[1] »

Yannick Butel

Comment pouvons-nous analyser la façon dont nous nous sommes formés nous-mêmes à travers l'histoire de notre pensée[2] ?

En juillet 2012, Lina Saneh et Rabih Mroué présentaient, lors de la 66e édition du festival d'Avignon, *33 tours et quelques secondes*. Une création singulière où les enjeux de théâtralité conduisent à penser diverses configurations de la révolte. Aussi bien celle qui concernerait un ensemble thématique, que celle qui nous tient dans la proximité de la fabrique du théâtre.

L'idée de parler des pratiques théâtrales libanaises, et de l'articuler à une actualité qui poserait que le théâtre libanais correspondrait à une forme d'écriture de la révolte, m'a tout à la fois séduit et m'a mis dans un profond embarras, dans la mesure où ma connaissance en la matière demeure fragile, et qu'à l'exception du travail historique de Roger Assaf[3], metteur en scène, professeur, auteur, figure généalogique du théâtre à Beyrouth, et plus largement arabe, quelques pièces vues au Théâtre Sham's, lors de mes passages dans la capitale libanaise, et quelques productions européennes parlant de la situation beyrouthine (notamment le travail *Wagons Libres*[4] de Sandra Iché)… il me faut avouer une ignorance chronique que mes pérégrinations, entre autres au Liban, tentent de dépasser. Ma connaissance infirme s'accommodant mal d'être subordonnée au marché[5], à ses modes de valorisation, à ses intérêts privés, qui ne réfléchissent pas la diversité des pratiques libanaises.

Cette précision/précaution prise, il me faut donc me résoudre à n'entrer dans ce sujet (au moins dans un premier temps) qu'à partir de ce qui m'a été proposé, en 2012, au festival d'Avignon et qui a retenu mon attention et motivé le thème de cette contribution. Il s'agit ainsi du travail de Lina Saneh et Rabih Mroué (formés tous les deux à l'Institut des Beaux-Arts de Beyrouth, aujourd'hui vivants à Berlin) intitulé *33 tours et quelques secondes*. Mise en scène présentée au gymnase du lycée Saint-Joseph, et donc programmée dans ce qu'il est communément appelé le « In ».

À l'époque, et dans la foulée de la représentation, la critique consacrée à ce spectacle s'achevait sur ces mots :

1 Barbarisme d'Henri Meschonnic afin de flouer les oppositions entre moderne et contemporain. Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, 2005, p. 138.

2 Michel Foucault, *Qu'est-ce que la critique ?*, Paris, Vrin, 2015, p. 85.

3 Se reporter, entre autres, à Roger Assaf, *Le théâtre dans l'histoire, les scènes, les hommes, les œuvres*, tome 1-5, Beyrouth, éd. L'Orient des livres, 2017. De même, le lecteur pourra consulter le doctorat d'Abdo Nawar, *La pratique théâtrale professionnelle de Roger Assaf, médiation d'une histoire singulière*, soutenue à l'université d'Aix Marseille, le 18 décembre 2018. L'une et l'autre référence soulignant l'engagement de Roger Assaf dans le théâtre et son soutien au peuple palestinien (cf. la mise en scène de *Majdaloun*, avec Nidal Achkar, en 1967, à Beyrouth. Pièce interrompue par la police au bout de trois représentations). Parmi les pièces les plus importantes qu'il ait réalisées, Roger Assaf parle de *Jnaynet el Sanayeh,* en 1997, (réflexion sur la fonction du théâtre dans une société en reconstruction), *La porte de Fatima* (dans la foulée de la guerre de 2006).

4 Étudiante un temps en Histoire, Sandra Iché a consacré un travail de recherche au Liban, dans les années 1990. Sa question n'était autre que celle de la réconciliation d'un peuple, d'une nation, d'un pays pris dans la balkanisation de l'Orient. En toile de fond, le problème linguistique (arabe et français), et c'est presque naturellement qu'elle s'est tournée vers un média francophone *L'Orient Express*, dirigé et fondé par Samir Kassir, qu'elle rencontrait. Son assassinat à Beyrouth, en 2005, a conduit Sandra Ishé à penser les raisons de la violence en ce point du monde. L'incompréhension, peut-être, est à l'origine du travail de l'artiste qui, avec *Wagons-libres*, ne trouve aucune solution à sa peine, mais s'entretient infiniment avec un ami. Une création qui fait écho au documentaire de Thomas Ostermeïer *Hamlet en Palestine*, présenté à l'Opéra théâtre d'Avignon. Nous avions alors découvert, le 22 juillet 2013, au gymnase du lycée Mistral, le travail théâtral et documentaire de celle qui vit entre Lyon et Beyrouth, à l'occasion de sa

Livre HS3 IR.indb 47 20/10/2021 18:30:49

programmation dans le festival In d'Avignon, et avions fait écho à sa pratique.Cf. [http://www.insense-scenes.net/?p=596], (consulté le 03/01/2021)

6 *L'insensé* est un site consacré aux arts vivants fondé en 2008 par Yannick Butel. Aujourd'hui identifié comme un espace de ressources et d'archives, c'est l'un des sites références sur les pratiques théâtrales, chorégraphiques, etc. Cf. critique en ligne de Yannick Butel : [http://www.insense-scenes.net/?p=688], (consulté le 03/01/2021).

7 L'Alliance du 8-Mars regroupe des partis qui appellent à manifester contre les manifestations anti-syriennes de la « révolution du Cèdre », ceux-ci se constituant à leur tour en Alliance du 14-Mars. Ces alliances regroupent des formations de différentes confessions ou laïques, à dominante chiite pour le 8-Mars, sunnite et chrétienne pour le 14-Mars

8 [https://www.theatre-contemporain.net/video/Lina-Saneh-et-Rabih-Mroue-pour-33-Tours-et-quelques-secondes-66e-Festival-d-Avignon], (consulté le 03/01/2021).

> Et on oublierait que ce dispositif met en avant un langage, une façon d'appréhender le langage avec ses codes, ses nouvelles écritures, sa syntaxe, son lexique… On oublierait qu'un nouveau mode de pensée (Est-ce bien un mode ? Est-ce bien encore de la pensée ?) se développe. On oublierait que le mode épistolaire vient ici à être concurrencé par ces messages qui déjouent nos représentations du temps, privilégiant l'immédiateté plutôt que l'intervalle et le différé. On oublierait que ce monde, qui parle à tout va, oublie de s'écouter, que l'intempestif, l'abrégé, le réactif… sont les nouvelles valeurs d'un monde qui n'en finit plus de « rebondir ». Infinitif repris à l'endroit même du discours politique qui, pour autant qu'il a adopté ce verbe, n'en est toujours pas moins pesant et plombant.
>
> Et de regarder *33 tours…*, dès lors, pour ce qu'il met en scène : une absence. Un monde d'absences où la technologie et le publicitaire (on sourit aux fenêtres surgissantes qui invitent à « agrandir son pénis de 10 cm ») se substituent à un autre monde, aujourd'hui en crise, qui n'en finit plus d'être dans une transition indécise. Un monde où le politique, qui pratique lui aussi l'immédiat et qui n'entreprend plus de penser à long terme, est lui aussi une sorte de Facebook, ou *fast food*, des idées.
>
> Aussi *33 tours…* dit la maladie du corps social, sa vitalité contaminée, son esthétisation publicitaire, sa politisation sans *polis*… Si *33 tours…* relève d'un propos sur l'absence, gageons alors que le geste de Lina Saneh et Rabih Mroué pointait un état du langage aujourd'hui, du langage politique en l'occurrence. Ou quand il n'est plus de responsable du sens : ab-sens dirait Derrida[6]

De quoi était-il question dans *33 tours et quelques secondes* ?

Quand ils parlent de cette création, Lina et Rabih expliquent qu'ils sont partis d'un fait divers qui s'est produit à Beyrouth, dans l'effervescence du Printemps arabe. Le jeune militant des droits civiques et de la condition de la femme Diyaa Yamout, activiste, s'est suicidé. Il filme son suicide. Dans la lettre qu'il a rédigée, avant de commettre ce geste, il ne donne aucune raison, sinon celle qui souligne qu'il n'y a pas moyen de vivre humainement, ni librement, pas plus qu'il n'est possible de faire exister une voie alternative aux mouvements[7] des 8 et 14 mars dans la société libanaise.

Lors de l'entretien que les deux artistes auront dans la cour du cloître Saint-Louis, à Avignon, alors que Lina et Rabih s'interrogent sur la frontière entre la vie et la mort ; qu'ils parlent de la récupération qui a été faite sur les réseaux sociaux du suicide de Diyaa, à la télévision dans les médias, sur les pages Facebook, y compris celle de Diyaa après sa mort, ils tentent de partager la question qui les taraudent : la frontière entre l'intime et le social, le personnel et le politique. Jean-François Perrier, le journaliste qui les entretient devant le public le 7 juillet[8], pose alors la question de la mouvance dans laquelle s'inscrit leur pratique. « Partant d'un fait divers, cette mise en scène, comme celles qui ont précédées, semble s'inscrire dans une pratique documentaire ? ». Il pense, sans doute, à *Looking for a Missing Employee* qui était un spectacle qui s'intéressait aux disparus au Liban.

Livre HS3 IR.indb 48 20/10/2021 18:30:49

La réponse du « couple » de créateurs est sans ambiguïté :

> C'est problématique, nous questionnons plutôt la frontière entre le documentaire et le non-documentaire. Ce qui relève de la fiction ou ce qui participe de l'ordre de la réalité. Pour nous les choses s'entremêlent. Qu'est-ce qui est de l'ordre des faits ? Qu'est-ce qui est de l'ordre de l'imaginaire ? Nous on fait du théâtre. On s'intéresse aux petites histoires qui cristallisent l'Histoire du Liban. Ce que la grande Histoire a tendance à faire disparaître. C'est un travail sur l'absence.

Scéniquement, scénographiquement, cela se présentait comme suit : [https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/33-Tours-et-quelques-secondes[9]].

De la mise en scène proprement dite (les extraits sont tout à fait représentatifs), on peut dire qu'elle s'apparente à un dispositif privilégiant, *a priori*, la technologie. Le temps du spectacle fut ainsi celui de la disparition physique de l'acteur sur scène. L'espace était vide, agencé autour d'un ensemble de machines de communication et d'information : téléphone et répondeur, écran d'ordinateur, projection de page Facebook, câbles de connexion, diodes verte, orange, rouge…

L'ensemble s'animait à mesure que les messages étaient produits. Sonnerie de téléphone, vibreur, bip d'appel, témoignages sonores, voix également (celle de Diyaa enregistrée qui souligne qu'on peut lui laisser un message en son absence, celles des amis qui l'interpellent ne sachant pas encore qu'il est mort, messages d'anonymes relayant la mort de Diyaa et développant un forum de discussion autour de sa mort suspecte, pleurée, dénoncée, etc.). Disparition du corps physique, disons-nous, mais pour autant, apparition de visages (icone profil Facebook), de personnes (les parents), etc. sur la toile.

Bien entendu, et par rapport au thème qui est le nôtre, on pourrait dire qu'à travers *33 tours et quelques secondes*, « La révolte sonnait » si on peut le dire ainsi…

Cela étant, n'allons point plus avant dans l'interprétation du suicide comme révolte. Depuis Albert Camus, si « le seul problème philosophique vraiment sérieux, c'est le suicide » comme il l'écrivait à la première phrase du *Mythe de Sisyphe*, alors nous ne nous risquerons pas à parler sur ce sujet.

Ne prêtons pas davantage d'intention à Lina et Rabih que celle d'entrer en discussion avec la critique deleuzienne des systèmes d'information et de communication qui sont, le philosophe le rappelle, des processus de contrôle qui fonctionnent au « mot d'ordre ». Ici, les machines sont au service d'un acte de résistance parce que les « actes de parole » forment une constellation de résistance, de révolte donc. Des machines qui relaient des actes de parole en révolte… Et, à vrai dire, ce n'est déjà pas si mal.

9 En sus du spectacle que nous avons pu voir, quand nous avons contacté Lina Saneh et Rabih Mroué pour travailler sur leur création, l'un et l'autre m'ont gentiment confié une captation de *33 tours et quelques secondes*. Le souci de confidentialité m'interdit de diffuser l'ensemble de ce spectacle.

Livre HS3 IR.indb 49 20/10/2021 18:30:49

Ne négligeons rien des différents profils que l'on voit défiler et des messages Facebook qui disent la révolte.

> Sombebody : « mille fleurs et merci à un héros. Merci d'être le héros Martyr » ;
>
> Azza : « Diyaa tu dors ? Ils n'arrêtent pas de me dire : procédure normale pour les palestiniens » ;
>
> La Résistance : « Diyaa s'est-il réellement suicidé ? Ces questions sont adressées aux formes de sécurité libanaises et au département de justice. »
>
> L'interviewée : « L'internet est là pour montrer les choses comme elles sont pour qu'on entende la voix de la jeunesse libanaise. Ils ne veulent pas nous entendre ? C'est leur problème, qu'ils se bouchent les oreilles. »

Ainsi la page Facebook de Diyaa se transforme-t-elle bientôt en forum critique à l'endroit des services institutionnels de l'État libanais et plus généralement sur le fonctionnement de la société libanaise. Et alors que les revendications se multiplient et procèdent du réel qui intervient dans le processus scénique, c'est la scène, et ainsi le théâtre, qui devient le lieu miroir de ces revendications. Dans un mouvement d'inter-relation, monde réel ou réalité et espace théâtral s'amalgament.

En soi, que la scène soit un lieu de critiques, de dénonciations, de commentaires du monde et de ses réalités quotidiennes n'est pas nouveau, et l'histoire du théâtre nous a appris que cela pouvait prendre des formes plus ou moins poétiques, selon que l'on privilégie la fiction « pure » ou les formes documentaires. Soit, si l'on préfère pour prendre deux exemples, l'écart, *a priori*, qui existe entre Bertolt Brecht et ce que pourrait faire aujourd'hui Milo Rau (pour citer le plus médiatique). Écart loin d'être évident que le champ des études théâtrales a synthétisé en parlant de brechtisme et de post-brechtisme, l'un comme l'autre ayant conservé, et reconduit, l'idée que le théâtre avait intérêt à avoir un rapport à l'actualité.

Mais bref…

Plus globalement, et le lecteur ne nous tiendra pas rigueur de le rappeler, mais il semble que l'on puisse faire du théâtre le lieu de la révolte. Comprenons par-là que le théâtre en soi est révolte. Soit une phrase attributive qui induit que la révolte est le soubassement, la fondation même du théâtre. Théâtre qui, *in fine*, procède toujours de l'insurrection, de l'indignation, de tentatives d'émancipation… à des échelles sensibles, plus ou moins grandes, puisqu'il se forme à l'interface du « Monde » dont il n'est, donc, jamais séparé.

Mais, entrons dans le détail. Et posons la seule question qui vaille, à savoir « en quoi y a-t-il révolte ? »

Livre HS3 IR.indb 50 20/10/2021 18:30:49

Et, envisageant de répondre à cette question, abstenons-nous de thématiser la révolte, de lui trouver des explications qui ne passeraient que par des « petites histoires ».

J'aimerais donc interroger le rapport ou la relation que le théâtre entretient à la révolte et vérifier, de fait, si l'un des fondements du théâtre pourrait être la révolte puisque *33 tours et quelques secondes* nous y invite.

Nous intéressant à une réponse possible, peut-être faut-il revenir à ce que signifie le mot « révolte ». Non pas y revenir d'un point de vue étymologique, mais plutôt voir à quoi nous engage l'idée de révolte.

En définitive, l'idée de « révolte » s'appuie vraisemblablement d'abord sur une question que l'individu se pose et à laquelle il répond par une « remise en question » de la réponse qu'offrait l'objet sur lequel portait la question. L'idée de révolte contient donc en soi l'idée de réponse ou d'une autre réponse. C'est l'apparition de cette autre réponse qui fait révolte et, d'une certaine manière, qui constitue la révolte comme procédant d'une violence puisqu'elle vient contrarier et s'opposer à un ordre établi (un académisme, une tradition…). Dit autrement, un objet était articulé à une réponse qui ne convient plus.

L'Histoire du théâtre, de l'esthétique théâtrale et de la pratique théâtrale ne sont pas un paradigme épargné par la révolte. Et nous pourrions multiplier les exemples qui soulignent ces moments de tension[10] qui tiennent à des mutations du représentable, du dicible et de l'audible puisque l'art théâtral convoque ces aspects. En d'autres termes, faire une histoire de « ce qui est montré » et de « ce qui est dit », du « comment c'est montré » et du « comment c'est dit », du « où c'est montré » et du « où c'est dit » suffirait à souligner les différents temps de révolte qui ont agité le théâtre. Les travaux théoriques, les Manifestes, les écritures dramatico-poétiques et scéniques, les pratiques théâtrales (entre autres et également urbaines) en sont l'expression.

Par « révolte », on comprendra également que la révolte a à voir avec une autorité remise en cause. Distincte de la « révolution et de sa violence », la révolte relève de différents processus sonores, gestuels, à une échelle moindre, qui participent d'un écart de conduite par rapport à l'ordre quotidien. Le cri de la protestation, la huée de la foule, la marche dans la rue, l'occupation… sont ainsi les symptômes de la révolte. Traduit en termes autres, la révolte est donc une puissance ou une force qui s'exerce contre un point. Quant à la finalité de la révolte, ce n'est pas le renversement, mais l'ouverture d'un espace dialectique. Il s'agit donc de rouvrir, de déplier… ce qui était fermé et plié, figé en quelque sorte.

En définitive, et *33 tours et quelques secondes* nous a mis sur cette voie, car si le théâtre en soi est révolte, c'est qu'il exerce un « droit de regard ». Révolte ou « Droit de regard » qui

10 À toutes fins utiles, c'est l'un des aspects que soulignent l'article de Catherine Miller « Le théâtre au cœur de la cité… », celui de Simon Dubois « Un destin allemand pour le théâtre syrien… », celui encore de Zerouali Abdelhak « les arts de la rue au Maroc… », celui également de Khaled El Naanaa « Le patrimoine oral… »… contributions et articles qui figurent dans ce nouveau numéro d'*Incertains Regards*.

Livre HS3 IR.indb 51 20/10/2021 18:30:49

est à l'œuvre dans le travail de Saneh et Mroué, et qui porte, au premier chef, sur le théâtre.

Notamment parce qu'il rompt ou remet en question l'horizon d'attente dans lequel est inscrite la pratique théâtrale qui induit nécessairement le travail de l'acteur, la présence de l'acteur, le recours à une textualité toujours construite sur le « va et vient » entre réalité et fiction, entre texte et scène aussi.

En cela, *33 tours et quelques secondes* rompait avec un ordre prévisible, avec l'ordre hypnotique que développe trop souvent la pratique théâtrale.

De ce point de vue, et dans un premier temps, leur travail introduit donc et expose un dérèglement des codes esthétiques.

Mais ce n'est pas le seul point ou aspect.

De fait, *33 tours et quelques secondes* introduit dans le jeu ce que l'on serait tenté d'appeler des « amateurs » puisque les voix, les présences (lesquelles développent une parole et donc une action dramatique) sont introduites dans le processus théâtral. Présences et voix qui sont relayées par des machines sonores ou des machines vidéo…

Quel est le statut de ces constituants ? Sont-ils une matière authentique ou des artifices mimant une réalité ? Relèvent-ils d'archives ou d'un rapport aux écritures du réel ?

La réponse à ces questions m'échappe et les créateurs ne m'ont pas renseigné à ce sujet. Mais, et de toutes les manières, ces aspects du travail permettent encore de penser à la révolte. Peut-être que l'indécision, dans laquelle ils nous tiennent, relève également d'une révolte puisque c'est nous flouer de notre rapport de certitude au monde de la fiction et au monde de la réalité.

Ils mettent ainsi le théâtre à un autre endroit. Ils inscrivent le théâtre à tous les endroits en suspendant notre capacité à délimiter un territoire du théâtre.

Par-là, ils le connectent à deux mondes que l'on opposait et dont on entretenait le format clivé. D'un côté la fiction, de l'autre la réalité. Ils amalgament l'un et l'autre pour faire du théâtre, un espace incertain, hors frontières, hors périmètres.

En observant ce principe de déterritorialisation, c'est une théâtralité autre qui est mise en place. Une théâtralité où la machine : « les machines », forment une scène où la présence est dématérialisée, permettant d'entrer non pas dans un espace virtuel, mais bien plutôt dans l'espace concret, réel, des nouveaux modes de relation (présence, langage, formes

Livre HS3 IR.indb 52 20/10/2021 18:30:49

de paroles, duplication des représentations). Une théâtralité de l'absence telle qu'elle se construit aujourd'hui sur un monde technique et technologique.

Moment et création, *in fine*, où Lina et Rabih substituent à l'illusion, qu'entretenait la machinerie théâtrale, un monde de machines qui souligne un rapport des plus étroits à la réalité.

Peut-être qu'à cet endroit, alors, qui mêle propos sur le théâtre et propos du théâtre, il y a un petit appel à la révolte avant que définitivement la machine n'ait fait totalement disparaître des modes de connexion plus humains. Puisque, comme le pensait Alexandro Jodorowski, dans « Vers l'éphémère panique ou sortir le théâtre du théâtre », « le théâtre n'est pas un Art mais une science de la Vie[11]… »

Regardant *33 tours et quelques secondes*, ce qui avait disparu et n'était plus visible (les acteurs, la vie, Diyaa Yamout…) il me semble que Lina et Rabih travaillaient une théâtralité du « regard orphelin ». D'une certaine manière, un regard endeuillé.

Soit une théâtralité de la trace (ce qui a disparu) qui va en s'effaçant, plutôt qu'une représentation de l'absence. Une micro-révolte en soi que ce théâtre-là.

C'est une chose qui, esthétiquement et poétiquement, méritait un intérêt, une attention.

Ce n'est pas, toutefois, le seul intérêt que l'on pouvait porter à ce travail. Et peut-être qu'au lieu même du « grand marché international du théâtre » qu'est le festival d'Avignon, quelques spectateurs, épargnés par l'exotisme ou le tourisme qui corrompt le regard, auront senti ou entrevu autre chose.

Quelque chose qui relèverait d'une « hantologie » (substantif que nous empruntons au *Spectres de Marx* de Jacques Derrida).

Quelque chose, encore, qui tiendrait au mouvement et à la permanence, comme l'écrit Roland Barthes dans « La Paix culturelle » qui figure dans cet essai important qu'est *Le Bruissement de la langue* et qu'il nous faut rappeler

> La culture, ce n'est pas seulement ce qui revient, c'est aussi et surtout ce qui reste sur place, tel un cadavre impérissable : c'est un jouet bizarre que l'histoire ne casse jamais[12].

Énoncé qui fait écho à celui d'Imre Kertesz qui écrit, lui, dans *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas* : « La culture ancienne tombe en ruines, puis en cendres, mais au-dessus des cendres planeront des spectres[13]. »

11 Alexandro Jodorowski, « Vers l'éphémère panique ou sortir le théâtre du théâtre », *Le Théâtre 1968. 1*, Paris, Bourgois, 1968, p. 224.

12 Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 113.

13 Imre Kertesz, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, Paris, 2003, p. 121.

Livre HS3 IR.indb 53 20/10/2021 18:30:49

Phrases profondes que celles-là dans le miroitement desquelles « les ruines », les « cendres », « le cadavre »… ne peuvent venir à bout de la vitalité de l'art. Là où, en définitive, la Culture (*33 tours*… est pour partie une histoire libanaise construite sur un « fait divers ») se déplie dans l'Art du théâtre ; et où ce qui est propre au Liban finit, *via* le théâtre, par être Nôtre. Passage du consommable ou de l'éphémère au durable, en quelque sorte, pour reprendre une pensée arendtienne, quand elle distingue la culture, de l'art.

Façon de poser, de présupposer et de penser, d'une certaine manière, alors que le monde est césuré[14] et fragmenté (en régions, en États, en territoires… en cultures), que l'art – et donc la pratique théâtrale – est un outil qui nous engage dans une dynamique de construction d'un passage entre les mondes. Non pas une cohabitation des mondes, mais bien la perspective d'un monde à construire, étranger aux mutilations que lui fait subir la pensée cadastrale.

Regardant *33 tours et quelques secondes*, ce n'est que quelques années plus tard[15] que je ferai ce constat, lié à l'expérience, et non à la théorisation du phénomène théâtral.

Ce n'est, à vrai dire, qu'en entrant dans le camp de Chatila[16], à Beyrouth, pour y découvrir un spectacle de marionnettes (*One Hand Puppet*) produit par de jeunes enfants palestiniens qui travaillaient sous la direction d'Abed Aidy (réfugié palestinien de Syrie, depuis 1986) que je comprenais.

À Chatila, à même une ruelle – un chemin de terre – où se cumulent toutes les misères ; là, dans un immeuble branlant – construit sans aucune autorisation – où pour emprunter l'escalier très étroit, il faut dire que l'on va s'y engager en criant fort, un groupe d'enfants, dans une salle un peu colorée, avait confectionné des marionnettes.

Devant ces têtes cartonnées qui surmontent des tissus chamarrés, l'une d'entre elle a un visage coupé en deux. Une partie « optimistic », l'autre « pessimistic »… Et comme schizophrène, l'enfant mime deux voix pour l'une et l'autre des parties qui ressemblent, je ne peux que l'imaginer, à ses pensées. Il geint, il rit, il parle et raconte. Il se pose des questions sans réponses, devant moi : le public d'un jour.

À Chatila, entrant dans le camp en ayant en mémoire Jean Genet, j'apprenais du groupe Najda Now quelque chose d'une humilité, d'un dénuement, et du sens d'un mot « Najda[17] », d'une réalité qui n'était ni immédiatement humaine, ni immédiatement politique. Mais une réalité du théâtre qui, en toute clandestinité, loin des feux de la rampe, sert autre chose que la représentation et qui concernait directement la vie.

De *33 tours et quelques secondes* à ce travail anonyme fait par des enfants, à même ces deux spectacles aux antipodes l'un de l'autre, mais prenant appui sur la même réalité, l'un

14 Lorsque nous évoquons un « monde césuré », cela ne renvoie pas à la perception de deux mondes, mais plutôt à une topographie où les notions de « centre » et de « périphérie » sont à l'œuvre. Pour le dire simplement, le monde est aujourd'hui multilatéral, et pour autant que Foucault nous aura renseigné sur son hétérotopie, il n'en demeure pas moins que certains ensembles forment des sphères d'influences qui déterminent le fonctionnement de tous les autres espaces.

15 C'est notamment à l'occasion de la réalisation d'un documentaire (de 2016 à 2018) construit sur le thème « art et intégration », soutenu par l'Université franco-allemande, que j'ai réalisé tout cela, concrètement, réellement, et non plus simplement du point de vue de la pensée spéculative. Aveu de chercheur naïf, sans doute, mais sensation vive et sincère qui méritait que je l'écrive. Concernant la réalisation du documentaire, on pourra se reporter à Yannick Butel et Emmanuel Roy, *Et je dois trouver ici le ciel pour devenir oiseau*, Anamorphose, 2018.

16 C'est en compagnie d'Abdo Nawar, professeur docteur à l'institut des Beaux-arts et d'Architecture de Beyrouth que nous nous rendrons dans ce camp palestinien qui se situe à moins de vingt minutes du théâtre Sham's. Je tiens ici à exprimer mon amitié à Abdo Nawar qui, par ailleurs, secrétaire général du Sham's et compagnon historique de Roger Assaf, nous aura guidé et aura permis la réalisation du documentaire que nous tournions.

17 Najda signifie « espoir » en arabe.

Livre HS3 IR.indb 54 20/10/2021 18:30:50

médiatisé, l'autre ignoré, j'imagine que je concevais la pratique du théâtre comme cette « technique de réveil[18] » dont parle Miguel Abensour.

« Technique de réveil » ou « technique de levier » (comme le laisse ouïr l'anagramme) qui fait du travail théâtral moins un divertissement que le lieu – du Théâtre de l'Opprimé de Boal au Brésil, en passant par le théâtre documentaire de Weiss dans l'après-guerre qui marqua l'Europe ; du teatro de rua d'Amérique latine jusqu'au « théâtre clandestin » qu'évoque Philippe Ivernel quand il questionne le théâtre invisible[19] - de la tentative, toujours, de partager « un rêve diurne[20] » comme l'écrivait Ernst Bloch.

Rêve, technique de levier ou de réveil, lieu d'exposition d'un quotidien politisé qui conduit à la politisation de la scène et plus encore à la politisation de la pratique théâtrale… à l'évidence, le phénomène théâtral, d'où qu'il soit, entretient, *via* le rêve et l'illusion, un rapport étroit à l'utopie, c'est-à-dire au « pas encore » comme l'écrirait Ernst Bloch, et donc à la politique.

Sortant de *33 tours et quelques secondes* de Lina Saneh et Rabih Mroué, en 2012, au festival d'Avignon ; éprouvant quelque chose d'une *parrhèsia* foudroyante, en 2017, en découvrant le travail d'Abed Aidy à Chatila et celui de Mohamad Al Fares dans un camp de réfugiés de la Bekaa… nous avons prétendu que l'Art mettait en place quelque chose qui est au-delà des cultures.

Idée « fleur bleue » en soi, ou naïveté que l'on pourrait apparenter à un goût pour les universaux. Deux idées qui s'accordent mal avec les différences entre le Liban et l'hexagone.

Mais comprenons bien de quoi il retourne, et qui excède le sentiment pour privilégier la raison.

Et concluons sur la pensée que nous soufflait la dramaturge et performeuse syrienne Rania Mleihi, lors d'un entretien au théâtre de Hanovre, en 2017, où elle travaillait : « Je crois que par nature le théâtre est un lieu international … Il ouvre des ponts entre les cultures. Et si ça ne se passe pas au théâtre, ça ne se passera nulle part ailleurs[21]. »

Propos esthétique autant que politique que celui-là qui tend à mettre en évidence qu'à partir du phénomène théâtral se construit une communauté à venir. « Une communauté qui vient » reprendrons-nous à Giorgio Agamben où, parfois (faut-il l'espérer ou s'en convaincre), le regard du spectateur entrevoit ce qu'Étienne Balibar énonce différemment, à propos de l'afflux des migrants, en Europe.

Je cite :

18 Miguel Abensour, *L'Homme est un animal utopique*, Paris, Sens & Tonka, 2013, p. 59.

19 Par « théâtre invisible » Philippe Ivernel désigne, entre autres, le théâtre anarchiste. C'est-à-dire un théâtre privé des réseaux de l'industrie culturelle que dénonçaient Horkheimer et Adorno dans *La dialectique de la raison*, comme aussi des structures culturelles communistes et autres « Théâtre du Peuple ». À l'occasion de la réalisation de *Et je dois trouver ici le ciel pour devenir oiseau*, nous avons pu croiser ces pratiques invisibles. Najda Now bien entendu, mais aussi, dans le camp de Bar Elias, dans la plaine de la Bekaa, où Mohamad Al Fares, un jeune réfugié syrien, réinventait la pratique du théâtre Hakawati en racontant des histoires drôles et loufoques aux enfants du campement ou parfois en recourant à la pratique du Karagoz (théâtre d'ombres derrière un rideau) importé de Turquie au XVI[e] siècle. Là, à même les toiles de tente marquées du sceau de l'ONU, dans le plus grand dénuement, il jouait les conteurs, chaque jour, pour les enfants sans but afin, nous disait-il « de les faire rire tous les jours parce que tous avaient perdu un parent lors de la guerre », (cf. entretien réalisé en 2017 et témoignage extrait du documentaire).

20 C'est bien entendu un concept clé chez Ernst Bloch qui s'oppose au rêve nocturne freudien. Chez Bloch, le « rêve diurne » pourrait correspondre à ce qu'il en rapporte dans *Du rêve à l'utopie* quand il cite Wilhelm Rabbe : « Quand je me lève le matin, ma prière quotidienne est : offre-moi aujourd'hui mon illusion, mon illusion quotidienne ». C'est-à-dire, et soulignons-le, que le « rêve diurne » est « ce qui n'est pas encore ». Il est donc lié à l'avenir, alors que chez Freud, le rêve est le produit du passé, le retour du refoulé. Ernst Bloch, *Du rêve à l'utopie*, Paris, Hermann, 2016, p. 48. C'est également en ces termes qu'Abed Aidy parle de sa pratique de la marionnette avec les enfants à travers laquelle il espère « leur donner de l'illusion, de l'espoir, une vue du futur », (cf. entretien réalisé en 2017 et témoignage extrait du documentaire).

21 Rania Mleihi s'exprimait dans un allemand parfait. Profitant de son statut au Schauspiel d'Hannover, elle fondit l'Open Border

Livre HS3 IR.indb 55 20/10/2021 18:30:50

> Ce qui est en train de se produire, c'est en fait un élargissement de l'Union et de la construction européenne elle-même [...] cet élargissement est paradoxal parce qu'il n'est pas territorial (même s'il comporte des implications territoriales) mais démographique : ce qui « entre dans l'Europe » en ce moment (et qui, pour une partie importante devra y être intégré) ce sont de nouveaux États, ce sont des hommes, des femmes et des enfants « sans État ». Ce sont des citoyens européens virtuels. Essentiellement humain, cet élargissement, donc, est aussi moral[22]

ou quelque chose, donc, qui à partir de la scène théâtrale et de ce qu'elle organise, nous engage à penser « une concitoyenneté [...] un accès direct relevant d'une nationalité fédérale[23] ».

Que le théâtre saisisse le spectateur à l'endroit de son devenir, voilà qui n'est pas sans conséquences sur la manière de le pratiquer puisqu'il conduit à la mutation de la pensée.

À propos du théâtre, qu'il soit technologique, d'avant-garde, postmoderne ou reposant sur des archaïsmes structuraux, la seule question qui vaille, en définitive, relève de l'organisation syntaxique d'un énoncé court, et néanmoins fondamental, où « ceux qui veulent faire du théâtre » doivent avant tout savoir « ce qu'ils veulent en faire », pour ceux qui le regardent puisque ce qui est exposé les regarde.

Ensemble, structure destinée à l'accueil des artistes étrangers qui arrivaient en Allemagne. (cf. entretien réalisé en 2017 et témoignage extrait du documentaire)

22 Étienne Balibar, *Europe, Crise et fin ?*, Lormont, éd. Le bord de l'eau, 2016, p. 158

23 *Ibid*., p. 167.

Livre HS3 IR.indb 56 20/10/2021 18:30:50

L'expérience théâtrale et thérapeutique de Zeina Daccache dans les prisons libanaises[1]

Elie Yazbek

Depuis 2006, Zeina Daccache s'investit dans le développement d'une expérience théâtrale basée sur la « *Drama therapy* » dans des lieux difficilement accessibles, les prisons libanaises, qui sont souvent insalubres et surpeuplées. Avec les prisonniers (hommes, femmes et malades mentaux), elle crée des performances publiques basées sur leurs expériences personnelles et leurs récits, dans un double but : introduire le théâtre et l'expression artistique dans ces espaces publics « oubliés » en donnant la parole aux prisonniers, sans intermédiaire, et œuvrer avec des responsables politiques et législatifs pour préparer et voter des lois concernant les droits des prisonniers, et les mettre en application le plus vite possible.

Ayant fait des études de théâtre (Université Saint-Joseph de Beyrouth), puis de *Drama therapy*[2] (Kansas State University) et de psychologie (Haigazian University), Zeina Daccache a fondé en 2007 un centre nommé *Catharsis-Lebanese Center for Drama Therapy*. Son objectif est de promouvoir et de proposer des modes d'action thérapeutiques à travers le théâtre et l'art, personnalisés ou pour des groupes spécifiques. En opérant dans des prisons, des hôpitaux, des centres thérapeutiques, des écoles, *Catharsis* utilise le pouvoir et les aptitudes thérapeutiques du théâtre pour agir méthodologiquement là où le besoin s'en ressent. Parallèlement à ce travail, *Catharsis* œuvre également à la mise en place de procédures et de lois pour protéger certaines catégories de la population carcérale lorsque les lois actuelles sont inadaptées ou archaïques.

Zeina Daccache a débuté sa carrière comme actrice au théâtre et dans des programmes télévisés à grand succès dans les années 2000. Elle devient assez rapidement une star du petit écran grâce au personnage qu'elle incarne dans une émission régulière. Cependant, comme elle l'a souvent répété, elle ressentait souvent un « ennui profond » par rapport à son travail quotidien et à son expérience artistique théâtrale : ce qu'elle faisait était stérile, improductif, voire même vicieux, vu que les artistes s'applaudissaient entre

1 Ce texte a été écrit grâce à plusieurs entretiens avec Zeina Daccache dans lesquels elle relate son expérience, notamment durant une intervention auprès des étudiants en cinéma et théâtre de l'Université Saint-Joseph de Beyrouth.

2 Ce terme sera utilisé en anglais dans cet article, sa traduction française n'étant pas très exacte : certains parlent d'art-thérapie, d'autres de dramathérapie, ou encore de thérapie par le jeu.

Livre HS3 IR.indb 57 20/10/2021 18:30:50

eux et que le lien avec la société libanaise et les questions d'actualité pressantes étaient presque inexistants. Elle remarquait que les metteurs en scène et les acteurs s'isolaient, s'adressaient uniquement à une petite partie de la société, notamment à l'élite et aux intellectuels, travaillaient sur des textes de grands auteurs internationaux sans lien avec la réalité, s'intéressant plus à se faire connaitre qu'à réfléchir sur des phénomènes de société, oubliant parfois que le théâtre est avant tout un instrument de communication vital, de transmission, d'échange...

Alors que la pauvreté s'installe dans certains quartiers de Beyrouth, alors que les addictions et les drogués deviennent de plus en plus nombreux, alors que les prisonniers s'entassent dans les prisons parfois sans jugement, alors que la pollution et les déchets envahissent les rues, alors que les besoins les plus essentiels (eau, électricité...) manquent à beaucoup, alors qu'un nombre incalculable de réfugiés vivent dans des camps parfois depuis plus de 50 ans, Zeina Daccache s'interroge sur le rôle de l'art en société et sur son pouvoir d'action directe et indirecte : les artistes peuvent-ils, à travers la scène et l'écran, être les porte-parole de cette population délaissée, y compris par les artistes ? Allant plus loin dans sa réflexion, elle se demande si le théâtre et le cinéma peuvent devenir un lieu d'expression privilégié pour des personnes ayant des besoins particuliers ? Des prisonniers ? Des malades ? Des délinquants ? Des personnes qui peuvent proposer des changements et agir concrètement ?

À partir de cette remise en cause, qui relève à la fois de l'inefficacité de son expérience à combler un vide et de son désir de produire une nouvelle démarche pour être plus proche des gens qu'elle côtoie quotidiennement, elle réfléchit sur les possibilités d'investir l'art dans la vie sociale, d'une manière directe, consciente que les ONG et les organisations activistes existantes ne sont pas tout à fait adéquates pour accomplir son rêve, voire son idéal : non pas aider les pauvres et les démunis, ou bien parler pour les prisonniers et les malades, en menant des campagnes pour les protéger, mais en leur accordant la parole et en leur permettant de s'exprimer par des moyens qui leur conviennent, en provoquant chez cette population délaissée une prise de conscience.

Zeina Daccache décide alors d'expérimenter l'art dramatique et la thérapie par le théâtre dans des lieux qu'elle dit « oubliés », dans les situations les plus complexes, là où les artistes ne s'engagent pas généralement. Elle ne souhaite pas défendre ces « oubliés », mais les aider à s'exprimer par eux-mêmes, à faire de leur milieu réel un environnement harmonieux, à mettre en place une activité qu'ils créeront à travers leurs mots, leurs expériences, leurs rêves, leurs désirs, leurs réalités, pour développer une expérience humaine et artistique à travers des performances théâtrales qui pourront, à terme, produire un changement dans leur vie. L'art pour l'art ne l'intéresse pas, le théâtre thérapeutique lui semble la voie qui pourra produire des transformations sociales.

Livre HS3 IR.indb 58 20/10/2021 18:30:50

Sa propre expérience avec Philippe Gaulier (avec lequel elle a étudié avant de revenir au Liban), qui prône le théâtre comme un instrument d'émancipation pour tous, et qui enseigne que l'ennui (de l'acteur, du texte ou du jeu, du spectateur...) est l'ennemi du théâtre, lui fournit les premiers éléments qui vont devenir les constituants de sa pratique. Par ailleurs, son activité avec le metteur en scène Armando Punzo à la prison Volterra en Italie[3] lui permet de concevoir son propre projet au Liban. Aux côtés d'Armando Punzo, qui monte des pièces de théâtre de grands auteurs dramatiques avec des prisonniers de Volterra dans l'enceinte de la prison, mais aussi en dehors, devant de nombreux spectateurs, Zeina Daccache réalise combien le travail de groupe, combiné à la thérapie et au travail scénique, peut être bénéfique. Elle comprend que les prisonniers peuvent être leurs propres avocats si on leur donne les moyens artistiques pour y parvenir, et bien mieux qu'à travers des manifestations ou des actes de violence.

Elle décide alors de développer son propre projet de *Drama therapy* au Liban dans le plus grand centre de détention pour hommes, la prison de Roumieh. Elle obtient un financement de l'Union européenne et commence à nouer les contacts nécessaires au Liban pour implémenter son projet. Seule, sans aucune expérience dans ce domaine, elle s'interroge sur le genre de performance qu'elle voudrait développer : faut-il adapter un texte du répertoire, comme le fait souvent Armando Punzo ou bien écrire un texte original ? Est-ce préférable à l'adaptation d'histoires de prisonniers, que ce soient des récits particuliers ou des expériences collectives ?

Introduire la *Drama therapy* dans une prison au Liban n'a pas été facile. C'est une expérience toute nouvelle, inhabituelle, unique en son genre : il a fallu proposer le projet à des ministres, des députés, des responsables officiels, qui souvent croient que le théâtre est loin de leurs préoccupations. Le refus était de mise. Certains, pour le moins sentencieux, estimaient que le théâtre est « un luxe » qui n'a pas sa place au sein des prisons. Il lui a fallu plus d'un an, entre 2007 et 2008, pour que le projet reçoive de premiers timides échos favorables. Jusqu'à ce que le projet de Zeina Daccache, à force d'insistance, après qu'elle a frappé aux portes des responsables gouvernementaux presque chaque jour, finisse par recueillir un certain assentiment. Ce n'était pourtant que le début d'un long chemin. Il lui restait néanmoins à convaincre différents décideurs. La frustration était parfois grande :

> J'ai enchaîné les *non,* mais j'y croyais. J'ai parfois attendu six heures assise dans des bureaux ou des couloirs. L'Union européenne m'a beaucoup aidée. Mais ici, dès que le ministre change, il faut réexpliquer le projet[4]...

Ces difficultés bureaucratiques ont toutefois permis à Zeina Daccache de mieux comprendre comment fonctionne le système judiciaire lié aux prisons et de ressentir d'une manière claire les obstacles auxquels font face les prisonniers. Elle va ainsi découvrir que plus de 3 500 prisonniers sont entassés à Roumieh – alors que cette prison est construite

3 Armando Punzo et sa troupe, « Compagnia della Fortezza », ont transformé la prison de Volterra en un lieu qui, chaque année depuis 1989, accueille un public (une moyenne de 300 personnes par jour) dans la prison de haute sécurité pour voir les performances de la troupe formée de prisonniers dans tous les espaces de la prison, pour une moyenne de quatre/cinq jours par an. Un groupe d'environ 30 collaborateurs (interprètes, musiciens, poètes, scénographes, danseurs, photographes...) quittent leur vie pour passer leur été dans la petite ville de Volterra et entrer dans sa prison quotidiennement, pour travailler avec Armando Punzo et construire le spectacle avec ce dernier.

4 [https://information.tv5monde.com/terriennes/au-liban-zeina-daccache-et-son-theatre-des-maux-3071].

Livre HS3 IR.indb 59 20/10/2021 18:30:50

pour accueillir 1 000 personnes –, que le racisme, la discrimination, les trafics de drogues, les maltraitances, y sont monnaie courante, quand les processus de réhabilitation sont, quant à eux, quasi-inexistants... Elle se rend compte également que certaines lois du code pénal nécessitent une révision en profondeur, comme par exemple ce qui concerne la peine de mort, les durées d'emprisonnement, les conditions de vie pour certains, la détention préventive pour les longues peines (celles-ci durent parfois plusieurs années) ou le droit de visite.

Début 2008, une autre vie commence pour Zeina Daccache. Le programme commence avec des sessions de *Drama therapy* qui durent 4 mois et impliquent différents groupes de détenus. La seconde phase consistera en la préparation, durant 7 mois, d'une pièce de théâtre. Et, finalement, les 2 derniers mois serviront à la présentation du travail accompli dans la prison.

Suite à un appel lancé auprès des détenus, 250 personnes répondent positivement pour participer à cette expérience. Même si la plupart ignoraient presque tout du théâtre et ne savaient pas ce que signifie *Drama therapy*, nombre d'entre eux avaient envie de découvrir quelque chose de nouveau et de sortir de la routine. D'autres, cependant, étaient très réticents et avaient beaucoup d'appréhension faute de comprendre l'objectif de ce travail. Sur les 250 prisonniers initiaux, 45 menèrent à terme l'expérience, les autres abandonnèrent, furent transférés ou libérés.

Au sein du groupe constitué, qui comprenait des détenus de différentes nationalités, et malgré l'énergie consacrée au règlement de difficultés administratives conséquentes, des thématiques commencèrent à émerger : les préjudices que les détenus subissent de la part de la société civile, par exemple, ou bien les injustices des sentences appliquées en rapport avec un code pénal obsolète, les longues périodes d'incarcération préventive, la non-réduction des peines, le racisme, les problèmes avec les familles et les proches... Chaque prisonnier manifestait son envie de s'exprimer. Certains choisissaient le monologue, d'autres de courtes scènes dialoguées, d'autres préféraient la danse, la gestuelle, ou encore la musique. Devant cet état de fait, Zeina Daccache décide alors, face à la multiplicité des tendances, de proposer un large panel qui puisse contenir et rassembler plusieurs performances différentes. Son choix se porte alors sur le scenario de *Twelve Angry Men* que l'on doit à l'écrivain et dramaturge américain Reginald Rose. *Twelve Angry Men*, publié en 1954 œuvre « creuset » à l'origine d'une série, d'une pièce de théâtre et d'un long métrage, sera le prototype utilisé, même si le modèle américain du jury populaire n'existe pas au Liban où seul le juge décide.

Dans le scénario original, des jurés délibèrent pour décider si un jeune homme de 18 ans est coupable de meurtre. Onze jurés le déclarent coupable et passible de peine de mort, mais

Livre HS3 IR.indb 60 20/10/2021 18:30:50

le douzième insiste sur son innocence et force les autres à s'interroger sur leurs valeurs et la manière dont ils jugent le jeune homme. Zeina Daccache, quant à elle, renverse les rôles dans son adaptation intitulée *12 Angry Lebanese* : des prisonniers jouent le rôle de jurés (supposément des représentants de la société civile) qui doivent juger un suspect. Chaque « juré » mène le débat en argumentant à partir de ses propres valeurs, selon sa propre expérience, racontant son histoire personnelle en l'indexant sur son environnement social et familial singulier. Comme la prison, par essence, regroupe des personnes diverses (tant du point de vue culturel, religieux qu'au plan des origines sociales...) le jury se transforma en un théâtre du microcosme marqué par les fractures, les stéréotypes... qui traversent la société libanaise.

Le travail sur le texte et sur l'adaptation des expériences de vie des prisonniers est unique en son genre. Chacun reprend l'un des personnages du texte initial (les personnages de Reginald Rose n'avaient pas de noms, juste des numéros) et l'accommode à sa situation personnelle. De sorte que les personnages originaux deviennent, l'un un nigérian, l'autre un palestinien, un troisième un libanais... Durant de longues semaines, au fil des sessions de travail de thérapie et de répétition avec Zeina Daccache et ses collaborateurs, chacun élabore son témoignage personnel. L'une des techniques utilisées consiste à rassembler plusieurs récits en un seul. Ce qui fait qu'un détenu, choisi par ses collègues, interprètera les récits de plusieurs autres agencés en une seule histoire.

Les détenus, dont certains sont musiciens, eurent eux-mêmes un programme de travail à suivre pour créer la bande son du spectacle. Au final, lors des représentations, ils interprétèrent leurs chansons sur scène ; chansons qu'ils avaient eux-mêmes écrites et composées en accord avec le reste du groupe. Ces chansons étaient elles aussi en relation directe avec leurs situations personnelles. D'autres prisonniers encore proposèrent de faire des graffitis sur les murs, inventant des slogans, des figures...

Malgré les réticences de certains prisonniers à travailler sur scène avec d'autres (par exemple, quelques-uns refusaient de jouer avec un homme condamné pour viol), les modèles de thérapies adoptées, collectives et individuelles, couplées à l'usage de techniques du psychodrame, ont permis de rapprocher les uns des autres et de considérablement diminuer les tensions.

Alors que certains des acteurs rappelaient leur condition de détenus en écrivant des textes suggérant des amendements, lois et règlements, Zeina Daccache ressentit le besoin de développer ces sujets. Elle demanda à des avocats et des juges, intéressés par le sujet, de participer à son projet, pour les inspirer et les conseiller sur ces aspects légalo-juridiques, et ainsi qu'ils trouvent une aide dans leurs revendications.

Livre HS3 IR.indb 61 20/10/2021 18:30:50

C'est ainsi que Zeina Daccache découvrira, en lisant le code pénal libanais, que la loi concernant la réduction de peine pour bonne conduite, adoptée en 2002, n'a jamais été mise en application. Après qu'elle a tenté en vain de comprendre les raisons qui avaient pu pousser à une telle négligence, elle intègra ce sujet, cher aux prisonniers, à la pièce de théâtre à la faveur d'une scène dans laquelle deux personnages, un juge et un détenu, se confrontent l'un à l'autre pour rappeler que cette loi est une nécessité absolue.

Après les représentations publiques données à l'intérieur de la prison, devant un public parfois composé de ministres, de juges, d'avocats, de députés, dont ceux-là mêmes qui avaient milité et voté la loi de « réduction de peine », le débat fut ré-ouvert. Quelques semaines après, les procédures relatives à cette loi furent clarifiées et permirent qu'elle soit appliquée sur le terrain. Le travail effectué par Zeina Daccache, ses collaborateurs et *Catharsis* a donc été l'occasion de créer une dynamique très utile aux détenus, tant sur le plan de leur vie personnelle, que sur leurs conditions de détention. Et d'ajouter qu'il a permis de mettre en place, à partir d'une performance artistique, un lobbying, à l'initiative des détenus eux-mêmes, qui permit d'activer une loi dormante.

Après la réussite de ce projet, Zeina Daccache décida de poursuivre le travail dans les centres de détention. Dès 2011, elle introduit la *Drama therapy* dans la prison pour femmes de Baabda. Elle obtient pour cela un financement de la fondation Drosos Suisse et elle y développe un travail théâtral avec les détenues. La prison de Baabda rencontrait les mêmes problèmes que celle de Roumieh : surpeuplement, racisme, violence… Le profil des détenues était cependant différent : les peines que purgeaient nombre de femmes avec lesquelles Zeina Daccache a travaillé trouvaient leur cause dans le modèle même de la société patriarcale libanaise : certaines avaient tué leurs maris violents, d'autres avaient commis l'adultère, d'autres avaient subi un mariage précoce, et d'autres encore avaient été victimes d'abus sexuels intrafamiliaux. Si Zeina Daccache ressentit si fort leur envie de raconter leurs histoires, de mettre en lumière la réalité de leurs vies, c'est que ce fut vraisemblablement pour ces femmes un moyen d'attirer l'attention de la société civile sur l'inefficacité de certaines lois à les protéger.

Zeina Daccache décida alors très rapidement de construire la pièce de théâtre autour des récits d'un groupe de 25 détenues, sans passer cette fois par l'adaptation. Le groupe mit en place une mise en scène basée sur des monologues et des scènes en duo, sous le titre *Scheherazad à Baabda*, en référence au conte des *Mille et une nuits* dans lequel la mythique reine raconte des histoires pour sauver sa vie du tyran Shahrayar. Dans le cadre du travail thérapeutique, Zeina Daccache accueillit Armand Volkas, l'un de ses anciens professeurs, pour participer à cette création et initier les participantes à travailler leurs textes à partir d'un objet qui leur est important. L'une des femmes racontera, par exemple, son histoire d'adultère à travers son journal intime. Au final, la pièce sera interprétée par deux groupes.

Livre HS3 IR.indb 62 20/10/2021 18:30:50

Le premier se composa de femmes qui ont été contraintes de se marier très jeunes et qui ont tué leurs maris. Le second mit en scène des détenues qui racontèrent, tout en dansant, ce qu'elles avaient dû subir du fait même de l'organisation patriarcale de la société libanaise.

Les représentations eurent lieu en 2012, durant une période de 2 mois, dans la prison, en présence d'un large public. Le succès fut immédiat et les détenues vécurent une expérience unique qui leur permit de s'affirmer et de retrouver un tant soit peu de fierté.

À la faveur de la participation d'avocats activistes et de responsables politiques et judiciaires qui suivirent et accompagnèrent le projet, une campagne de sensibilisation fut menée en ce qui concerne la protection de la femme contre les violences domestiques ; un sujet clairement mis en évidence dans *Scheherazad à Baabda.* Cela aboutit, comme pour le premier projet de Zeina Daccache, au vote d'une loi spécifique par le parlement libanais en 2014.

Par la suite, deux films seront également produits par Zeina Daccache lesquels relatent les deux aventures. Le premier retrace toutes les étapes du montage du projet dans la prison de Roumieh, *12 Angry Lebanese – The Documentary*, tandis que le second, *Sheherazade Diary*, se penche sur le travail accompli à Baabda. Ces deux films vont faire le tour du monde, recevoir des prix et permettre de faire connaître et reconnaître internationalement le travail de *Catharsis* et de Zeina Daccache.

L'une des principales préoccupations de Zeina Daccache et de son équipe, dans les deux prisons, était d'ordre éthique : certains sujets étaient très délicats, parce qu'ils mettaient en cause des personnes hors de la prison ou pouvaient causer du tort aux détenus eux-mêmes. « Raconter des crimes dans le respect de la vie privée de chacun et de chacune » n'avait rien d'évident. Certains voulaient raconter leur histoire sans paraître sur scène ; d'autres avaient peur de la réaction négative du public, d'autres encore hésitaient à confronter leurs familles et leurs proches. C'est le travail en petit groupe qui permit de surmonter certaines appréhensions, de partager des expériences parfois dures à raconter, d'apprendre à mieux s'accepter. Les détenus, qu'ils soient hommes ou femmes, purent ainsi construire des récits qui mélangeaient plusieurs histoires sous la forme d'un monologue qui donne l'impression de raconter une seule histoire. Par ailleurs, des acteurs demandèrent à changer leur nom sur scène ou proposèrent de faire jouer leur rôle par une autre personne. Zeina Daccache leur demandait alors de signer un consentement écrit.

L'aboutissement de ces deux expériences montrent combien le théâtre et, plus généralement, l'art, combinés à des pratiques thérapeutiques ciblées, peuvent investir des lieux ardus et faire face à des situations très critiques, pour parvenir à construire une œuvre qui agit positivement sur la vie des participants. Elles démontrent aussi la capacité de l'art à induire

Livre HS3 IR.indb 63 20/10/2021 18:30:50

et à provoquer de vrais changements, que ce soit directement dans la vie des prisonniers ou indirectement par l'adoption définitive des deux lois précédemment évoquées et la mise en place des procédures pour les rendre indispensables.

Ces représentations ne constituaient pas pour autant la fin de l'engagement de Zeina Daccache auprès des détenus. Les sessions de thérapie et de réhabilitation se poursuivent encore aujourd'hui dans les deux prisons. Un troisième projet fut lancé en 2013 auprès de personnes en situation de handicap mental détenues à Roumieh. Les maladies de ces prisonniers ne sont souvent pas prises en compte dans les prisons libanaises et aucun suivi ou traitement médical n'est assuré. Certaines sont en prison depuis de longues années et croupissent dans leurs cellules en attendant qu'elles soient diagnostiquées, notamment dans le bâtiment qui est appelé « L'Immeuble Bleu » qui regroupe ces détenus. Découvrant que les lois ne les protègent aucunement, ni ne les différencient des autres prisonniers, Zeina Daccache décida de produire son troisième spectacle avec un groupe de personnes porteuses d'un tel handicap pour, premièrement, les aider à supporter leurs conditions de vie, et, deuxièmement, promouvoir une action concrète en faveur d'une législation qui puisse les protéger et obliger les prisons à leur apporter des soins médicaux appropriés.

Ghassan Moukhaiber, député influant et activiste qui se consacre aux causes relatives aux droits de l'homme, et qui a accompagné Zeina Daccache dès ses débuts, soutient à ce propos que même si toutes les tentatives pour règlementer la situation de ces détenus ont échoué par le passé pour de multiples raisons, la campagne et le travail de terrain que font *Catharsis* et Zeina Daccache pourront aboutir à un résultat concret et bénéfique[5].

Le montage scénique avec ces personnes en situation de handicap mental s'avèra très différent des deux pièces précédentes. Zeina Daccache, comprenant que ces personnes ne pouvaient pas être elles-mêmes sur scène, à cause de leurs maladies, décida de faire jouer leurs rôles par d'autres détenus de Roumieh, notamment ceux qui sont condamnés à perpétuité. Cette permutation – qui n'a rien d'une évidence, vu que ces détenus, non handicapés, dénigraient les malades mentaux et les considéraient comme des êtres inférieurs (cela étant dû aussi bien à l'incompréhension, qu'au racisme, à l'ignorance ou à l'aveuglement des uns et des autres) – devint le moyen thérapeutique même qui les rapprocha et changea radicalement les attitudes des uns envers les autres. La performance *Johar* prit ainsi forme et les représentations eurent lieux quelques semaines plus tard dans la prison : les récits des prisonniers de « l'Immeuble Bleu » furent retravaillés et joués, interprétés sous la forme de monologues, de scènes en duo et de formes chorégraphiques expressives. L'essentiel dans cette action fut de rendre compte de l'absurdité de la situation des détenus, en situation de handicap mental, qui sont souvent emprisonnés jusqu'à ce que la cour de justice les déclare guéris, qu'ils soient schizophrènes, autistes, bipolaires ou autres, alors même qu'ils ne reçoivent aucun traitement. Parallèlement, une étude détaillée a été

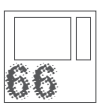
5 [https://www.aljazeera.com/news/2016/06/drama-therapy-voice-lebanese-inmates-160629072257080.html].

Livre HS3 IR.indb 64 20/10/2021 18:30:50

préparée par *Catharsis,* dès 2015, et des projets de lois ont été déposés pour que les cas des détenus en situation de handicap mental, coupables de crimes, soient jugés et traités selon des critères clairement définis en accord avec les législations internationales. Ces projets attendent encore la validation du gouvernement et du parlement libanais.

Ces trois expériences, combinées à d'autres travaux réalisés par Zeina Daccache depuis plus de dix ans, ont largement contribué à une prise de conscience du public quant à l'importance de l'art comme dispositif social lorsqu'il est associé avec des pratiques thérapeutiques. En travaillant avec des groupes marginalisés, mis à l'écart socialement, dans des lieux publics désocialisés, peu exposés et peu connus, et en associant à son travail des personnalités du monde politique et juridique, Zeina Daccache propose un genre théâtral original et inédit, une sorte de *work in progress*, qui se poursuit tant que durent les injustices et les inégalités auxquelles il s'attaque : « Le théâtre a la capacité d'agir, clame-t-elle, ne baissons pas les bras, agissons. »

Livre HS3 IR.indb 65 20/10/2021 18:30:50


66

En ce moment même : un théâtre au-delà de la théâtralisation et de la conscientisation

Mona Merhi

Quand j'évoquais autour de moi que ma performance – sujet de mon Master en médiation culturelle – parle de la cause des disparus de la guerre civile, j'avais souvent à faire à des réactions telles que « mais ils sont morts », « c'est du passé », « ça va ouvrir les plaies », etc.

Le problème des disparus et des victimes de disparition forcée est le symbole le plus significatif d'une guerre civile qui a pris fin en 1990 sans que les mesures nécessaires soient prises pour en dresser le bilan. D'ailleurs, je trouve que la ville, dans sa fonctionnalité, a aussi été « enlevée » d'une façon ou d'une autre, et j'ai joué sur cela à plusieurs reprises dans le texte de la performance.

Dès la conception du projet, j'ai insisté pour faire un travail théâtral qui serait un moyen de médiation socio-culturelle. Travail qui pourrait aider, pratiquement, les organisations qui travaillent sur cette cause tout en allant au-delà de la théâtralisation qui est d'ailleurs très importante. Je voulais, avec une performance de bonne qualité, faire quelque chose d'utile pour tous ceux et celles que j'ai rencontrés.

1 L'écriture du texte de la performance : « En ce moment même »

Après avoir consulté durant des mois des rapports, effectué des recherches sur la cause des disparus de la guerre, ainsi que sur une multitude de documents authentiques – notamment des archives de journaux documentés par *Umam* et *Act for the Disappeared –,* et suite à des rencontres faites avec plusieurs parents de disparus, l'intrigue de la performance se construisit à partir de l'histoire d'Alec Colett, citoyen anglais qui a été enlevé au Liban en 1986. Le 21 novembre 2009, le gouvernement libanais, suite aux efforts déployés par la Grande-Bretagne, fouilla un site dans la vallée de Bekaa où le gouvernement britannique soupçonnait qu'Alec Colett était enterré. Après 3 journées d'excavations, le cadavre d'Alec

Livre HS3 IR.indb 67 20/10/2021 18:30:50

Colett fut exhumé ainsi qu'un autre cadavre, celui d'un homme inconnu, drapé d'un linceul blanc et qui portrait un costume militaire. Épilogue : le cadavre d'Alec Colett a été envoyé au Royaume Uni pour connaître un enterrement et une cérémonie familiale alors que le destin de l'autre cadavre reste jusqu'à présent ambigu.

Cet incident, me sembla-t-il, était fort symbolique de la position des tenants du pouvoir au Liban.

Ceux-ci ne font que détourner leurs regards de cette cause ; à moins qu'un pouvoir extérieur plus autoritaire les contraignent à s'y intéresser. En fait, en voulant ignorer consciemment le problème, ils ne font qu'exercer une violence institutionnelle motivée par un désir d'échapper à leurs responsabilités, en tant que participants dans la guerre civile, et de protéger leurs intérêts en temps de la paix.

Les péripéties de la performance présentent deux personnages : Alec Colett et l'autre, le cadavre, que ce dernier nomme Karim, du nom de son fils. Ces deux personnages se trouvent dans un espace ambigu et métaphorique : deux êtres entre vie et mort cherchent, chacun à sa façon, à atteindre la rive sécurisante de la vérité. Or, une vérité requiert la reconnaissance d'un passé refoulé, ainsi que la création d'une contre-culture face à l'amnésie institutionnalisée.

Dans ce sens, Alec Colett, l'étranger par rapport à la terre dans laquelle il a été enterré, se rappelle très bien son passé et peut écouter tout ce qui se passe sur cette terre, du fait même qu'il est étranger. Karim, par contre, l'homme arabe[1], le fils de cette terre, ne se souvient pas de son passé, rappelant l'amnésie totale dont souffre une grande partie de la communauté libanaise : « Karim ne peut pas écouter ce qui se passe sur sa propre terre parce qu'il est proche, et ceux qui sont proches oublient ! »

Karim, qui ne connait aucun détail de son passé se demande « s'il est un kidnappé ou un kidnappeur ? »

Est-ce qu'il a kidnappé Alec Colett ?

Lorsque ce dernier rêve que Karim l'a kidnappé, est-ce une indication sur ce qui s'est vraiment passé ? Rien n'est certain dans cet espace ambigu.

Pour parvenir à disperser leurs doutes et leurs soucis, ils créent des jeux où ils se posent des « devinettes » sur des dates précises, notamment des dates et des noms relatifs à la guerre civile et aux disparus, afin de garder leurs mémoires vivantes. Ils manipulent métaphoriquement le temps de la terre.

1 L'identité de Karim, dans le texte, reste ambigüe. On ne sait pas s'il est libanais ou syrien ou palestinien ou autre. Le fait d'être enseveli dans un linceul blanc montre qu'il est musulman et qu'il parle la langue arabe.

Livre HS3 IR.indb 68 20/10/2021 18:30:50

Le jeu des devinettes, où les acteurs faisaient usage d'extraits de journaux authentiques, avait pour but de rappeler au public certains événements, mais aussi tout un historique des législations injustes envers la cause des disparus, en particulier le rapport de la Commission gouvernementale chargée de révéler le sort des victimes de disparitions forcées. La guerre civile libanaise a causé la disparition de 17 000 personnes et le rapport de la « Commission chargée de l'enquête sur le sort de toutes les personnes enlevées et disparues » se réduit à 2 pages et 9 lignes !

Le texte de la performance a été écrit en suivant une structure ternaire qui entremêle l'histoire d'Alec Colett et Karim avec des monologues de parents de disparus, et avec le Chœur qui joue le rôle de la conscience citoyenne collective.

Contrairement à l'espace ambigu où les deux personnages bougent tout le temps – comme si c'était eux qui faisaient tourner le globe terrestre –, le monde réel, celui des parents qui attendent leurs disparus, est statique. Les actrices incarnant des parents de disparus s'assoient sur une chaise et commencent à raconter leur vécu.

Ces témoignages ont été inspirés par des rencontres que j'ai faites avec les familles des disparus ainsi que des recherches que j'ai effectuées. Par exemple, j'ai mis en scène le cas d'une femme qui était obligée de déclarer légalement la mort de son mari disparu parce qu'elle ne pouvait pas avoir accès à sa retraite ni à son compte bancaire tant que le statut légal correspondait à « disparu ». Or, elle avait deux filles à élever. Elle a donc fait un choix très dur, mais elle pensait à ses filles et elle voulait leur offrir tout ce que leur père avait promis d'offrir. Cette femme a gardé toutes les factures de ses dépenses parce qu'elle espérait toujours le retour de son mari.

Mayssa, un autre exemple, était une jeune fille de 20 ans dont le père a été porté disparu quelques mois avant sa naissance. Elle a développé le tic de baisser sa tête. Lors d'une entrevue télévisée, et suite à plusieurs demandes que le réalisateur lui a faites de relever sa tête, elle a avoué qu'elle ne pouvait pas le faire. Elle a parlé ensuite de sa fascination pour un portrait en noir et blanc, la seule représentation physique qu'elle ait de son père, et a dit qu'elle regardait tout le temps en bas parce qu'elle cherchait à compléter le portrait de son père[2].

En parallèle des scènes d'Alec Colett et de Karim, d'une part, aux monologues des parents des disparus, d'autre part, s'exprimait le Chœur. Bien que la dynamique relationnelle entre Alec Colett et Karim soit la plus centrale, le Chœur, présent dans plusieurs scènes, s'avère un indubitable pilier de la structure du texte de la performance. Le Chœur qui relie les différentes péripéties, introduit les personnages de Karim et d'Alec Colett, et révèle leur destin à la fin de la pièce, introduit la voix de la ville : cité suspendue qui ne parvient pas à

2 J'ai imaginé ce monologue en m'inspirant d'une phrase qu'avait dite Mayssa : « je ne connais de mon père que son portrait ».

Livre HS3 IR.indb 69 20/10/2021 18:30:50

renaître. La scène #1 commence par le monologue d'une femme – membre du Chœur – qui, fatiguée de toujours raconter sa propre histoire, décide de raconter une autre histoire, celle de la cité qui a soudain disparu :

> Un de ces jours, cette ville disparaît.
> Bahh… elle n'est plus là.
> Elle porte le fameux chapeau du magicien et disparaît.
> Il y a toujours des immeubles, des rues, des feux rouge vert et jaune, il y a un trottoir et des voitures sur le trottoir…
> partout il y a des voitures…
> mais comment dirais-je ?
> La ville n'est pas là.
> Il y a des rochers, des vagues, une plage…la mer…
> mais ni les vagues touchent les rochers …
> et ni la mer rencontre la plage. La ville n'est plus. (Scène #1).

Le Chœur signale aussi, sarcastiquement, quelques aspects de la corruption de cette cité suspendue, tout en se référant à de futures actions guerrières et à la ville qui n'existe pas :

> Demain quand la guerre sera là, nous allons bombarder le tramway de Beyrouth[3]… et nous prendrons la décision de voler les Manuscrits de la bibliothèque nationale à Sanayeh, qui a été inaugurée le 23 avril en 2006[4], le jour de mon 25e anniversaire….
> Demain quand la guerre sera là, la première chose que je compte faire c'est monter avec ma brigade à Tallet El Khayat[5] et envahir Télé Liban. J'arrêterai la transmission. Nous allons nous emparer des 15 studios de la télé et nous allons suspendre toute sorte de productions[6] (Scène #6).

Ce Choeur, qui joue aussi le rôle de notre conscience citoyenne collective, questionne la position du persécuteur maintenant et aujourd'hui[7]. Il s'adresse directement au public dans la dernière scène et crée la possibilité d'avoir « parmi le public, une personne qui a kidnappé quelqu'un » (Scène #15). Il incarne ce Kidnappeur et lui donne la parole. Il présente un scénario fictif de toutes ses réactions à propos de la performance, pour aboutir à la fin suivante : le kidnappeur ne sait pas s'il regrette ou non ce qu'il a fait. Il veut partir sans pouvoir quitter le plateau. Sa dernière phrase est : « La plus belle chose au théâtre c'est que tu peux tout vivre sans que cela soit réel finalement. »

Le Chœur clôture la performance par l'invitation du public à un certain jeu en l'honneur de Karim : « Nous allons jouer à cache-cache. Nous allons disparaître, et vous, le public, vous allez faire l'impossible pour révéler notre sort. N'est-ce pas ? Nous allons commencer à compter. »

Le Chœur crée aussi un lien avec le public en l'invitant à faire partie d'un processus participatif minimal.

3 À Beyrouth il n'y a plus de tramway.

4 La Bibliothèque nationale n'a pas été inaugurée jusqu'à présent.

5 Un quartier de Beyrouth.

6 Télé Liban n'a pas 15 studios et la qualité de ses productions est faible.

7 Les pièces libanaises qui ont traité le thème des disparus ont négligé la présence du persécuteur. C'est comme si, sur scène, on exerçait une certaine disparition forcée du persécuteur en tant que vérité qui mérite une certaine présence, une certaine confrontation. Ce fait est, selon moi, significatif. Pourquoi cette double disparition sur scène, celle des disparus – puisque souvent leurs proches parlaient en leur nom sur scène – et celle du persécuteur qui n'existe même pas d'une façon minimale ? Est-ce à cause de la peur d'être censuré par les autorités ou bien pour d'autres raisons liées à des questions éthiques ou au respect des victimes, etc. ? En tant qu'artiste, je trouve que la présence du persécuteur, surtout sur scène, doit se faire. Non pas pour embellir son image ou justifier les atrocités qu'il a commises, mais pour rendre justice aux victimes elles-mêmes. Les disparus n'ont pas été kidnappés par un inconnu. La présence du persécuteur sur scène, que ce soit pour le juger ; pour questionner ses actes ou pour tout autre raison, crée un acte de confrontation, quoique fictif, avec les parents des disparus. Et puisque mon projet théâtral est aussi un acte de médiation culturelle, questionner le statut du persécuteur, maintenant et aujourd'hui, devient encore plus nécessaire.

Livre HS3 IR.indb 70 20/10/2021 18:30:51

2 La performance, une approche participative favorisant le dialogue et l'action

Dès que j'ai entrepris de monter mon projet de médiation culturelle par le biais d'une performance théâtrale, l'idée d'un processus participatif s'est imposée. Avec un projet pareil, la complémentarité et « le créer ensemble » étaient essentiels.

Si j'ai tenu à discuter et à avoir des entretiens avec presque toutes les organisations civiles concernées par la cause des disparus, c'est qu'il était important de comprendre comment cette performance pourrait être utile à tous les efforts que chaque organisation était en train de déployer. De même, j'ai rencontré quelques parents de disparus pour parvenir à mieux transmettre leur souffrance.

Toutes ces rencontres m'ont aidé à concevoir de façon plus cohérente mon projet de médiation et à mieux agencer les diverses composantes de la performance, tout en répondant à quelques points et besoins prioritaires lancés par les organisations.

La première représentation qui a été faite, était consacrée uniquement aux organisations concernées par la cause des disparus, ainsi qu'à quelques professionnels de théâtre. Cette performance qui a eu lieu le 23 août 2016 a été suivie d'une discussion – je dirais même d'une séance de remue-méninges… Après une performance intense émotionnellement qui a duré 1 heure 15 minutes, la discussion a duré environ 2 heures. J'ai mis la performance à la disposition des organisations qui travaillent sur cette cause et on a essayé d'envisager ensemble comment cette performance pourrait être utile aux disparus. On a pensé ensemble à tous les scénarios possibles.

Suite à cette longue discussion qui était très intime, transparente et forte émotionnellement pour quelques-uns, j'ai élaboré une deuxième version de la performance à la lumière des conseils des représentants des organisations. Il fallait atténuer l'intensité de la performance. La plupart des monologues et des témoignages ont été supprimés, et n'a été conservé que le nécessaire pour « faire passer le message ». La durée de la performance a ainsi été réduite à 40 minutes pour favoriser le dialogue avec le public.

Après cette représentation initiale, plusieurs représentations ont eu lieu dans diverses régions libanaises attirant divers publics et communautés. La performance, alors, s'orientait vers un partage qui privilégiait l'émotionnel, parfois pénible, quoique nécessaire, surtout pour ceux qui ont connu la guerre comme observateurs ou comme ex-combattants. Cependant, au fur et à mesure, les échanges et les discussions ont favorisé la création, d'une part, d'un pont de réflexion entre ceux qui ont vécu la guerre et leur mémoire, et, d'autre part, un pont de partage entre plusieurs générations (ceux qui ont

Livre HS3 IR.indb 71 20/10/2021 18:30:51

participé à la guerre, ceux qui ont connu la guerre comme enfants, et enfin la jeune génération d'aujourd'hui).

Le partage était très touchant parfois : une femme dans l'un de ces échanges, avait témoigné de l'existence d'une fosse commune à Tyro ; une autre fois, un homme s'est dit prêt à nous aider à faire la performance sur la place des Martyrs. Lors d'une performance, un député, Michel Moussa, est venu assister au spectacle et a participé à la discussion qui a suivi, etc.

Le but du dialogue avec le public (qui regroupait à chaque fois une centaine de personnes environ) n'est pas uniquement de sensibiliser le public, de produire une certaine conscientisation, mais aussi de faire converger le dialogue vers quelque chose de pragmatique. La question la plus essentielle, selon moi, était de savoir comment nous pourrions aider les organisations qui travaillent dans un état de précarité ?

Il était nécessaire de créer un système – quoique simple – pour engager le public d'une façon concrète, au-delà du processus de la conscientisation et du partage. Ce système a consisté simplement en un formulaire que je nommai « la grille de soutien ».

Il y avait souvent, parmi les participants aux dialogues, deux points de vue qui s'opposaient : « Nous ne pouvons rien faire » / « Si, On peut faire quelque chose. »

Au moment où les échangent atteignaient un point culminant entre ces deux points de vue contradictoires, un formulaire de soutien était proposé et distribué au public.

Dans ce formulaire, les spectateurs étaient invités à remplir la grille où ils s'engagent à offrir un type (ou plus d'un type) de soutien aux organisations qui travaillent sur la cause des disparus. À l'issue de trois représentations qui ont groupé 220 personnes, on a atteint à travers la grille de soutien les résultats suivants : sur les 220 personnes, 82 se sont inscrites dans la grille de soutien (64 étaient prêts à faire du volontariat ; 27 étaient prêts à offrir leurs compétences professionnelles ; 8 étaient prêts à apporter une contribution financière ; 15 étaient prêts à aider dans la communication et l'engagement d'autres individus).

Jusqu'à présent sept représentations ainsi qu'une lecture théâtrale ont été données. J'ai essayé, à chaque fois, d'aller dans les régions et les périphéries : une représentation a été faite à Saida, une autre à Tripoli, etc. Par ailleurs, par le biais de cette performance, le centre de médiation de l'USJ a offert une formation en médiation des conflits. J'ai transféré cette offre à Wadad Halwany, la présidente du Comité des parents des disparus.

Livre HS3 IR.indb 72 20/10/2021 18:30:51

3 Enjeux entre art, engagement social et médiation

En ce moment-même a requis plus de deux années de travail assidu durant lesquelles le projet a évolué selon un processus qui favorisait la création d'un lien différent avec cette cause. À un moment, comme le dit le texte de la performance, le public « n'est plus un public et les acteurs ne sont plus des acteurs ». Quand la performance arrive à sa fin tout le monde devient « une promesse de citoyen » ou « une tentative de citoyenneté ». Une « promesse de citoyen » qui ne pourrait se transformer en citoyenneté qu'à travers un dialogue où le passage à l'action devient possible avec un questionnement de notre rôle comme individus, et même une brèche qui interroge l'apport de la performance.

Cette citoyenneté longuement voulue est devenue encore plus concrète à travers un passage à l'action qui ne pouvait être possible sans les 4 étapes suivantes : documentation, dialogue, démystification et action.

La *documentation* par un biais esthétique sur la cause des disparus – ou performance – offre un *flashback* intense et émotionnel sur un combat qui a duré une trentaine d'années. Le *dialogue* et les convictions contradictoires concernant le fait ou non de trouver une solution envers cette cause sont une étape qui permet d'amorcer une déstabilisation et une *démystification* des présuppositions de certaines personnes, et ceci va mener à une *action* très spécifique pour soutenir les organisations concernées par les disparus.

Ainsi, le théâtre confirme sa position, dans cette performance, en tant qu'espace de citoyenneté qui exige un rapport différent avec le pouvoir. Il ne s'agit pas uniquement d'une théâtralisation qui prend fin par une *catharsis* qui va de pair avec une conscientisation. Ce n'est pas non plus une performance comme dans le *Théâtre de l'opprimé* d'Augusto Boal, qui trouve que le théâtre peut aussi s'apparenter à la répétition de la révolution. Il s'agit d'une tâche simple, pragmatique et difficile en même temps : aboutir à une action concrète par le biais du théâtre qui contribue – d'une façon minimale – à faire avancer une certaine cause ou problématique, telle la cause des disparus.

Mais comment concilier cet objectif de longue haleine avec le caractère éphémère de la scène ?

Au-delà de cette question de nature esthétique, s'ajoute une argumentation qui transpose, après les représentations, la performance et le public en état de liminalité et d'attente. C'est comme si la performance se prolongeait et évoluait avec chaque espace nouveau laissant une trace continue quelque part. *En ce moment-même* nous invite à partager cette liminalité vécue par les parents des disparus. Quand les participants au dialogue s'inscrivent volontairement dans la grille de soutien, ils prennent en charge un certain engagement pour

Livre HS3 IR.indb 73 20/10/2021 18:30:51

un moment donné et partagent eux-aussi cet état d'attente. Mais la question primordiale demeure : « Où et quand s'arrête mon travail comme artiste et comme médiatrice culturelle ? »

D'autres questions se posent : jusqu'à quelles limites un artiste ou un médiateur culturel devrait-il mettre leurs compétences au profit d'un engagement social ? Est-ce qu'il y a un apport esthétique nouveau, peut-être différent, quand il y a jumelage entre art, engagement social et médiation culturelle ? Une dimension artistique, quelques codes esthétiques de réception qu'on n'a pas encore cernés ? Trouver des réponses à ces interrogations nécessite encore plus de travail sur le terrain.

Ce sont le processus, le déroulement et les circonstances ensemble qui décideront où et comment s'arrêtera *En ce moment-même.* C'est la documentation précise des changements esthétiques de l'espace et son impact sur les acteurs, d'un côté, et de la réception du public, d'un autre côté, qui pourraient déterminer dans quelle mesure la médiation théâtrale ajoute une certaine esthétique à la scène.

Livre HS3 IR.indb 74 20/10/2021 18:30:51

Théâtre libanais ou théâtre au Liban, une histoire en construction

Abdo Nawar

En l'absence de références solides, toute recherche autour du Théâtre libanais est basée sur des fragments de documents et sur des entrevues avec les professionnels. Notamment les metteurs en scène, les auteurs dramatiques, ainsi que le témoignage des universitaires. Plusieurs entrevues ont été consacrées à l'essence du Théâtre libanais. Et, au vrai, de ces entretiens, un doute est né : peut-on dire qu'il y a un « théâtre libanais » ou plus problématiquement, préférer l'idée qu'il y aurait « du théâtre au Liban ». La somme des entrevues qui figure ici exposée forme ou esquisse une réponse qu'il nous faut bien considérer et réfléchir. À l'évidence, il n'existe pas un théâtre libanais bien défini ou établi.

Les événements de *L'Épopée de Gilgamesh* – une de plus anciennes œuvres littéraires – se déroulent dans la forêt des cèdres (probablement, le Liban d'aujourd'hui). Le texte présente des discours, voire des dialogues, que quelques chercheurs ont attribué à la naissance du théâtre, au monde, et en particulier au Liban. L'historien Philippe Hitti dit que le théâtre a commencé chez les Phéniciens avant les Grecs, et il avance la preuve que, dans les œuvres grecques, il y a des noms phéniciens. Il dit aussi qu'il y a à Faqra (Mont-Liban) des vestiges qui montrent la présence d'un théâtre phénicien. Mais, Marc El Riachy[1] croit que ce sont surtout des rituels religieux, quelques autres formes qui souligneraient une espèce de théâtralité[2].

D'autres chercheurs considèrent que les rituels d'Achoura[3], chez la communauté chiite, sont à l'origine du théâtre dans la région. La « Achoura » est plutôt un rituel religieux. Refaire revivre la mémoire de la « Achoura » est donc également à l'origine d'un embryon de théâtre, mais tout cela est, bien entendu, trop mince, pour affirmer la naissance d'un théâtre typiquement libanais.

Abdel Rahim Alawji[4] remarque que le Théâtre, tel qu'on le connaît aujourd'hui et donc à l'évidence, est différent et beaucoup plus important que de simples rituels ou de simples traditions villageoises[5].

Au cours de notre enquête, il est apparu que la totalité des professionnels interviewés ne sont pas d'accords avec ces approches qui veulent attribuer au Levant toutes les découvertes,

1 Marc El Riachy, professeur associé à l'Université libanaise, Faculté des Beaux-Arts et d'Architecture. Il a publié un ouvrage sur le jeu de l'acteur dans le théâtre contemporain en France (éd. Universitaires Européennes), et fait des recherches sur la mise en scène contemporaine

2 Marc El Riachy, entrevue, janvier 2020.

3 Pour la communauté chiite, la commémoration de Achoura revêt une grande importance. C'est le jour de la commémoration du massacre de l'imam Hussein, le petit-fils du prophète Mahomet lors de la bataille de Kerbala en 680.

4 Abdel Rahim Alawji : acteur et auteur dramatique. L'une de ses œuvres théâtrales les plus importantes est *Insomnie de la Belle au bois dormant* qui a été produite en Écosse en 2012, et à Jérusalem en 2014. En 2009, il a été choisi par le Royal Court Theatre pour participer à la résidence artistique des écrivains de théâtre émergent, où il a écrit sa deuxième longue pièce intitulée *Beyrouth, la ville abandonnée*.

5 Abdel Rahim Aawji, entrevue, décembre 2020.

Livre HS3 IR.indb 75 20/10/2021 18:30:51

toutes les créations humaines ou divines. Souscrire à cette idée réductrice reviendrait à oublier l'actualité, à s'écarter d'une lecture historique, et ainsi à dissimuler l'échec d'aujourd'hui (quant au développement du théâtre) en habillant l'histoire des masques d'hier.

Alors par où commencer ? Ou comment débuter ou écrire cette « histoire » ?

Peut-être faire référence, au XIX^e^ siècle, au modeste geste de Maroun Al Nakash qui a esquissé un « commencement » au théâtre et d'une certaine manière à ce qui se fait aujourd'hui au Liban. Et cela, parce que la plupart des chercheurs pense que l'acte de naissance du théâtre dans la société arabe se situe à Beyrouth, avec la création par Maroun al-Nakash (1817-1855) de *Al Bakhil*, pièce adaptée de *L'Avare* de Molière. Et cet exemple donné, suffit-il pour autant à « dire » qu'il y aurait là la fondation du théâtre libanais ?

Malgré les efforts de quelques pionniers du phénomène théâtral, il faut bien admettre que les artistes libanais se sont surtout inspirés du théâtre et de techniques empruntées à l'étranger, notamment à l'occident, et ce durant de nombreuses années. Se tournant vers le théâtre européen, ils ont multiplié les emprunts, tout en tentant d'adapter un répertoire, une tradition, un jeu, un travail de l'acteur européen… à la réalité libanaise. Ils ont ainsi développé un répertoire articulé aux productions théâtrales (textes et jeux) de l'Europe. On a ainsi vu se répandre Shakespeare, Sartre, Goethe… puis Ionesco, Beckett, Pirandello… mais également l'influence du théâtre de tradition russe, américain, etc.

À partir des années 1970, dans leur prolongement, le théâtre au Liban a semblé essayer de paraître plus proche de la réalité. Mais, l'influence de la « rue libanaise », prise dans ses contradictions et ses héritages, a influencé de manière négative le développement du théâtre. Les pièces de théâtre, notamment, souffrirent de ces aléas et des contraintes de la rue. À cela, devons-nous le souligner, s'est ajoutée, entre autres, la fragilité des conditions professionnelles de travail, mais également une situation politique, sécuritaire et économique… Soit un ensemble qui aura, à minima, contrarié le développement du théâtre libanais.

Tout cela s'est cumulé à des questionnements propres aux « hommes de théâtre ». Quel langage adopter ? À quel public destinait-on le théâtre ? Devait-on s'inscrire dans une logique de transmission via le théâtre ? Quel thème devrait être représenté ? Le théâtre serait-il le lieu du divertissement ou tendrait-il vers un lieu de culture ?

Au commencement de ce qui serait l'histoire du théâtre au Liban, qui n'est peut-être pas la même chose que celle du théâtre libanais, toutes ces interrogations voyaient le jour légitimement puisque personne n'aurait imaginé qu'elles pouvaient être étrangères à cet

Livre HS3 IR.indb 76 20/10/2021 18:30:51

« art sublime qu'est le théâtre ». À travers ces questions, il y avait l'inquiétude de ceux qui tendaient à gagner et à rejoindre la grande histoire du théâtre héritée des Grecs et, dans une moindre mesure, des Romains. Il y avait là comme une mémoire partagée où aux rituels religieux avaient succédées des formes théâtrales qui marqueraient l'histoire du théâtre. S'inquiétant du théâtre, ceux qui s'y engageaient au Liban, connaissaient eux aussi, à leur tour, ces enjeux, ces choix entre différentes formes, divers enjeux et pratiques… Et de même que les Libanais utilisent les nouvelles technologies, l'Iphone, l'ordinateur, etc. qu'ils n'ont pas inventés, ils se trouvaient devant le théâtre dans la même situation complexe : vouloir faire du théâtre, sans l'avoir inventé. En être les héritiers, ou peut-être lui donner une forme propre au Liban. Voyageurs, exilés, réfugiés… le « libanais » se nourrirait de ce qu'il croiserait dans les pays qu'il arpenterait et où il résiderait. De l'influence du théâtre européen, et notamment celle née des liens historiques entre la France et le Liban, mais également son goût pour la culture américaine et son opposé l'Union soviétique… il ferait son « miel ».

Fort de ces acquis, le théâtre au Liban trouverait alors des formes d'émancipation en adaptant des pratiques d'écriture, des formes esthétiques soucieuses de la transmission des idées propres au metteur en scène, à l'auteur… et l'acteur[6] serait le porte-voix de tout cela, marquant la scène du début d'une empreinte, d'un geste proprement libanais. Une empreinte fragile, toujours soumise à des équilibres où, si d'aucuns avancent qu'il y a là un début d'histoire du théâtre au Liban ; d'autres rappellent (comme c'est le cas d'Abdel Rahim Alawji) qu'il n'y a pas de théâtre libanais. Opinion et arbitrage que conteste, par exemple, Elie Lahoud[7] qui estime :

> qu'avant l'indépendance, il y avait un théâtre libanais, notamment avec Hanna Tanous, Adeeb Lahoud, Issa Al-Nahhas, Mikhael Naima, Abdallah Hashemah, Maroun Abboud, Said Akl, Youssef Al-Haddad, Said Takeyeldin et d'autres. Mais qu'après l'indépendance, le théâtre a été affecté par l'apparition de la technologie et des techniques occidentales. Donc, le Liban a été témoin d'un théâtre et d'un mouvement fort, puis de diverses importations[8].

Interminables sont les débats autour de cette histoire, toujours réécrite, à laquelle s'ajoute la voix de Roger Assaf[9] qui remarque, lui, qu'en l'absence de Théâtre National, il était difficile d'envisager de définir un théâtre libanais. En tout état de cause, si plusieurs expériences réussies ont vu le jour, aucune n'a de fait abouti à une forme ou une esthétique propre à l'apparition d'un théâtre libanais[10]. Et dans cette histoire, seuls les Fréres Rahbani ont réalisé la seule formule qui aurait pu devenir le théâtre libanais[11]. Et même si Alawagi trouve que l'expérience des Rahbani n'a pas vraiment dépassé le théâtre musical folklorique ; on peut penser que les frères Rahbani, qui se sont inspirés de la musique russe et occidentale, ont su adapter ces pratiques à la société libanaise. Geste comparable au Théâtre de Caracalla inspiré, lui, des techniques anglaises[12]. Dimitri Melki[13] insiste d'ailleurs sur l'apport et l'influence des Frères Rahbani qui ont œuvré à l'émergence d'une singularité

6 Marc El Riachy, entrevue, janvier 2020.

7 Elie Lahoud, Professeur, universitaire, auteur et metteur en scène de plusieurs pièces de théâtre. En 1981, il a fondé et il gère, jusqu'à aujourd'hui, l'Atelier d'Amchite (Mont-Liban).

8 Elie Lahoud, entrevue, janvier 2020.

9 Roger Assaf, enseignant, écrivain, chercheur, auteur, comédien et metteur en scène libanais né en 1941. Récompensé plusieurs fois pour sa carrière, il a notamment reçu le Lion d'Or à la Biennale de Venise.

10 Roger Assaf, entrevue, janvier 2020.

11 *Id.*

12 Marc El Riachy, entrevue, janvier 2020.

13 Dimitri Melki, dramaturge, en 1986 il écrivit sa première pièce « Narcisse ». Puis entre autres : « Le Tueur à Gages » (1998), « Les Épouvantails » (2001), « L'Autre Temps » (2003), « Le Cimetière Des Éléphants » (2011) « Cadavre Ambulant » (2016)…

Livre HS3 IR.indb 77 20/10/2021 18:30:51

à même de constituer un théâtre libanais. Le nombre important de pièces, de rôles joués, d'interprétations produites… constituent de fait un grand héritage pour les artistes qui ont suivi, et de ce fait, on peut dire que les Rahbani ont « construit » à eux seuls un théâtre dit « libanais ».

En cela, on peut parler aussi d'expérience très réussie, même si l'on doit bien admettre qu'il n'y eut aucune suite, et qu'aucun héritier n'a vu le jour par la suite.

C'est ailleurs que les choses se développeront, chez Raymond Gebara[14], par exemple, ou encore quelques autres, qui ont tenté d'écrire pour le théâtre en développant un style propre à ce qu'ils étaient et incarnaient. Mais rien de très probant, en définitive, et qui permet à Hicham Zeineddine[15] d'avancer l'idée que le théâtre libanais s'est toujours heurté à une crise d'identité ; et donc qu'il n'y a là qu'un ensemble d'expériences théâtrales qui n'a jamais abouti. Ce qui, *de facto*, permet de prétendre qu'il n'existe pas un théâtre libanais, mais bien plutôt et seulement la présence d'un théâtre au Liban[16]. Idée qui, pour autant qu'elle est souvent partagée, permet néanmoins à Issam Bou Khaled[17] (lequel ne trouve aucune identité purement libanaise pour le théâtre), de revenir sur l'action des Frères Rahbani qui ont été, *in fine*, les seuls, à travers leur pratique du théâtre, à chercher une identité libanaise. Au vrai, c'est assez juste, mais il faudrait également souligner que, par exemple, l'occurrence de la musique dans leur travail, n'avait rien de libanais. Et par-là, alors que l'on saluera leur tentative, il faut admettre qu'ils ont surtout créé un imaginaire idéalisé du Liban, notamment à travers leur goût pour « la vie au village » et « la vie des gens », ces deux aspects constituant leur style. C'est-à-dire des constituants qu'ils ont mis au service de comédie musicale nationaliste. Aussi, c'est la raison pour laquelle, à propos de ceux qui s'inscrivent dans le prolongement de cette pratique et de ce style, on parle de théâtre « rahbaniste » et non de « théâtre libanais[18] ». Parler de « théâtre des Rahbani » (que certains considèrent donc comme un théâtre libanais typique), c'est donc évoquer un style et un ensemble de processus d'adaptation où, par exemple, pour la musique, ils ont travaillé à une hybridation des musiques orientales et occidentale. Ce qui en soi peut être reconnaissable et faire croire à un théâtre libanais. C'est encore évoquer à leur propos, l'arraisonnement qu'ils ont fait de techniques et de principes esthétiques importés et adaptés aux mœurs et aux traditions libanaises[19].

Il faut donc chercher ailleurs… Et peut-être regarder une autre expérience qui n'a pas été achevée et qui concerne « Shoushou ».

« Shoushou » Hassan Ala'Eddine[20] a adapté au théâtre plusieurs pièces dont la plus importante fut sans doute *l'Opéra de quat'sous* de Brecht (titre libanais Akh Ya Baladna / Aie ! Notre Pays). La pièce a été mise en scène par Roger Assaf et a eu un impact très important, tant au plan social, qu'au plan politique, même si cela reste une expérience isolée.

14 Raymond Gebera : pionnier du théâtre libanais. Il est surtout connu pour ses pièces satiriques : « Zarathoustra devient chien », « Faiseur de rêves », « Sous la supervision de Zakkour », « Qui a cueilli la fleur d'automne ? », « Pique-nique sur la ligne de démarcation », « Charbel », « Procès de Jésus », « Kandalaft monté au ciel »…

15 Hicham Zeineddine, universitaire et chercheur, auteur et metteur en scène de plusieurs pièces de théâtre.

16 Hisham Zeineddine, entrevue, janvier 2021.

17 Issam Bou Khaled, acteur, dramaturge et metteur en scène : Parmi ces pièces les plus connues : « Archipel », « Maaarch », « Page 7 », « Banafsaj », « Carnivorous »…

18 Issam Bou Khaled, entrevue, janvier 2021.

19 Raymond Hosny, acteur libanais qui travaille entre le Liban et la France, entrevue, janvier 2021.

20 Shoushou, Hassan Ala'Eddine (1939-1975) est un comédien libanais. Il a fondé le Théâtre National Libanais en 1965, avec Nizar Mikati et a réussi à constituer un public fidèle. Avec la guerre civile en 1975, le théâtre est détruit et Shoushou succombe à une crise cardiaque.

Livre HS3 IR.indb 78 20/10/2021 18:30:51

C'est néanmoins un théâtre reconnaissable que le théâtre de « Shoushou » puisqu'il traite essentiellement des affaires et des problèmes libanais. Pour autant, là encore, on ne parle pas de « théâtre libanais ». On parle de « théâtre de Shoushou ». C'est-à-dire d'un théâtre qui est plus lié au personnage[21]. Une expérience écourtée en 1975, avec l'incendie du théâtre, alors que c'est le commencement de la guerre civile au Liban, et qu'Hassan Ala'Eddine, meurt d'une crise cardiaque. Avec sa disparition, c'est sa pratique qui meurt également.

Alors que penser de cette histoire, complexe, mise en dialogue ?

Peut-être, justement, partir de cette idée de « dialogue » qu'est le Hakawati. Cette forme traditionnelle au Liban qu'a fait évoluer Roger Assaf. Ce théâtre qui met en scène, voire performe, une communication directe avec le public, en reposant sur une histoire racontée. Forme rare que celle-ci, dans le monde arabe, et qui a vu, par exemple, Maya Zbib[22] et Zoukak[23] s'en emparer. À cet endroit, peut-être, il y a une spécificité libanaise qui a développé des outils et des techniques, pour le Hakawati, au Liban. Mais là encore, à l'instar d'Awgi, on peut prétendre que le « théâtre Hakawati » n'est pas du théâtre ; qu'il n'entretient pas de rapport avec le théâtre en tant que tel puisqu'il repose sur le récit d'une histoire, sans base dramatique. Un conteur, seul, raconte une histoire indépendamment des exigences de scénographie et de tous les autres constituants du théâtre. Ça pourrait au mieux être un fragment théâtral, ou quelque chose comme un « monodrame[24] ».

En cela, Raymond Hosni[25] affirme que le théâtre du « Hakawati » comme la « Achoura » ont créé des esquisses de théâtre, sans parvenir à en faire réellement une forme théâtrale. C'est seulement avec Roger Assaf que le Hakawati, par sa proximité avec le public, peut être regardé comme une forme théâtrale embryonnaire. La prise en compte du public dans l'instant du récit par le conteur peut ainsi être prise pour le commencement d'un lien au théâtre.

On pourrait ainsi multiplier les exemples de tentative de faire émerger un théâtre libanais. On pourrait revenir sur la volonté de faire apparaître un théâtre libanais chez « Zoukak » qui continue de « libaniser » des expériences étrangères, ou encore revenir sur le travail d'Issam Bou Khaled qui a entrepris, via un geste personnel (inspiré de l'esprit du cinéma américain), de mettre en forme des pratiques théâtrales qui s'écarteraient des influences du théâtre étranger.

Mais en fait, c'est trop souvent et exclusivement la production de textes qui pourrait correspondre à une esthétique théâtrale libanaise. Pour le reste, il faut se résigner à constater que les techniques théâtrales ont été copiées par le théâtre qui se pratique au Liban.

Il n'y a donc que les textes, et autres pièces, qui peuvent éventuellement correspondre à l'idée du « théâtre libanais ».

21 Issam Bou Khaled, entrevue, janvier 2021.

22 Maya Zbib metteur en scène, interprète, écrivaine et co-fondatrice de la compagnie de théâtre Zoukak.

23 Zoukak, compagnie de théâtre dédiée à la pratique du théâtre comme engagement social et politique [http://zoukak.org/].

24 Abdel Rahim Alawji, entrevue, décembre 2020.

25 Raymond Hosny, entrevue, janvier 2021.

Livre HS3 IR.indb 79 20/10/2021 18:30:51

Cela étant, et c'est ce que relève le critique et historien Mohamad Krayem, les années soixante, voire soixante-dix, ont été des années produisant inconvénients et avantages au niveau du théâtre, aussi bien les textes que le rapport à la mise en scène. Mais encore une fois, l'absence de lien entre les « hommes de théâtre », l'absence de cohésion et d'émergence d'une coordination entre eux, n'a pas permis de faire naître une identité propre au théâtre libanais[26].

Pour autant que cette histoire est donc faite de rendez-vous manqués et relève d'inachèvement, Abbido Bacha[27] apporte une lueur d'espoir en déplaçant légèrement le regard. Pour lui, il est incontestable que les mouvements théâtraux, et les diverses expériences qui ont été faites, ont développé le goût du théâtre chez les gens. Il voit ainsi dans cette histoire un encouragement à faire du théâtre. À travers les figures fondatrices que nous avons évoquées, il voit une lignée de pionniers qui ont ouvert la voie : pionniers sans lesquels personne n'aurait osé s'aventurer et travailler dans l'histoire du théâtre au Liban. Ce sentiment, il l'augmente d'une analyse qui tient à l'idée qu'il n'y aura de futur, pour le théâtre au Liban, que s'il y a une évolution internationale. Ce qui motive son point de vue, c'est bien entendu une lecture de l'histoire mondiale du théâtre où il constate que le théâtre est entré en récession, jugeant du même coup qu'il y a peut-être là une situation où les « cartes seront rebattues », ce qui peut induire une nouvelle issue aux formes théâtrales, notamment à celles qui ont eu lieu au Liban.

À l'évidence, donc, eu égard aux différentes expériences historiques, on ne peut donc pas dire que le théâtre est « libanais », mais bien plutôt que la pratique du théâtre au Liban, notamment ses techniques, tiennent à des héritages divers qui ont été adaptés. Ce que l'on peut constater aujourd'hui, donc, c'est que les jeunes qui se « lancent » dans le théâtre, procède par imitation du théâtre et des esthétiques étrangères[28].

En définitive, et c'est ce que note Abdel Rahim Alawji, les pièces écrites reflètent bien mal la réalité du Liban, et n'obéissent que bien peu au « write what you know ». On a ainsi un théâtre qui reflète bien peu la vie réelle. Mais finalement, si on y réfléchit, quand en Europe on joue encore Shakespeare, ce n'est pas si différent.

Où est l'actualité du théâtre ? Où est, par exemple par rapport à la situation d'aujourd'hui, en février 2021, le théâtre qui s'interrogerait sur la Covid-19 ?

La différence tient surtout, sans doute, à une maîtrise technique, une liberté en Europe, et vraisemblablement à une émancipation de ceux qui font le théâtre en Europe.

C'est réellement une différence entre le Liban et l'Europe que cet enjeu de l'émancipation. Et, par exemple, pour ne convoquer qu'une anecdote, Abdel Rahim Alawji me racontait qu'une fois, lors de la préparation de l'une de ses pièces de Théâtre, il avait un conseiller de

26 Mohamad Krayem, metteur en scène, critique et historien de théâtre, entrevue dans le documentaire « Le Théâtre Libanais » Al-Jazeera Documentray, [https://www.youtube.com/watch?v=MqXPm2rmm6s&feature=emb_logo].

27 Abido Bacha, acteur et critique de théâtre, entrevue dans le documentaire « Le Théâtre Libanais » Al-Jazeera Documentray, [https://www.youtube.com/watch?v=MqXPm2rmm6s&feature=emb_logo].

28 Abdel Rahim Alawji, entrevue, décembre 2020.

Livre HS3 IR.indb 80 20/10/2021 18:30:51

scénario britannique qui lui demandait quel était le sujet de sa pièce. Il lui répondit que le sujet principal était la guerre civile. Le conseiller lui rétorqua qu'il ne fallait pas avoir peur de soulever une question qui concernait les Libanais.

> C'était une parole qui retentit, car malheureusement, à cause des contradictions qui existent dans notre pays, chacun a appris à passer sous silence certaines choses évidentes, et ceci a eu une influence sur notre façon d'écrire[29].

En fait, Alawagi soulevait là un point d'importance, lié à la situation au Liban et qui concerne aussi le théâtre. Pour les auteurs dramatiques, il y a tellement de problèmes au Liban « qu'on ne sait pas où commencer, ni lequel traiter ». Si l'on ajoute cela, les divisions, et les désaccords sur la représentation que l'on se fait du Liban, alors on voit bien que tout devient complexe, car le public libanais n'est pas d'avis à accepter tout d'une œuvre qui prendrait la parole sur cette situation. Écrire, faire du théâtre au Liban, c'est ainsi et aussi se heurter à l'opinion que chacun se fait de la situation d'un pays. Et cela constitue une véritable entrave à la création, au point que les auteurs et les metteurs en scène sont très attentifs et travaillent avec minutie sur l'interprétation, la manière de recevoir les œuvres, etc. de manière à ne pas « mécontenter » les spectateurs.

Ce qui pourra sembler curieux à un « non-libanais » montre donc bien que tout cela a une répercussion sur l'identité du théâtre libanais. Il y a du théâtre, oui ; mais il ne peut y avoir, en tous les cas pour le moment, un théâtre libanais. Au sens où « théâtre libanais » renverrait à une « identité » perceptible, sensible, affirmée. C'est un point et une analyse que partage Issam Bou Khaled[30] qui est d'accord avec le fait qu'il n'est vraiment pas facile de donner une identité. Et c'est un enjeu qu'il problématise.

Dire qu'il y a un théâtre libanais veut-il dire que le texte d'une pièce est libanais ? Ou écrit dans la langue libanaise ? Ou que le producteur et le metteur en scène sont Libanais ? Que le sujet ou le thème serait libanais ?

À l'évidence, il faut en prendre son parti, on fait du théâtre « au » Liban. Mais on ne fait pas « du » théâtre libanais.

Cela étant dit, on pourrait s'inquiéter de cette problématisation, car en définitive, ce n'est pas une situation propre au Liban. Ce questionnement autour de « l'identité » n'est finalement peut-être pas pertinent. Penser « l'identité » est peut-être un piège, car après tout, peut-on penser qu'il y aurait une identité du théâtre anglais ou français ?

On peut peut-être parler de théâtre anglais, parce qu'il induit l'usage de la langue anglaise, mais légitimer « l'identité » par le biais de la langue n'est peut-être pas suffisant. *Idem* pour la langue française et le théâtre français[31].

29 *Id.*
30 Issam Bou Khaled, entrevue, janvier 2021.
31 *Id.*

Livre HS3 IR.indb 81 20/10/2021 18:30:51

Cette question de la langue est d'autant plus problématique, qu'au Liban, l'histoire de la langue n'est pas sans rapport avec l'Histoire du Liban. On ne peut ignorer, par exemple, qu'au Liban, la plupart des pièces présentées l'ont été en langue française, pendant longtemps. Et puis, avec le temps, et notamment l'histoire de la mise en scène, le théâtre au Liban a pu être influencé par les expériences soviétiques ou allemandes. Là encore, la question d'un « théâtre libanais » sera à nouveau problématisée.

Faire du théâtre ne relève donc pas, disons-le comme ça, d'une question de « passeport » comme le diraient Roger Assaf et Alain Plisson[32]. Les influences sont multiples, les enjeux complexes, l'Histoire s'en mêle aussi, et au Liban, l'Histoire ajoute de la complexité. Peut-être que l'Histoire est complexité ?

Que dire, par exemple, d'Amin Maalouf[33], auteur libanais et grand Lauréat du prix Goncourt en 1993. Il écrit en langue française. Son roman *Les échelles du Levant*, paru en 1996, a fait l'objet d'une adaptation cinématographique par l'écrivain et cinéaste Atiq Rahimi, en 2015. L'œuvre est-elle libanaise parce que son auteur est libanais ou française parce qu'elle est écrite en langue française, abstraction faite du sujet traité ?

Peut-être faut-il, *in fine*, quand on aborde ces enjeux, en venir à la position plus sage de Marc Riachy[34] qui réfléchit au « théâtre libanais » en intégrant les différents développements de celui-ci. Se ranger ainsi à l'idée que ceux qui font du théâtre au Liban ont importé des formes, des pratiques, venant d'horizons différents et qu'ils les ont amalgamées. Le théâtre libanais, dès lors, s'apparenterait à ses associations, ses amalgames liés à la culture libanaise. Théâtre libanais ou théâtre au Liban… ce ne serait plus vraiment la question, car l'observation du phénomène théâtral au Liban nous permettrait de voir qu'il y a eu importation et exportation d'expériences. Comprenons par-là que même les metteurs en scène européens trouvent dans le Liban, dans sa manière de faire du théâtre et de l'écrire, de jouer et de le concevoir, des sources d'inspiration.

Aussi, l'enjeu de « l'identité » (et donc d'un théâtre libanais) vient-elle à être écartée, puisque d'une certaine manière cette question « d'identité » induit celle de la « pureté » ; et qu'il n'est pas possible, compte tenu de ce nous avançons sur les héritages, les influences (importation et exportation) d'y souscrire. D'une certaine manière, Marc Riachy, s'inscrit ainsi dans le prolongement des pensées du prêtre Hanna Tanous, Issa Al-Nahhas, Said Takeyeldin, Adib Lahoud, le prêtre Youssef Haddad et bien d'autres. On serait ainsi, parlant du théâtre au Liban, devant un *melting pot*. Soit un rapport à l'amalgame que l'on retrouve chez Shoushou et bien d'autres. Amalgame que synthétise Marc El Riachy :

> De nos jours, les metteurs en scène libanais sont influencés par les metteurs en scène européens. Et ceci nous ramène à la même idée. Le théâtre est arrivé chez nous de la même façon qu'il est arrivé chez eux, et nous essayons de le développer à travers les idées

32 Alain Plisson, acteur et metteur en scène qui a surtout fait du théâtre francophone ces 50 dernières années.

33 Amin Maalouf est né le 25 février 1949 à Beyrouth. Il s'exile en France, en 1976, durant la guerre civile au Liban. Il est lauréat du prix Goncourt en 1993 pour *Le Rocher de Tanios*, sorte de conte à l'oriental. Il est élu au premier tour, en juin 2011, pour succéder à l'anthropologue Claude Lévi-Strauss à l'Académie française.

34 Marc El Riachy, entrevue, janvier 2020.

Livre HS3 IR.indb 82 20/10/2021 18:30:51

> innovatrices de certains metteurs en scène. Le théâtre n'a pas commencé au Liban, mais les metteurs en scène libanais ont développé ce qu'ils ont adopté et adapté[35].

Une autre voie s'ouvre, dès lors que l'on prend conscience de cette complexité liée au mouvement de la société libanaise, et notamment à l'histoire et à la politique au Liban, dont le « théâtre libanais » peut incarner une sorte de miroir comme l'avancerait Ziad Rahbany[36].

Aussi, est-ce davantage du côté de l'Histoire libanaise qu'une réponse s'esquisse, car c'est bien souvent l'Histoire qui nourrit la pratique théâtrale. Or, si le théâtre a besoin de cette Histoire qui pourrait servir de matériaux à l'écriture dramatique comme à l'esthétique de la mise en scène, celle du Liban, faite d'une complexité politique et religieuse, s'apparente à un frein pour la constitution du théâtre, au sens où elle rend difficile l'écriture d'une histoire du théâtre au Liban. En cela, l'Histoire tourmentée du Liban a joué en défaveur de la mise en place d'une institution théâtrale comme pourrait le penser Raymond Hosny[37]. La fragilité, l'équilibre précaire, les tensions récurrentes au Liban sont ainsi des stigmates partagés par le théâtre où, très peu de personnes peuvent se consacrer exclusivement au théâtre.

Et alors que dans nombre de pays, l'histoire du théâtre s'est construite sur une archive et une mémoire ; une manière de conserver tout ce qui est en lien avec le théâtre (des cahiers de dramaturgie, en passant par les plus petits détails d'une production) ; au Liban cette archive fait défaut. Ceux qui font du théâtre au Liban, alors, s'inscrivent d'une certaine manière dans un présent sans cesse renouvelé.

À la différence de l'école de théâtre de Fadhel Jaibi, en Tunisie, qui a mis plus de trente ans à construire une histoire et une école, avec une méthode (mais sans pouvoir réellement développer un théâtre identifiable), la pratique du théâtre au Liban semble interdite de ce « temps long » qui rendrait possible l'avènement d'une identité propre au théâtre libanais.

L'horizon s'éloigne donc pour ceux qui espèrent un jour voir apparaître un « théâtre libanais ». Toutefois, comme le rappelle Elie Lahoud[38], dans cette histoire tumultueuse, on peut avoir la mémoire, ici et là, de quelques espoirs, puisque selon lui, avant l'indépendance, il y avait un théâtre typiquement libanais. Courte histoire qui, après l'indépendance, a vu cette singularité disparaître avec l'influence de l'occident.

Lueur d'espoir renaissante encore, quand récemment, suite aux crises et aux événements qui ont frappé le Liban, une pratique théâtrale libanaise est réapparue marquée par la souffrance qui semble être le trait distinctif du Liban. Apparition timide qui s'est donnée également par la traduction de textes poétiques et dramatiques libanais, et leur représentation sur la scène libanaise. Espoir fragile qui selon Elie Lahoud tient à une

35 *Id.*

36 Ziad Rahbani compositeur, dramaturge, metteur en scène, comédien et pianiste, il est surtout connu pour ses œuvres sarcastiques socio-politiques.

37 Raymond Hosny, entrevue, janvier 2021.

38 Elie Lahoud, entrevue, janvier 2021.

Livre HS3 IR.indb 83 20/10/2021 18:30:52

« identité libanaise et arabe[39] ». Espoir d'autant plus fragile qu'il tient à un financement aléatoire où, comme le rappelle Rafic Ali Ahmad, « Quelques centaines de dollars suffisent parfois pour faire une pièce. Or, c'est bien insuffisant pour initier un mouvement théâtral sur la durée[40]. » Espoir que Mounir Abou Debs[41] semble ramener à un enjeu qu'il fait tenir à un jeu de mots : « le « Liban est un mot singulier, si on le met au pluriel on aura un théâtre Libanais », lequel, implicitement, rappelle une situation politique, a minima « délicate ».

Au terme des entretiens que nous avons récemment faits, il s'avère donc que se questionner sur l'existence d'un « théâtre libanais » ou questionner « le théâtre au Liban » soulève bien plus que l'on pourrait l'imaginer et que, d'un certain point de vue, penser le phénomène théâtral dans la société libanaise, c'est en fait interroger ce qui constitue le Liban.

Soit, de notre point de vue, un constat qui s'impose : « Avant d'avoir un théâtre libanais, il est peut-être utile d'avoir un Liban. »

Dit autrement, ce pays, déchiré entre l'Est et l'Ouest, met en jeu la notion même d'État ou de pays, et vraisemblablement, du même coup, le développement des arts. Ravagé par les guerres, les conflits internes, politiques et religieux, le « Liban » vit d'aumônes, de dons, du soutien de la communauté internationale… lesquels ne permettent pas un développement solide. L'un des effets de ce « modèle économique », c'est bien entendu que les soutiens financiers, et les bailleurs de fonds, n'investissent également que « dans ce qui les intéresse ». Et comme le rappelait la directrice d'un centre culturel étranger, « nous aidons les bons artistes et nous les diffusons en Europe ».

Ce qui, convenons-en, peut être entendu, comme une parole qui renvoie à une réalité où le Liban est soumis. Or, tant que le théâtre au Liban sera soumis, le théâtre libanais n'existera pas…

39 *Id.*

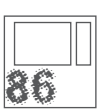
40 Rafic Ali Ahmad, un acteur interprète, entrevue dans le documentaire « Le Théâtre Libanais » Al-Jazeera Documentray, [https://www.youtube.com/watch?v=MqXPm2rmm6s&feature=emb_logo].

41 Mounir Abou Debs, metteur en scène, pionnier du théâtre libanais, entrevue dans le documentaire « Le Théâtre Libanais » Al-Jazeera Documentray, [https://www.youtube.com/watch?v=MqXPm2rmm6s&feature=emb_logo].

Livre HS3 IR.indb 84 20/10/2021 18:30:52

De quelques combats artistiques et culturels dans le monde arabe

Livre HS3 IR.indb 85 20/10/2021 18:30:52



Livre HS3 IR.indb 86 20/10/2021 18:30:52

Les « arts de rue » au Maroc
Dynamique d'un champ artistique

Anne-Myriam Abdelhak

Le développement d'un champ d'artistes contemporains de rue, au Maroc, soulève un certain nombre de questions, relativement à leur rapport aux institutions de l'art et à leur présence dans l'espace urbain. Tout en mettant en œuvre des modèles alternatifs de performances et d'organisation, ils restent engagés dans les dynamiques de la sphère culturelle institutionnelle.

1 Paysages artistiques urbains
fûnûn al-shâri, masrah al-shâri, forjat shâri

Depuis le début des années 2000, les milieux artistiques marocains apparaissent de plus en plus développés et structurés avec un certain nombre de collectifs, événements, lieux et institutions se pérennisant. Par ailleurs, les artistes occupent de plus en plus l'espace urbain pour s'y produire, sous deux types de manifestations. D'une part, des événements très institutionnalisés avec des dispositifs techniques souvent lourds, comme les festivals et, d'autre part, des interventions plus « spontanées », autorisées légalement ou « informelles[1] » que sont les spectacles de rue (*forjat shâri'*). Ainsi, des formes contemporaines d'« arts de rue » (*fûnûn al-shâri'*) ou arts urbains ont investis les rues marocaines depuis moins d'une dizaine d'années, que ce soit au sein de métropoles (Rabat, Casablanca) ou de villes connues pour le tourisme (Marrakech, Essaouira, Chefchaouen). Le promeneur peut ainsi croiser, dans certains lieux spécifiques, des danseurs contemporains, clowns, artistes circassiens ou musiciens. De manière plus ponctuelle, on peut aussi y voir des représentations de théâtre de rue (*masrah al-shâri'*). Enfin, diverses formes de dessins muraux, ou graffitis, ont envahi les murs des villes, qu'il s'agisse de multiples dessins anonymes de tailles variables[2] ou de gigantesques fresques d'artistes locaux et internationaux commanditées par des festivals ou des fondations[3]. Ces nouvelles formes de manifestations artistiques dans les rues marocaines s'ajoutent à d'autres déjà présentes depuis plus longtemps : les artistes « traditionnels[4] », les marchands ambulants et les artisans aux pratiques diverses[5]. Cette scène contemporaine nous semble se distinguer de la scène « historique » de plusieurs manières : le type d'art pratiqué, les styles vestimentaires, le matériel, les instruments utilisés ou encore les référents symboliques sollicités.

1 Nous désignons par « informelles » les performances artistiques n'ayant pas préalablement demandé d'autorisation aux autorités.

2 Textes, dessins et logos des groupes « ultras » de supporters de football, etc.

3 Par exemple, les festivals Jidar à Rabat (crée en 2015) et Sbagha Bagha (crée en 2013) à Casablanca, tous deux organisés par l'association EAC-L'Boulevart sont spécialisés dans ces grandes fresques murales. Ils invitent des artistes, internationaux et reconnus, à créer des graffitis, entraînant dans leur sillage des artistes marocains, jeunes ou confirmés.

4 Parmi ces artistes dits « traditionnels » on peut citer les hlayqi ou hakawati, qui sont des conteurs ou « performeurs » des places publiques, les musiciens gnawa ou rwayss, troubadours d'origines berbères innervant depuis longtemps l'espace social marocain.

5 Tatoueuses de henné, cireurs de chaussures, vendeurs de cigarettes etc.

Livre HS3 IR.indb 87 20/10/2021 18:30:52

Pour ce champ artistique en cours de structuration, la rue devient alors un espace de création, de diffusion et de médiation culturelle. Elle apparaît comme une scène plus libre ou des artistes, avec des trajectoires sociales et artistiques variées, peuvent se produire et faire connaître leurs productions à un public diversifié.

Le champ culturel, au Maroc, est fortement dominé par les institutions étatiques. La plupart des structures fonctionnent exclusivement grâce aux subventions du ministère de la Culture mais aussi, surtout depuis le début des années 2000, *via* les festivals et donc les sponsors privés qui s'agrègent à la participation de l'État. Les ONG et fondations internationales jouent aussi un rôle important. Par ailleurs, de plus en plus d'institutions issues du mécénat associatif local irriguent la scène artistique et la structurent. Si par leur lieu de performance et le caractère souvent « informel » de leur pratique, les artistes de rue semblent évoluer en marges de ces dynamiques, on peut se demander dans quelle mesure ces formes contemporaines d'arts de rue ont la capacité de créer des espaces autonomes ou critiques vis-à-vis des institutions étatiques et des intérêts privés. Quels rapports ces artistes entretiennent-ils avec les institutions qui dominent le champ ? Enfin, de quelle manière s'inscrivent-ils dans un débat public et quelle discussion provoquent-ils ?

Dans un premier temps, nous montrerons le rapport que ces artistes de rue entretiennent avec les institutions marocaines de l'art. Si la rue apparaît comme un lieu d'émancipation vis-à-vis des contraintes de ces dernières, comme le lieu d'une rencontre directe avec le public et des modes d'organisation différents, on voit que ces artistes restent inscrits dans certaines dynamiques institutionnelles, notamment pour raisons économiques. Il sera alors intéressant de chercher à comprendre en quoi et dans quelle mesure ces artistes et leurs pratiques peuvent être vues comme des contre-cultures, et si, de ce fait, ils s'inscrivent dans une relation conflictuelle au pouvoir. Enfin, nous mettrons en lumière les tensions créées par ces nouvelles pratiques avec l'ordre urbain et, en prenant pour exemple la mobilisation « *Free l'fen* » à Casablanca, nous rendrons compte de la négociation constante qu'ils mènent avec les autorités à propos de leur « droit » à se produire dans la rue. Dans cette perspective, nous verrons comment ces artistes de rue légitiment leur place dans la société, d'une part en renvoyant à une vision fonctionnaliste de l'art comme un bien commun ; d'autre part en se revendiquant de pratiques artistiques anciennes au sein de la cité.

Livre HS3 IR.indb 88 20/10/2021 18:30:52

2 « S'émanciper » par la rue ? Rapports aux institutions de l'art

Pour les artistes, la pratique de l'art de rue relève bien souvent à la fois d'un idéal et d'une contrainte. L'idéal a trait à la rencontre directe et sans médiation avec cette part du public qui ne fréquente pas les salles de spectacles. La contrainte est liée à un manque d'infrastructures culturelles et à un public qui n'a pas de « culture de la salle ».

En cela, ces artistes semblent vouloir s'émanciper par la rue des contraintes liées aux institutions de l'art, tout en dépendant fortement de ces dernières pour exister.

Au Maroc, aller voir une pièce de théâtre, un spectacle de cirque ou de danse contemporaine demeure une activité en grande partie réservée aux élites. Ceci même si, depuis longtemps et de plus en plus, des centres culturels et des associations proposent des spectacles à bas prix, voire gratuitement, en développant des politiques qui visent directement à inclure de nouveaux publics[6]. Ce qui contribue un tant soit peu à modifier cette situation. En amenant la création artistique « chez eux » – c'est-à-dire dans la rue qui est leur espace quotidien – les artistes de rue semblent vouloir toucher un public inaccessible en salle : un public « populaire » (*chaabi)*, de gens « normaux » (*nass 'adyin)* et des personnes aux profils socio-économiques plus variés. Parmi les qualités évoquées, dans le cas du théâtre de rue, figurent « un meilleur contact que sur la scène » et un rapport de force qui est renversé : « Sur scène, c'est toi qui t'imposes à lui [au public], dans la rue, c'est lui qui s'impose à toi[7]. » Cette rencontre directe avec le public sous-tend une certaine idée de la

6 L'Uzine à Casablanca, fondée en 2014 par la Fondation Touria et Abdelaziz Taiz ou encore les centres culturels de quartier « Les étoiles », fondés par le cinéaste Nabyl Ayouch et l'écrivain Mahi Binebine.

7 Entretien avec Anas F., comédien et acteur culturel, membre de la troupe « Kawaliss », Marrakech, avril 2019.



Spectacle de théâtre lors du festival de théâtre de rue de Benguerir, 2019. Source : Page Facebook @alouanbg

Livre HS3 IR.indb 89 20/10/2021 18:30:52

démocratisation de l'art. Elle est soutenue par leur pratique linguistique et par le niveau de langue utilisé, avec l'usage de la *darija,* usage courant dans le théâtre marocain. Mais cette pratique s'inscrit également en réaction à une contrainte : le manque de salles, de lieux pour s'entraîner et se produire, un fait déjà noté, au sein de la « jeune scène alternative rock » rabatie et casablancaise, du milieu des années 2000[8]. C'est ce constat de manque de salles qui a conduit par exemple des jeunes de la ville de Benguerir, à organiser un festival de théâtre de rue dans leur ville, dont la première édition eut lieu en 2016[9]. Ainsi, produire son spectacle dans la rue équivaut pour certains à s'émanciper des institutions qui apparaissent comme très exclusives à certains segments de publics, et qui offrent trop peu d'espaces de création et diffusion.

Cependant le développement de cette scène artistique demeure lié à certaines institutions. Celles-ci peuvent être étatiques et relever du ministère de la Culture, comme l'ISADAC (l'Institut supérieur d'art dramatique et d'animation culturelle), situé à Rabat, fondé en 1986, ou désigner des initiatives privées qui soutiennent, *via* le mécénat, le secteur associatif, comme l'École nationale du cirque Shems'y, fondée en 1999 par l'AMESIP (l'Association marocaine d'aide aux enfants en situation précaire), voire, plus récemment, le centre culturel l'Uzine à Ain Sebaa- Casablanca.

Ces deux dernières sont devenues des lieux phares et structurants dans la formation d'artistes et de collectifs qui se produisent par la suite dans la rue, voire développent des carrières dans un va-et-vient constant entre l'institutionnel et l'« informel ». Similairement, de nombreux projets d'arts de rue sont en grande partie tributaires économiquement d'organismes non-gouvernementaux étrangers. Il s'agit, par exemple, des programmes de soutien à la création artistique des instituts culturels étrangers comme l'Institut français ou le Goethe Institut allemand. Enfin, le ministère de la Culture peut offrir des subventions pour le théâtre de rue, dans le cadre de son concours annuel de dotation pour le soutien à la création théâtrale[10]. Parallèlement à cela, des lieux se sont développés, à l'initiative d'artistes et d'associations, suivant un modèle de « friche culturelle ». C'est le cas de la Fabrique culturelle des abattoirs de Casablanca, dit *l'batoir*, qui est située au sein des anciens abattoirs municipaux. Lieu d'abord occupé par plusieurs associations et collectifs, dès 2009, et qui aujourd'hui accueille le Théâtre Nomade : une association culturelle de formation pluridisciplinaire en arts, notamment arts du cirque.

Les artistes de rue marocains peuvent évoluer seuls ou en groupe. Les collectifs, quant à eux, prennent l'aspect soit d'ensembles semi-structurés et fluides, soit d'associations en bonne et due forme. La présence de ces collectifs mouvants est notamment caractéristique des circassiens. En cela, ils constituent un modèle de gestion artistique intéressant, mais ces formations semi-structurées se heurtent à une situation économique difficile. Si certains artistes de rue cherchent à se détacher des institutions, en adoptant un mode de

8 Dominique Caubet, Catherine Miller, « Du rock au Maroc. Quelle place dans la nouvelle scène urbaine casablancaise ? », in Laurent Bonnefoy et Myriam Catusse, *Jeunesses arabes : du Maroc au Yémen : loisirs, cultures et politiques*, Paris, La Découverte, 2013, 342-354.

9 « Festival Alwan du Théatre de rue Ben Guerir », organisé annuellement depuis 2016. Page Facebook du festival : [https://www.facebook.com/alouanbg/].

10 Par exemple, en 2019, l'association Alwan de Benguerir a pu bénéficier de l'aide aux créations théâtrales pour produire une pièce de théâtre de rue. Résultats du concours 2019 (en arabe) : [https://www.minculture.gov.ma/?p=20403].

Livre HS3 IR.indb 90 20/10/2021 18:30:52

vie plus radical et un modèle économique dépendant uniquement de leurs performances de rue[11], la plupart évoluent entre ce mode d'existence et la recherche de formes de soutien économique institutionnel. La situation diffère évidemment en fonction des disciplines artistiques. Alors que les performances de théâtre de rue sont généralement subventionnées à l'avance, les musiciens et artistes circassiens vont plutôt faire « tourner le chapeau » et solliciter les dons des spectateurs. De fait, s'épanouir en tant qu'artiste et collectif, pouvoir vivre de son art, se heurtent souvent à la question de l'administration et à la recherche de fonds qui nécessitent alors l'existence formelle d'une association et le partenariat avec une institution.

2.1 Rapports de pouvoir et contre-cultures

Ces nouvelles pratiques artistiques s'inscrivent en tension avec la culture artistique et musicale dominante. Elles possèdent des caractéristiques, du point de vue des pratiques culturelles qu'elles induisent et en termes de « présentations de soi [12]», qui pourraient les assimiler à des contre-cultures relevant de modèles occidentaux.

On pense, par exemple, à l'influence de la culture hip-hop états-unienne, à laquelle est intimement liée la pratique du graffiti, ainsi que celles des danses urbaines comme le *break-dance*. Cependant, ce rapport à une contre- culture qui s'inscrit dans une contestation de l'ordre établi prend place dans un contexte où le champ de la culture, au Maroc, est massivement investi et financé par le *makhzen*[13], dans tous ses aspects. Ceci d'autant plus depuis les attentats terroristes islamistes de 2003 à Casablanca, qui ont été suivi par une forte augmentation de financement de centres culturels et de festivals, pour contrer les phénomènes de radicalisation au sein des quartiers populaires. Ces jeunes cultures urbaines ont également été récupérées et encouragées par le *makhzen,* comme on peut le voir avec la scène *rap*, qui après 2003, s'est mis au diapason du « *rap* patriotique », avec des chansons mettant à l'honneur une identité nationale unie, l'image d'un pays de tolérance, coexistence et de stabilité[14].

Ce que l'on peut encore noter à travers ces formes artistiques émergentes qui se déploient dans la rue (*street-art*[15], rap, hip hop, *break-dance*...) et semblent liées à l'idée de contestation, c'est le rapport étroit qu'elles développent et entretiennent avec les stigmates occidentaux où coupe de cheveux, piercing, tatouages, codes vestimentaires... rendent ces artistes reconnaissables.

Cette influence est aussi visible au niveau des références musicales de certains groupes de musiciens de rue qui, par exemple, vont jouer du rock ou du reggae des seventies... Tout cela, soulignons-le, relève ainsi d'une duplication soumise à l'influence des modes de vie

11 C'est le cas de Juan C., violoniste et guitariste péruvien qui se produit dans plusieurs villes marocaines. Cf. Entretien, avril 2019, Marrakech.

12 Erving Goffman, *La présentation de soi*, *La Mise en scène de la vie quotidienne, 1*, Paris, Minuit, 1973.

13 Makhzen désigne l'appareil étatique marocain « traditionnel », soit les institutions et cercles proches du pouvoir royal.

14 Cristina Moreno Almeida, *Rap beyond resistance. Staging power in contemporary Morocco*, New York, Springer /Berlin Heidelberg, 2017, p. 60-64.

15 « l'street », en *darija* , est une expression utilisée par les artistes pour désigner leur pratique.

Livre HS3 IR.indb 91 20/10/2021 18:30:52

occidentaux que l'on pouvait apparenter à des marginalités, voire à des minorités, qui s'incarnent aujourd'hui dans la société marocaine.

À ce titre-là, ces phénomènes artistiques urbains relèvent de l'objet d'étude privilégié des *cultural studies* qui s'intéressent à la cristallisation de ces pratiques dans l'espace public, leur rapport aux médias et aux autorités sociales et morales. Ces dernières, souvent des « cultures jeunes » sont réputées avoir un caractère « subversif » vis-à-vis de la culture dominante ou « parente[16] ». En analysant ces mouvements artistiques au prisme du cadre des contre-cultures, on peut alors questionner leur possibilité à entrer en conflit avec la culture dominante et à créer des « sphères publiques sub-culturelles[17] » qui se développeraient parallèlement à l'évolution de la sphère publique bourgeoise dominante et qui constituerait un « contre-projet face au monde hiérarchique du pouvoir, de ses cérémonies officielles et de sa discipline quotidienne » comme le souligne Habermas.



Un musicien de rue sur la place Jemaa El Fnaa, Marrakech, avril 2019.
Source : auteur

Malgré l'attrait de ces concepts pour désigner un ensemble des pratiques contre-hégémoniques, ces notions ont été critiquées pour leur vision dialectique trop réductrice de l'identité de classe, ceci alors que le tournant culturel en sociologie a mis en valeur les stratégies multiples de construction identitaires par le biais de la culture matérielle ; tout comme pour leur propension à idéaliser la capacité de ces mouvements à réellement œuvrer pour un changement social et politique[18]. Ainsi, dans le cas marocain, si certains des éléments culturels et vestimentaires – caractéristiques de ces mouvements artistiques – sont l'objet d'une réappropriation par les jeunes, nombre de ces pratiques,

16 Stuart Hall et Tony Jefferson (ed.), *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, Londres, Routledge, 2003.

17 Jürgen Habermas, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1997 (V-VII).

18 Andy Bennett, « Pour une réévaluation du concept de contre-culture », traduction par Jedediah Sklower de la version originale « Reappraising « Counterculture » », in *Volume ! La revue des musiques populaires* 9 (1), 2012, p. 19-31.

Livre HS3 IR.indb 92 20/10/2021 18:30:52

en définitive, sont étrangères à toutes formes de subversion. Le graffiti, par exemple, qui a émergé et possède une légende « *underground* » internationale, étant né comme une forme de vandalisme en lien avec le mouvement hip-hop aux États-Unis, est au Maroc fortement soutenu par les institutions.

On peut également citer l'exemple du festival de graffiti Jidar-Toiles de Rues à Rabat[19] qui se tient « sous le haut patronage du Roi Mohammed VI », et est soutenu par le ministère de la Culture, le programme municipal Rabat ville lumière-Capitale de la culture, ainsi que le Musée d'art moderne et contemporain Mohammed VI. Tout cela procédant donc d'un cadre très régulé.

Un lien peut également être fait avec les dynamiques contestataires des mouvements sociaux. Certains datent l'apparition de ces arts de rue en 2011, une année charnière dans le monde arabe, qui a connu des mouvements sociaux de grande ampleur, lesquels, dans quelques rares cas, ont abouti à des changements politiques plus ou moins pérennes. Les mobilisations, à ce moment-là, du mouvement social marocain du 20 février, ont vu naître des formes nouvelles et innovantes de protestations, notamment en termes de création artistique militante.

Par ailleurs, on observe une similarité de lieux, « scènes », où se tiennent les manifestations à caractères politiques, et celles à teneur artistique[20]. Pour Moumen, artiste pluridisciplinaire et clown de rue, le développement des arts de rue autour de 2011 s'explique par une supposée libération de la parole, en parallèle de celle de l'espace public physique et des corps lors des manifestations[21]. Cela s'inscrit également, dans le cadre plus spécifique du théâtre, dans la continuité d'une scène ayant émergé à partir des années 2000 ; cherchant à replacer le théâtre au cœur de problématiques sociales et politiques, dont la troupe Dabateatr, fondée en 2004, fut la plus représentative[22]. Ainsi, bien souvent, les pièces de théâtre de rue vont chercher à aborder des problématiques contextuelles et participent à l'émergence d'un dialogue au sein de la société. Cette propension à aborder des problèmes sociaux actuels est fortement sollicitée par les ONG dans leurs campagnes[23], tandis que certaines associations font le lien entre les deux mondes, artistique et politique.

L'association culturelle Racines, qui a beaucoup œuvré jusqu'à son interdiction en 2020 pour le développement de ces arts urbains, utilise ainsi l'art pour approcher des problématiques d'éducation politique, de citoyenneté, mais aussi des questions qui concernent les enjeux civiques (cf. élections). En cela, on peut dire que ces acteurs cherchent à s'inscrire dans une discussion publique, dans certains cas critique, sur la société.

19 Voir *supra*, [https://www.jidar.ma/].

20 C'est le cas de l'avenue Mohammed V à Rabat, où se trouve le Parlement marocain mais aussi de la place des Nations Unies à Casablanca.

21 Entretien, Casablanca, avril 2019.

22 Catherine Miller, Selwa Abou El Aazm, « DABATEATR Citoyen à Rabat (2009-2013) : Un nouveau théâtre dans la ville ? », in Hadj Miliani, Ibtisem Chachou (dir.), *Présence de nouvelles voix culturelles en Méditerranée. Du Global au Local*, Mostaganem, 2014, p. 27-49.

23 On peut citer un défilé de marionnettes et spectacles de musiciens en mai 2018, à Casablanca, ou encore le spectacle de rue « Mastaktach- prends la parole » en novembre 2018, qui ont eu tous deux eu lieu dans le cadre d'une campagne contre les violences faites aux femmes de l'antenne marocaine de l'ONG britannique OXFAM.

Livre HS3 IR.indb 93 20/10/2021 18:30:52

3 Ordre urbain et création d'un débat public : la mobilisation free l'fen[24]

Par leurs occupations « informelles » d'espaces urbains, les artistes s'inscrivent dans les interstices de l'ordre régulateur des villes. Ils profitent en effet d'un certain flou légal quant à la régulation de leur pratique. Cependant, leur présence s'inscrit dans une lutte sans cesse négociée avec les pouvoir publics. En cela, les artistes, bien que s'en défendant en grande partie du fait de leur statut d'artiste, se retrouvent dans la même dynamique que les marchands ambulants, avec des vagues de tolérance de la part des autorités et des périodes de restriction, de campagne de « libération de l'espace public » qui font office de « nettoyage » des rues de tout occupant. La légitimé à s'installer dans l'espace urbain marocain pour les artistes est pour le moins stratifiée. Par exemple, sur l'avenue Mohammed V, centre-ville de Rabat, les musiciens et danseurs côtoient les bouquinistes de rue dont l'occupation du trottoir, historique, est tolérée dans l'espace public. Les plus installés détiennent un « agrément » (*grima),* une licence contre rémunération, qui leur laisse-droit à l'espace public[25]. Cette volonté de s'insérer dans la quotidienneté et la « vie ordinaire » des citadins peut être vue comme une forme de « braconnage », une « stratégie » de subversion de l'ordre dominant de la ville[26]. D'ailleurs, leurs activités artistiques, lorsqu'elles sont interdites par les autorités, déclenchent, à intervalles réguliers, des discussions publiques sur leur légitimité à se produire dans cet espace commun qu'est la rue.

L'interdiction de musiciens de rue – et les débats qui s'en sont suivis – sont représentatifs de la tension qui existe. En novembre 2018, deux musiciens de rue de la place des Nations Unies à Casablanca, Badr Mouataz et Mehdi Achataoui se voient interdire de jouer et sont menacés d'avoir leur matériel confisqué[27]. L'intervention des agents de l'autorité publique faisait suite à une plainte (du moins on peut le supposer) du voisinage pour excès sonores, du fait même de l'usage d'amplificateurs électriques à un niveau élevé, et à la présence simultanée de nombreux musiciens sur *sahat marechal*[28]. C'est le refus des deux musiciens d'obtempérer, et leur altercation avec les forces de l'ordre, qui généra une condamnation à un mois de prison avec sursis. Cet événement fut alors suivi d'une mobilisation d'acteurs associatifs et culturels, nommée « *Free l'Fen* » (« libère l'art »), pour défendre le droit à exercer ce type d'activité. Les slogans des défendeurs des artistes insistaient sur plusieurs éléments : la fonction curative de l'art supposé réunir les gens et guérir une société que l'on estime malade (« l'art de rue est la solution » – *el-thaqafa hiya l'hal* –, « l'art est un médicament, pas le problème ») ; ils contestaient également sa criminalisation : « L'art de rue n'est pas un crime ».

Par ailleurs, ces musiciens insistaient sur la continuité de leur pratique avec les arts populaires marocains dans l'espace public, comme l'art de *halqa*[29]*,* « patrimoine immatériel de rue » et « tradition de spectacle vivant[30] » dans le sillage desquels ils s'inscriraient. En plus de souligner la tension politique importante qui existe avec les forces de l'ordre

24 « Libérez l'art ».

25 Anouk Cohen, *Fabriquer le livre au Maroc*, Paris, Karthala/IISM, 2016.

26 Michel de Certeau, *Arts de faire. L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 2010.

27 Voir article du magazine *Telquel* : [https://telquel.ma/2018/11/20/indignation-et-mobilisation-suite-a-larrestation-de-deux musiciens-de-rue_1618764].

28 *sahat marechal*, ou place Maréchal est le nom communément utilisé pour désigner cette place, la place des Nations Unies, anciennement place de France, aménagée par l'urbaniste français Henri Prost en 1915.

29 Forme ancienne de performance se pratiquant sur les places publiques, *halqa* signifie cercle en arabe.

30 « Charte de sensibilisation pour les arts de rue (amplifiés). Guide n° 1 », de l'association Free l'Fen, mai 2019.

Livre HS3 IR.indb 94 20/10/2021 18:30:53



Affiche de la campagne de mobilisation *Free l'fen*, 2018. Source : Facebook

Livre HS3 IR.indb 95 20/10/2021 18:30:53

et le cadre juridique régulant les arts de rue, cet événement dénote une tension sociale, puisque ces conflits de voisinage posent aussi la question de la coprésence et de la gestion collective des espaces urbains. Ce ne sont pas que les autorités que les artistes peuvent perturber, mais également les voisins et habitants qui voient se modifier considérablement leur environnement quotidien.

Cet événement fut suivi d'une période de négociation et de concertation avec la Wilaya (« province ») de Casablanca, et de l'enregistrement officiel de l'association *Free l'Fen* qui visa à permettre le réinvestissement de la place par les artistes. Cet événement, qui eut lieu le 4 mai 2019, est concomitant d'un projet d'orientation, « la Charte de sensibilisation pour les arts de rue amplifiés ». Cette charte a pour objectif de règlementer, réguler et circonscrire les activités de la place en instaurant un certain nombre de normes, notamment en termes de volume sonore, de « présentation de soi » et d'organisation de l'espace[31]. La discussion gagna donc en intérêt collectif en focalisant l'attention publique sur des questions qui dépassaient, et de loin, les intérêts particuliers des artistes, des autorités et, éventuellement, des habitants du quartier. La régulation de la pratique sur la place des Nations Unies qui était le véritable enjeu. Le retour des artistes sur la place se négocia, à la demande de l'association, sous la forme d'un dispositif similaire aux festivals : à savoir, à la faveur d'une grande scène et de barrières. Cet épisode questionne une nouvelle fois ce va-et-vient constant entre sphères « autonomes », et sphères institutionnelles, que ce soit au niveau des dispositifs, ou des usages.

4 En guise de conclusion

Le nombre grandissant de jeunes artistes de rue, musiciens, artistes circassiens, danseurs ou acteurs, traduit l'émergence d'un nouveau champ artistique qui cherche aujourd'hui à se structurer et à se donner une identité propre. En témoignent notamment la création de la Fédération marocaine des arts de rue (FID Maroc) en juin 2018[32], mais aussi la constitution de l'association *Free l'Fen* à Casablanca, en décembre 2018. Ces arts urbains entrent en tension tout à la fois avec l'ordre urbain, le monde de la culture institutionnelle et ses dynamiques. Les artistes de rue évoluent souvent en collectifs fluides, mettant en œuvre des dynamiques particulières de fonctionnement basées sur certaines valeurs de partage, une organisation potentiellement moins hiérarchique que les troupes classiques. La rue devient alors une « scène artistique[33] » qui prend l'aspect d'un espace de diffusion et de médiation culturelle pour ainsi dire « démocratique », au sens, certes, qu'elle est accessible à tous, mais aussi qu'elle traduit une relative autonomie institutionnelle et économique, avec par exemples des modèles reposant sur les dons du public.

31 Par exemple : limitation niveau de décibel ; consignes de « bonne présentation » (ne pas fumer etc.), délimitation des lieux et horaires de performances en concertation avec les autorités.

32 La fédération compte à ce jour environ une vingtaine de membre, et est présidée par Mohamed El Hassouni, co-fondateur et président de l'association culturelle Théâtre Nomade.

33 Andy Bennett et Keith Kahn-Harris (dir.), *After subculture. Critical studies in contemporary youth culture,* Basingstoke, Palgrave/Macmillan, 2004.

Livre HS3 IR.indb 96 20/10/2021 18:30:53

Il apparait cependant compliqué de se libérer des institutions, sauf à faire le choix d'une vie plus radicale. Si certains, plutôt rares, choisissent un modèle économique uniquement basé sur les dons, bien souvent, la recherche de reconnaissance les mène à s'inscrire dans des modes de fonctionnement plus classiques. De plus, ces arts de rue sont souvent assimilés, notamment dans certains discours médiatiques et eu égard aux réactions du public, à des cultures exogènes, provenant du monde occidental. Par certains éléments culturels empruntés, les trajectoires et engagements militants de certains acteurs, ces pratiques peuvent être assimilées à des modèles de contre-cultures et des dynamiques des mouvements sociaux. De même, on trouve une volonté forte d'évoquer des problématiques sociétales actuelles, notamment dans le cas du théâtre de rue. Malgré ces éléments, les intentions de ces artistes sont diverses et ne sont pas étrangères à des enjeux plus pragmatiques qui recoupent la reconnaissance, la publicité concernant l'art et la pérennité économique.

La présence de ces nouveaux artistes dans l'espace urbain questionne alors l'ordre urbain et sa gestion publique. En proposant leurs spectacles de rue, les artistes entrent en tension avec les autorités publiques qui tendent, par moment, à vouloir réguler cette pratique. Le débat créé par l'interdiction d'artistes de rue à Casablanca, tout comme la mobilisation qui s'ensuivit, posent à la fois des questions d'aménagement de la ville en termes de loisirs et d'animation, et de « droit à la ville[34] ». Dans quelle mesure ce débat sur la présence de ces musiciens dans l'espace urbain peut-il servir de creuset à l'instauration d'une discussion critique sur le contrôle et la légitimé citoyenne de modifier l'espace public ?

La légitimation de la présence de ces musiciens dans l'espace urbain devient, en tous cas, un élément important dans ce phénomène d'élargissement de l'espace public et l'on voit bien comment l'usage stratégique de modes de performance anciens sert à légitimer leur propre présence.

Le développement des arts urbains dans les villes marocaines nous semble, à ce titre, refléter l'état social et politique du pays. Le contexte politique joue ainsi pour beaucoup dans la présence et la forme de ces arts du spectacle. Cela montre leur importance au sein des sphères publiques du pays et plus largement dans l'aire arabo-méditerranéenne. On voit ainsi qu'en Égypte, suite à un revirement autoritaire, les fresques et graffitis ont pour la plupart été effacés. Ce qui traduit une volonté politique répressive d'effacement de la mémoire contestataire[35]. En cela, le phénomène des arts de rue permet une mise en perspective régionale intéressante, à la fois en termes de circulations d'artistes, de modèles et de financements, tout en contribuant à mettre en valeur l'historicité spécifique de chaque pays dans les formes qu'ils prennent.

34 Henri Lefebvre, L*e droit à la ville*, Paris, Anthropos, 1968.

35 Mona Abaza, « Cairo : Restoration? And the Limits of Street Politics », *Space and Culture* 20 (2), 2017, p. 170 190.

Livre HS3 IR.indb 97 20/10/2021 18:30:53

Livre HS3 IR.indb 98 20/10/2021 18:30:53

Au cœur de la cité, l'émergence d'une « nouvelle scène théâtrale » à Rabat

Catherine Miller

1 Quid du renouveau théâtral dans le Maroc des années 2000 ?

> « *Nayda*[1] a déferlé sur la musique, le cinéma, la mode et les arts plastiques. Le théâtre lui reste à la traîne. [...] Ces dix dernières années le théâtre n'a pas fait de remous. [...] on retiendra juste ça : le théâtre ne va pas bien ». Maria Daïf, *Telquel*, 27 juin 2009.

Ces propos lapidaires de Maria Daïf, spécialisée dans les pages culturelles de l'hebdomadaire *TelQuel*, indiquent que le théâtre était resté à l'écart du renouveau culturel qu'a connu le Maroc à partir du début des années 2000.

Pourtant, plusieurs compagnies de théâtre apparaissent entre 2000 et 2010, regroupant une jeune génération d'artistes en contact avec les réseaux artistiques de la *Nayda* et aspirant à faire du théâtre un lieu d'expression, de controverses, d'innovation et de création à destination d'un public plus large, en phase avec les aspirations et les mutations de la société marocaine, tout en étant connecté aux scènes internationales. Elles partagent l'idéal d'une pratique théâtrale totale qui ne se réduit pas à quelques spectacles, ou performances ponctuelles, mais s'accompagne d'un travail de terrain, *via* des ateliers, des formations, etc. Une grande partie de ces nouvelles compagnies ont été créées par des jeunes lauréats de l'ISADAC (Institut Supérieur d'art dramatique et d'animation culturelle créé en 1986) qui a joué un rôle important dans la formation d'une nouvelle génération d'acteurs et metteurs en scène. On citera ainsi de façon non exhaustive pour la région de Rabat-Casablanca les compagnies ou troupes comme *Aquarium* de Naima Zeitan (1995), *Aphrodite* d'Abdelmajid Elhaouasse (1999), *DabaTeatr* de Jaouad Essounani (2005), *NJ-Nous Jouons pour les Arts* de Ghassan El Hakim et Mahmoud Chahdi (2006), *Dahawassa* d'Ahmed Hammoud (2006), *Kaktus* d'Aïcha Ayoub et Kimberley Jeitz (2010), *Anfass* de Hasma Houri (2010), *Akoun* de Mohamed Elhor, le *théâtre de l'opprimé* de Hosni Almouklis (2012) mais aussi la Cie *Spectacles Pour Tous* de Hamza Boulaïz à Tanger (2009), l'atelier *Tansift* à Marrakech, le théâtre *Al-Shamat* à Mekhnès, etc.

1 Le terme *Nayda*, en référence à la *Movida* espagnole, a été popularisé par l'hebdomadaire francophone *TelQuel* en 2003. Voir également le film de Dominique Caubet & Farida Belyazid, *CasaNayda !*, produit en 2007.

Livre HS3 IR.indb 99 20/10/2021 18:30:53

L'émergence de cette nouvelle scène doit ainsi beaucoup à l'engagement et aux aspirations de cette jeune génération d'artistes marocains, mais également au contexte politique national, celui de l'arrivée au pouvoir de Mohamed VI en 1999, et au contexte international, où la circulation de modèles culturels, privilégiant le développement d'initiatives citoyennes, s'intensifie.

Au Maroc des années 2000, le renouveau artistique et culturel constitue une véritable « marque » (*branding*) du régime de Mohamed VI. La culture est l'un des leviers mobilisés par le Palais afin de contrecarrer l'islamisme et de promouvoir, à l'intérieur et à l'extérieur du pays, l'image d'un État « jeune », ouvert sur le monde, réconcilié avec son héritage historique pluriculturel.

Militants associatifs, jeunes entrepreneurs, journalistes de la presse écrite et des médias audiovisuels, artistes ainsi qu'acteurs culturels issus de la société civile forment ainsi des réseaux culturels dynamiques, en particulier dans l'axe Casablanca-Rabat, sous l'œil relativement bienveillant mais néanmoins vigilant du Palais. Ce contexte va favoriser le soutien à la création artistique et culturelle par quelques institutions publiques, universitaires ou privées marocaines, mais aussi (sans doute surtout) par les instituts et réseaux culturels européens dont les financements (sur projets ou contrats) et les contacts internationaux sont souvent cruciaux pour des artistes qui ne bénéficient pas de soutien institutionnel pérenne. Comme observées dans de nombreux autres pays, les thématiques et les formes artistiques sélectionnées par ces réseaux culturels européens se doivent de participer au développement d'une sphère de débat public. À noter que cette relative ouverture politique du pouvoir a commencé à se fissurer dès les années 2011 (suite au mouvement du 20 février) pour se durcir considérablement depuis les émeutes de la région du Rif en 2017 avec l'incarcération de militants politiques, de journalistes, de rappeurs contestataires ou la dissolution de l'association Racines en décembre 2018, une des associations les plus dynamiques au plan de l'action culturelle.

Présente à Rabat entre 2008 et 2012, je reviendrai sur trois exemples de formation de compagnies, et de parcours de leurs fondateurs (Jaouad Essounani et le DabaTeatr ; Naima Zeitan et Aquarium ; Mohamed El Hassouni et le Théâtre Nomade) qui illustrent la diversité des initiatives et positionnement de cette nouvelle scène, mais également la mise en réseau et la structuration de ce milieu.

2 Le DabaTeatr de Jaouad Essounani : l'utopie du collectif

> « L'art est quelque chose de profondément politique mais pas politicien. On est des porteurs d'interrogations et d'éveil », Jaouad Essounani, propos recueillis par Kenza Sefrioui, *TelQuel,* 21 janvier 2012.

Livre HS3 IR.indb 100 20/10/2021 18:30:53

Parmi les « jeunes » troupes créées par des lauréats de l'ISADAC et présentes à Rabat, courant des années 2000, le DabaTeatr apparaît représentatif des espoirs suscités et des difficultés rencontrées pour s'ancrer dans la durée. La renommée du DabaTeatr fut liée au projet du DabaTeatr Citoyen (DTC) initié en collaboration avec le journaliste-chercheur-écrivain-dramaturge Driss Ksikes entre septembre 2009 et juin 2013[2]. Cette expérience hébergée par l'Institut français de Rabat, portée par un collectif et visant à remettre le théâtre « au cœur de la cité » s'est voulu un laboratoire attirant des artistes d'horizons divers. L'expérience attira l'attention des médias et des milieux culturels. J Essounani et D. Ksikes devinrent ainsi rapidement des représentants du « Maroc qui bouge » et des interlocuteurs de diverses instances d'animation culturelle marocaines ou étrangères.

Avant sa rencontre avec Driss Ksikes, de 10 ans son aîné, Jaouad Essounani s'était déjà fait un nom dans le milieu restreint de la nouvelle scène théâtrale. Natif de Sefrou (Moyen Atlas), il a été formé au théâtre amateur *via* l'école publique et la maison des jeunes de la ville. Il rejoint ensuite l'ISADAC de 1999 à 2004. Il y fera des rencontres décisives avec des metteurs en scène étrangers tels Richard Brunnel, Peter Brook ou Fadel Jaibi et séjournera plusieurs fois en Europe. En 2004, il crée une compagnie qui entend « créer de la solidarité entre les jeunes artistes, œuvrer pour un théâtre total et concilier création et participation citoyenne ». Il tient à démarrer avec des comédiens de « sa » génération et le principe énoncé dans la communication de la compagnie est celui « d'un théâtre «élitaire pour tous», c'est-à-dire un théâtre qui ne se rabaisse pas, redonne une certaine place à l'artiste et aide le public, par la voie du spectacle, à réfléchir et réagir.».

Entre 2005-2008, J. Essounani signe diverses pièces au Maroc dont *Chamâa*, en 2004/2005, adaptation en arabe marocain de *La Jeune Fille et la mort* d'Ariel Dorfmann créée dans le contexte marocain de l'Instance Équité et Réconciliation, ainsi que « Crashland », « Kosmoprophète » et « D'hommages ». Ces pièces assoient sa réputation et le font connaître auprès de Driss Ksikes, bien inséré dans les réseaux francophones et méditerranéens. En 2006-2007, Ksikes invite J. Essounai a participé à une édition marocaine du « bocal agité » qu'il anime en partenariat avec Gare au Théâtre à l'Institut français de Rabat. D. Ksikes demandera ensuite à J. Essounani de mettre en scène sa pièce « IL », écrite en français puis traduite en arabe marocain par l'auteur et présentée à la salle Bahnini en octobre 2008[3]. La pièce obtiendra le 1er Prix du 11ème festival du Théâtre national de Mekhnès en 2009, tournera dans plusieurs pays et représentera le Maroc au festival de Ramallah en 2010. Cette rencontre entre un intellectuel « critique » et un jeune artiste proche des réseaux *nayda* se poursuivra dans l'expérience du DabaTeatr Citoyen (DTC), sous la forme d'une semaine d'activité culturelle mensuelle (mêlant musique, théâtre, danse, lectures, cinéma) dans la petite salle Gérard Philippe de l'Institut français de Rabat. Cette semaine culturelle s'imposa rapidement comme un rendez-vous culturel de la capitale attirant une majorité de jeunes sous l'œil parfois perplexe de

2 Pour plus de détails sur l'expérience du DTC se reporter à Catherine Miller et Selwa Abou El Aazm, « Le Dabateatr citoyen 2009-2013 : un nouveau théâtre dans la ville ? », in H. Miliani et I. Chachou eds, *Présence de nouvelles scènes culturelles en Méditerranée : du Global au Local*, Mostaganem, Université Abdel Hamid Ibn Badis & CRASC, 2014, p. 27-49 et C. Miller et S. Abou El Aazm, « L'expérience de Dabateatr citoyen à Rabat (2009-2013) », in B. Dupré *et al.* (eds), *Le Maroc au Présent*, Casablanca, Fondation Ibn Seoud, 2016, p. 483-496.

3 Catherine Miller, « Passage du français à la Dârija (arabe marocain) : trois versions de la pièce Il/houwa de Driss Ksikes », in A. Boucherit, Heba Macchour, Malak Rouchdy (eds.), *La linguistique comme engagement. Mélanges offerts à Madiha Doss*, Le Caire, IFAO, 2018, p. 191-223.

Livre HS3 IR.indb 101 20/10/2021 18:30:53

François Xavier Adam, directeur de l'Institut :

> J'ai vu Driss Ksikes et Jaouad au moment de mon arrivée. Ils sont venus me voir pour me parler de *Khbar f l'mesrah* qui est une reprise d'un truc qui marche bien en Belgique. On discute… Je ne voyais pas ce que ça apportait à l'Institut… et on est arrivé à l'idée qu'ils appellent la " ritualisation " et moi (tout simplement) la " programmation "… et ça a marché… ils programment 6 jours sur une semaine… et grâce à eux, ce laboratoire, il y a eu un succès d'audience phénoménal… de même pour l'intensité des discussions après les spectacles, c'est étonnant, en Europe cela ne fonctionne plus vraiment… pour Dabablog, je n'avais pas anticipé et me disais qu'est-ce que c'est que cette galère, ils n'ont plus d'idée, c'est n'importe quoi et en fait c'était une super idée[4]…

Plus qu'un véritable travail de création théâtrale, le DTC a surtout développé une éthique du partage, en invitant dans le cadre de « Scène pour Tous » de très jeunes troupes, issues majoritairement de l'ISADAC, qui trouvent ainsi l'occasion de présenter leur premier spectacle qui est souvent une adaptation en arabe marocain d'une pièce étrangère (Koltès, Visniek, Dario Fo, Edward Albee, Tchekov, Alfonso Zurro, Anok Levin, Arabal, etc.).



Couple ouvert à deux battants de Dario Fo, mise en scène Ahmed Hammoud/ Dahawassa avec Salma Lagrouni et Mouhcine Malzi.
© Catherine Miller, 3 janvier 2012

4 Entretien avec François-Xavier Adam, directeur Institut français, le 27 mai 2011, Rabat.

Livre HS3 IR.indb 102 20/10/2021 18:30:53

Une des activités phares était le *khbâr f-l-mesrah* (les infos au théâtre) élaboré à partir d'ateliers d'écriture abordant de nombreux sujets politiques et sociaux d'actualité (corruption, népotisme, immigration, révolution tunisienne, radicalisme religieux, hypocrisie morale, etc.) sur le ton de l'humour, prenant les formes de 3 ou 4 sketches par soirée.

Certains de ces textes donneront lieu à des pièces de théâtres plus construites, comme ce fut le cas de *180°* écrit par D. Ksikes, mise en scène par J. Essounani, qui remporta un vif succès lors de sa représentation le 13 octobre 2010 au théâtre Mohamed V. Le *khbâr f-l-mesrah* fait appel à différents metteurs en scène (soit amateurs avertis comme Imane Zerouali ; ou jeunes professionnels comme Ghassan el-Hakim, Hamed Mahmoud, Hamza Boulaïz ou Hicham Ayouch ; ou professionnels plus installés comme Naima Zeitan et Mohamed Zoubeir).



À gauche, *Khbâr f-lmesrah*, février 2012,
À droite, *Khbâr f-lmesrah*, janvier 2012
© J.-P. Ribière

Le DTC collabore également avec des associations comme le Gadem qui travaille avec les migrants subsahariens et, en 2011, monte le festival Migrant'scene soutenu par la Cimade et la coopération helvétique. À l'automne 2010, le DTC initia Dabablog, une rencontre mensuelle avec de jeunes blogueurs marocains politiquement et socialement engagés comme Najib Chaouki ou Saïd Benjebli qui deviendront quelques mois plus tard les moteurs du mouvement de contestation politique du 20 février.

En parallèle, le DTC, soutenu par la fondation suisse Drosos et l'Ambassade néerlandaise, mais aussi par le Goethe Institut, organisait des formations et des ateliers dans les écoles publiques, des séminaires de réflexions avec des critiques ou des artistes, accueillait des troupes étrangères en résidence, faisait des tournées dans les pays arabes ou en Europe[5] et s'insérait dans des réseaux culturels méditerranéens et internationaux.

Le DTC fut clairement un forum de débat public. Tous les spectacles et animations étaient suivis de débats autour des thèmes choisis, des enjeux scéniques, des questions de

5 DTC a activement participé au festival DABAMAROC, à l'automne 2012 en Wallonie-Bruxelle, Belgique. Le DTC a envoyé D. Ksikes, J. Essounani et 5 acteurs « stars » du DTC (Imane Reghai, Jamila EL Haouni, Meryem Zaimi, Faysal Azizi, Rachid EL Adouani) pendant 5 semaines. Cette absence fragilisera les activités du DTC au Maroc et précipitera la crise interne de l'équipe.

Livre HS3 IR.indb 103 20/10/2021 18:30:53

langue, de la représentation des corps, des tabous et blocage de la société marocaine, de la définition de « l'identité marocaine », de la liberté d'expression et de conscience. Ces débats avaient majoritairement lieu en arabe marocain, et non en français ou en arabe standard comme c'était auparavant la règle, donnant ainsi un ton beaucoup moins formel et convenu que beaucoup d'autres rencontres intellectuelles ou culturelles.

Mais à l'hiver 2012-2013, le DTC est confronté à de multiples difficultés : fin de résidence à l'Institut français qui décide d'apporter son soutien à d'autres compagnies (notamment Aquarium et le théâtre nomade) ; divergence de position entre les membres du Daba concernant la nécessité ou pas d'approfondir la collaboration avec les structures institutionnelles marocaines comme le ministère de la Culture ou la Fondation Royale Hiba ; épuisement de l'équipe et faiblesse de la structure du fait d'une suractivité largement portée par des bénévoles ; conflits et tensions personnels… Plusieurs acteurs et bénévoles quittent le DTC car ils estiment ne plus pouvoir suivre un rythme chaotique.

En 2013, Jaouad Essounani et D. Ksikes se séparent et le DabaTeatr doit revoir ses activités et trouver de nouveaux soutiens. Victime de son succès, son dynamisme dans l'animation culturelle et sa très grande visibilité médiatique lui valent pas mal de jalousie et de critiques au sein du petit milieu de la nouvelle scène théâtrale. Les directeurs des instituts français et allemands pensent qu'ils n'ont plus besoin de leur soutien et qu'ils sont bien installés dans les réseaux culturels marocains. Ce qui n'est pas le cas, puisque de nombreuses portes se ferment.

À partir de 2013-2014, le DabaTeatr resserre le champ de ses activités, en présentant ses spectacles dans un petit ryad (Dabaj'art) du quartier des Oudaïas. Il collabore avec la Fondation Royale Hiba qui gère la salle de la Renaissance avenue Mohamed V pour continuer de proposer des animations culturelles avec d'autres jeunes artistes. Mais le succès n'est plus au rendez-vous, le public est moins nombreux.

Jaouad Essounani continue de mettre en scène certaines de ses dramaturgies (comme *Hadda*, *Oiseaux de nuit*, *Hassan LeKliches*) et de collaborer avec le cirque Shems'y. Mais à l'inverse d'autres compagnies qui restent très actives comme Anfas, Aquarium ou le théâtre de l'opprimé à Casablanca, le DabaTeatr va devenir moins actif et visible à partir de 2016, même s'il poursuit ses ateliers et quelques activités.

Le bilan apparait donc mitigé. Espace d'expression et d'audace, l'expérience du DTC a contribué à fédérer un réseau de jeunes artistes, à impulser une dynamique créative et a inspiré d'autres troupes. Pour reprendre ses termes, « il a prouvé que le théâtre est un lieu de la controverse publique ». Il a également permis à des jeunes comédiens de pratiquer leur art régulièrement et de recevoir un petit salaire. Certains sont depuis devenus des artistes

Livre HS3 IR.indb 104 20/10/2021 18:30:53

reconnus à l'instar de Faysal Azizi, Jamila Al Haouni, Myriem Zaïmi ou Imane Regraï. Plusieurs jeunes artistes passés par le DabaTeatr se sont inspirés de cette expérience et ont créé, ensuite, leur propre compagnie à l'instar du théâtre de l'opprimé au sein duquel on retrouve un acteur comme Mehdi Pyro, très présent à l'époque du DTC. Mais faute d'un lieu pérenne, le DabaTeatr n'a pu s'ancrer dans un quartier, et n'a que très marginalement remis le « théâtre au cœur de la cité » et il n'a jamais réussi à drainer un public populaire. Son public est resté majoritairement celui des cercles proches de l'ISADAC et de quelques figures intellectuelles de Rabat-Casablanca. Plus profondément l'énergie déployée pour faire de l'animation culturelle s'est faite au détriment de la création artistique. Interviewé à ce sujet, en mai 2012, Jaouad Essounani assume néanmoins ses choix :

> C'est sous les conseils de Richard Brunel que j'ai réfléchi à comment créer et réfléchir à la création. Comment construire un mouvement social qui n'est pas reconnu, car ce n'est pas de la contestation politique. Ce que j'ai participé à construire, c'est un mouvement social, un peu comme le mouvement du 20 février, je crois que j'ai essayé d'initier ce mouvement social...

Avant d'ajouter, tout en étant lucide sur la portée de cette expérience :

> Le jour où on aura notre théâtre et nos partenariats stables avec les écoles, nos partenaires, là je serais convaincu que j'ai fondé quelque chose. Jusque-là, on fait des clins d'œil à un projet futur ; jusque-là on n'est pas chez nous, on continue à multiplier de petites événementialités par manque de moyen, pour montrer aux gens que c'est possible quelque part[6].

Le DTC apparait ici comme l'exemple type d'initiatives visant des objectifs ambitieux, tant sur le plan artistique que sur celui de l'animation culturelle, mais ne parvenant pas à s'inscrire dans la durée faute de moyens humains et matériels, se heurtant à la dure réalité politico-économique du Maroc, mais également aux égos et aux différentes aspirations des artistes. Pour Jaouad Essounani, chaque artiste devait s'engager à la fois dans les spectacles, la formation-transmission et la logistique de la structure, mais cet idéal est loin d'être partagé par tout le monde ! L'utopie d'une compagnie gérée par une association, sans un capitaine (un des leitmotivs de J. Essounani qui disait ne pas vouloir être irremplaçable) ne s'est jamais concrétisée.

3 Le théâtre Aquarium de Naima Zeitan : du statut personnel au corps des femmes

Naima Zeitan apparaît comme une intermédiaire entre des troupes plus anciennes et les plus récentes. Née à Chaouen, dans le nord du Maroc en 1970, Naima Zeitan a été en contact avec le théâtre par l'école. Diplômée de l'ISADAC en 1994, elle fonde le théâtre

6 Interview avec Jaouad Essounani, Rabat, 30 mai 2012.

Livre HS3 IR.indb 105 20/10/2021 18:30:54

Aquarium en 1995 avec le soutien et la participation de l'association Joussour, qui participe au Plan d'intégration de la Femme. À partir des années 2000, la plupart de ses mises en scènes et créations illustrent ce combat pour la défense des femmes. Plusieurs ont bénéficié d'une large couverture médiatique dans la presse francophone et arabophone. En 2009, elle trouve un lieu pérenne pour installer son théâtre dans le quartier populaire d'Akkari de Rabat, non loin de la médina, grâce au soutien d'une fondation américaine. Il faut souligner que très peu de troupes (jeunes ou moins jeunes) parviennent à obtenir leur propre lieu à Rabat ou Casablanca. Ce lieu lui permet d'organiser des ateliers ou d'héberger des rencontres théâtrales et des débats.

Plusieurs de ses pièces ont été présentées dans différents lieux publics de Rabat (centre culturel d'Agdal, Salle Bahnini, théâtre Mohamed V) et ont tourné dans de nombreuses salles culturelles du Maroc. Elle est donc loin d'être une « outsider » marginalisée, même si la plupart de ses pièces ont pu choquer un public conservateur.

Militante féministe, elle travaille principalement sur le thème de l'oppression de la femme. Elle s'est fixée pour mission principale « la mise en œuvre de l'égalité entre les sexes et la diffusion de la culture de genre *via* l'utilisation de l'art ». Pour ce faire, elle rappelle qu'elle n'a jamais envisagé de se contenter de créer des pièces à Rabat et qu'elle a voulu faire des productions qui peuvent être jouées dans les villes et dans les villages. En fonction des thématiques, des lieux et des publics, elle présente des pièces en arabe classique, en darija (arabe marocain) et en berbère. Parmi ses principales pièces :

Hkaayt Nssa (*histoires de femmes*) en 2000, écrite par Halima Zin el-Abdin avec cinq actrices de l'ISADAC (Bouchra Igorek, Hoda Rihani, Nozha Cherkaoui, Touria et Hasna Tamtaoui). Cette pièce retrace, à travers le portrait de 5 femmes de différentes générations, la lutte des femmes marocaines pour leurs droits et leur émancipation. La pièce, produite en *darija*, est d'abord jouée à Rabat, puis tournera dans les zones rurales.

Chaqa'iq Nomane (*Coquelicot*) en 2004, écrite par Bachir Qamripour, a accompagné le combat de la nouvelle *moudawana* (code de la Famille qui a été rénové en 2003). L'idée principale étant de faire connaitre ce nouveau code de la Famille aux femmes des milieux populaires et des zones rurales. *Chaqa'iq Nomane* sera jouée dans de nombreux lieux, comme la maison des jeunes Ennour de Rabat, la prison des femmes de Salé, dans des quartiers populaires des villes de Temara, Skhirat (périphérie de Rabat), et en province.

En 2006, *Rouge+Bleu = Violet*, destinée aux travailleurs sociaux et aux psychiatres. La pièce porte alors sur les violences conjugales avec dans le rôle principal l'actrice Latifa Ahrar.

Voix off en 2012, l'adaptation par Bachir Qamri d'un texte de l'écrivain Abdel Qader Chaoui qui évoque le sort des prisonniers politiques sous les années de plomb.

Mais c'est *Dyali* (littéralement « le mien ») en 2012, adaptation en arabe marocain du « Monologue du vagin » d'Eve Ensler qui va défrayer la chronique médiatique en s'attaquant au tabou du rapport au corps et de la sexualité féminine.

Livre HS3 IR.indb 106 20/10/2021 18:30:54



Photo du public lors d'une présentation de la pièce *Chaqa'iq Nomane* (*Coquelicot*) à Témara. © site web Aquarium

Cette initiative a été soutenue par l'Institut français de Rabat, dans le cadre d'une résidence de deux ans. Elle repose sur une collaboration inédite entre Naima Zeitan et Maha Sano, spécialiste de communication et passée auparavant par le DabaTeatr, entre 2006 et 2009. Le texte écrit par Maha Sano est issu d'ateliers bimestriels qui se sont tenus pendant 7 mois, mêlant des femmes du quartier, des étudiantes, des jeunes cadres, des gynécologues et des sociologues pour parler sexualité et rapport au corps. Reprenant l'idée d'Eve Ensler, Maha Sano propose, aux participantes des ateliers, de répondre à des questions très précises sur le vagin et de parler de leurs premières expériences sexuelles[7].

Dès la première séance, il apparait que le terme dialectal le plus courant « *tebboun* » est considéré comme un tabou linguistique qui ne peut pas se dire en public et qui est le plus souvent uniquement utilisé comme insulte. Si on peut aborder les questions sexuelles en arabe classique ou en français, il est très difficile d'en parler publiquement en arabe marocain, car tous les termes autour de la sexualité sont considérés comme vulgaires. Au-delà du rapport très complexe entre la darija (arabe marocain) et la sexualité, très vite c'est la question de la virginité qui domine les récits ainsi que la perte de cette virginité vécue, le plus souvent, de façon extrêmement douloureuse et violente, que ce soit dans le cadre du mariage ou de relations plus ou moins clandestines.

7 Entretien avec Maha Sano, le 2/07/2012, Rabat

Livre HS3 IR.indb 107 20/10/2021 18:30:54

En mettant en scène des jeunes femmes brandissant des culottes tâchées de sang et égrainant différents termes utilisés en arabe marocain pour désigner le « vagin », cette pièce qui évoque l'oppression et les non-dits autour du sexe féminin franchit clairement les tabous de la pudeur[8].

La première présentation (version courte de 30') mettant en scène trois jeunes actrices diplômées de L'ISADAC (Noria BenBrahim, Farida Bouazaoui, Amal Benhiddou), dans un décor minimal (une corde à linge avec des sous-vêtements féminins), s'est tenue à l'Institut français (le 15 juin 2012) et au théâtre Aquarium (le 16 juin 2012). Elle déclenchera un scandale médiatique dans la presse arabophone et francophone et sur les réseaux sociaux comme Facebook où les photos de la pièce prises par la photographe Alice Dufour circulèrent largement. Les commentaires pouvaient être extrêmement insultants, certains exigeant que la nationalité marocaine soit retirée à Naima Zeitan. Partisans et opposants de la pièce (qui souvent ne l'avaient pas vu) s'affrontèrent. Au nombre des critiques virulents, on comptera Abdel Karim Berrachid, dramaturge et metteur en scène bien connu des années 1970 qui a qualifié *Dyali* de « pièce pornographique[9] ». En revanche, parmi les soutiens, c'est tout le réseau de la « jeune scène théâtrale » qui saluera Naima Zeitan pour son courage, mais également le ministre de la Culture de l'époque, Mohamed Sbihi qui défendra la liberté d'expression.



Extrait de la présentation de *Dyali*, photo sur le Facebook d'Aquarium, © Alice Dufour

Malgré le tollé, les appels à l'interdiction, voire à la *fatwa*, la pièce ne sera jamais interdite par le gouvernement et sera ensuite présentée, en 2013, à la salle Bahnini de Rabat (qui appartient au ministère de la Culture). Elle fera salle comble.

8 Diana Lixandru, « Dialy- Status Constructus of a New Grammar of the Moroccan Body », in George Grigore and Gabriel Bițună (eds.), *Arabic Varieties: Far and Wide. Proceedings of the 11th International Conference of Aida, Bucharest*, 2015, Bucharest, Editura Universității din București, 2016, p. 377-384.

9 O. Fertat, 2018, *op. cit.*, p. 557.

Livre HS3 IR.indb 108 20/10/2021 18:30:54

Ce n'est pas la première fois que la mise en scène du corps de la femme suscite la polémique. De fait, la mise en scène des corps (notamment celui des femmes) et l'utilisation d'un registre d'arabe marocain souvent considéré comme pas assez littéraire, trop cru, voire vulgaire (*darija dyal zzenqa* « un parler de la rue ») font régulièrement polémiques dans la presse, mais aussi parmi certains membres du public qui, souvent, cachent leur gêne en riant gauchement. Aussi, la nouvelle scène théâtrale ne manque jamais de s'attaquer à ce tabou suscitant de nombreuses polémiques. Les exemples ne manquent pas : de l'adaptation en arabe marocain de la pièce de Sartre *La P... respectueuse* par Zohra Makach mise en scène par Moïse Touré à la FITUA d'Agadir en 2004[10] ; à la prestation de l'actrice Latifa Ahrar jouant en sous-vêtements sur la scène du théâtre Mohamed V, lors de la présentation de la pièce *Capharnaüm* en janvier 2011 ; ou à la pièce *Kohl Tears/Dmû' bel khul* de la metteuse en scène Hasna Houri en 2013 qui obtient plusieurs prix[11] mais va, là encore, susciter l'opposition de certains critiques[12].

Depuis 2013, Naima Zeitan et le théâtre Aquarium continuent leurs actions, toujours soutenus par l'Institut français, et développent de nombreux partenariat avec diverses ONG comme Oxfam, Handicap international, etc. Aquarium crée plusieurs pièces reprenant l'actualité sociale et politique présentées dans divers lieux de la capitale et du pays. La compagnie organise des ateliers, héberge des conférences, en particulier dans le cadre du théâtre forum soutenu par Oxfam. On y retrouve plusieurs acteurs et actrices passés par les « jeunes troupes » du DabaTeatr, NJ ou Dabawassa comme Jamila El Hawni, Farida Bouazizi, Adil Aba Tourab, etc. Le site Facebook[13] de la compagnie compte 3 152 membres et met régulièrement à jour les informations.

Aquarium apparait, depuis sa création en 1995 et son installation à Akkari, comme une institution bien installée dans le paysage marocain, accompagnant les programmes de réformes mis en place par le gouvernement marocain, et financièrement soutenue par les ONG internationales et les instituts culturels européens. Son activité théâtrale s'insère très nettement dans une vision fonctionnaliste du théâtre comme pratique sociale, ce qui distingue Naima Zeitan de nombreuses autres troupes davantage tournées vers un théâtre d'auteur et l'adaptation de textes étrangers.

Cependant, les activités du théâtre Aquarium s'insèrent au sein d'un réseau de dramaturges, metteurs en scène et acteurs, permettant à ces derniers de monter sur scène et participent ainsi au maintien d'une scène théâtrale au sein de la capitale. Par ses animations culturelles, Naima Zeitan semble avoir, dans une certaine mesure, repris le flambeau du DTC. Le fait d'avoir son propre lieu, et d'attirer des financements grâce au sujet de la condition féminine lui a permis de tenir, là où le DabaTeatr n'a pu se maintenir. *In fine*, aborder des questions sociétales polémiques comme la condition féminine, la sexualité et le corps des femmes participent au débat public et s'inscrit dans cette image de réforme qui n'est pas pour déplaire au Palais.

10 Zohra Makach, « L'aventure de la traduction », in *Horizons/Théâtre* 12, 2018, Presses Universitaires de Bordeaux, p. 162-168, [https://journals.openedition.org/ht/451?lang=en].

11 O. Fertat 2018, *op. cit.*, p. 603.

12 Jaouad Radouani, « Sex, Desire, and Intimacy in Contemporary Moroccan Theatre: A Deconstructive Approach to the Performance "Kohl Tears" », In Zohra Makach et Omar Fertat (eds.), *Les Arts du Spectacle dans le Monde Africain. Actes du colloque tenu dans le cadre de la 23e édition du festival international du theâtre universitaire d'Agadir, du 28 au 31 mars 2018,* Agadir, Faculté des lettres et des sciences humaines, Université Ibn Zohr, 2018.

13 [https://www.facebook.com/TheatreAquarium/] ou [https://www.facebook.com/groups/114195708599511/].

Livre HS3 IR.indb 109 20/10/2021 18:30:54



Atelier Barakat, 16 février 2019 qui donnera lieu à la pièce *Nuzulu ala salamatkum* laquelle tournera dans beaucoup de villes du Maroc, © Aquarium, site Facebook

4 Le Théâtre Nomade de Mohamed El Hassouni : de la banlieue de Salé aux abattoirs de Casa, voyage d'un chapiteau



Mohamed El Hassouni dans son bibliobus, 2009, © C. Miller

Mohamed El Hassouni et sa compagne Soufia (Soumya) El Boukhari ont un itinéraire plus atypique. Mohamed El Hassouni est issu d'une ancienne famille soufie de Salé qui s'occupe de la procession annuelle (procession des bougies ou procession des cierges de Salé) associée à la célébration annuelle (*moussem*) du Saint de la ville. À 18 ans il quitte le Maroc et part en France où il fait ses études dans l'atelier de Charles Dulin en 1982. Il commence à faire du théâtre de rue, puis en 1996, il rencontre le *Footsbarn* à Montpellier et part avec eux en Allemagne où il va rejoindre une troupe de théâtre de rue itinérante, la *Cie Ton und Kirschen* avec qui il restera 10 ans et parcourra de nombreux pays (Inde, Corée, Colombie, etc.). Il décide de rentrer en 2005, au Maroc. Il créé l'association culturelle Théâtre Nomade, en 2006, installé à la sortie de Salé, dans un environnement péri-urbain. Ses objectifs sont les suivants :

Livre HS3 IR.indb 110 20/10/2021 18:30:54

> L'association culturelle Théâtre Nomade a pour but de déplacer le théâtre auprès des gens qui n'y ont pas accès. [...] Il ne s'agit pas de jouer des spectacles dehors dans un seul but de divertissement, mais également de générer du sens, d'insuffler une exigence artistique, d'interpeller avec force, humour, poésie et dérision les individus dans leur quotidien [...] C'est pourquoi nous croyons que le théâtre doit se déplacer vers les gens, faire revivre des traditions orales, gestuelles et ancestrales comme Al Halka, et les intégrer dans un théâtre contemporain marocain. [...][14].

En 2008, il installe un petit chapiteau près du douar Mika, dans un terrain plus ou moins boueux prêté par la municipalité de Laayada, avec un soutien très modeste du Goethe Institut qui l'a connu par l'intermédiaire d'un atelier, organisé au Maroc, par la Cie Ton und Kirschen[15]. Il y démarre, dans des conditions financières extrêmement précaires, un projet de formation professionnelle aux Arts de la rue. Ils organisent des ateliers pour les jeunes de la localité (acrobatie, jonglage, échasses, fabrication de marionnettes et de masques), des parades dans les quartiers populaires avec des marionnettes géantes, et installe un petit bibliobus avec un fond d'ouvrages très modeste. L'idée étant de faire de ce bibliobus « un centre de ressources » où les enfants lisent des histoires qui serviront d'inspiration pour des spectacles.



Atelier fabrication de marionnettes géantes (11/11/2009)
Copyright, C. Miller

Sa troupe (acteurs-circassiens, mais aussi formateurs) est composée de jeunes de milieux très populaires, qu'il nourrit le midi et à qui il donne un petit salaire. Son travail est tout autant social qu'artistique. Il se heurte aux difficultés de former des acteurs issus de milieux très pauvres et populaires, mais aussi aux tracas administratifs sans fin avec les administrations locales. Ce qui lui laisse peu de temps pour développer des créations. Il déménage successivement son chapiteau dans différents environs de Salé de Douar Mika (2006-2011) à Boukmedel (2011-2012) puis Sidi Taibi (2012-2013). Il est peu à peu soutenu par l'INDH[16], le ministère de la Jeunesse et des Sports, le Goethe Institut, l'Institut français, mais en 2009 – quand je le rencontre la première fois – la situation de son association reste très précaire sur le plan financier et leur quotidien est très rudimentaire.

> Il y a quelque chose qui, avec ma compagne, nous fatigue. On s'est dit qu'il faut qu'on se protège, car tu rentres chez toi et les problèmes continuent et tu ne fais que régler des problèmes et tu n'as plus le temps de créer, d'aller voir un spectacle. Maintenant on se protège... Et je deviens, je ne te le cache pas, je deviens quelqu'un qui se durcit avec les gars, les administrations, parce que je m'aperçois que, lorsque tu es trop gentil, tu risques de te faire écraser. Il faut oublier que tu es artiste, c'est dur, tu as des vols au quotidien, tout a de la valeur, le tournevis, l'écrou et c'est pour cela que je comprends les collègues qui ne veulent pas faire de la rue. La rue, c'est un métier et c'est super dur et il y en a [de la troupe] qui commence à faire de la rue et j'en suis content[17]

Au-delà de l'aspect social de son travail, qui lui assure une grande partie de ses financements, Mohammed El Hassouni, par son expérience européenne, essaie de concilier l'universel et le local :

14 Présentation de la Cie en 2009 sur le site [http://www.faiar.org/projet-faiar-lieux-14.htm].

15 Entretien avec Wolfgang Meissner, directeur du Goethe Institut, 4 juillet 2012.

16 Initiative nationale pour le Développement Humain. Il s'agit d'un important programme de développement lancé en mai 2005 et financé par le Royaume, la Banque mondiale, le PNUD, l'Union européenne etc., Cf. [http://www.cese.ma/Documents/PDF/Rapport-INDH-VF.pdf], accédé le 25/08/2020.

17 Entretien avec Mohamed El Hassouni le 18 juin 2012, Boukmedel, Salé.

Livre HS3 IR.indb 111 20/10/2021 18:30:54

> J'essaie de tenir ce cap, de faire venir d'autres personnes, de voir comment cette fenêtre peut rester ouverte, de l'ultra local à l'universel. Cette réplique qui permet d'autres avis, d'autres connaissances, d'autres savoir-faire. J'ai l'impression que c'est la bonne voie, la très bonne voie. [...] Le problème ici, au Maroc, le vrai problème, les Occidentaux donne de l'argent, on ne va pas cracher dessus, si on vit c'est grâce aux Occidentaux. Le problème, il faut recevoir l'argent des Occidentaux mais il ne faut pas parler leur langage. [...] Il faut que tu crées sans une vue exotique, que tu crées sans penser à plaire au bailleur de fond. [...] Il faut que tu joues pour les gens d'ici, il faut que tu parles le langage d'ici. C'est pour cela qu'actuellement, qu'on a choisi la rue, qu'on a choisi de s'installer dans un quartier populaire.

Marginal, il entretient à ses débuts des relations difficiles, à la fois avec la compagnie de Marrakech qui a créé le festival de théâtre de rue, mais aussi avec les jeunes artistes de l'ISADAC, qu'il considère comme pratiquant un théâtre bourgeois, universitaire, sans contact avec le peuple (la seule exception pour lui étant Aquarium qu'il respecte). Il est cependant invité à participer au DTC et présente, en avril 2010, la pièce *Tqerqib en-naab* adaptée d'un texte de l'écrivain Youssef el Alami, avec ses jeunes acteurs circassiens. Le texte écrit en dialectal marocain met en scène, sur le mode humoristique, une foule bigarrée de « personnages loufdingues, hors de la norme, bizarroïdes évoluent dans un décor fait d'éléments modernes et traditionnels ». Le public est peu nombreux, car la troupe du Dabateatr est partie en tournée en Jordanie et les afficionados du DTC, majoritairement issus des rangs de l'ISADAC, ne se déplacent pas.

À partir de 2011-2013, la situation du théâtre nomade s'améliore. Il reçoit un soutien plus conséquent de l'Institut français de Rabat, du Goethe Institut, de l'ONG suisse Drosos, de la Fondation Ana Lindt, de la Fondation de France qui renforcent sa structure et sa visibilité. Il est invité à organiser des parades dans de nombreux lieux, des quartiers populaires au Moroccan Mall de Casablanca. En 2013, il reprend et développe son spectacle *Tqerqib en-naab* qui va beaucoup circuler. Ses soutiens et contacts à l'international lui permettent d'organiser des ateliers avec des artistes étrangers (Margarete Biereye et David Johnston de la compagnie Ton und Kirschen ou Stefano Perooc et Fabio Marra) qui viennent pour une durée d'une à deux semaines.

Il quitte finalement Salé et s'installe, en juillet 2014, en résidence, avec un grand chapiteau dans la fabrique culturelle des anciens Abattoirs de Casablanca, dans l'emblématique quartier Hay Mohamedi, friche gérée à l'époque par l'association CasaMémoire et lieu emblématique de la nouvelle scène artistique et culturelle de Casablanca.

Jusqu'en décembre 2019, le Théâtre Nomade, appréhendé à travers son site web très fourni, apparaît comme l'un des acteurs reconnus du spectacle de rue. Avec plus de 9 pièces à son répertoire et de nombreuses parades, l'association propose différents types d'activités culturelles avec toujours des ateliers de formation, des cycles de formation auprès des écoles, des accueils en résidence artistique, mais également des animations à la carte pour des

Livre HS3 IR.indb 112 20/10/2021 18:30:54



Le chapiteau à la Fabrique culturelle des anciens abattoirs de Casablanca
© Théâtre Nomade, site web

associations et l'organisation de soirées évènementielles.

Enfin, selon son site « le Théâtre Nomade milite également pour mettre en place des formations diplômantes dans le domaine des arts de la rue et devenir un Centre national des arts de la rue (CNAR), ce qui ferait du Théâtre Nomade la première Scène nationale au Maroc ». Il devient ainsi une référence pour une nouvelle génération de circassiens. Il continue par ailleurs d'entretenir des collaborations internationales comme ce fut le cas en décembre 2019 avec la compagnie Ars Nomadis pour faire une collecte sonore de portraits de la communauté marocaine habitant le quartier du Blosne à Rennes.

5 Bilan en suspension…

Chaque compagnie a développé un itinéraire et une pratique spécifiques, mais leur chemin se sont croisés, à un moment ou à un autre, *via* des collaborations communes. Aquarium et Théâtre Nomade s'insèrent plus dans un théâtre social (toucher les classes populaire) avec parfois une vision fonctionnaliste (défendre la place des femmes dans le cas d'Aquarium). Le DabaTeatr s'inscrit plutôt dans un théâtre de texte, d'adaptation de textes étrangers, d'expériences créatives comme la plupart des autres troupes créées par les

18 [https://www.theatrenomade.com/], (consulté le 14/07/2020).

Livre HS3 IR.indb 113 20/10/2021 18:30:54

diplômés de l'ISADAC et son ambition d'un « théâtre élitaire pour tous » reste celui d'un public intellectuel urbain. Mais toutes ont œuvré, d'une manière ou d'une autre, à essayer de toucher un public plus large, à renouveler le langage théâtral, notamment par le jeu des corps et des mots, (en utilisant notamment un registre de langue marocaine souvent connotée comme vulgaire) et à questionner, à travers leurs mises en scènes, les multiples réalités de leur société.

À travers leurs déclarations et leurs activités, les trois compagnies se définissent comme des associations culturelles dont l'objectif n'est pas seulement de produire des spectacles, ou des évènements ponctuels, mais de développer un travail à long terme, en particulier *via* des ateliers de formations et des ateliers scolaires pour développer la pratique des arts vivants dans une société où le théâtre, qui fut une pratique très populaire, avait peu à peu perdu son public. Ce sont ces objectifs qui leur garantissent le soutien des ONG internationales, des instituts et réseaux européens. Ce soutien s'avère crucial notamment lorsqu'il permet de salarier un personnel administratif fixe qui va œuvrer à la structuration de la compagnie et à sa visibilité via la communication numérique.

Entre 2009 et 2012, la communication de DabaTeatr s'est caractérisée par un discours plus intellectuel, renforcé avec l'arrivée de D. Ksikes au moment du DTC ; discours relayé notamment *via* la presse francophone (cf. le journal TelQuel) qui lui donnait une certaine visibilité. Avec le développement des réseaux sociaux tels que Facebook (qui étaient encore peu présents jusqu'en 2010), la fabrique de l'image de chaque compagnie a pris un nouveau tournant et il est notable de voir combien une compagnie comme le Théâtre Nomade a pu investir et construire cette communication numérique qui magnifie ses prestations grâce à ce fameux soutien financier international. Mais comme partout, cette visibilité numérique ne garantit pas la stabilité et durabilité d'une structure.

Face à d'autres modes d'expression et de contestation, qui connaissent un développement fulgurant, comme les milliers de vidéos postés sur Youtube qui recueillent des millions de vues, on peut se demander quelle visibilité occupe aujourd'hui cette nouvelle scène théâtrale dans l'espace public, réel ou virtuel. Voix ténues mais résilientes.

Livre HS3 IR.indb 114 20/10/2021 18:30:54

Un destin allemand pour le théâtre syrien ?

Dynamiques d'une rencontre artistique

Simon Dubois

En octobre 2016, Ettijahat, une jeune organisation culturelle syrienne qui opère depuis le Liban et soutient la production artistique syrienne en exil[1], coorganise « Landschaften der Hoffnung » (*Masāḥāt al-amal*, les espaces de l'espoir) à Berlin. L'évènement est une plateforme de discussion et de rencontres pour plus d'une cinquantaine d'artistes syriens vivant en Allemagne. Ce type de rassemblement, organisé en Europe pour des professionnels syriens, est alors une première. Le Goethe Institut organise à Berlin (du 20 octobre au 5 novembre 2016) le *Goethe Institut Damascus in Exile*. Il recrée temporairement l'antenne damascène et propose une programmation artistique syrienne qui interroge l'exil des artistes en Allemagne. Pour implémenter son programme autour de la nouvelle dramaturgie arabe, le Sundance Institute a organisé, en 2017, un atelier d'écriture directement à Berlin, le lieu le plus pratique pour réunir les différents auteurs[2]. La tenue de ces évènements artistiques en Allemagne illustre la place grandissante qu'elle tient dans l'art contemporain syrien depuis 2014. C'est-à-dire depuis le début de l'installation de la population syrienne dans les capitales européennes. Ce mouvement forme la continuité d'un exode massif, dès la fin 2012, vers les pays avoisinants la Syrie à la suite de l'enlisement de la situation dans le pays et l'apparition d'une véritable logique de guerre. Berlin n'est pas l'unique ville européenne à attirer les jeunes artistes syriens, toutefois elle est extrêmement précoce dans la place et la visibilité qu'elle leur octroie. Ce constat est dégagé lors d'une enquête de terrain menée à Berlin, au printemps 2016.

Cette remarque contraste avec la place qu'occupait l'Allemagne dans la culture professionnelle des jeunes praticiens de théâtre au cœur de cette enquête. Ils avaient certes une bonne connaissance des grands noms du théâtre allemand, historique et contemporain, comme Bertolt Brecht, Peter Weiss, Erwin Piscator, Heiner Müller, Thomas Ostermeïer ; mais peu disposaient en Syrie de liens avec l'Allemagne ou n'en maitrisaient pas la langue. Durant leurs études, c'est plutôt la France, l'Italie, l'Espagne ou le Royaume-Uni qui ont les faveurs des étudiants de l'Institut supérieur d'arts dramatiques[3]. Cependant, le maillage culturel allemand à l'étranger est présent à Damas (et à Beyrouth) avec notamment le Goethe Institut. Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'Allemagne s'emploie, à

1 Simon Dubois, « A Field in Exile: The Syrian Theatre Scene in Movement », in Richard Jacquemond et Felix Lang (dir.), *Culture and crisis in the Arab world: Art, Practice and Production in Spaces of Conflict*, I.B. Tauris, London, 2019, p. 171.

2 Entretien avec Jumana Al-Yasiri, coordinatrice du projet, septembre 2016, Paris.

3 L'ISAD, situé à Damas, est l'unique conservatoire de théâtre en Syrie et bénéficie d'une très grande légitimité dans le monde de l'art syrien. Il a été fondé en 1977 par les pères du théâtre moderne syrien.

Livre HS3 IR.indb 115 20/10/2021 18:30:55

travers sa diplomatie culturelle, à restaurer l'image d'une nation qui a fourni la culture mondiale en artistes et penseurs. Alors que ses institutions à l'étranger étaient tournées vers la diffusion de la langue, les années soixante-dix voient la promotion de la culture allemande devenir le premier objectif[4]. Avec l'exil et l'installation des artistes syriens au Liban en 2013, les acteurs culturels allemands, et en particulier la fondation Heinrich Böll qui s'inscrit dans un réseau de fondations liées aux principaux partis politiques allemands[5], jouent un rôle important en soutenant et diffusant les créations syriennes. Ces institutions allemandes à l'étranger sont également pourvoyeuses de passerelles vers l'Allemagne à travers des systèmes de bourses et résidences artistiques qui permettent aux artistes syriens d'atteindre l'Europe et de s'y installer.

Cette présence allemande, auprès des artistes en exil, n'est toutefois pas suffisante pour saisir l'importance croissante de la République fédérale et de sa capitale pour la scène syrienne. En interrogeant des artistes nouvellement installés à Berlin, nous avons pu dégager que cette circulation est vécue et perçue par ces acteurs comme un enjeu du milieu artistique, comme un élément d'un *jeu* artistique[6] spécifiquement syrien qui se redéfinit dans l'exil[7]. Par corollaire, questionner l'installation allemande comme un choix qui s'opère dans une trajectoire artistique permet de compléter notre approche. En effet, les acteurs de la culture (et les Syriens plus largement[8]) ne sont pas dans une démarche passive dans leur exil. Ils suivent des stratégies conscientes et inconscientes dans la mise en place d'opportunités migratoires qui font suite à des décisions quant aux lieux à atteindre, prises en considérant plusieurs facteurs. Le contexte artistique de l'installation en Allemagne est l'un des facteurs qui pèse sur les trajectoires.

En effet, des transformations structurelles et des innovations scéniques, propres à l'espace artistique allemand, ont apporté à l'artiste en exil une nouvelle valeur et une place au sein même des créations contemporaines. L'histoire culturelle récente de l'Allemagne montre un assouplissement du milieu artistique très hermétique jusqu'à récemment aux questions de l'accès à la légitimité artistique de ses populations migrantes et issues de l'immigration. Ce processus d'ouverture et d'inclusion a pris la forme de politiques culturelles au niveau fédéral ainsi qu'au niveau des Länder, et a provoqué l'apparition de nouveaux courants théâtraux où l'altérité devient un moteur de création et de réflexion. C'est dans ce contexte créatif récent que l'arrivée d'artistes syriens a permis de développer des projets artistiques originaux qui enrichissent à la fois la scène allemande et ouvrent des perspectives professionnelles pour ces artistes.

Afin d'explorer cette hypothèse, le propos revient donc en premier lieu sur les récentes transformations que connait la scène théâtrale allemande. Ces effets sont ensuite abordés concrètement dans l'émergence du Maxim Gorki Theater à Berlin comme espace porteur d'une nouvelle conception artistique. Enfin, l'arrivée de l'acteur Ayham Agha, au sein

4 Gregory Paschalidis, « Cultural outreach: overcoming the past? », in Colvin, Sarah (dir.), *The Routledge Handbook of German Politics & Culture*, New York, Routledge, 2015, p. 463.

5 Dorota Dakowska, « Au nom de l'Europe. Les fondations politiques allemandes face à l'intégration européenne » [en ligne], *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande* 47, 2015, disponible à l'adresse : [http://journals.openedition.org/allemagne/453].

6 Bernard Lahire et Géraldine Bois, *La condition littéraire : la double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006, p. 73.

7 Simon Dubois, « Négocier son identité artistique dans l'exil. Les recompositions d'un paysage créatif syrien à Berlin », *Migrations Société* 174, n° 4, décembre 2018, p. 45-57.

8 Assaf Dahdah et Nicolas Puig (éd.), *Exils syriens : parcours et ancrages (Liban, Turquie, Europe)*, Lyon, Le passager clandestin, 2018, p. 7.

Livre HS3 IR.indb 116 20/10/2021 18:30:55

de cette institution, permet d'observer la diffusion de modèles de coopération artistique pour les artistes syriens. Nous ne cherchons pas à appréhender ici l'immigration artistique syrienne comme résultant d'une demande de main-d'œuvre du marché du travail en Allemagne, mais comme la somme de dynamiques professionnelles propres aux deux milieux artistiques.

1 Remettre l'altérité au centre de la création scénique allemande

Pendant longtemps, l'Allemagne a refusé de reconnaitre son statut de pays d'immigration alors qu'entre les années 1950 et 1970 elle a eu massivement recours à des *Gastarbeiter* (travailleur invité[9]). Véritable figure du travailleur immigré, il est alors perçu dans une logique utilitariste d'un ouvrier temporaire de l'industrie et bénéficie d'une citoyenneté partielle[10]. Après un durcissement des lois sur l'immigration, dans les années 1990[11], le nouveau millénaire voit une transformation dans l'approche des questions migratoires. L'accès à la nationalité allemande s'allège et inclut, depuis 1999, le droit du sol[12]. C'est dans ce contexte d'augmentation d'une population – ayant des origines étrangères – que le gouvernement fédéral conçoit, en 2006, un plan d'intégration qui inclut le secteur culturel comme l'un des artisans de cette intégration. Cette nouvelle politique s'appuie sur le constat que les populations migrantes et issues de la migration sont largement exclues de la vie culturelle, à la fois comme acteurs, mais aussi comme public. Les théâtres et musées sont vus comme particulièrement inaccessibles.

Les artistes migrants ont commencé à produire, dès les années 1960, mais, jusqu'à récemment, ils n'avaient pu obtenir un accès durable aux scènes municipales et nationales[13]. Quelques expériences ont été le fait d'initiatives personnelles et peu ont persisté. Une des plus célèbres est peut-être le Theater an der Ruhr à Mülheim (qui est toujours en activité). Fondé en 1980 par le metteur en scène italien Roberto Ciulli et le dramaturge Helmut Schäfer, le théâtre se veut un espace sans attache nationale[14]. Il accueille des artistes ostracisés, comme la compagnie rom Teatro Pralipe fuyant la Yougoslavie. D'autres expériences sont menées à Berlin : de 1979 à 1984, le Schaubühne (théâtre municipal) créé le Turkish Ensemble. L'ouverture des planches allemandes aux artistes migrants et issus de la migration connait un tournant dans les années 2000. L'arrivée en grand nombre de réfugiés se répercute sur les scènes germanophones (également en Suisse et en Autriche). En septembre 2015, une soixantaine de théâtres accueillant des initiatives tournées vers les réfugiés (que ce soient des expériences de mise en scène, l'accueil d'artistes réfugiés, des ateliers d'écriture, de la thérapie par le théâtre, de l'hébergement d'urgence) sont recensés[15]. Mais mettre en scène l'exil et le réfugié devient également un enjeu du théâtre allemand.

9 Azadeh Sharifi, « Theatre and Migration Documentation, Influences and Perspectives in European Theatre », in Manfred Brauneck et ITI Germany (dir.), *Independent Theatre in Contemporary Europe: Structures – Aesthetics – Cultural Policy*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2017, p. 335-336.

10 Andrea Rea et Maryse Tripier, *Sociologie de l'immigration*, Paris, La Découverte, 2008, p. 33.

11 La demande de naturalisation devait, par exemple, donner lieu au renoncement à sa première nationalité, situation problématique pour les turcs qui perdaient alors tout droit à la propriété en Turquie. Cette disposition les a exclus, de fait, de la citoyenneté allemande à cette période.

12 Andrea Rea et Maryse Tripier, *Sociologie*,... *op. cit.*, p. 90.

13 Azadeh Sharafi, « Theater and migration... », *op. cit.*, 2017, p. 337-339.

14 Jonas Tinius, « Authenticity and Otherness: Reflecting Statelessness in German Postmigrant Theatre » , *Critical Stages/ Scènes critiques* 14, 2016, En ligne : [http://www.critical-stages.org/14/authenticity-and-otherness-reflecting-statelessness-in-german-postmigrant-theatre/].

15 Décompte réalisé en septembre 2015 par le magazine de critique théâtrale *nachtkritik.de*, [https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11497&catid=1513&Itemid=85]. (consulté le 18 février 2019).

Livre HS3 IR.indb 117 20/10/2021 18:30:55

La dramaturge autrichienne et prix Nobel Elfriede Jelinek écrit, en 2013, la pièce *Die Schutzbefohlenen* (*Les protégés*[16]) qui s'appuie sur la pièce d'Eschyle en utilisant le contexte de l'arrivée, en 2012, de réfugiés en Autriche[17]. Si la tragédie est présente en arrière-plan à l'aide d'allusions et citations, la pièce moderne, elle, aborde les politiques autrichiennes de l'immigration et les camps de réfugiés. L'auteure décrit la détresse de réfugiés afghans et pakistanais confinés dans un camp à l'extérieur de Vienne. En 2014, la pièce a été mise en scène dans plus de dix théâtres majeurs en Allemagne, Suisse et Autriche. L'adaptation de Nicolas Stemann[18] au Thalia Theater de Hambourg fait intervenir à la fois des acteurs professionnels et des réfugiés, en provenance de Lampedusa, abrités dans une église du quartier de St Pauli. La pièce est invitée au Theatertreffen, en mai 2015, festival prestigieux qui présente et récompense les dix meilleures pièces germanophones (d'Allemagne, d'Autriche et de Suisse) depuis 1960.

Le Theater an der Ruhr monte un projet local avec des réfugiés de différentes origines (dont des Syriens) qui proposent une réflexion originale sur un théâtre qualifié de post-national et de non-documentaire[19]. Ce projet, intitulé « Ruhrorter » (habitant de la Ruhr), diffère des mises en scène de l'exil. Il cherche à s'affranchir de l'aspect documentaire ou de monstration des épreuves de l'asile. Les participants sont encouragés à ne pas jouer leur propre rôle et à ne pas raconter leurs histoires. Il s'agit d'apprendre à se défaire des rôles que ces acteurs migrants ont pu intérioriser dans leur installation en Allemagne. Le principe est d'essayer d'imposer une figure de l'autre qui ne soit pas celle qui se situe à la marge de la société, mais comme constituant de l'identité même de cette dernière. La diversité n'est plus considérée comme une identité irrévocable, mais permet au contraire un ancrage local à rebours des discours nationalistes. Le réfugié ne doit pas être différencié des autres citoyens ou confiné identitairement à son statut légal. Cette notion de théâtre post-national regroupe des créations qui sont des espaces transnationaux où le critère esthétique prévaut sur les notions ethniques. Il propose dans le même temps des outils réflexifs pour déconstruire les rôles attribués par le public et intériorisés par les migrants. Il s'agit dès lors de donner accès à l'expérience exilique non plus par la mise en avant de la différence, mais bien de ce qui est commun, en replaçant l'altérité dans une normalité.

2 Ouvrir l'accès aux planches : le cas berlinois

La loi fondamentale de la République fédérale d'Allemagne (équivalent d'une constitution) reconnait la souveraineté culturelle des *Länder* à l'encontre des politiques culturelles historiquement centralisées des régimes autoritaires[20]. Berlin est l'une des trois villes-États du pays. Lors de la réunification en 1990, Berlin, en tant que capitale, voit ses institutions culturelles considérées comme assumant un rôle fédéral. Sa scène artistique, subventionnée

16 La pièce *Schutzbefohlenen*, en langue allemande, d'Elfriede Jelinek est accessible en ligne sur le site de l'auteure : [https://www.elfriedejelinek.com/fschutzbefohlene.htm], (consulté le 30 juillet 2019).

17 Stephen Wilmer, *Performing statelessness in Europe*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018, p. 30-40.

18 Metteur en scène allemand né en 1968.

19 Jons Tinius, *op. cit.*, 2016, p. 8-10.

20 Wilfried Van der Will, Rob Burns, « Germany as Kulturnation: identity in diversity », in Sarah Colvin (dir.), *op. cit.*, p. 202-206.

Livre HS3 IR.indb 118 20/10/2021 18:30:55

à la fois par la municipalité (premier bailleur de la production culturelle) et par le Land, reçoit un fonds supplémentaire fédéral (Hauptstadtkulturfonds, fonds culturel de la capitale). La ville dispose de cinq scènes municipales de premier plan (le Volksbühne, le Deutsches Theater, le Berliner Ensemble am Schiffbauer Damm, le Maxim Gorki Theater, la Schaubühne) qui se sont constituées, durant la division de la ville, souvent comme des institutions concurrentes. L'aspect fédéral de la culture allemande – en réaction aux centralismes autoritaires – et l'histoire discontinue de la capitale ont freiné l'apparition d'un théâtre national jusqu'à aujourd'hui. Les cinq théâtres municipaux ont occupé tour à tour le rôle de scène d'avant-garde, puis de représentant d'un standard créatif[21].

Le changement d'attitude vis-à-vis de la migration, dans la production culturelle, connait une réverbération particulière à Berlin. La ville est au premier plan de l'accueil et de l'installation de populations étrangères. À la veille de l'année 2018, la ville héberge 888 555 étrangers soit le pourcentage par nombre d'habitants le plus élevé des *Länder*[22]. En 2007, le Sénat de Berlin (gouvernement du Land) adopte le processus d'ouverture qui doit amener à la diversification des institutions culturelles[23]. C'est dans ce contexte que le Maxim Gorki Theater, seule scène municipale à n'avoir pas vraiment joué de rôle leader dans la création théâtrale allemande, occupe une place de premier rang.

Le destin du Gorki est indissociable de la carrière de Shermin Langhoff, sa codirectrice actuelle. Née en 1969, à Bursa, en Turquie, elle s'installe avec sa mère à Nuremberg en 1978. Durant les années 1990, elle s'implique dans un festival de films turcs, puis s'installe à Berlin, début 2000, où elle s'engage dans la promotion d'artistes d'origines étrangères contre la vision ethnocentrée de la culture nationale[24]. Sa carrière théâtrale commence au théâtre Hebbel am Ufer où elle organise avec Mathias Lilienthal, le directeur, plusieurs festivals dont « Beyond Belonging » en 2006 et 2007. Le festival y présente des artistes *nouveaux entrants* issus de la migration ce qui permet de lancer la carrière de plusieurs dramaturges d'origine turque[25].

En 2008, Shermin Langhoff est nommée directrice du Ballhaus Naunynstrasse – un théâtre au cœur de Kreuzberg – avec pour mandat de mettre en œuvre la *diversification* que vient de voter la ville. Le théâtre est connu pour accueillir des troupes migrantes depuis les années 1980, dans ce quartier historique de la migration turque. Shermin Langhoff y développe sa conception du théâtre post-migrant. Il ne s'agit pas uniquement de mettre un terme à une ségrégation raciale dans la culture, mais d'établir, à travers les thèmes et cadres de la création scénique, la diversité comme norme de société. C'est l'idée de la mise en avant d'une appartenance qui n'est plus fixée par l'origine ethnique[26].

En 2010, le théâtre programme la pièce *Verrücktes Blut* (Mad Blood) mise en scène par Nurkan Erpulat (son auteur, né à Ankara, en 1974) et Jens Hillje (né en 1968) sur les enfants

21 Wiebke Sievers, « Mainstage theatre and immigration: The long history of exclusion and recent attempts at diversification in Berlin and Vienna », *Crossings: Journal of Migration & Culture* 8, n° 1, 2017, p. 73.

22 Chiffres donnés sur le portail de l'office fédéral de statistique allemand : [https://www.destatis.de/EN/FactsFigures/SocietyState/Population/MigrationIntegration/Tables_ForeignPopulation/ForeignerLaender.html], (consulté le 13 février 2019).

23 Wiebke Sievers, *op. cit.*, p. 74.

24 *Ibid.*, p. 75.

25 Christel Weiler, « Theatre and diversity in the Berlin Republic », in Sarah Colvin, *op. cit.*, p. 225.

26 Wiebke Sievers, *op.cit.*, p. 75.

Livre HS3 IR.indb 119 20/10/2021 18:30:55

immigrés et le système scolaire allemand[27]. La pièce, adaptation libre du film franco-belge *La journée de la jupe* (2008), est une véritable satire burlesque autour de la notion d'intégration fantasmée par l'opinion publique. La pièce connait un grand succès et se retrouve invitée, en 2011, au festival des Theatertreffen. La critique adoube le *Ballhaus Naunynstrasse* de Shermin Langhoff. C'est alors le premier théâtre post-migrant à être reconnu comme une institution d'avant-garde par le monde du théâtre professionnel. Shermin Langhoff est désignée, en 2013, par la municipalité, co-directrice artistique, avec Jens Hillje, du Maxim Gorki Theater. Elle est la première directrice d'origine étrangère à la tête d'une des cinq scènes majeures. Elle poursuit la même dynamique d'ouverture du théâtre qui va progressivement inclure les réfugiés et exilés, au gré d'une installation qui s'intensifie à partir de 2014.

3 Ayham Agha et le Gorki

L'insertion rapide de l'acteur syrien Ayham Majid Agha (né en 1980) dans le monde du théâtre berlinois s'effectue par le Gorki. L'acteur est diplômé de l'ISAD en 2002. Il fait partie d'une génération de professionnels du théâtre qui a mené, dans les années 2000, leurs premiers projets théâtraux. Cet ensemble forme, à la veille de la révolution, la génération émergente. L'acteur a accumulé, en Syrie, plusieurs expériences de travail dans le théâtre, les séries télévisées, mais aussi l'enseignement en tant qu'assistant de professeur à l'ISAD. À la suite du printemps syrien, il joue dans les pièces mise en scène par Omar Abu Saada (né en 1977) et écrite par Mohammad Al Attar (1981), deux collègues de l'ISAD (diplômés respectivement en 2001 et 2007). En 2012, il joue dans dans *Fik taṭṭalaʿ ʿal-kamera ?* (*Could you please look into the camera ?*) une pièce qui donne une nouvelle visibilité au metteur en scène et au dramaturge et qui ouvre la réception de leurs œuvres en Europe. Ayham Agha fait ensuite partie de l'équipe de *Ḥamīmiyyeh* (*Intimacy*), la nouvelle création du duo, en 2013. Il décide de s'installer en France à la suite de la tournée européenne de la pièce.

Ayham Agha pénètre pour la première fois l'enceinte du Gorki en novembre 2014 pour la représentation de *Je ne m'en souviens plus* (*Mā ʿam atzakkar* traduit en anglais par *You Know I Do Not Remember*) mis en scène par Waël Ali[28]. Ayham Agha résidait à ce moment-là à Paris. Toutefois, en 2014, il fait le projet de s'installer à Berlin et présente, en parallèle de la pièce qu'il est venu jouer, *Berlin calling Damascus* : une soirée-discussion avec Waël Ali, composé de lectures et de projections d'œuvres syriennes au Studio Я (Studio [*Ya*], laboratoire théâtral du Gorki). À la suite de cette rencontre avec l'équipe du théâtre, dont Shermin Langhoff, il obtient des cachets pour deux créations de la saison.

Ayham Agha rejoint le théâtre Maxim Gorki au début de l'année 2015. Il joue dans la pièce-performance à grand succès *The Situation*, mise en scène par Yael Ronen (dramaturge et metteuse en scène austro-israélienne, née en 1976), en résidence au Gorki depuis 2013[29].

27 Stephen Wilmer, *op. cit.*, p. 195.

28 Metteur en scène syrien, né en 1979, également collègue de promotion de l'ISAD. Waël Ali s'est installé à Lyon, en 2007, pour poursuivre des études supérieures dans le théâtre, d'abord à un niveau Master, puis en thèse. Il reste en France après le déclenchement de la révolution. *Je ne m'en souviens plus* est sa première création en France. La pièce est montée et répétée à Lyon.

29 Wiebke Sievers, *op. cit.*, p. 78.

Livre HS3 IR.indb 120 20/10/2021 18:30:55

En septembre 2015, après la première, elle est reprise en 2016, au *Theatertreffen* de Berlin. La même année, elle est élue « pièce de l'année » par le magazine théâtral *Theater Heute*. La salle est comble en mai 2016 ! La pièce aborde directement la question de « l'intégration » des migrants en Allemagne dans le cadre d'une classe d'apprentissage de la langue. Les protagonistes, un Syrien (Ayham Agha), deux Palestiniens (Karim Daoud, Maryam Abu Khaled), un « Arabe de 1948 » (Yousef Sweid) et une Israélienne (Orit Nahmias), assistent à une classe de langue dont le professeur (Dimitrij Schaad) tait ses origines étrangères (Kazakh). Chaque acteur utilise ses véritables origines pour son personnage. Le titre reflète la terminologie employée pour désigner aussi bien le conflit en Syrie qu'en Israël et en Palestine. Chacun parle dans sa langue (et parfois ses langues), la pièce est sur-titrée en anglais et en allemand. La pièce interpelle le spectateur (allemand) sur ses *a priori*, par la bouche du professeur, et met en scène des identités complexes qui ne se résument pas au lieu de naissance.

Précisons que Maryam Abu Khaled est une actrice noire, née dans le camp de réfugiés de Jénine en Palestine. Yousef Sweid est récemment séparé et a un enfant avec une Israélienne (jouée dans la pièce par Orit Nahmias). Ayham Agha met en avant l'identité particulière des habitants de Deir Ezzor, descendants des civilisations mésopotamiennes. Son personnage choque le professeur lorsqu'il reconnait avoir commercé avec des soldats de Daech installés dans sa région. Karim Daoud pratique le *parkour*, discipline érigée en sport extrême en Europe qu'il développe pour les courses poursuites avec les soldats israéliens. Son texte de rap, que le professeur tente de traduire en allemand, est empreint de références antisémites et nécessite de revenir sur la définition du politiquement correct en Allemagne. À l'automne 2015, Ayham Agha joue dans la pièce *In unserem Namen (In our Name)* mise en scène par Sebastian Nübling à partir du texte Die Schutzbefohlenen de Elfriede Jelinek (cf. ci-dessus). À l'instar de la pièce précédente, la salle est comble en mai 2016.

Avec ces deux pièces, le théâtre post-migrant de Shermin Langhoff dépasse les thématiques de l'immigration qu'elle avait pu explorer avec les artistes descendants des migrations turques et s'oriente plus spécifiquement sur l'exil. En novembre 2015, le Gorki organise le second épisode du festival Herbstsalon qui, après avoir questionné les notions d'identité, de construction nationale et d'origine dans sa première formule, s'interroge désormais sur l'installation des réfugiés à Berlin et donne la parole à trente artistes internationaux[30]. C'est dans cette dynamique que le théâtre crée en 2016, The Exil Ensemble, une troupe spécifique pour des acteurs forcés de vivre en exil, qui s'ajoute à l'Ensemble principal[31]. Le Gorki, qui avait été élu théâtre de l'année en 2014 l'est à nouveau en 2016, son travail avec l'exil ayant sans aucun doute contribué à cette nouvelle reconnaissance.

Sept acteurs forment ce second Ensemble dont Ayham Agha (il en est codirecteur artistique), trois acteurs syriens tous formés à l'ISAD de promotions récentes : Hussein

30 Cf. la page de l'évènement à l'adresse : [https://www.berliner-herbstsalon.de/en/zweiter-berliner-herbstsalon], (consulté le 15 février 2019).

31 Les théâtres allemands sont traditionnellement organisés autour de la figure du dramaturge avec une troupe fixe sous contrat à durée déterminée : l'Ensemble. Laure de Verdalle, « Les dramaturges est-allemands et la Réunification : changement organisationnel et renouveau des identités professionnelles », *Revue française de sociologie* vol. 44, 2003, Paris, Presses de Sciences Po, p. 116.

Livre HS3 IR.indb 121 20/10/2021 18:30:55

Al Shatheli (né en 1985, diplômé de jeu théâtral à l'ISAD en 2012), Mazen Aljubbeh (né en 1989, diplômé en 2013) et Kenda Hmeidan (née en 1992, diplômée en 2015) – ces deux derniers arrivés directement de Damas – ainsi que deux acteurs palestiniens (Karim Daoud, Maryam Abu Khaled) et une Afghane (Tahera Hashemi). La première mise en scène s'intitule *Wonderland*, elle est montée par la troupe à partir de *Alice au pays des merveilles* avec l'aide de Thomas Wodianka, un acteur allemand de l'ensemble principal. *Winterreise (Voyage d'hiver)* est mise en scène par Yael Ronen, durant l'hiver 2017, lors d'un voyage en bus de l'Exil Ensemble pendant deux semaines, à travers l'Allemagne et en Suisse.

Ayham Agha propose des projets qui s'inscrivent dans la logique post-migrante du Gorki. En 2016, il organise au Studio Я *Conflict Food* une performance/atelier de cuisine qui interroge l'identité partagée d'un plat et tente de souligner les enjeux politiques qu'une spécialité gastronomique nationale peut contenir. Il présente, en septembre 2017, *Skelett eines Elefanten in der Wüste (Squelette d'un éléphant dans le désert)* au Studio Я avec des acteurs de l'Exil Ensemble. Sur scène, des personnages dans des situations improbables, caractéristiques de l'absurdité de la guerre, se rencontrent. Il obtient pour la pièce un prix à l'édition 2018 du Radikal Jung : un festival pour les jeunes metteurs en scène à Munich. Au début de l'année 2018, Sebastian Nübling monte *Die Hamletmaschine* de Heiner Müller avec l'Exil Ensemble en utilisant également des textes de Ayham Agha. Cette pièce est la dernière collaboration d'Agha avec le Gorki, il quitte le théâtre la même année.

4 S'installer dans le paysage théâtral

L'image présentée de la collaboration entre Ayham Agha et le Gorki peut paraitre idyllique, elle tait toutefois certaines questions soulevées par le projet de l'Exil Ensemble, notamment sur la catégorie « exilé » par laquelle ses acteurs sont désignés. Bien que la définition adoptée par le théâtre soit large : les artistes qui forment la troupe sont « forcés de vivre en exil[32] » ; l'utilisation d'exilé comme catégorie artistique fait débat au sein des artistes syriens vivant en Allemagne. Nous avons pu dégager que les enjeux de cette catégorisation, pour les professionnels, reflètent la mise en place d'une hiérarchie artistique entre les différentes phases de l'exil. Par ailleurs, l'exil est également vécu comme relatif par certains artistes qui s'estiment encore en mesure de rentrer en Syrie. Enfin, la question de la langue a fini par poser problème. Les acteurs ne maitrisent pas du tout l'allemand après plusieurs années de travail dans un environnement germanophone. Il a d'ailleurs fallu mettre en place une formation linguistique intensive pour les artistes. Cependant, cette modalité d'accueil et de création a trouvé des échos au sein d'autres théâtres allemands de renom.

32 « The Exil Ensemble », [https://www.gorki.de/en/exile-ensemble], (consulté le 12 février 2020).

Livre HS3 IR.indb 122 20/10/2021 18:30:55

En 2017, le Schauspiel Hannover (théâtre municipal de Hanovre) crée le Yalla Ensemble où des professionnels syriens et irakiens du théâtre sont invités à travailler avec des jeunes amateurs de la ville[33]. La même année, le Müncher Kammerspiele, le théâtre de la ville de Munich, accueille le Open Border Ensemble. Cette institution, une des plus importantes de la scène théâtrale allemande par le nombre de premières annuelles, est dirigée, depuis 2015, par Mathias Lilienthal, l'ancien directeur du théâtre du Hebbel am Ufer à Berlin où Shermin Langhoff a commencé de développer son théâtre post-migrant. La création de la troupe fait suite à un ensemble d'évènements que le théâtre organise à partir de 2015 pour ouvrir ses portes aux réfugiés[34]. Ces initiatives sont soutenues par la fondation fédérale pour la culture (*Kulturstiftung des Bundes)*. Après des discussions en interne sur la continuité à offrir pour proposer un projet pérenne sur le moyen-terme qui dépasse la réponse immédiate à l'urgence humanitaire de l'afflux de réfugiés, le théâtre penche pour la création d'une troupe de professionnels syriens[35]. Krystel Khoury (née en 1983), chercheuse, danseuse et dramaturge libanaise est embauchée pour constituer l'Open Border Ensemble. Quatre acteurs syriens diplômés de l'ISAD sont alors sélectionnés à la suite d'audition à Beyrouth, certains résidant encore en Syrie : Majd Feddah (né en 1982, diplômé en 2005), Kinan Hmeidan (né en 1991, diplômé en 2014), Kamel Najma (né en 1974, diplômé en 2004), Jamal Chkair (né en 1976, diplômé en 2003). Ils s'installent en Allemagne pour constituer la troupe. Leur première pièce *Miunikh–Damaskus: Stories of One City* est le résultat d'un travail avec la metteuse en scène allemande Jessica Glause[36]. Assez similairement aux expériences de Ayham Agha, la pièce utilise les expériences de vie des acteurs comme matériau. Au final, le financement du projet est limité dans le temps (trois ans) et l'objectif réside dans l'incorporation des acteurs dans l'Ensemble principal à l'instar de ce qui s'est passé au Gorki.

Le Theater an der Ruhr a expérimenté une modalité d'accueil différente. Il faut rappeler qu'il a été pionnier dans l'ouverture de son espace scénique à l'altérité. La direction a proposé à des artistes syriens, installés en Allemagne, de fonder un collectif qui mettrait en œuvre l'ouverture de ses planches au théâtre syrien. Amal Omran (actrice, née en 1968), Mudar Al Haggi (dramaturge, né en 1981) et Raafat Al Zakout (acteur et metteur en scène, né en 1977), tous diplômés de l'ISAD, créent ainsi, en 2017, le collectif Ma'louba. Leur articulation avec le théâtre leur permet d'obtenir des subventions du ministère de la Culture du *Land* de Rhénanie-du-Nord-Westphalie et de la Fondation fédérale pour la Culture, jusqu'en 2021. La dramaturge syrienne Rania Mleihi (née en 1983, diplômé de l'ISAD en 2008), familière du paysage théâtral allemand et parfaitement germanophone, est au cœur de la construction de cette relation entre la direction du théâtre et les artistes[37]. Le collectif met en scène ses propres pièces (trois) et invite Waël Ali à ajouter une quatrième mise en scène à son répertoire, pour la saison 2019-2020. La finalité, dans ce cas de figure, ne semble pas être l'embauche des acteurs dans l'Ensemble du Theater an der Ruhr, mais plutôt la constitution d'une troupe autonome capable d'obtenir différents niveaux de financements publics qui sont alloués au théâtre privé.

33 Ruba Totaha and Krystel Khoury, « Theater against Borders: 'Miunikh–Damaskus'—A Case Study in Solidarity », *Arts* 7, n° 4, 2018, (Basel, MDPI), p. 2., disponible à l'adresse : [https://www.mdpi.com/2076-0752/7/4/90].

34 *Ibid*., p. 4.

35 Entretien avec Krystel Khoury, mars 2020.

36 Ruba Totah et Krystel Khoury, « Theater against…», *op. cit*., p. 5.

37 Entretien avec Rania Mleihi, février 2020.

Livre HS3 IR.indb 123 20/10/2021 18:30:55

Au terme de notre exposé, on peut avancer l'idée que l'installation en Allemagne d'artistes de théâtre syriens, à partir de 2014, s'effectue à la suite d'une réflexion d'ampleur du milieu culturel sur les inégalités des populations immigrées ou descendantes de l'immigration dans l'accès au statut d'artiste et aux productions. Le théâtre (et en particulier public) est peut-être l'un des secteurs du monde de l'art les plus conservateurs concernant les stéréotypes raciaux[38]. Ainsi en comparaison avec d'autres pays européens, et en particulier la France, le professionnel syrien trouve un milieu théâtral qui, avec le développement d'une pratique post-migrante, lui offre rapidement une place dans des institutions légitimes du domaine public. Il faut relever que les pièces sont souvent des mises en scène des questions d'identités, où l'acteur incarne son propre personnage ou s'appuie sur son histoire personnelle. Ainsi, si ces mutations de la scène allemande lui ont permis de s'insérer rapidement, il est resté pour le moment cantonné à un répertoire de « l'altérité ». Au final, l'Allemagne possède une structure théâtrale étendue[39], mais les professionnels syriens comme Rania Mleihi, capables d'en comprendre les codes et le langage, sont encore rares. Cependant, on assiste dernièrement à l'arrivée sur le marché du travail d'une génération d'artistes syriens formés à ce nouveau contexte créatif.

38 Martial Poirson, « Corps étrangers », *Alternatives théâtrales* 133, 2017, p. 5. Version longue en ligne : [http://www.alternativestheatrales.be/imagesdb/pdf/corps-etrangers-m-poirson.pdf].

39 En 2012, on recense 150 théâtres municipaux avec leur Ensemble, 250 salles qui bénéficient de fonds public et privé. C'est sans compter les théâtres indépendants. Christel Weiler, « Theatre and diversity in the Berlin Republic », *op. cit.*, p. 219.

Livre HS3 IR.indb 124 20/10/2021 18:30:55

Résistances artistiques sous domination coloniale

Le cas des collectifs d'artistes à Gaza (Palestine)

Marion Slitine



Gaza Red Carpet Festival, Shujaiyye Camp, Gaza, 2015, © Khalil Al-Muzayen / Amer Nasser

L'accélération du mouvement de fragmentation territoriale, due à la politique israélienne de zonage des Territoires Palestiniens Occupés (TPO) confine les artistes et l'ensemble des habitants des Territoires dans des espaces de plus en plus localisés et isolés. Cette politique de restriction à la circulation des Palestiniens remonte aux années 1980 qui marquent le début du système de permis (« *pass-system* » *israélien*[1]) et atteint son paroxysme à Gaza, avec le blocus de 2007 qui a généré une « immobilité forcée » par Israël (avec la complicité égyptienne et dans l'indifférence internationale) comme une arme meurtrière (*lethal weapon)*[2]. Le blocus ne commence pas en 2007, mais dès 1991, quand Israël amorce sa politique de restriction du mouvement des personnes et débute la construction du mur de séparation à Gaza fin 1995, menant à la « sécuritisation des mobilités », comme réponse militaire à apporter aux situations de mobilité et de présence « d'étrangers indésirables[3] ». En Palestine, Israël a une « obsession des frontières » selon les mots du géographe Michel Foucher[4], « un désir de murs » selon la politologue Wendy Brown[5], qui la fait tomber

1 Amira Hass, « Israel's Closure Policy: An Ineffective Strategy of Containment and Repression », *Journal of Palestine Studies* 31, n° 3, april 2002, p. 5-20.

2 Ilana Feldman, « Gaza: Isolation », Helga Tawil-Souri, Dian Matar (eds.), *Gaza as metaphor*, London, Hurst & Company, 2016.

3 Damien Simonneau, *Il nous faut une barrière ! : sociologie politique des mobilisations pro-barrière en Israël et en Arizona (États-Unis)*, Thèse de science politique, Université de Bordeaux, 2015.

4 Michel Foucher, *L'Obsession des frontières*, Paris, Perrin, 2007, p. 18.

5 Wendy Brown, *Murs. Les murs de séparation et le déclin de la souveraineté étatique*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.

Livre HS3 IR.indb 125 20/10/2021 18:30:56

dans le « piège identitaire » analysé par l'anthropologue Michel Agier[6]. Pour les Israéliens, il s'agit d'une « barrière de sécurité » dans un contexte de guerre, face à un ennemi rendu anonyme et socialement inexistant par l'opacité du mur. Mais il s'agit en fait d'un instrument de la guerre coloniale de conquête : c'est la « frontière coloniale mouvante » qui avance plus loin, dans le territoire palestinien, que ne l'avaient décidé les accords d'Oslo, en 1993, sur le tracé de la ligne de séparation[7] et qui fait du mur « un instrument d'une guerre psychologique d'humiliation immédiate[8] » !

Faisant écho à cette politique de marginalisation extrême des TPO et à la division territoriale entre la Cisjordanie et Gaza, scellée par les mesures de la colonisation israélienne, on observe depuis les années 1990, la fragmentation des identités artistiques propres à chaque ville qui se double « dorénavant d'une division institutionnelle et politique entre les deux territoires[9] ». La balkanisation des espaces s'est renforcée, en effet. Depuis la division interpalestinienne causée par la victoire électorale du Hamas sur Gaza en 2006, l'Autorité palestinienne demeurant responsable « légal » de la culture dans les Territoires palestiniens, mais, concrètement, elle ne peut opérer à Gaza à cause du siège, ni à Jérusalem-est, où il est illégal pour toute structure culturelle d'être financée par l'Autorité palestinienne, ni en Israël où réside 20 % de Palestiniens. Aussi, la censure israélienne est particulièrement liberticide en ce qui concerne les acteurs culturels palestiniens (des territoires de 48, des TPO et de la diaspora), à l'instar de la loi qui contraint les ONG palestiniennes à déclarer plusieurs fois par an les subventions en provenance de gouvernements étrangers[10], si celles-ci représentent plus de la moitié de leur budget.

Dans ce contexte colonial, la vitalité de la scène artistique palestinienne relève de l'action conjuguée de trois types d'acteurs issus de la société civile. Ce sont les ONG à vocation culturelle, les différentes officines de l'aide internationale (représentations diplomatiques, bailleurs de fonds internationaux et organisations internationales) et les acteurs issus du secteur privé local, qui lui servent d'infrastructure, qui comblent le vide du désinvestissement des pouvoirs publics sur la culture. En 2013, le ministre de la Culture[11] estime le budget accordé à la culture à 0,003 % du budget global de l'AP[12] :

> Le budget du ministère de la Culture est de 3/1000 par rapport à celui de l'AP. À quoi il faut ajouter 2 millions de dollars versés par les Norvégiens (ce qui correspond à 1/3 du budget total). En tout, le ministère a 18 millions de NIS de budget [à peine plus de 4 millions d'euros]. Il comporte 225 employés. L'ensemble du budget passe dans les frais de fonctionnement, mais le ministère n'a pas de budget pour la programmation. [...] L'ensemble du budget passe dans le café, qui se consomme à hauteur de 40 kg par mois[13] !

Au-delà de son ton ironique, force est de constater l'absence de cadre politique qui gère les mondes de l'art contemporain post-Oslo[14].

6 Michel Agier, *La condition cosmopolite. L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*, Paris, La Découverte, 2013.

7 Eyal Weizman, *Hollow Land. Israel's Architecture of Occupation*, London, Verso, 2007, p. 179.

8 Michel Agier, *op. cit.*, p. 72.

9 Jean-Francois Legrain, « Hamas et Fatah dans leur rivalité médiatique », *Confluences Méditerranée* 69, n° 2, 2009, p. 76.

10 Sylvain Cypel, « Museler les organisations de défense des droits humains, un objectif de la droite israélienne », *Orient* XXI, 20/10/2015.

11 Entretien avec Anouar Abu Eisheh, Ramallah, 01/10/2013.

12 Rapport, 2013-2014, Preparatory Action "Culture in the EU's External Relations", *Palestine Country Report*, november 2013.

13 Entretien avec Anouar Abu Eisheh, Ramallah, 01/10/2013.

14 La documentation de ces mondes de l'art et de la culture en Palestine a donné lieu à la rédaction d'une thèse qui portait sur l'art contemporain en Palestine au regard des circulations artistiques propres à la diaspora palestinienne et de l'évolution du nationalisme palestinien.

Livre HS3 IR.indb 126 20/10/2021 18:30:56

Bien que cette scène serve tout à la fois de lieu et de condition d'émergence d'une nouvelle génération d'artistes plasticiens[15], ces derniers, qui exercent à l'intérieur des TPO, se trouvent pris dans un double mouvement paradoxal, d'ouverture et de fermeture. D'une part, ces mondes de l'art, durement éprouvés par l'enfermement et la fragmentation croissante dus à l'occupation israélienne, mettent à mal les rapports qu'ils entretiennent aux différents acteurs de la scène artistique. D'autre part, ces artistes, aidés notamment par les nouvelles technologies et par l'essor d'un marché de l'art arabe issu d'abord des pays du Golfe, sont pris dans des circulations liées à la mondialisation culturelle. Ce à quoi il est important d'ajouter que Jérusalem-est, annexée par Israël en 1967, a perdu sa position de centralité culturelle dans et pour le monde arabe et, *a fortiori*, palestinien. Jérusalem, victime d'une politique de marginalisation à l'initiative des autorités israéliennes, rend de fait impossible l'organisation d'événements culturels sous l'égide de l'Autorité palestinienne, et même de recevoir des fonds de cette instance, ou encore de rénover ou de construire des bâtiments dans la partie est de la ville[16]. C'est Ramallah, devenue la capitale culturelle du proto-État de la Palestine, située en Cisjordanie occupée depuis 1967 et encerclée depuis 2002 par un mur de plus de 700 kilomètres de long, qui concentre la plupart des lieux d'exposition, les acteurs du monde de l'art et le récent *Palestinian Museum* (ouvert en 2016), premier et emblématique musée national.

1 Gaza : une vitalité artistique malgré un « dé-développement » culturel

En regard de ces villes, Gaza nous semble offrir un exemple paroxystique des enjeux que les mondes et les scènes artistiques peuvent condenser en termes de médiation culturelle dans un contexte de violence matérielle et symbolique poussée à l'extrême. Gaza est une minuscule bande de terre de 10 kilomètres de large et de 40 kilomètres de long, située sur les rives de la Méditerranée. Avec ses 2 millions d'habitants, Gaza est une des cinq villes **à** la plus forte densité au monde : il s'agit d'un espace extrêmement confiné. Gaza (sur)vit depuis 2006 (date de la prise de pouvoir du Hamas sur la ville) sous embargo israélien, à la fois militaire, économique et politique. Gaza est complètement coupée géographiquement de la Cisjordanie et de Jérusalem, fragmentation territoriale qui se double d'une division politique et institutionnelle inter-palestinienne, puisque depuis 2007, le Hamas, mouvement politique et religieux islamiste, est au pouvoir à Gaza, tandis que le Fatah, mouvement séculaire et nationaliste, gouverne en Cisjordanie. Le tout est aggravé par une situation humanitaire désastreuse[17]. En une décennie, Gaza a vécu quatre guerres **:** en 2006, 2008, 2012 et 2014. C'est dans ce contexte insoutenable que les artistes de Gaza créent, résistent et expriment visuellement les situations d'extrême vulnérabilité auxquelles ils sont soumis.

15 L'exploration de cette scène artistique a pu s'effectuer dans le cadre d'une enquête de terrain de quatre années, dont trois passées en résidence continue dans les TPO, d'abord en tant que chargée de mission culturelle à l'Institut français de Jérusalem, puis, à Ramallah, en tant que doctorante basée à l'IFPO. Ce terrain d'enquête s'est effectué auprès de plus de 200 acteurs des mondes de l'art palestinien (artistes, agents culturels, journalistes, chercheurs, etc.). Il s'est partagé entre Jérusalem, Ramallah et Gaza.

16 Ce qui nécessite des permis de construire préalables israéliens quasiment impossible à obtenir.

17 Entre autres indicateurs, l'ONU estime que seulement 10 % de sa population a accès à l'eau potable. Les Gazaouis, par ailleurs, n'accèdent qu'à 4 et 6 heures d'électricité par jour en moyenne.

Livre HS3 IR.indb 127 20/10/2021 18:30:56

Lors de mes premiers séjours en Palestine, j'étais loin d'imaginer que Gaza puisse être une centralité culturelle majeure par rapport à d'autres régions de Palestine. Au fil de mes séjours, le fourmillement de cette véritable pépinière d'artistes, qui contrastait avec le contexte de violence propre à cette ville, me frappait. Je découvrais de nombreux artistes palestiniens, essentiellement des Gazaouis, qui, de surcroit, n'appartenaient pas à l'élite (contrairement à d'autres pays de la région, comme pour le Liban, par exemple), mais étaient issus de la classe moyenne, voire de couches socioprofessionnelles défavorisées[18]. Je fus également surprise de découvrir que les artistes femmes représentaient près de la moitié des artistes qui exposaient régulièrement leurs réalisations dans des expositions collectives. Celles-ci étaient particulièrement actives sur la scène culturelle gazaouie et s'exprimaient à travers la photographie, la peinture, abstraite comme figurative, mais aussi sous la forme d'installations visuelles ou plastiques. Que les artistes contemporains parviennent ainsi à créer dans ce contexte de violence a été l'objet de mes premières interrogations. Que leurs pratiques artistiques et leurs productions puissent s'avérer être un moyen de dépassement des violences qu'ils subissaient et du confinement territorial auquel ils doivent faire face depuis près de quinze ans, redoublait mon questionnement.

Si Ramallah est de plus en plus connue pour être une centralité culturelle de la Palestine, il en va différemment à Gaza, dont la scène artistique est particulièrement sous-explorée que ce soit dans les sphères médiatiques ou académiques, au profit de ses enjeux politico-économiques. Certes, dans un contexte où plus de 40 % de la population est au chômage et 70 % vit en dessous du seuil de pauvreté, l'activité artistique n'apparaît pas, *a priori*, comme une priorité. En dépit de l'« insoutenabilité[19] » de la vie à Gaza, dont les habitants sont piégés entre le choix de la « "normalité" de l'oppression ou de l'"exceptionnalité" de la souffrance spectaculaire[20] », force est de constater que cette ville représente une des polarités culturelles les plus actives en termes d'arts visuels des TPO. Ce foisonnement culturel a pourtant largement été sous-estimé au profit d'une grille de lecture de l'urgence[21], dénoncée déjà par Jean-Pierre Filiu, qui s'incarne dans les acteurs internationaux et les associations de solidarité qui n'abordent Gaza que selon un registre de l'urgence et de l'assistance. Il convient dès lors de remettre Gaza au cœur de la cartographie culturelle de la Palestine et d'appréhender ce dynamisme culturel depuis les années 1990.

Depuis les Accords d'Oslo et la création de l'Autorité palestinienne en 1994, qui entraînent l'installation de ministères à Gaza et à Ramallah, on assiste à un développement culturel croissant à destination de l'ensemble des TPO, qui n'épargne pas Gaza. L'arrivée des *returnees*[22] *à Gaza et en* Palestine, en général dès 1993, reconfigurent en partie la scène artistique, comme en témoignent des observateurs résidant à Gaza à l'époque :

> Les Accords d'Oslo de 1993 ont entraîné le retour de l'Autorité palestinienne qui s'est accompagné de l'arrivée à Gaza de nombreux Palestiniens d'Algérie et de Tunisie (et du Koweït avec la Guerre du Golfe) ce qui a provoqué une vraie dynamique de développement culturel en ouvrant la Bande de Gaza sur l'étranger en général[23].

18 Il faut savoir que deux tiers des Gazaouis sont des réfugiés.

19 Pierre Krähenbühl, « Gaza as a Metaphor for Unsustainability », Helga Tawil-Souri, Dian Matar (eds.), *Gaza as metaphor*, *op. cit.*, p. 53-59.

20 Nimer Sultany, « Repetition », in Helga Tawil-Souri, Dina Matar (dir.), *Gaza as metaphor*, Hurst & Co Publishers, London, 2016, p. 209.

21 Jean-Pierre Filiu, *Histoire de Gaza*, Paris, Pluriel, 2015.

22 Nadine Picaudou, Isabelle Rovoal (dir.), *Retours en Palestine trajectoires, rôles et expériences des "returnees" dans la société palestinienne après Oslo*, Paris, Karthala, 2006.

23 Télégramme diplomatique de 2004, [Archives de l'IFG, Gaza].

Livre HS3 IR.indb 128 20/10/2021 18:30:56

Un rapport de 1994 poursuit en relatant que ces nouveaux arrivants étaient « habitués à vivre dans des pays moins fermés et moins traumatisés que Gaza ». Ils étaient « demandeurs d'activités culturelles. [...] De nouvelles associations culturelles se sont rapidement créées, actives et faisant preuve de professionnalisme, modifiant complètement le paysage associatif de Gaza[24] ». Si ces propos émanent d'observateurs extérieurs à la société gazaouie, en mission quelques années dans la ville, ils mettent néanmoins en évidence un dynamisme culturel post-Oslo, confirmé par les chiffres. En effet, ce développement culturel s'incarne d'abord dans le nombre accru de structures culturelles qui voit le jour dès la fin des années 1990. De 1998 à 2011, Gaza passe de 24 centres culturels à 66. En 2012, elle est la ville de Palestine la mieux dotée en centres culturels (69 contre 59 à Ramallah et 56 à Jérusalem[25]). Selon le Bureau des statistiques palestiniennes et une observation personnelle sur les années 2011 à 2014, le nombre d'expositions collectives par année y est plus important qu'ailleurs en Palestine (69 expositions par an en 2012 contre 29 à Ramallah et 3 à Jérusalem). Les mondes de l'art contemporain à Gaza s'organisent au tournant du XXIe siècle autour d'un réseau diversifié d'acteurs institutionnels. Jusqu'en 2006, pour le secteur public, la municipalité de Gaza était très active sur le plan culturel en soutenant de nombreux centres culturels et une myriade d'artistes, tandis que le secteur non gouvernemental avec le Croissant Rouge[26] et surtout le Young Men's Christian Association (YMCA [27]) complétait ce paysage artistique en pleine évolution, ainsi que la coopération internationale avec les organisations internationales (UNDP, Unrwa). Dans ce paysage, l'Institut français de Gaza[28] joue un rôle clé dans le soutien à l'art contemporain, d'autant plus que depuis 2006, la France est le seul pays à maintenir une antenne culturelle et consulaire dans la bande de Gaza.

Par ailleurs, à Gaza se concentre un nombre important d'artistes (beaucoup sont issus du camp de réfugiés Al-Breij ou de Shuja`iyyeh). Gaëtan Pellan, le directeur du CCF de Gaza écrit en 2007 que « le poids de la souffrance pousse à l'ingéniosité, à l'invention de nouveaux concepts. [...] On croit toujours qu'il n'y a pas d'art ici. C'est faux. Les projets foisonnent peut-être plus qu'ailleurs en Palestine[29] ». Des acteurs locaux de la scène artistique parle de cette « croissance du nombre d'artistes professionnels à Gaza[30] » aidée par l'ouverture, en 2004, d'une faculté des beaux-arts qui forme chaque année des dizaines de jeunes aux arts plastiques. Gaza est aussi l'un des rares endroits en Palestine où se sont constitués, ces dernières années, des collectifs d'artistes pour la promotion de l'art contemporain, dont les plus actifs sont Eltiqa for Contemporary Art, créé en 2002, et Shababik, Windows to Contemporary Art, en 2009. Gaza est aussi déterminante dans l'histoire de l'art palestinien : rappelons à ce titre que la figure majeure de l'art moderne palestinien, Ismail Shammout, « premier peintre palestinien à devenir populaire[31] » et directeur de la section artistique de l'OLP, s'installe en 1948 après la Nakba, à Khan Younes au sud de Gaza. Il y réalise sa première exposition en 1954, laquelle constitue la première exposition d'arts plastiques à Gaza.

24 Rapport de fin de mission de Laurent Chapelle (coopérant responsable du CCF de Gaza), 1993/1994. Archives IFG, Gaza.

25 Données en ligne consultables sur [www.pcbs.gov.ps].

26 Le Croissant rouge est créé par Yasser Arafat dès 1963, mais le centre du Croissant rouge à Gaza est créé en 2000 pour concurrencer le CR de Ramallah. Il est dirigé par Haidar Abdelshafi dans une mouvance communiste. Fathi Arafat, le frère de Yasser Arafat, grand amateur d'art, dédie un espace à une galerie d'art pour des jeunes créateurs gazaouis (le centre sera détruit par un bombardement pendant la guerre de 2009).

27 Le YMCA est une ONG chrétienne créée en 1952 qui dispensait des cours d'art qui suppléaient l'absence de cursus en beaux-arts à Gaza jusqu'en 2003 et qui a contribué à former toute une génération d'artistes.

28 Créé en 1982 sous le nom de Centre culturel français (CCF), mais installé alors dans l'Association des avocats, puis, en 1985, dans les locaux du centre socio-culturel du YMCA, il s'établit en centre autonome en 1990 dans une maison du quartier chic et résidentiel de Rimal, et, enfin, en 2013, avenue « Charl Di Goul ». L'institut n'a jamais cessé son activité jusqu'à l'automne 2014, en dépit des deux intifadas et des guerres successives qui ont sévi à Gaza en trois décennies. Ce qui lui permet de jouir d'un prestige et d'une bonne réputation en général dans la communauté des artistes locaux. La seule période où l'IFG ferme ses portes est de fin 2014 à avril 2016, à la suite de deux attentats dont l'origine n'a pas encore été élucidée. Il fonctionne depuis en sous-régime (reprise des cours et de la médiathèque, activités culturelles très réduites et sur invitation).

29 *Le Mag*, rendez-vous culturel du *Courrier,* 28/07/2007 (Archives IFG).

30 Entretien avec Ashraf Sehweil et Jamal Al-Ghomsan (The culture and Free Thought Association), Gaza, 30/03/2014.

31 Kamal Boullata, *Palestinian Art: From 1850 to the Present*, London, Saqi Press, 2009.

Livre HS3 IR.indb 129 20/10/2021 18:30:56

L'ensemble de ces paramètres font de Gaza une centralité culturelle, mais ne saurait dissimuler les contraintes extrêmes posées à l'activité artistique au quotidien. Gaza représente sans doute le paroxysme des entraves à la circulation, de la dé-mondialisation et du dé-développement[32] (ce dernier se distinguant du sous-développement en ce sens qu'il annihile, selon l'économiste Sara Roy, les bases de tout développement économique possible). Les artistes locaux sont, pour la plupart, interdits de sortir de Gaza, quand bien même ils sont invités par des organisations officielles à participer à des événements culturels. Les artistes internationaux sont aussi interdits d'entrer dans cette petite bande de terre par les autorités israéliennes, ce qui crée un climat d'asphyxie et engendre une scène artistique qui évolue en vase-clos. À Gaza, l'embargo a des effets, non seulement sur la circulation des personnes, mais aussi sur celle des biens. En ce qui concerne l'approvisionnement du matériel nécessaire aux artistes, par exemple, il existait en 2015 seulement un magasin qui vend des tubes d'acrylique, pour 10 dollars le tube, autrement dit deux fois plus qu'avant 2007. Dans un contexte où le blocus limite l'accès aux matériaux, la circulation des œuvres passent souvent par les voitures diplomatiques, ce qui en limite la taille. Le directeur de l'Institut français de Gaza en témoigne : « Certains artistes s'adaptent à mon coffre de voiture et se mettent à concevoir des œuvres dimensionnées pour lui[33] », c'est-à-dire 1 m x 1 m qui est la taille du coffre de la Mercedes blindée du consulat.

Par ailleurs, plusieurs exemples – observés lors de ma présence sur le terrain – attestent du système coercitif mis en place par les autorités à Gaza depuis 2006, à l'égard des acteurs du monde de l'art. Les représentations de femmes, dans les manuels universitaires du département des arts plastiques de l'université Al-Aqsa, ont été effacées et les modèles vivants féminins sont prohibés. En 2010, le département des beaux-arts est fermé en raison de sa mixité et de son caractère jugé par trop libéral. Aussi, le ministère de la Culture exige des autorisations pour toute création d'associations ou organisation d'événements culturels. C'est le cas en 2016, notamment avec le festival de cinéma *Red Carpet Festival Gaza* porté par le réalisateur Khalil Muzayen qui devait être inauguré sur le port avec un concert du chanteur populaire, Mohammed Assaf[34], mais qui n'a pas reçu les autorisations nécessaires. Il s'est finalement déroulé dans une salle contrôlée par la municipalité de Gaza, le centre Rashed Shawa et les autorités ont exigé que les lumières restent allumées pendant les projections afin de veiller à la non-mixité de l'audience[35]. Quant à l'inauguration, le concert dans le port a été autorisé après de longues négociations, mais à condition que ce ne soit pas le populaire Assaf qui drainerait trop de monde, mais le jeune groupe Palestinian Unit, qui se produit sur les parpaings de ciments de la longue jetée du port. Le groupe n'est pas autorisé à jouer ses musiques de rap habituelles, jugées « obscènes » (*ibâhiyya*) par les autorités, mais seulement ses douces chansons de pop mélancolique. Un responsable *hamsawi* (du Hamas) rencontré au ministère de la Culture justifie cette politique autoritariste de contrôle des productions culturelles :

32 Sara Roy, « The Gaza Strip: A Case of Economic De-Development », *Journal of Palestine Studies* 17, n° 1, 1987, p. 56. L'auteur y définit le « dé-développement », comme la destruction délibérée et systématique d'une « économie indigène » par une puissance dominante dans un contexte de colonisation. Il est à distinguer du sous-développement, dans lequel les conditions de possibilité d'un développement économique, même subordonné, existent. Le dé-développement détruit, structurellement, les bases mêmes de tout développement économique réel : « On définit le dé-développement comme un processus qui sape ou affaiblit la capacité d'une économie à croître et à se développer en l'empêchant d'obtenir et d'utiliser des inputs essentiels et indispensables pour permettre une croissance intérieure au-delà d'un niveau structurel donné ».

33 Conversation avec Anthony Bruno, Paris, 08/08/2016.

34 En 2015, le réalisateur palestinien Hani Abu Asaad a réalisé le film *Le Chanteur de Gaza* retraçant l'histoire de Mohammed Assaf.

35 Entretien avec Khalil Al-Muzayen, Marseille, 20/03/2016.

Livre HS3 IR.indb 130 20/10/2021 18:30:56

On peut parler de tout, mais conformément à nos valeurs, à notre religion. On ne veut pas de scène de nu, de scènes pornographiques ou de musique rap ou hip-hop. Il s'agit de ne pas sortir des routes tracées par nos traditions[36].

Dans ce cadre autoritaire, les transgressions initiées par les artistes peuvent faire l'objet de menaces, de mesures d'intimidation voire d'arrestations pour certains qui entendent dépasser les lignes rouges imposées par le pouvoir en place : politique intérieure et critique du Hamas, religion, sexe et intimité. Ces critères de la censure sont d'ailleurs communs à de nombreux pays de la région, dans lesquels « les trois tabous du censeur : la religion, la politique et le sexe se déclinent de manière différente selon les pays et leur degré de libéralisme[37] », comme le souligne à juste titre l'anthropologue Franck Mermier au sujet de la censure du livre dans le monde arabe.

2 La constitution de collectifs d'artistes comme stratégies de contournement



Collectif Eltiqa, Gaza. Raed Issa, Ibrahim Al-Awadi, 2012
© Marion Slitine

Mais face à la violence que subit Gaza et malgré sa marginalisation progressive, la population témoigne d'une vitalité et d'une créativité qui a formé l'épine dorsale du génie artistique palestinien[38]. À Gaza, les pratiques artistiques parviennent tout de même à se développer à travers des stratégies de contournements multiples. Les artistes déploient énormément d'énergie pour dépasser les obstacles imposés par le blocus et ce par des moyens plus inventifs les uns que les autres. Une solidarité artistique se met en place de manière particulièrement visible à Gaza, où j'ai pu observer une concentration de collectifs d'artistes actifs, qui se sont constitués dans les années 2000. Ils jouent un rôle majeur dans le milieu de l'art contemporain palestinien aujourd'hui, contrebalançant ainsi la vulnérabilité de l'infrastructure culturelle, comme en témoigne l'expérience fondatrice du collectif Eltiqa Group for Contemporary Art créé en 2002, dans le quartier central de Rimal à Gaza.

36 Entretien avec Atef Askul, Gaza, 09/06/2014.

37 Franck Mermier, « La censure du livre dans l'espace arabe », Laurent Martin (dir.), *Les censures dans le monde, XIX^e^-XXI^e^ siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 320.

38 Helga Tawil-Souri, « Gaza as Larger than Life », in Helga Tawil-Souri, Dina Matar (dir.), *Gaza as metaphor*, Hurst & Co Publishers, London, 2016, p. 15-27.

Livre HS3 IR.indb 131 20/10/2021 18:30:57

Les jeunes artistes qui ont constitué ce collectif voulaient dès le départ « créer un mouvement d'art moderne et contemporain en Palestine[39] ». À la base du collectif en 2000, il s'agissait d'un réseau de sociabilité et d'amitié constitué autour de la Croix-Rouge, où quelques artistes (Raed Issa, Raouf Ajouri, Soheil Salem et Mohammed Hawajri) se réunissaient quotidiennement. Tous nés dans les années 1970 dans les camps de réfugiés à Gaza, ils sont pour la plupart autodidactes et affirment une distance par rapport à la formation délivrée à Al-Aqsa, qu'ils jugent « trop académique ». En 2002, ils décident avec trois autres amis artistes, Mohamed Abusal, Mohammed Dabous et Dina Matar, de fonder Eltiqa (« Rencontre[40] ») qu'ils décrivent ainsi à l'occasion de leur première exposition collective « Hiver 2002 » au Centre culturel français (CCF) de Gaza :

> C'est la rencontre d'un groupe d'artistes [...] dont l'objectif principal est la promotion de l'art. [...] Nous sommes littéralement compagnons en arts plastiques. [...] Nous affichons d'autres espoirs qui accompagnent le développement du travail artistique et qui sont moulés dans nos œuvres pour que nous soyons en progrès, loin des slogans. Nous nous présentons à vous aujourd'hui, avec de nouveaux vêtements, humbles et respectueux devant votre regard.
>
> Avec une simple vision pour atteindre le monde, nous sommes là, si présents, pour servir l'art. [...] Aujourd'hui, une opportunité s'est présentée à travers cette première expérience pour initier une méthode afin de développer ce travail modeste, première pierre d'une réflexion sérieuse : où en sommes-nous dans ce monde (*min aynâ nahnu min al-*ʿâlam ?) Pour qu'il soit le premier témoin à Gaza, d'une manifestation artistique loin de l'image stéréotypée des artistes palestiniens[41].



Galerie Eltiqa, Toiles de Raouf Al-Ajouri, Gaza, 2021
© Mohamed Abusal

L'un d'eux, Raed Issa, revient sur la naissance du collectif :

> Après avoir bénéficié d'une résidence d'artistes en Jordanie (à Darat Al-Funun à Amman) et à Londres, on a commencé à avoir des idées nouvelles, on a voulu faire du *real art* (*sic*). On a fait notre première exposition au CCF. C'était la première fois que de nouveaux médias étaient exposés à Gaza. Pour nous, c'était de l'expérimentation mais les gens étaient choqués : c'était trop contemporain, trop direct. Ici, le public aime le réalisme. Les académiques (universitaires du département des beaux-arts d'Al-Aqsa) nous haïssaient. Nous, on faisait des installations, du *land art*, de l'art vidéo, du multimédia, de l'abstraction. [...] Pour eux, c'était trop moderne, trop nouveau. Mais ça nous a donné l'envie de nous constituer en groupe. On voulait présenter l'art international à Gaza.

Ces propos soulignent ce que la sociologue de l'art Nathalie Heinich appelle « le triple jeu de l'art contemporain[42] » qui se caractérise par l'innovation (« celui de la transgression permanente des règles au nom de l'intériorité irréductible de l'artiste »), la réaction (« réactions négatives » du public) et la reconnaissance (l'intégration, c'est-à-dire la reconnaissance auprès des institutions internationales ici). L'art contemporain est le fer de lance du collectif.

39 Entretien collectif avec Eltiqa, Gaza, 20/02/2013.

40 Le collectif Eltiqa a été créé à Gaza en 2002 par Raed Issa, Mohamed Abusal, Mohammed Hawajri, Dena Matar, Mohammed Dabous, Suheil Salem et Abdel Rauf Ajour, [www.eltiqa.com].

41 Catalogue de la première exposition collective « Hiver 2002 » d'Eltiqa/GRAC, groupe de rencontre sur l'art contemporain, au CCF [Archives IFG, Gaza].

42 Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Minuit, 2014.

Livre HS3 IR.indb 132 20/10/2021 18:30:57

Leur première exposition est accueillie au CCF en 2002 et deux années après la création du collectif, le directeur du CCF de Gaza juge que

> ces jeunes artistes qui se rendent régulièrement à l'étranger, impulsent à Gaza un souffle novateur, en travaillant en synergie et en transformant leur atelier commun où les pratiques individuelles se doublent d'un regard collectif[43].

Depuis, les relations avec l'institution française se sont pérennisées et de nombreuses expositions conjointes s'en sont suivies (d'ailleurs, on peut noter, à cet égard, la proximité géographique des deux établissements, séparés par quelques rues du quartier de Rimal). Le degré de proximité des artistes avec les acteurs internationaux est déterminant et leur permet des mobilités plus aisées et des résidences artistiques plus régulières (même si elles restent très limitées dans le contexte gazaoui). Grâce aux séjours qu'ils ont pu faire à l'étranger (Jordanie, Suisse, Grande-Bretagne), ils sont en phase avec les conventions dominantes du monde de l'art contemporain international. Leur vocation transnationale est d'emblée affichée dans leur volonté de « connecter la Palestine au monde[44] », comme le mentionne en anglais et en arabe, le site internet du collectif. Ces artistes sont davantage tournés vers le marché de l'art que leurs aînés : ils participent aux – rares – ventes aux enchères organisées à Gaza ou en Cisjordanie[45]. Pour l'heure, dans la situation d'embargo où la circulation des œuvres est drastiquement entravée, cette galerie est plutôt virtuelle, même si les artistes parviennent à vendre leurs toiles à des expatriés ou à des collectionneurs locaux. Par ailleurs, ces artistes adoptent souvent une démarche d'« entrepreneurs » : la valorisation de leur travail passe par des réponses à des appels d'offres, des propositions d'expositions spontanées ou par le démarchage d'institutions privées et la vente de leurs toiles. Ils ont connaissance grâce à l'Internet uniquement, des lieux de légitimation, des personnes clés du monde de l'art (les curateurs) et des réalisations d'art contemporain à l'échelle internationale, contrairement aux artistes de la génération précédente.

D'autres collectifs d'artistes contemporains tels que Shababik[46] (« fenêtre »), Iftirâd *(« Hypothèse »),* Roots Art ou Paletta Group for Art Palestine se sont constitués ces dernières années à Gaza. Ils s'organisent au départ par affinités personnelles pour promouvoir l'art contemporain, apporter des réponses au manque de lieux d'exposition et de réseaux de diffusion et interagir avec le public. Leurs pratiques artistiques, de l'art-vidéo à l'installation en passant par les performances et l'art numérique, sont hétérogènes : tout en restant attachés à une pratique de la peinture qui leur permet de vivre de leur art, ces artistes conduisent des recherches tournées vers le multimédia, à distance des réseaux officiels du gouvernement. Par ailleurs, la constitution en collectif semble être un moyen stratégique dans la conjoncture actuelle, pour mutualiser l'achat des matériaux nécessaires pour la production et obtenir le soutien d'organisations internationales et des bailleurs de fonds, qui soutiennent davantage des initiatives

43 Projet d'établissement, 2004 [Archives IFG, Gaza].

44 Site internet d'Eltiqa, consultable sur [www.eltiqa.com].

45 Les premières ventes aux enchères importantes ont été organisées en 2002 par l'UNDP. Consultable sur [http://www.undp.ps/en/newsroom/pressreleasespdf/2005/8eb.pdf]. Une galerie de Jérusalem, Palestinian Art Court - Al Hoash, en a fait depuis un rendez-vous annuel, consultable sur [http://english.pnn.ps/2016/05/27/al-hoash-opens-up-its-arms-for-a-new-generation-of-palestinian-artists/].

46 Entretien collectif avec Shababik, Gaza, 13/02/2013. Shababik, Windows to Contemporary Art a été fondé en 2009 par Shareef Sarhan, Basel Maqosi et Majed Shala. Consultable sur [www.artwfg.ps].

Livre HS3 IR.indb 133 20/10/2021 18:30:57

collectives que des particuliers. Dans la nouvelle donne de « la Palestine des bailleurs de fonds[47] », les associations d'artistes deviennent petit à petit des ONG qui répondent à des appels à projet, émanant d'un diktat occidental, ce qui a inévitablement des retombées sur leur production artistique et leurs discours, comme en témoigne un artiste de l'ancienne génération rencontré à Gaza, Fayez al-Hasani. Il a lui-même créé un collectif d'artistes, *Juzû'* « Racines », qui répond quant à lui à un agenda plus nationaliste que les collectifs d'art contemporain étudiés ici :

> En ce moment, tous les artistes veulent se tourner vers l'art contemporain… ce qu'on appelle "l'art contemporain" (*al-fann al-mu'âsir*). En 2010, j'ai contacté la galerie Al-Hoash à Jérusalem et je leur ai envoyé des photos de mes œuvres. Mais leur réponse a été : « on se concentre sur l'art contemporain ». C'est quoi l'art contemporain au juste ? Moi, je travaille avec des techniques contemporaines, mais je ne dois pas m'éloigner de la Palestine en faisant de l'art contemporain. Mais, et c'est ce que j'ai compris, je devais m'éloigner de l'héritage (*turâth*) de la Palestine pour entrer dans leur galerie. Je ne travaille pas sur les roquettes, la résistance ou les combattants, mes œuvres parlent de la femme, mais dans un cadre droit, vrai, respectueux[48].

Ici, nous percevons à quel point le « contemporain », comme norme esthétique, a tendance à s'imposer au détriment de normes nationalistes. Quoiqu'il en soit, les collectifs d'art contemporain jouent un rôle majeur à Gaza et sont à l'initiative de nombreuses expositions, collectives ou individuelles qui rythment l'année culturelle d'une ville sous tension. En 2016, ils ont mis en place des espaces qui permettent de débattre des enjeux de l'art contemporain à Gaza et en Palestine en général[49]. Des extraits ont ensuite été publiés sur le réseau numérique. On y observe une grande mixité entre hommes et femmes, qui tranche avec les habitudes d'autres milieux à Gaza et qui peut donner le sentiment que la pratique des arts visuels n'est pas particulièrement genrée[50]. Sans nier l'importance de ces mouvements dans le développement de l'art contemporain, il faut rappeler toutefois que certains de ces groupes, tout en affirmant leur indépendance, se retrouvent liés aux injonctions de l'aide internationale dont ils sont tributaires. Aussi, ces initiatives qui dépendent de financements internationaux instables, sont fragiles et constamment menacées de disparition. La constitution en collectifs – étape importante de la professionnalisation de l'artiste – se retrouve dans d'autres contextes particulièrement défavorisés en soutien à la culture. Ce qui engendre un phénomène de solidarité artistique, malgré les concurrences internes, comme c'est le cas dans d'autres contextes, notamment dans les collectifs d'artistes, décrits par l'anthropologue Sophie Gravereau, pour laquelle la création de collectifs d'artistes est régi par une mobilisation pour la préservation d'un territoire, d'un lieu menacé de disparition[51].

Dans ce contexte de domination coloniale, ces collectifs d'artistes constituent une forme d'engagement à part entière. La plupart des artistes interrogés croient en la charge

47 Sbeih Sbeih, « Le temps du développement en Palestine », *Temporalités*, n° 27, 2018.

48 Entretien avec Fayez Al-Hasani, Gaza, 11/06/2014.

49 Voir notamment *Hiwârât al-fann al-khâṣa* [*Les dialogues particuliers de l'art*]. consultable sur [https://www.facebook.com/%D8%AD%D9%88%D8%A7%D8%B1%D8%A7%D8%AA-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86-1888078748089908/].

50 Sur les 40 artistes gazaouis qui ont répondu à mon questionnaire, un tiers d'entre eux sont des femmes. Voir aussi Reem Fadda, *Arte en Palestina. Artistas palestinas*, Jérusalem, galerie Al Hoash, 2007.

51 Sophie Gravereau, « Art et activisme dans le quartier parisien de Belleville », *L'Information géographique* 76, n° 3, 2012, p. 52-67.

Livre HS3 IR.indb 134 20/10/2021 18:30:57

émancipatrice de l'art[52] où l'artiste devient « acteur » (ici : dans la lutte contre l'oppression). Ils assimilent leur pratique artistique à une activité politique en soi, un acte de résistance à l'occupation. Le politique, ici, se joue dans l'espace artistique, dans un rejet assumé du politique. Dans le cas précis de Gaza, la culture visuelle (poésie, fiction, arts visuels, graffitis, littérature) et le rôle des images et des récits sont cruciaux comme le note Helga Tawil-Souri : ils tiennent lieu de résistance au pouvoir et aux processus d'exclusion révélant ainsi la « capacité extraordinaire des êtres humains à la persévérance et à la dignité et leur refus d'être les victimes d'une inhumanité[53] ». Cette acception élargie de la résistance se retrouve dans tous les domaines artistiques et la notion d'infra-politique, telle que définie par James Scott, s'applique particulièrement bien à ces nouvelles formes d'engagement artistique dans un contexte colonial. Elle permet d'appréhender « une grande variété de formes discrètes de résistance qui n'osent pas dire leur nom[54] », des discours et à des pratiques de « dominés », qui ne se réclament pas du politique, mais agissent pourtant dans le cadre des rapports de pouvoir. Résister par l'activité artistique, aux côtés d'autres actes du quotidien, fait partie intégrante de la résistance à l'oppression coloniale.

52 Claudia Girola *et al.*, « Présentation », *Tumultes*, n° 43, 2014/2, p. 5-13.

53 Helga Tawil-Souri, « Gaza as Larger Than Life », *op. cit.*, p. 19.

54 James Scott, *La Domination et les arts de la résistance : Fragments du discours subalterne*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009. En étudiant les paysans de Sedaka, l'auteur démontre que la résistance est fortement basée sur l'expérience du quotidien et les objectifs de la résistance sont modestes. Il s'agit d'une lutte pour trouver du travail, une propriété et des revenus. La résistance quotidienne des paysans, dépourvus d'autres formes de pouvoir, ne requiert littéralement aucune coordination ou planification : elle consiste généralement d'une manière individuelle à se protéger et à éviter des confrontations symboliques ou directes dirigées contre une autorité ou contre les normes des élites.

Livre HS3 IR.indb 135 20/10/2021 18:30:58

Livre HS3 IR.indb 136 20/10/2021 18:30:58

Culture et espace public, une conquête toujours recommencée

Liliane Ghosn-Sweydane

L'une des préoccupations des acteurs culturels est de favoriser la prise de conscience, par les individus, de leur statut de citoyens actifs, au sein de la société. Dans un Liban où la diversité est source de richesse mais aussi de division, les *combats pour la culture*[1] s'avèrent indissociables du souci de renforcer un univers commun de références culturelles, de repères d'identification essentiels. Dans cette perspective, le recours à la notion d'*espace public* d'Habermas[2] pourrait éclairer les dynamiques réflexives et participatives suscitées par un milieu culturel stimulant.

Pour Habermas, l'espace public est une sphère de débats où interagit la société civile sur des sujets d'intérêt commun, et où les citoyens se revendiquent comme instance critique du pouvoir. Mais l'espace public, c'est aussi un espace concret (jardins, places, hall de gares...) où l'on se rencontre pour parler et discuter – à l'instar de l'*agora* dans la démocratie directe athénienne, ou du *forum* dans la Rome antique, ou encore du *Speaker's corner* de Hyde Park, à Londres, créé à la fin du XIX^e^ siècle. Aujourd'hui, il existe des forums de discussion sur le *Web*, et des passants peuvent découvrir inopinément, sur une place, une installation artistique ou bien assister à un spectacle de rue qui les interpelle.

Nous allons étudier certaines pratiques artistiques ou discursives initiées par le monde culturel libanais en vue d'encourager ces prises de parole et de conscience, et évoquer l'impact de ces pratiques sur la cité.

Le cas libanais a, en effet, sa spécificité. Pour comprendre les enjeux des initiatives relatives à l'espace public, nous examinerons quelques exemples concrets d'investissement de cet espace avant et après la guerre civile.

1 Titre du colloque international de Beyrouth, en décembre 2017, co-organisé par l'Université Libanaise et le laboratoire d'études en sciences des arts d'Aix Marseille Université.

2 Jurgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot Rivages, 1988, (1re éd. 1962).

Livre HS3 IR.indb 137 20/10/2021 18:30:58

1 Des exemples parlants, dans la période d'avant la guerre civile

Il faut d'abord rappeler que le Liban jouit d'une liberté d'expression unique dans la région, ce qui en a fait un pôle d'attraction et une terre d'accueil pour tous les intellectuels, artistes et contestataires du monde arabe. Dans les années 1960-1970 notamment, Beyrouth était devenue la capitale de la liberté, de la création et de l'édition, comme le souligne l'essayiste égyptien Sabri Hafez :

> Beyrouth était, pour ma génération, la génération des années soixante, le phare et le salut face à la peur, la censure, les frontières visibles et invisibles qui bridaient – et brident encore – nombre d'aventures de la pensée, de la littérature et de l'art dans notre monde arabe[3].

Mais il ne faut pas pour autant omettre l'existence d'une censure au Liban qui visait, et vise encore, principalement des contenus religieux susceptibles de provoquer des tensions sectaires, des contenus sexuels jugés offensants pour les mœurs, ou encore des contenus liés à l'État d'Israël en tant que pays occupant la terre de Palestine, ainsi que des parcelles du Sud du territoire libanais. Notons aussi que, dans le domaine culturel, le théâtre, contrairement aux publications, était et reste soumis à un contrôle préalable de la part des censeurs[4].

Comme premier exemple de médiatisation d'une parole publique critique, nous évoquerons la campagne pour la création d'un ministère de la Culture au Liban, dans lequel le rôle assumé par les journaux et les espaces culturels a été notoire.

1.1 La campagne pour la création d'un ministère de la Culture

Il s'agit d'un épisode qui date d'avant la guerre civile libanaise (1975-1990) : il illustre la vivacité de la discussion publique entre intellectuels, poètes, journalistes, artistes – et même religieux ! –, discussion initiée en janvier 1971 par Ghassan Tuéni, alors ministre de l'Éducation nationale, à propos de son projet de loi visant à créer un ministère de la Culture. De riches débats se sont tenus au Palais de l'Unesco, à Dar el Fan[5] et dans les colonnes du quotidien *An Nahar*. Ce quotidien (dirigé par Ghassan Tuéni également, lequel est une éminente figure intellectuelle du paysage libanais[6]), était alors animé par une équipe talentueuse qui a su donner une large audience aux échanges mouvementés et aux positions contrastées sur cette question[7]. Mais la mobilisation des acteurs culturels, des médias et de la société civile n'a modifié en rien la fin de non-recevoir opposée par le pouvoir aux projets de réformes de Tuéni, et ce dernier a préféré démissionner.

3 Sabri Hafez, « Beyrouth dans le roman / réalité et métaphore », Actes du colloque : **يف ةيادلا يف تورياب تورياب** (*Beyrouth dans le roman, le roman dans Beyrouth*), Sami Soueydane (dir.), Beyrouth, P. UL, 2010.

4 Mais la censure est violemment dénoncée dans les médias, les réseaux sociaux, etc., cf. *Virtuel Museum of Censorship in Lebanon*, [www.marchlebanon.org], (consulté le 01.02.2021).

5 Le Palais de l'UNESCO, construit pour la tenue à Beyrouth du 3e congrès international de l'UNESCO (1948), est devenu un espace dédié à la culture. Dar el Fan, ou la Maison des Arts, fondée en 1967 par Janine Rubeiz, a été un espace avant-gardiste de rencontres et d'échanges entre artistes, penseurs et chercheurs, et a accueilli expositions, lectures poétiques, débats, etc. Son local ayant été détruit dès la 1re année de la guerre civile (1975), Janine Rubeiz a continué à organiser ces activités culturelles dans sa propre demeure, et ce jusqu'à sa mort en 1992.

6 Brillante figure de journaliste et de patron de presse, personnalité d'une grande culture, éditeur, écrivain multilingue, Ghassan Tuéni fut aussi diplomate, plusieurs fois ministre et député, et recteur de l'université de Balamand. Il joua un rôle important dans la promotion de l'art et de la culture au Liban.

7 Pour un aperçu de ces divers positionnements, le lecteur pourra se référer aux travaux de Nadia Von Maltzahn. Nadia Von Maltzahn, « Ministry of Culture or No Ministry of Culture? Lebanese Cultural Players and Authority », *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 2, vol. 38, [https://doi.org/10.1215/1089201x-6982101], (consulté le 19-11-2018).

Livre HS3 IR.indb 138 20/10/2021 18:30:58

Lorsque le ministère de la Culture sera créé, au sortir de la guerre, plus de 20 ans plus tard (1993), les débats reprendront de plus belle dans les milieux intellectuels et artistiques ainsi que dans la presse. Une fois de plus, les députés ne tiendront guère compte des réflexions et propositions énoncées. Une longue série de critiques virulentes s'en suivra, dans les médias notamment, contre un ministère dépourvu de vision, de structures et de moyens[8], et où les intérêts politiques, économiques, confessionnels, clientélistes, se sont avérés prévaloir.

Il ressort de ce premier exemple que, si la société civile, et notamment les acteurs culturels, ont eu tout loisir de débattre publiquement des questions de culture et de citoyenneté, cette forme délibérative n'a pas eu d'impact au niveau des institutions étatiques.

Cela a révélé le fossé profond qui sépare les hommes politiques du champ culturel et de ses problématiques et les limites du fonctionnement de l'espace public au Liban. L'image de notre pays comme régime démocratique – au sein d'un environnement d'États ou de monarchies autoritaires – montre ainsi ses failles. Quant au ministère de la Culture, il est resté dans sa gestion l'otage de la politique politicienne du pouvoir. De ce fait, la scène culturelle libanaise se développe en l'absence de soutiens infrastructurels et juridiques de la part de l'État. Si elle se caractérise par un dynamisme et une qualité indiscutable, elle n'en demeure pas moins tributaire d'initiatives individuelles – d'où un problème de durabilité, et elle reste également dépendante des financements du secteur privé – d'où un problème de domination du marché. Ce dernier problème a du reste conduit certains chercheurs à qualifier (de façon peu nuancée) le modèle culturel libanais de « modèle axé sur le marché[9] ».

1.2 La bataille de Majdaloun

Un autre exemple d'interpellation de la sphère publique avant la guerre civile est lié aux péripéties qui ont entouré la représentation de la pièce *Majdaloun,* réalisée par Roger Assaf et Nidale el Achkar en 1969[10]. Assaf témoigne quelques 40 ans plus tard :

> Ma pièce raconte la présence des *fedayins* au Liban, leur contact avec la population et les étudiants, qui a enclenché une sympathie en leur faveur. Tout ce monde fait corps avec les palestiniens pour renverser le régime. Naturellement, les choses ne sont pas exprimées aussi crûment. La censure contrôle le scénario, ne trouve rien à redire et accorde son visa. Mais la mise en scène et la production sont travaillées de façon à ne laisser aucun doute sur l'intention de l'œuvre[11].

Trois jours après la première représentation, les policiers sont montés sur scène pour interdire la pièce. Mais, dans un sursaut audacieux, les acteurs suivis de leur public sont allés dans la rue Hamra et ont continué leur prestation devant le café du *Horseshoe*[12], à la grande joie des personnes attablées et des passants. Si la pièce a été interdite, Assaf a quand même intenté un procès à l'État et l'a gagné[13] !

8 *Id.*

9 Milena Dragićević Šešić, « The need of integrated cultural policies in the middle east », Collectif, Cultural policies in Algeria, Egypt, Jordan, Lebanon..., Amsterdam, Boekman studies, Al Mawred Al Thaqafy & European Cultural Foundation, 2010.

10 Roger Assaf et Nidale el Achkar sont deux figures phares du théâtre au Liban – et du théâtre engagé plus particulièrement.

11 Fifi, Abou Dib, « Mémoires de Mai », L'Orient Littéraire, [http://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=31&nid=5613], (consulté le 08.12.2018).

12 L'un des cafés d'élection des journalistes, intellectuels et artistes du Liban et du monde arabe, dans le quartier de Hamra.

13 Une autre pratique fort significative de Assaf : la participation des gens à la production du texte théâtral et, partant, la réactivation de la mémoire et de l'identité collectives, à travers son Théâtre du *Hakawati* (conteur populaire), et à partir de moments historiques négligés ou occultés. Hachem Kassem, « Roger Assaf et les dimensions de son expérience théâtrale » (en arabe), Center for Arab Unity Studies, 2015, [https://caus.org.lb/ar/], (consulté le 19.11.2018).

Livre HS3 IR.indb 139 20/10/2021 18:30:58

Cet épisode, qui eut un grand retentissement, incarne l'esprit de contestation et de défi à l'égard du pouvoir qui a prévalu à cette époque – souvent qualifiée d'âge d'or : la rue Hamra et ses cafés formaient alors un espace cosmopolite et un foyer culturel favorables au développement d'un esprit libéral et progressiste, dont on garde encore la nostalgie.

L'investissement improvisé de l'espace public par les artistes, afin de faire face à la censure et de sensibiliser un public plus large aux questions importantes qui agitent la société, va devenir plus fréquent, après la guerre civile, et gagner des territoires urbains nouveaux.

2 Les avatars de la place des Martyrs, dans l'après-guerre

À l'issue des accords de Taëf, qui ont mis fin à la guerre civile libanaise (1990), les chefs des milices, « réconciliés » après 15 ans de combats, sont revenus au pouvoir et ont décrété une amnistie générale doublée d'une volonté d'amnésie, sous prétexte d'éviter d'attiser les tensions passées. Les artistes et penseurs vont alors lutter contre l'amnésie qui a sévi dans tous les secteurs, et assumer le devoir de mémoire et la réflexion sur l'Histoire.

Un exemple emblématique du rapport des libanais à l'espace public dans l'après-guerre est celui relatif à la place *Al-Borj* ou *place des Martyrs*[14], place centrale dans le cœur historique de Beyrouth. Cette appellation, qui avait un sens chargé d'histoire, n'a plus cours aujourd'hui. Les termes d'usage sont désormais *Downtown*, ou *Centre-ville*. Ces termes génériques, qui évacuent significativement toute dimension mémorielle, sont à mettre en corrélation avec le projet de reconstruction de la société Solidere[15], société qui a décidé de raser tout cet espace ravagé par les combats et encombré de gravats[16], au lieu de le réhabiliter.

La place des Martyrs a, conséquemment, été vidée de ses habitants et de leurs usages. Alors qu'elle était un centre de vie trépidante et un véritable lieu d'interaction et d'échange entre classes, communautés, régions, pratiques différentes[17], elle est réduite à présent (28 ans après la fin de la guerre) à un simple lieu de passage. Seul vestige de l'ancien temps : la statue des Martyrs, réinstallée, en 2004, dans un banal terre-plein, entre deux avenues. Mais le tissu urbain n'ayant pas été reconstruit, la statue semble flotter dans ce vaste espace bordé d'un côté par des parkings à ciel ouvert et de l'autre par quelques constructions modernes à l'architecture prétentieuse.

14 La tour (*al-borj*) du palais bâti par l'émir Fakhreddine II, au XVII[e] siècle, donne son premier nom à cette place qui a été rebaptisée place des Martyrs pour commémorer l'exécution des nationalistes libanais le 6 mai 1916 sous l'ordre de Jamal Pacha, après le soulèvement populaire contre la domination ottomane.

15 Ou Société libanaise pour le développement et la reconstruction, chargée de reconstruire le centre-ville en 1992, à l'initiative de l'influent Premier ministre de l'époque, Rafic Hariri.

16 « 180 hectares ont été rasés sur les restes des souks ottomans, du quartier juif de Wadi Abou Jamil, et d'un patrimoine estimé comme celui de la place des Martyrs. [...] Des tours hellénistiques, un quartier phénicien du V[e] siècle av. J.-C., deux nécropoles, le decumanus, etc., disparurent [...] La ville est considérée comme un espace vide qu'on peut remodeler selon les exigences du commanditaire. Solidere et Rafic Hariri ne cherchent pas à générer de la démocratie participative en s'intéressant à l'opinion publique, la priorité est l'effacement total des stigmates de la guerre ». Karim Abou-Merhi, « L'identité beyrouthine et la reconstruction », *Géographie et cultures*, n° 65, L'Harmattan, 2008, p. 73-80.

17 Jade Tabet, « La cité aux deux places », in *Beyrouth, la brûlure des rêves*, J. Tabet ed., Paris, Autrement, 2001.

Livre HS3 IR.indb 140 20/10/2021 18:30:58

2.1 Contestation, histoire, mémoire

La place des Martyrs a été néanmoins, suite à l'assassinat du Premier ministre Rafic Hariri (2005), le théâtre d'immenses rassemblements, de manifestations et contre-manifestations, signes de la volonté d'agir d'un grand nombre de citoyens en vue d'un changement politique[18]. Plus récemment, elle a accueilli, avec la place adjacente de Riad el Solh[19], divers mouvements de la société civile et notamment des milliers de jeunes qui réclamaient des mesures contre l'incurie des gouvernants face à la crise des déchets ménagers, ou dénonçaient la corruption généralisée[20]. Ces événements contestataires ont confirmé l'importance, au Liban, du nouvel espace de discussion représenté par les réseaux sociaux qui ont stimulé les mobilisations populaires et la parole politique des jeunes – et moins jeunes – en plein centre-ville. L'espace public au cœur de Beyrouth s'est ainsi affirmé, pour un temps, comme le haut lieu de l'expression du civisme et de la revendication démocratique[21].

La place des Martyrs a été également le lieu de réinvestissements artistiques divers, grâce à certaines initiatives qui se sont démarquées par rapport aux espaces et circuits d'exposition empruntés habituellement. Citons en particulier l'exemple de deux installations de l'artiste plasticienne Nada Sehnaoui :

> En 2003, Nada Sehnaoui, qui, comme beaucoup d'artistes, ressent la nécessité de reconstruire une mémoire partagée, lance son projet d'installation intitulé *Fragments de mémoire*, et choisit fort significativement l'espace rasé de la place des Martyrs pour le mettre en œuvre. Elle diffuse un appel dans la presse et sur Internet : « Avez-vous un souvenir de la vie quotidienne au centre-ville de Beyrouth avant le début de la guerre en 1975 ? Si vous souhaitez partager cette mémoire avec le public, écrivez un texte rappelant cette mémoire sur une feuille blanche [...] et envoyez-le à cette adresse. » Elle a ainsi recueilli 101 textes. Elle a alors composé 360 piles dont certaines portaient les réponses du public à son appel, tandis que d'autres portaient des pages vierges, symbolisant les textes manquants et les souvenirs perdus, et elle a utilisé aussi 20 tonnes de journaux. Ces 360 piles installées sur la grande place vide, comme des stèles érigées en souvenir de ce que fut le cœur de la capitale avant-guerre, ont formé un spectacle impressionnant porteur d'un message fort. L'on peut se demander cependant si ce mode d'exposition dans un vaste espace public a pu atteindre une plus large audience que celle du public dit « averti », et a pu toucher, par un effet d'attraction fortuite, le passant *lambda* et tous ceux que l'on désigne par *le non-public*[22].

Une autre initiative de Nada Sehnaoui date de 2008, à un moment où la tension politique, au Liban, était à son apogée. L'artiste installe 600 sièges de toilettes (WC) sur la vaste place vide de la place des Martyrs, et elle donne à cette « œuvre » audacieuse comme titre : *15 ans de cachette dans les toilettes ne suffisent pas ?*[23]. L'installation s'accompagne cette fois de plusieurs séances de témoignages du public. Des amis, certes, mais aussi beaucoup de passants ont eu ainsi l'occasion de prendre la parole pour évoquer leur vécu durant la guerre

18 La même place a été choisie successivement par les partisans du 8 mars et ceux du 14 mars pour manifester massivement en appui à leurs visions politiques respectives, qui étaient diamétralement opposées.

19 L'un des Pères fondateurs du Liban moderne (Pacte national de 1938) et le Premier président du Conseil lors de l'accession du Liban à l'indépendance.

20 Cf. les collectifs Tili't Rihetkon – Vous puez (entre 2015 et 2017), ou Bedna Nhasseb – Nous réclamons des comptes – et Beyrouth Madinati – Beyrouth ma ville, en 2016.

21 Pour un temps, car ces mouvements, indépendants pour la plupart et partis de la base, ont été infiltrés par des éléments violents, et réprimés sévèrement. Les militants ont été l'objet de convocations policières harcelantes ou de procès en diffamation, certains groupes se sont fractionnés ou ont été récupérés par divers Partis, d'où une certaine lassitude chez les jeunes, mais une vigilance toujours intense sur les réseaux sociaux.

22 Ceux qui ne possèdent pas les conditions d'accès à l'offre culturelle en raison d'obstacles économiques, sociaux, symboliques, ou intergénérationnels.

23 Allusion aux 15 années de guerre civile, durant lesquelles les gens se cachaient dans les salles de bain pour se protéger des bombes, des éclats d'obus et des tireurs isolés.

Livre HS3 IR.indb 141 20/10/2021 18:30:58

civile et échanger des points de vue pour faire entendre des voix en dehors des circuits traditionnels[24]. Le lieu urbain est devenu espace de rencontre et de débats faisant écho aux problèmes rémanents abordés dans les médias. Cette pratique de la parole en public pour tout un chacun a redonné à la place des Martyrs son rôle d'espace d'interrelations entre les classes, les communautés et les générations, favorisant le partage. Les séances de témoignage ont été suivies d'un concert de chansons engagées donné par un groupe de jeunes autour de Ziad Sahhab[25], ce qui a conféré à l'événement une dimension plus explicite de contestation des autorités et de leur politique.

Nada Sehnaoui a ainsi favorisé un processus d'interaction et de discours à dimension critique dans un espace ouvert à tous. Sa production artistique procède, en ce sens, d'une pratique de l'art comme agitateur social. Toutefois, ce type d'expérience, qui a un impact certain sur son public au moment où il se produit, relève d'une initiative isolée et épisodique. N'étant pas porté par un réseau, ou par une stratégie à long terme, il ne bénéficie pas d'un effet cumulatif qui assurerait la transformation de son public en « acteur » contribuant au changement social.

2.2 D'un espace public l'autre

Le problème de continuité concerne une autre expérience intéressante, celle de l'association Art in Motion[26] qui a choisi le jardin public de Sanayeh, en octobre 2016, pour y exposer les œuvres de 24 artistes libanais et internationaux, produites sur place à partir d'un appel à participation sur le thème Résistance et persistance. L'enjeu était, à part ce thème hautement significatif pour les libanais, de rendre les productions artistiques contemporaines accessibles, voire familières à tout un chacun, d'éveiller l'intérêt pour l'art et de favoriser le dialogue. La présence sur place des artistes durant plusieurs jours et la mise en place de visites guidées ont permis effectivement des échanges entre personnes de tous bords, le jardin de Sanayeh étant fréquenté par des personnes d'origines sociales très diverses. Mais, depuis, ce jardin n'a accueilli que de façon très sporadique des manifestations artistiques, et l'association Art in Motion n'a plus organisé de semblables événements.

D'autres places sont investies pour des causes diverses, tel le *sit-in* du Comité de défense des droits des locataires (loyers anciens), place du Musée (2015) ou devant le siège du Conseil constitutionnel (2017). Citons plus particulièrement la longue bataille lancée par l'architecte et activiste Mona Hallak qui a su mobiliser l'opinion publique pour préserver, rue de Damas, la Maison jaune, pour son architecture originale, mais aussi pour les stigmates de la guerre qui marquent sa façade et son intérieur. Conséquemment, cette propriété privée, menacée de démolition en 1997, a finalement été acquise par la Municipalité de Beyrouth, en 2003, et restaurée en collaboration avec la Ville de Paris. Baptisée *Beit Beyrouth,* il fut décidé qu'elle serait le Musée de la mémoire de Beyrouth. Une vocation capitale pour ce lieu

24 Voir sur le site web de l'artiste quelques extraits de ces prises de parole : [https://www.nadasehnaoui.com], (consulté le 01.02.2021).

25 Une des figures de la chanson engagée au Liban.

26 Cf. Agenda Culturel, « Art in Motion ou l'art pour tous », 2016.

Livre HS3 IR.indb 142 20/10/2021 18:30:58

situé sur la « ligne verte » qui séparait Beyrouth en deux et qui, devenu espace public et partagé, pourrait contribuer à la reconstruction d'une mémoire plurielle pour une société pluraliste. Cependant, faute de réelle prise en charge de cette mission par la Municipalité, ce musée reste privé d'un personnel qualifié et est ouvert, occasionnellement, pour des événements souvent éloignés du rôle qui lui a été initialement dévolu[27]. L'espace culturel mémoriel demeure ainsi inaccessible au large public auquel il est destiné.

3 De la mainmise sur les lieux publics à leur réappropriation par des initiatives citoyennes

Avec la guerre civile, l'espace est devenu un enjeu politique et confessionnel et l'on a assisté conjointement à une diminution des espaces de mixité entre les communautés – dans tout le pays et dans la capitale notamment[28] – et à une mainmise des « puissants » sur maints espaces publics. Il ne s'agit pas seulement des trottoirs envahis par des chicanes ou des rues interdites à la circulation, en pleine capitale, sous prétexte de sécuriser le périmètre d'habitation de la majorité des hommes politiques. Ni du scandale de la destruction de vestiges archéologiques inestimables, pour gagner des espaces à construire[29]. Il s'agit d'un type de privatisation qui prend de plus en plus d'ampleur depuis la guerre civile : l'occupation de vastes terrains sur la côte par des « proches » du pouvoir qui y construisent des complexes balnéaires ou des restaurants. Cette mainmise se fait en violation de la loi, mais grâce à des « permis » ou des décrets de circonstance, ou tout simplement du fait que les autorités ferment les yeux sur ces infractions[30]. « Selon un rapport officiel publié en 2012, il y aurait plus de 1 141 violations sur la côte libanaise. Ce nombre n'inclut pas les violations légalisées, ni celles perpétrées depuis » ; « 60 % de la côte serait privatisée[31] ». Cependant, la société civile lutte pour rétablir le droit du libre accès à la mer et, plus généralement, pour reconquérir la ville et recréer des lieux de rencontre et d'interaction entre libanais de tous bords, afin de pallier la fragmentation du tissu social : « Nous pensons que l'égalité d'accès aux espaces publics neutres favorise l'unité et encourage un dialogue positif entre les différentes communautés de la société libanaise[32]. »

Une large mobilisation a ainsi eu lieu contre le projet de privatisation du petit port de *Dahlieh*, qui fait face à la célèbre Grotte aux pigeons (*Raouché*). Cet espace ouvert depuis toujours aux promeneurs, pique-niqueurs, pêcheurs et nageurs, abrite aussi un site préhistorique. Les promoteurs, bénéficiant de la complaisance des autorités, sont allés jusqu'à installer une clôture avec barbelés pour empêcher les militants de la société civile d'accéder au site. Résultat : les Libanais et les touristes ont dû contempler la mer et la fameuse Grotte derrière ce grillage sinistre ! Ceci pendant quelques mois seulement, car les militants ont fini par arracher la clôture et par bloquer le projet.

27 « Même si les 4 ans de travaux de rénovation ont été achevés en 2015, l'édifice reste pratiquement vide. À l'exception d'une exposition temporaire occasionnelle ou un cocktail privé, on ne trouve dans ce musée ni directeur, ni comité, ni même une équipe d'employés. » Sunniva Rose, « Musée de Beit Beirut : comment le Liban se souviendra-t-il de sa guerre civile ? », in Middle East Eye, n° 11, 2017, [https://www.middleeasteye.net/fr/reportages], (consulté le 20.11.2018).

28 « L'espace public qui semblait recouvrir l'espace de la centralité (de la ville, de l'État) éclate selon des entités idéologiques territorialisées, donnant naissance à l'espace des milices. La ville se recompose, la ligne verte scinde le centre ancien et la ville entre l'Est, chrétien, et l'Ouest, musulman, chacun contrôlés par leurs milices », Christine Delpal, « La Corniche de Beyrouth, nouvel espace public », Les Annales de la recherche urbaine, n° 91, Villes et guerres, 2001, [https://www.persee.fr/doc/aru_0180-930x_2001_num_91_1_2437], (consulté le 30.11.2018).

29 Karim Abou-Merhi, « L'identité beyrouthine et la reconstruction », voir *supra*, note 15.

30 D'après une loi de 1925, la mer ainsi que l'espace sableux ou rocheux atteint par les vagues en hiver sont considérés comme un domaine maritime public inaliénable. Mais des amendements, des décrets spéciaux, etc., ont ouvert la voie à des constructions privées sur la côte libanaise.

31 Cf. Nahnoo, ONG fondée par des étudiants de l'université libanaise, qui œuvre pour « une société inclusive à travers des campagnes de plaidoyer qui promeuvent la bonne gouvernance, les espaces publics et le patrimoine culturel ». Cf. [http://nahnoo.org], (consulté le 01.02.2021).

32 *Id.*

Livre HS3 IR.indb 143 20/10/2021 18:30:58

Certes, rien n'est encore acquis, même si les militants ont obtenu le soutien du *World Monument Watch* en 2017 et ont organisé une série d'événements pour sensibiliser le plus grand nombre (discussions publiques, installations sur le site, visites guidées, concerts, projections de films, ateliers scolaires, etc.). Le combat continue.

Ce combat a connu une issue positive dans le cas de *Horsh Beyrouth*[33], le seul parc de la capitale. Devenu durant la guerre civile un *no man's land* séparant deux régions en conflit, il a été brûlé en grande partie par les bombardements israéliens, en 1982. Replanté par la suite, il a été fermé au public, les autorités prétextant ne pas disposer d'infrastructures nécessaires pour accueillir les masses, mais y autorisant l'accès à un public choisi (les étrangers, sur présentation de leur passeport, et les Libanais de plus de 30 ans munis d'une autorisation délivrée par le gouverneur de Beyrouth[34] !). C'est grâce à la campagne *Horsh Beirut pour tous*, lancée dès 2010 par des artistes et activistes de la société civile, en particulier le groupe *Nahnoo*, que ce parc a été ré-ouvert au public sans distinction, en 2015. Ainsi s'amorce le pouvoir de faire triompher le caractère public des lieux comme espaces de sociabilité et de mixité, face aux logiques de contrôle politique et de « territorialisation » communautaire.

La multiplication des initiatives de la société civile témoigne d'une prise de conscience du rôle important que peut jouer le citoyen pour reconquérir ses droits usurpés et de l'efficacité de la discussion publique sur les réseaux sociaux et les médias dans cette lutte. Contre le danger d'une carence identitaire, les artistes talentueux et les militants continueront à défendre l'accès aux lieux publics et à les investir par l'art et par des interactions inventives pour se réapproprier la ville, son patrimoine et sa mémoire, et pour redonner un sens réel au terme de démocratie, bien galvaudé aujourd'hui.

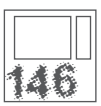
33 Ou *Horsh El Snoubar* (bois des Pins). Il fut planté par l'émir Fakhreddine II, et s'étendait sur 1 250 000 m². Il a été réduit depuis à 300 000 m².

34 Voir l'analyse de Christine Madi. Christine Madi, « Public Space Activism in Unstable Contexts : Emancipation From Beirut's Postmemory », Sabine Knierbein, Tihomir Viderman (eds), *Public Space Unbound : Urban Emancipation and the Post-Political Condition*, Londres et New York, Routledge, 2018.

Livre HS3 IR.indb 144 20/10/2021 18:30:58

Des patrimoines en résistance

Livre HS3 IR.indb 145 20/10/2021 18:30:58


146

Patrimoines alternatifs dans l'Égypte post-révolutionnaire

Gilles Suzanne

Un certain nombre d'initiatives patrimoniales se développent actuellement sur le pourtour sud de la Méditerranée. Elles imposent de mettre à jour nos connaissances sur ce qui fait patrimoine, sur qui sont celles et ceux qui font patrimoine et selon quelles modalités concrètes dans le monde arabe.

Dans le domaine des initiatives orientées vers la patrimonialisation urbaine, nous pouvons ainsi mentionner différents exemples. Au Maroc, Casa mémoire, en faisant des architectures du XX^e siècle un patrimoine, alors même qu'elles sont stigmatisées comme « coloniales[1] », préserve, selon ses initiateurs, le « patrimoine de Casablanca et [...] son identité culturelle plurielle ». De sorte, précisent-ils, que la valorisation de ce « patrimoine architectural » contribue à la « sauvegarde [...] de la mémoire collective », et, sur d'autres plans, sociaux et culturels, promeut le « tourisme culturel », ainsi que la diffusion du patrimoine auprès des casablancais[2]. À Oran, Bel Horizon[3] est une association qui œuvre à la « sauvegarde » et à « la réhabilitation du patrimoine historique et naturel oranais, par la sensibilisation, le plaidoyer, la recherche-action et la formation des jeunes aux problématiques du patrimoine[4] ». À Beyrouth, les actions de Save Beirut Heritage correspondent à cette sorte d'initiatives patrimoniales[5]. À Alexandrie, *Save Alex*, l'initiative sur laquelle nous nous attardons dans les lignes qui suivent, se situe au cœur d'un réseau dense et dynamique d'actions tout à fait intéressantes, eu égard aux questions qui nous occupent[6].

Ces initiatives ne se réduisent plus à un face-à-face entre une patrimonialisation conçue par le haut des institutions, de leurs règlementations, de leurs agents et de leurs procédures (classement, conservation...), et un ensemble de mémoires revendiquées en tant que patrimoine par le bas d'une myriade de communautés mémorielles aussi multiples que variées. Ces dernières étant perçues, d'un point de vue politique, comme une menace pour le risque de dissolution des récits nationaux et de fragmentation des identités nationales qu'elles représentent.

Les pratiques de patrimonialisation qui relèvent de ces initiatives imposent plutôt le patrimoine par le milieu ou, pour le dire mieux, comme un milieu qui n'est pas plus exclusif à l'action des institutions qu'à celle des communautés mémorielles.

1 Argument qui sert le plus souvent à la puissance publique à justifier l'absence de tout programme de conservation et qui débouche, de fait, sur leur dépérissement. Ce qui nourrit une situation d'opportunité pour de nombreux projets privés de promotion immobilière s'inscrivant d'une manière ou d'une autre dans les politiques urbaines municipales ou nationales.

2 Casamémoire est une association de sauvegarde du patrimoine architectural du XX^e siècle créée en 1995. Cf. [http://www.casamemoire.org/], (consulté le 21.01.21).

3 Gilles Suzanne, « Bel Horizon (Oran) : entretien avec Kouider Metair », *Faire savoirs*, n° 12, 2016.

4 Bel horizon est une association crée en 2001 pour sauvegarder et réhabiliter le patrimoine historique et naturel oranais. Cf. [https://www.oran-belhorizon.com/,] (consulté le 28.01.21); Cf. [https://www.facebook.com/oranbelhorizon/], (consulté le 21.01.21).

5 Save Beirut Heritage, crée en 2010, œuvre à la sauvegarde du patrimoine architectural. Cf. [https://www.facebook.com/SaveBeirutHeritage/], (consulté le 21.01.21).

6 Cf. [https://www.facebook.com/savealexeg/],(consulté le 21.01.21).

Livre HS3 IR.indb 147 20/10/2021 18:30:59

Ces actions de patrimonialisation sont le fait de collectifs socialement hétérogènes et professionnellement hétéroclites. Lesquels regroupent des citadins intéressés par l'histoire passée et contemporaine de leur ville, de leurs quartiers, de leurs populations et de leurs usages. Tout autant que des agents et des agences des institutions patrimoniales. Les projets de patrimonialisation qu'elles impulsent – c'est-à-dire leur manière de faire patrimoine – forment en ce sens un espace de pratiques éminemment collectives et transversales.

Ces actions de patrimonialisation s'affirment ainsi comme un ensemble de procédés et de protocoles dans lequel leurs initiateurs, s'auto ou s'entre-définissent comme des acteurs du patrimoine. Ils s'estiment, en somme, légitimes à donner une forme et une signification patrimoniale à ce qu'ils conçoivent comme un, du ou des patrimoines. Le patrimoine devient dès lors l'espace et le temps, c'est-à-dire la condition, d'une expérience patrimoniale non exclusivement institutionnelle ou communautaire.

Pour les initiateurs et les publics de ces actions, ces processus de patrimonialisation se proposent comme une manière de se départir de cette sorte d'Être historial auquel ils se sentent assignés. Un Être ou une identité qui ne sauraient se constituer qu'en référence tantôt à la sphère du national, tantôt à celle du communautaire. Ces processus, d'autre part, s'offrent à eux comme une façon de se confronter, c'est-à-dire de confronter leurs manières de penser, d'agir et de sentir tout ce qui pourrait relever selon eux d'une patrimonialisation (faits, lieux, usages…) aux mémoires comme aux représentations instituées de l'histoire. Ils font, en somme, de leurs actions de patrimonialisation, une façon de se singulariser vis-à-vis des identités auxquelles les patrimoines institués et communautaires les renvoient. En ce sens, nous pourrions dire qu'ils opposent la patrimonialisation, comme mode de subjectivation, au patrimoine comme cadre de la subjectivité[7].

En Égypte, à la veille de la révolution, les représentations sociale et institutionnelle du patrimoine national sont largement indexées sur les traces matérielles et immatérielles des mondes antiques et médiévaux : principalement pharaoniques, et, par extension, grecs, romains, coptes et islamiques. Il faut dire que ces vestiges ancestraux, qui témoignent par ailleurs d'une histoire universelle, constituent la matière première de l'industrie du tourisme. Laquelle représente l'une des principales ressources productives du pays. Pour l'année 2010, le Bureau du tourisme égyptien comptabilisait plus de 14 millions de visiteurs. Six ans après la révolution égyptienne, le ministère du Tourisme affichait fièrement 8 millions de visiteurs malgré le contexte sécuritaire et politique du pays.

Ferment de l'économie nationale, le patrimoine, essentiellement pharaonique, mais également médiéval, se situe également au cœur du *soft power* égyptien. Il fait l'objet d'une intense politique culturelle étrangère d'exposition. Il suffit pour s'en convaincre de suivre la politique menée par l'égyptologue et ministre du Tourisme et des Antiquités Khaled

7 Nous avions pu présenter les enjeux d'une telle distinction dans une recherche précédente. Gilles Suzanne, « Processus transverses de patrimonialisation et fabrique de soi. L'exemple de la "Coordination Patrimoines et Créations" », *Faire savoirs*, n° 12, 2016.

Livre HS3 IR.indb 148 20/10/2021 18:30:59

El-Enany. Lequel soutint, entre autres, *The World of the Fatimids* à l'Aga Khan Museum de Toronto (10 mars 2018 - 2 juillet 2018), puis *Sunken Cities : Egypt's Lost Worlds* au Saint Louis Art Museum (25 mars 2018 - 9 septembre 2018), reprise de l'exposition *Osiris. Mystères engloutis d'Égypte* organisée à l'Institut du monde arabe de Paris (8 septembre 2015 - 31 janvier 2016), ou encore la tournée mondiale de King Tut : *Treasures of the Golden Pharaoh* qui s'inaugura, en 2019, à Los Angeles, rallia Paris, puis Londres, avant que la crise sanitaire mondiale due au SARS-CoV-2 ne l'interrompe[8]. Il y a encore un an, cette politique culturelle étrangère offensive était censée marquer le « retour culturel » de l'Égypte sur la scène internationale et du Caire dans le concert des villes mondes[9].

En matière de politique intérieure, l'hypertrophie de cette conception du patrimoine s'explique par la mobilisation de l'imaginaire antique dans la lutte contre le terrorisme[10]. Depuis 2013, Abdel Fattah al-Sissi, raïs du pays, promulgue, à cet effet, d'ambitieux programmes patrimoniaux dans l'espoir que ce retour aux sources serve de modèle d'inspiration pour les Égyptiens. Comme si ces derniers pouvaient percevoir dans ce passé pharaonique la vérité de ce qu'ils sont et en faire une terre originelle à même d'être le germe d'un nouveau destin historique. Selon les termes du président Abdel Fattah al-Sissi lui-même, les réalisations patrimoniales participent de la « grande transformation civilisationnelle et culturelle » dont l'Égypte aurait dû être témoin en 2020[11].

Quant au rendement symbolique de cette convocation de la sacralité et de l'éminence pharaonique, il confère, métonymiquement, toute sa légitimité aux projets de l'actuel pouvoir égyptien. De ce point de vue, l'installation d'un musée consacré à l'antiquité dans la nouvelle capitale administrative égyptienne n'est pas anodine. Elle apporte sans nul doute sa caution à ce projet pharaonique des temps modernes[12]. Ce qui n'empêche pas l'État égyptien de construire deux autoroutes de 8 voies chacune – preuve s'il fallait de la nature spécieuse de cet appel à l'histoire – dont l'une passera entre la pyramide à degrés de Saqqarah et le site archéologique de Dahchour où se trouvent la pyramide rhomboïdale et la pyramide rouge. Alors que l'autre s'enfoncera dans le désert à moins de 3 kilomètres des pyramides de Gizeh. Tout comme, dans un autre registre, le transfert de quatre sphinx de Louxor sur la place Tahrir – pour conférer à cette dernière une « touche de civilisation », précise Abdel Fattah al-Sissi – dissimule mal l'intention du tout-puissant président égyptien de balayer la mémoire récente de la révolution au profit de l'histoire intemporelle de la nation.

En Égypte, comme dans nombre d'autres pays, le patrimoine est donc affaire d'économie nationale et d'idéologie d'État. Or la révolution de 2011 à tout à coup fait du patrimoine le théâtre d'opération d'une multitude d'initiatives qui lui confère, depuis, une certaine consistance sociale. *Save Alex*, pour *Save Alexandria*, est l'une d'entre elles.

8 Cette tournée mondiale aurait dû se poursuivre par Boston, puis Sydney, en 2020 et 2021. Il faudrait ajouter à cela l'effet de levier financier que la conservation des collections représente pour l'Égypte. En 2017-2018, par exemple, l'investissement de l'Agence de coopération internationale japonaise pour restauration de quelques 38 000 objets conservés au Musée Égyptien du Caire s'éleva à 750 millions de dollars.

9 Jihâd Gillon, « Khaled al-Anani, ministre égyptien des Antiquités : "Notre patrimoine est celui de l'humanité" », *Jeune Afrique*, édition du 18.04.2019. Cf. [https://www.jeuneafrique.com/mag/762555/culture/khaled-al-anani-ministre-egyptien-des-antiquites-notre-patrimoine-est-celui-de-lhumanite/], (consulté le 21.01.21).

10 L'hypertrophie patrimoniale que nous évoquons ne doit ni occulter les tensions qui existent nécessairement, au sein même de l'appareil d'État égyptien, entre les différents services, ministères, tendances religieuses, politiques, ni le développement d'importantes opérations patrimoniales concernant, entre autres l'histoire médiévale.

11 Ces réalisations ont été soutenues par un investissement gouvernemental d'un milliard et demi de dollars. Cf. [https://www.sis.gov.eg/Story/135089/6-ans-de-r%C3%A9alisations...--Les-projets-de-Mus%C3%A9e?lang=fr], (consulté le 21.01.21).

12 D'un montant approximatif de 40 milliards de dollars, cette nouvelle capitale administrative prévoit, outre l'installation de quelque 6,5 millions d'habitants, l'édification de 1 250 mosquées et églises, d'un centre de conférences de 5 000 places, de 2 000 écoles, d'universités. Jacques Hubert-Rodier, « Le rêve pharaonique du président Al-Sissi », *Les Échos*, édition du 02.06.2018 ; voir également [https://www.lesechos.fr/2018/06/le-reve-pharaonique-du-president-al-sissi-991700], (consulté le 21.01.21).

Livre HS3 IR.indb 149 20/10/2021 18:30:59

Save Alex constitue ce que l'un de ses cofondateurs définit comme une initiative « post-révolutionnaire représentative de l'action collective de la société égyptienne[13] ». Si elle a été officiellement fondée en mars 2012, *Save Alex* fait partie des initiatives qui s'inventent dans l'effervescence révolutionnaire. Au moment même où le régime égyptien et ses infrastructures technocratiques ploient sous l'action contestataire d'une grande partie de la société, les initiateurs de *Save Alex*, quant à eux, font de la redéfinition du patrimoine l'un des horizons de la révolution.

On trouve alors, dans *Save Alex*, des professionnels de la ville – essentiellement des architectes et des urbanistes, mais aussi une multitude de personnes intéressées par la préservation du patrimoine architectural ou, plus simplement, attachées à leur ville. Ce qui les réunit d'emblée, c'est cette exaspération de n'avoir pas voix au chapitre en matière de patrimoine. De sorte que l'activisme s'impose rapidement à eux comme leur crédo révolutionnaire[14].

Dès 2012, lorsque le Premier ministre lui-même, Kamāl al-Ganzūrī[15], retire par décret (décret n° 86/2012) la villa Cicurel, située au cœur d'Alexandrie[16], de la « liste de sites patrimoniaux », la livrant ainsi à la promotion immobilière, *Save Alex* organise des marches, des *sit-in* et la plus grande manifestation silencieuse non politique de l'histoire d'Alexandrie (qui eut lieu le 03 mai 2012). Ces mobilisations contraignirent le Premier ministre à revenir sur sa décision[17].

Après le coup d'État militaire du 03 juillet 2013 et l'avènement du régime d'Abdel Fattah al-Sissi, *Save Alex* redéfinit sa stratégie de mobilisation qui ne pouvait plus être aussi frontale. Ses membres optèrent pour une politique du plaidoyer.

Dès lors, les actions de *Save Alex* se développèrent en ligne[18]. Depuis, ils adressent à leurs *followers* l'histoire de bâtiments historiques caractéristiques des architectures du XX^e^ siècle. Ils postent régulièrement des rapports sur leur état architectural. Ils diffusent des informations sur leur état de dégradation. Ils analysent le cadre légal et règlementaire censé les protéger. Ou encore, ses membres chroniquent leurs propres efforts pour les sauver.

Cette aspiration de *Save Alex* à « mobiliser le public » pour « faire pression sur les autorités » et « limiter le désastre patrimonial » n'est pas qu'une vaine antienne. Elle dit l'avènement du patrimoine comme une sphère sociale composée de personnes rassemblées en un public concerné par le patrimoine et déterminé à agir en son nom.

Dans le sillage et l'effervescence de ces actions dématérialisées, différentes initiatives voient le jour. En 2012, *Heliopolis heritage initiative* (dont les membres se décrivent comme des lanceurs d'alertes et des « chiens de garde communautaires » du patrimoine)

13 Gilles Suzanne, Claudine Dussolier, « *Save Alex* (Alexandrie) : entretien avec Ahmed Hassan Moustafa », *Faire savoirs* n° 12, 2016.

14 Si, comme l'évoque Galila El Kadi, l'idée d'un patrimoine moderne s'est fait jour sous le régime de Hosni Mubarak, elle soutint un discours d'apparat qui promouvait l'image d'une Égypte démocratique et soucieuse de la diversité culturelle, plutôt qu'elle ne justifia une politique de sauvegarde et de valorisation de ses traces ou de ses réalisations marquantes. Galila El Kadi, « Les enjeux du patrimoine moderne en Égypte », *Égypte/Monde arabe*, Troisième série, n° 5-6, 2009. Cf. [http://journals.openedition.org/ema/2899] (consulté le 17.03.2021).

15 Kamāl al-Ganzūrī, après avoir été Premier ministre (1996-1999) dans le régime de Hosni Mubarak, ce dernier revint aux affaires (2011-2012) nommé le 24 novembre 2011 par le Conseil suprême des Forces armées.

16 Cette villa fut construite en 1930 par les architectes français Léon Azéma et Jacques Hardy.

17 Cf. [http://english.ahram.org.eg/NewsContent/32/97/41671/Folk/Street-Smart/Alexandrias-Cicurel-Villa-survives-.aspx], (consulté le 21.01.21).

18 Fin janvier 2021, le compte Facebook *Save Alex* comptabilise 23 000 followers.

Livre HS3 IR.indb 150 20/10/2021 18:30:59

développe des formes de documentation et d'archivage publics du patrimoine bâti de la ville[19]. En 2013, *Save Manṣūra* s'invente pour mener une campagne en ligne en faveur de la rénovation du théâtre Manṣūra menacé de démolition après l'attentat du 24 décembre 2013[20]. La même année, *Save Minia* et *Save Cairo* élargissent encore ce public concerné par le patrimoine et contribuent à structurer plus finement la question patrimoniale en un espace de discussion partagée[21].

Cette mise en mouvement, de la société sur elle-même dit aussi comment le public d'un patrimoine autre s'est constitué. Ce public a fait de sa discussion sur la nature même du patrimoine son mode d'organisation. Ce processus d'intercompréhension critique et politique de ce qui fait patrimoine s'imposant dès lors comme la condition même de ses actions patrimoniales et un moyen susceptible de les orienter.

Cet « agir communicationnel », pour reprendre le vocable de Jürgen Habermas[22], s'est d'abord opéré à la faveur d'une critique culturelle des classifications établies et d'une remise en cause des représentations collectives qui surdéterminent ce qui fait patrimoine en Égypte. C'est ainsi que *Save Alex* a progressivement reconsidéré les architectures des XIX^e^ et XX^e^ siècles ou le tramway d'Alexandrie – dont l'avenir est menacé – comme faisant parties intégrantes du patrimoine culturel égyptien.

Cette revendication culturelle s'est rapidement doublée d'une critique sociale favorable à une réévaluation du patrimoine du point de vue de la pluralité et de la diversité des mémoires culturelles dont il relève et qu'il concerne : celles des ouvriers, des immigrés, des femmes, des habitants de la ville…

Enfin, la critique culturelle et sociale a pris une tournure politique. À l'encontre de la myopie de l'État, dont la vision patrimoniale se limite à l'antiquité et à l'époque médiévale, mais aussi de son laxisme en matière de protection du patrimoine contemporain et de l'exclusion des populations des processus de patrimonialisation à laquelle il se livre.

Au travers de cette discussion, qui pose le problème de la diversité patrimoniale comme une question d'intérêt général, ce sont les conditions sociales de possibilité d'une intercompréhension discursive, voire d'une recherche d'un nouveau consensus patrimonial, plus large et pluraliste, qui se sont inventées et, surtout, affirmées en marge des sphères institutionnalisées du pouvoir et de la domination qu'elles exercent sur les manières de penser, de vivre et de percevoir le patrimoine.

L'instauration du patrimoine en un espace de discussion, c'est-à-dire d'usage collectif et critique de la raison à propos de ce qui fait patrimoine, indique que ces initiatives patrimoniales se sont bel et bien imposées comme un espace public. En cela, qu'elles ont

19 Cf. [https://www.facebook.com/HeliopolisHeritageInitiative/], (consulté le 21.01.21). Ce compte totalise 31 579 followers au mois de janvier 2021.

20 Cf. [https://www.facebook.com/SaveMansoura/], (consulté le 21.01.21). Ce compte totalise 25 749 followers au mois de janvier 2021.

21 Cf. [https://www.facebook.com/Save.Minia/], (consulté le 21.01.21). Ce compte totalise 12 404 followers au mois de janvier 2021 ; cf. [https://www.facebook.com/SaveCairo/], (consulté le 21.01.21) Ce compte totalise 17 690 followers au mois de janvier 2021.

22 Jürgen Habermas, *Théorie de l'agir communicationnel (1981), Tome I., Rationalité de l'agir et rationalisation de la société*, Paris, coll. « L'espace du politique », Fayard, 1987 ; Jürgen Habermas, *Théorie de l'agir communicationnel (1981). Tome II., Critique de la raison fonctionnaliste*, Paris, coll. « L'espace du politique », Fayard, 1987.

Livre HS3 IR.indb 151 20/10/2021 18:30:59

servi d'infrastructure ou de scène(s) à l'élaboration d'une ou d'opinion(s) publique(s) opposable(s) aux intérêts particuliers comme à l'autorité publique. Cette cristallisation du patrimoine en une discussion d'intérêt public documente par ailleurs une transformation des rapports qu'entretiennent la société et l'État. Puisque le patrimoine s'est imposé comme une sphère intermédiaire d'intéressement de plus grand nombre à une question qui relevait jusque-là du seul privilège de l'État. Cette organisation du patrimoine, en une sphère de mobilisation collective autour d'une opinion publique, témoigne donc, plus largement, de l'importance de telles initiatives pour la vitalité démocratique. En bref, elle redonne un rôle à la société civile dans le débat public qui concerne, en l'occurrence, ce qui fait actuellement patrimoine.

Bien que ces initiatives instaurent le patrimoine comme l'espace réel d'une activité communicationnelle orientée vers l'intercompréhension, l'émergence du patrimoine comme espace médian entre la société et l'État relève-t-elle seulement de cette seule activité discursive ?

Loin s'en faut !

Elle correspond aussi à ce que les acteurs de ces initiatives patrimoniales ont fait de leurs pratiques de patrimonialisation : à savoir, une manière de tendre des rapports de pouvoir – là où ils n'étaient jusque-là que rapports d'assujettissement ou de subordination – entre la société et l'État, mais aussi des rapports de force – et plus seulement d'asservissement au pouvoir – avec les instances du pouvoir.

La formation d'une opinion publique, pour autant qu'elle soit indissociable des processus communicationnels qui lui sont immanents, ne peut donc pas se produire, ni même se comprendre, en dehors des rapports de pouvoir et de force qu'elle induit, qui la traversent et qui l'ancrent dans le champ social, à tous les niveaux de la société.

Les actions de *Save Alex* relèvent indubitablement d'une telle mise sous tension des rapports de pouvoir entre la société et l'État. Ses membres ont, en effet, parfaitement compris que les processus d'instauration du patrimoine constituent un ensemble de techniques à la faveur desquelles un pouvoir s'applique à eux. C'est la raison pour laquelle ces derniers ont fait de leurs propres pratiques de patrimonialisation une alternative à la manière dont l'État fait patrimoine. Soit ce que Michel Foucault définissait comme un dispositif de pouvoir. C'est-à-dire une technique qui allie un mécanisme de coercition (légal, règlementaire, culturel…) à un contenu de savoir (à une définition du patrimoine, s'entend) pour soumettre la subjectivité. Les membres de *Save Alex*, de fait, cherchent plutôt à faire du patrimoine, ou, plus précisément de leurs pratiques de patrimonialisation, un style de vie et un processus réflexif qui les conduisent à penser, vivre et sentir autrement le patrimoine.

Livre HS3 IR.indb 152 20/10/2021 18:30:59

Le premier type de rapport de pouvoir que *Save Alex* contribue à tendre entre la société et l'État concerne la manière dont ce dernier exerce sa souveraineté à la faveur de sa politique patrimoniale. De sorte que les actions de *Save Alex* interrogent la manière dont l'État gouverne, en particulier, dans le domaine du patrimoine, et, plus largement, en général à travers ce domaine.

À un usage du patrimoine comme mode d'exercice légitime du pouvoir, *Save Alex* oppose essentiellement des travaux d'expertise qui disputent, en somme, l'autorité de l'État en la matière. Ses membres rédigent et rendent publics des synthèses sur le cadre juridique et réglementaire du patrimoine qui remettent en cause la frilosité de cette souveraineté. Ils opposent la précision de leurs analyses au jargon et au flou juridique qui entourent, selon eux, la protection du patrimoine bâti, quand cette faiblesse ne conduit pas directement à sa mise en danger, voire, parfois, à sa destruction physique. Ils ne manquent pas non plus de s'élever contre le dévoiement de l'État de droit en matière de patrimoine au profit d'intérêts privés, comme ceux des secteurs très lucratifs de la promotion et de la spéculation immobilière, ou, plus simplement, d'intérêts particuliers, liés à la jouissance du droit de propriété qui s'exerce souvent en dépit de la protection du patrimoine.

Au-delà de cette dénonciation de la défaillance de l'État en matière de législation, les membres de *Save Alex* remettent également en cause la définition restrictive du patrimoine – à savoir, antique et, au mieux, folklorique – sur la base de laquelle s'exerce cette souveraineté. Ils réfutent, en somme, ce savoir institué du patrimoine que l'État, non seulement, impose à ses citoyens comme seule conception légitime du patrimoine, mais en fonction duquel il trie entre ce qui constitue ou pas les biens, les symboles et le récit de la nation. À l'encontre de ce savoir étriqué du patrimoine, ils mettent en avant une représentation plus concertée de ce qui fait selon eux patrimoine. À savoir, un patrimoine qui prend mieux en compte les productions matérielles et les usages immatériels, mais aussi les mémoires et les lieux dans toute leur diversité historique, sociale et culturelle.

La mise en place de ce premier type de rapport de pouvoir fonctionne comme un mode de désassujettissement vis-à-vis de la *doxa* patrimoniale entretenue par l'État. Les acteurs de *Save Alex*, en élaborant une autre vision du patrimoine, plus sensible à la diversité culturelle et donc socialement plus inclusive, rompent dès lors avec ce qu'Antonio Gramsci définissait comme des formes d'« hégémonies culturelles ». Si bien que le patrimoine devient alors pour eux un mode de subjectivation plus spontanée ; comme le serait un ensemble de pratiques qui les rendraient plus libres de penser, de vivre et de concevoir le patrimoine par-delà l'opinion commune et les idéologies d'État. Bref, s'oppose à l'État souverain la souveraineté de leurs pratiques.

Le deuxième type de rapport de pouvoir que *Save Alex* essaye de tendre concerne l'institutionnalisation du patrimoine.

Livre HS3 IR.indb 153 20/10/2021 18:30:59

Pour les membres de *Save Alex*, cette institutionnalisation relève, en Égypte, d'un double procédé de folklorisation du patrimoine et d'esthétisation par le patrimoine.

À la faveur du premier, qui donne une représentation essentiellement immémoriale du patrimoine, l'État égyptien enferme la subjectivité dans le mythe d'une identité immuable et éternelle. Par le second procédé, qui clôture le patrimoine par des cérémonies, des célébrations et des commémorations riches en connotations ou en reconstitutions historiques, l'État, non seulement, structure la représentation du pouvoir établi, mais, de surcroit, enferme la subjectivité dans une identité codée par un sentiment, une appartenance et un récit nationaux exclusifs.

À l'opposé de cet usage du patrimoine comme procédé d'asservissement de la subjectivité à une identité étriquée et extérieure aux individus, *Save Alex* propose de faire du patrimoine un mode de subjectivation plus souple. Par l'entremise d'actions aussi multiples que variées, comme des concours de photographie sur certains usages urbains de l'architecture, du *blogging* autour de la mémoire de bâtiments menacés de destruction, des rencontres-débats sur le passé et l'avenir du tramway d'Alexandrie… *Save Alex* intègre, dans l'histoire de l'architecture ou de la ville, des points de vue multiples (ceux d'architectes et d'urbanistes, mais aussi de simples citadins) et des mémoires plurielles (celles d'immigrés, d'ouvriers, de représentants associatifs ou syndicaux, d'artistes…).

Ces situations ou ces événements mémoriels inédits que les membres de *Save Alex* font se produire dans les structures de l'expérience patrimoniale se proposent comme des conditions renouvelées de la subjectivité. Ils font du patrimoine, en d'autres termes, l'espace-temps d'une diversité matérielle et immatérielle, historique, sociale et culturelle, qui trace, dans le flux de l'expérience normée du patrimoine, comme une ligne de fuite. Une échappée dans la dynamique de laquelle les subjectivités fuient les représentations qui les disciplinaient jusque-là. Autrement dit, à la « disciplinarisation » des subjectivités, les membres de *Save Alex* opposent des subjectivités indisciplinées.

Pour finir, nous souhaiterions évoquer un dernier type de rapport de pouvoir qui va de plus en plus s'imposer comme un enjeu majeur pour l'ensemble des initiatives que nous avons évoquées. L'instauration de celui-ci ne relèvera pas, à l'instar des précédents, d'actions contre une sorte de maximalisation perverse de l'État. Il aura plutôt à lutter contre les conséquences de la rationalisation libérale de l'appareil d'État qui s'effectue à la faveur de la dés-institutionnalisation de nombre de secteurs du champ social. De sorte que cette atrophie de l'action publique fait place nette à l'émergence de nouvelles instances de pouvoir. Et, en la matière, le champ du patrimoine n'est pas en reste. Puisque de nouveaux acteurs du patrimoine, ceux-là privés, ne cessent d'apparaître.

Livre HS3 IR.indb 154 20/10/2021 18:30:59

Les activités de la société Sigma Properties semblent symptomatiques de cette forme de pouvoir, peut-être plus discrète, mais tout autant aliénante, à laquelle nombre d'initiatives patrimoniales alternatives devront désormais s'affronter[23].

Au premier abord, c'est bien une ambition patrimoniale, c'est-à-dire un savoir constitué du patrimoine, que *Sigma properties* met en avant. À l'en croire, cette société souhaite effectivement « rétablir le lien entre le passé et le présent pour passer au futur ». Raison pour laquelle elle dit s'engager à « préserver l'authenticité » ou « l'identité architecturale » des bâtiments qu'elle acquiert. Ou encore à « mettre en lumière l'importance historique de l'architecture dans la région ».

Mais, à vrai dire, cette ambition patrimoniale dissimule assez mal les aspirations commerciales de *Sigma properties*. *Sigma properties* n'est autre que le département de gestion immobilière de *Sigma Group*, un des principaux fournisseurs de *pipelines*, de services et d'équipements pétroliers au Moyen-Orient, depuis 1959[24]. La société est aussi un fabricant réputé de technologies pour la marine civile et militaire.

Cette société est riche d'un portefeuille d'une trentaine de bâtiments historiques situés entre Le Caire et Alexandrie. Un patrimoine pour lequel elle cherche, explique-t-elle, « un retour sur investissement significatif pour (ses) clients et investisseurs ». Mais aussi, une reconversion de « ces points de repère historiques en propriétés fonctionnant pleinement et en symbiose avec leur environnement moderne » (celui du *business*, de la finance, de la marchandisation et de la consommation à outrance, s'entend). Plus explicite encore, *Sigma properties* dit chercher à « créer de nouveaux récits urbains, où des bâtiments désaffectés sont réaménagés pour répondre aux besoins modernes et générer de nouvelles opportunités commerciales ».

Il ne fait donc aucun doute que *Sigma properties* incarne une nouvelle forme de pouvoir qui articule un processus de régulation ou de contrôle social – là où il se présente par ailleurs comme un processus plus coercitif – à un savoir constitué du patrimoine.

Quand *Sigma properties* développe son projet LPASSAGE, il ne s'agit effectivement plus de mettre en place des modes de coercition autoritaire. Décrit comme *the place to be*, LPASSAGE réunit dans un bâtiment historique, rue Fouad, au cœur d'Alexandrie, pas moins de onze enseignes commerciales haut de gamme, internationales et locales. Dans ce cas, l'ambition étatique d'imposer une définition nationale du patrimoine fait place à l'opportunité de faire du patrimoine un mode de consommation[25]. Ce qui consiste, certes, à proposer un site architectural remarquable comme cadre d'exception pour un *shopping* haut de gamme. Et, plus encore, d'un point de vue existentiel, à faire du patrimoine une manière de prendre soin de soi qui n'est plus qu'une façon de tirer profit de soi. De sorte que

23 Cf. [http://sigmaproperties.net/Intro.html] et [https://www.linkedin.com/company/sigma-properties-egypt], (consultés le 21.01.21).

24 Cf. [https://www.sigmapetroleumeg.com/], (consulté le 21.01.21).

25 Cf. [http://www.lprojectmgt.com/lpassage/], (consulté le 21.01.21).

Livre HS3 IR.indb 155 20/10/2021 18:30:59

la subjectivité devient la matière première de sa propre consommation. Puisqu'il s'agit, pour le chaland, avant même qu'il ne consomme toutes sortes de luxes qui s'étalent en vitrines, de se consommer lui-même comme principal article de cette mise en scène patrimoniale de sa consommation.

Enfonçons le clou et précisons encore davantage… Quand *Sigma properties* conçoit dans des bâtiments historiques des suites vénitiennes grand luxe ou des hôtels pour routards de la *jet society* du XXI^e^ siècle, cela relève à l'évidence d'une classique consommation touristique. Pourtant, c'est bien cette manière de faire de la mise en scène patrimoniale de lui-même dans un cadre cossu et fastueux que le sujet consomme d'abord.

Si c'est une forme de pouvoir moins perceptible qui s'exerce dans ce type de projets patrimoniaux, celle-ci n'est pas moins brutale. Puisque les uns, celles et ceux qui n'ont ni les moyens économiques ni le profil social d'accéder à ce type de consommation, se voient exclus du patrimoine. Tandis que pour les autres le patrimoine devient une simple forme d'individualisation et de personnalisation, sous l'aspect d'un privilège, du rapport qu'ils entretiennent à la consommation. Une manière d'ancrer la consommation, au plus profond d'eux-mêmes, comme une façon de prendre soin d'eux.

Le patrimoine fonctionne dès lors comme un puissant dispositif de contrôle. Il contribue, d'une part, à faire en sorte que le patrimoine, conçu comme une ambiance, assure à la consommation de s'accomplir comme principe et fin de l'expérience sensible. Il fait, d'autre part, de l'expérience du patrimoine un processus d'adoption indolore d'une culture de soi qui n'est, dans les faits, qu'un renoncement à soi.

À contre-courant de ce dernier type d'usage du patrimoine, les actions de patrimonialisation entreprises par les initiatives que nous avons évoquées demeureront-elles pertinentes[26] ? Gageons que ce sera le cas si ces actions se montrent encore à même d'offrir une alternative patrimoniale face à la captation idéologique et mercantile du patrimoine. Si, autrement dit, elles remplissent encore leurs fonctions fondamentales. Une fonction critique, d'abord, en contribuant à échafauder des connaissances patrimoniales inédites de la ville. Connaissances à partir desquelles celles et ceux qui les conçoivent ou les découvrent peuvent déconstruire et redéfinir leur expérience du patrimoine. En répondant, ensuite, à une fonction expérimentale qui fait du patrimoine le théâtre d'opérations de patrimonialisation à même d'instaurer des types de rapports au patrimoine plus inusités ou inopinés. En jouant aussi, troisièmement, une fonction subversive ou libératoire qui incite leurs participants à nouer d'autres types de relations à eux-mêmes que ceux qui s'imposent à eux à la faveur d'un usage idéologique ou mercantile du patrimoine. En remplissant, enfin, une fonction « curative », au sens que Michel Foucault donnait à cette idée. Ce qui consiste, en somme, à faire du patrimoine une manière de se sauver ou de se secourir

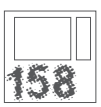
26 Visites guidées, balades urbaines, spectacles artistiques en lien avec des forums citoyens, ciné-clubs et concerts itinérants, expositions photographiques, collectages de contes urbains ou de témoignages…

Livre HS3 IR.indb 156 20/10/2021 18:30:59

soi-même. Autrement dit, un moyen de prendre soin de soi en opposant au patrimoine comme discipline ou consommation de soi une expérience du patrimoine qui relève d'une mise en culture de soi[27].

27 Le lecteur peut se référer à la conférence prononcée par Michel Foucault à l'université de Californie et, plus particulièrement, aux trois débats qui s'ensuivirent dans les départements de philosophie, d'histoire et de français. Michel Foucault, *Qu'est-ce que la critique ?* (1978) suivi de *La culture de soi* (1983), coll. « Philosophie du présent », Paris, Vrin, 2015.

Livre HS3 IR.indb 157 20/10/2021 18:30:59



Livre HS3 IR.indb 158 20/10/2021 18:30:59

Objets trouvés, l'infra-ordinaire muséifié ou ma mémoire en sursis (témoignage)

Valérie Cachard

Les objets et la flânerie sont liés à ma pratique artistique. Certains objets ont déclenché des projets d'écriture comme la poupée russe large et bleu nuit qui contenait le monologue *Matriochka ou l'art de s'évider*[1]. D'autres sont arrivés en cours de route pour relancer la machine. Quant à ceux, nombreux, qui dorment rangés ou entassés dans des boites, ils attendent leur heure.

La flânerie est souvent le point de départ de la réflexion ou du vide afin de laisser respirer les idées. Il est toujours curieux de voir se répéter à l'infini, et dans un plaisir renouvelé, l'exercice de la marche, les pas s'emboiter, la cadence choisie, le flux mental qui en découle, la décongestion des sens.

La flânerie est liée à l'espace. « Espace » fait partie des mots qui sonnent féminin. Au Moyen Âge ce mot ne relevait pas d'un genre. Demeure, aujourd'hui, un seul usage qui désigne l'intervalle entre deux mots, mais peu le savent. Quand on clique sur la barre d'espacement, on pense rarement à « une » espace. Cette barre est centrale large et horizontale. Sur tous les types de claviers, elle est toujours la plus grande et à regarder la disposition des autres touches, bien qu'elle se situe à leur périphérie, on a l'impression qu'elle en est le centre. Elle est là pour des raisons physiologiques et ergonomiques, être accessible aux deux pouces en même temps. « Un » espace, désigne, lui, un intervalle entre deux objets.

Les objets sont des choses que l'on trouve là où se pose notre regard. Ils se trouvent partout sauf dans la nature, enfin, *a priori*, mais avec le mode de vie ultra consumériste qui est celui d'une partie des habitants de la planète, ils y pullulent aussi.

En 1936, André Breton publie un texte intitulé *Crise de l'objet*[2]. Il y fait la distinction entre « les choses » qui sont des objets définis et limités par leur fonction et les objets qui peuvent être trouvés ou transformés par l'usure ou le temps. Ces derniers sont facteurs de rêverie et d'interprétation.

1 Valérie Cachard, *Matriochka ou l'art de s'évider*, Beyrouth, Antoine édition, 2015.

2 André Breton, « Crise de l'objet », *Cahiers d'Art* 1-2, mai 1936. Repris dans *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965.

Livre HS3 IR.indb 159 20/10/2021 18:30:59

En 2005, on m'a attribué le prix du jeune écrivain francophone pour une nouvelle intitulée « Le temps en osier » qui raconte une histoire inspirée d'une légende urbaine, celle de Simone, de sa robe jaune délavée et de sa tête qui a du mal à fonctionner depuis « les évènements ». Simone est atteinte du syndrome de Diogène[3].

En novembre 2010, Gregory Buchakjian, historien de l'art et photographe, me propose de l'accompagner en tenue de scène (*Matriochka*) dans un immeuble abandonné. Il débute un nouveau projet artistique dont il ne dessine pas encore clairement les lignes. En réaction à la démolition du patrimoine et à la gentrification, il souhaite à ce moment-là photographier des femmes dans des maisons et des appartements abandonnés. Un mois plus tard, alors que je quitte le Liban pour vivre à l'étranger pour la première fois, je m'installe tout de même dans son projet à distance. Cela commence par le désir d'écrire, autour de ses images, de la matière qui relèverait de la fiction, d'entrevues informelles que nous faisons à chacun de mes passages, de promenades de repérage en ville, de ma volonté d'entrer avec lui partout où il nous était possible de le faire, du besoin de ramasser des choses ou des objets, de la constitution d'une collection de 800 éléments (objets du quotidien, accessoires, photographies, correspondance, revues…) nettoyés (selon les conseils donnés par la conservatrice du Musée national), photographiés, archivés, puis fourrés dans de grands sacs-poubelle noirs, plein de naphtaline, dans la cave de mes parents ou chez lui dans la pièce qu'il appelle la chambre des secrets.

Toute cette entreprise est délirante. Nous en sommes conscients, mais cela ne nous empêche pas de continuer. Gregory se lance dans la construction d'une carte sur laquelle il répertorie toutes les maisons abandonnées. Je reconnais bien en ce geste l'explorateur, le voyageur et surtout l'historien. Quelqu'un a dit que l'histoire commençait, je crois, par la géographie. Les petits points rouges augmentaient au fur et à mesure de mes passages. Chercheur dans un laboratoire urbain, d'abord attiré par la ruine, attisé par l'envie de débuter un nouveau projet photographique, il se transforme, avec ces visites, en point d'interrogation ambulant, et moi avec. Si, de mon côté, j'essaye de mettre de l'ordre et de répondre aux questions en rapport avec les individus ayant habité ces lieux, Gregory remet l'architecture des lieux en question, les murs, fortifications. Il étudie les époques des papiers peints et reconstitue les batailles qui ont eu lieu dans le quartier comprenant tel immeuble ou tel autre. Depuis le début, nous nous interrogeons aussi énormément sur la définition de la ruine, de la ville, de l'habitation et nous lisons énormément. Le projet nous dépasse, se ramifie, nous qui croyions saisir quelque chose sommes totalement saisis.

Pendant sept ans, nous accumulerons des milliers de photographies prises en ville et dans les lieux visités, élaborerons la maquette d'un livre dont la préface serait écrite (fantasme absolu) par Orhan Pamuk que je chercherai sur les plages de Goa (photographie à la main), ayant lu quelque part que sa compagne était indienne et qu'il y passait du temps. Mais ni

3 « Le syndrome de Diogène est une forme de trouble comportemental associant une tendance à l'accumulation d'objets, une négligence de l'hygiène corporelle et domestique et, le plus souvent, un isolement social » (Source : [https://www.syndrome-diogene.fr/])

Livre HS3 IR.indb 160 20/10/2021 18:30:59

cette rencontre n'eut lieu, ni cette maquette n'aboutit. Gregory s'inscrivit en thèse de doctorat en octobre 2012, produisit l'installation *Leningrad*[4], en 2013, soutint sa thèse intitulée *Habitats abandonnés de Beyrouth : guerres et mutations de l'espace urbain (1860-2015)* , en juin 2016, à l'Université Paris-Sorbonne. Il rédigea de nombreux articles en lien avec le projet initial.

En décembre 2014, le temps d'une promenade éphémère à Kolmanscop ville fantôme de Namibie, j'installai ses photographies dans des maisons abandonnées et lui offris les clichés pour son anniversaire.

En 2015, nous collaborâmes avec Saïd Baalbacki, à l'occasion de *Memories of stone*[5]. Le projet se concentrait sur Wadi Abou Jmil, l'ancien quartier juif de Beyrouth, aujourd'hui détruit en grande partie et devenu zone résidentielle luxueuse et ultra-protégée. Un quartier sur les trottoirs publics duquel on se fait repérer et interroger, si d'aventure on s'arrête trop longtemps pour regarder autour de soi.

Gregory Buchakjian et moi faisons partie de ceux qui ont cru naïvement au changement en 2005, à l'éveil d'une vraie conscience citoyenne, à la reconnaissance de nos droits fondamentaux et au respect de l'environnement dans lequel on évoluait. Nous avons occupé la rue quelques mois. Il y a eu une guerre, en 2006, et puis une forme de chute libre, très lente, aux niveaux des instances culturelles et éducatives, ainsi que de la restriction des libertés individuelles.

Son projet ressemble, en quelque sorte, à une tentative de contrôle ou de prise en mains de choses importantes qui commencent à s'absenter. Nos voix, nos votes, comptent si peu, comme notre vision des choses finalement. Je pense que c'est pour toutes ces raisons que des jeunes filles, qui le connaissent parfois peu, l'ont suivi dans ces habitats parfois dangereux, sans se poser de question.

Les nuits sans lune, quand personne n'est là pour alerter ceux qui se battent pour la sauvegarde de notre patrimoine, les démolisseurs viennent faire en sorte qu'il reste peu à sauver. Sur la toile, le groupe Save Beirut Heritage[6] a quelque chose du chœur antique, lors d'une veillée funèbre. On parle des immeubles comme de personnes connues, chères et aimées. On leur dit « adieu », on se lamente sur le sort des prochains sur la liste. Ces immeubles sont souvent détruits avec ce qu'ils contiennent.

Je n'affirme pas que tous contiennent des trésors, mais, compte tenu du nombre de documents sur lesquels nous avons mis la main, il est certain que des traces importantes de vie disparaissent. Devant la plupart des maisons visitées avec Gregory, suite à notre visite, nous aurions pu créer de grandes plaques, comme dans les villes européennes, pour raconter

4 Cf. Gregory Buchakjian, Leningrad. [http://www.buchakjian.net/installation/leningrad/], (consulté le 16 juin 2019).

5 « "Mémoires de pierres" : la relation entre une âme et un matériau », *L'agenda Culturel*, 1er décembre 2015. Cf. [http://www.agendaculturel.com/Art_Memoires_de_pierres_la_relation_entre_une_ame_et_un_materiau], (consulté le 16 juin 2019).

6 Pour plus d'informations se reporter à [http://savebeirutheritage.org].

Livre HS3 IR.indb 161 20/10/2021 18:30:59

ce dont elles ont été le lieu ou des choses ordinaires, mais rassurantes. Qui vivait là ? Quel métier exerçait-il ? Prenait-il le train ? Faisait-elle du sport ? À quelles revues était-elle abonnée ? À quel mouvement politique appartenait-il ? Qui a squatté cette demeure ? À quelles fins ? De quels symptômes et maladies souffrait-il ? Se brossait-elle les dents régulièrement ?

Et ces réponses auraient raconté des décennies d'hommes et de femmes, simples citoyens, dont nous avons besoin d'entendre la version des choses. Peut-être histoire de les ramener au cœur de l'équation et de remettre le simple citoyen à l'honneur. Celui qui récoltait l'eau de pluie pour se laver la tête, celle qui a visité Jérusalem en 1958, celui qui a travaillé vingt ans au *Cellar*, celui qui apprenait à manier les armes en les dessinant.

Pendant les sept ans qu'a duré le projet « des maisons abandonnées » je n'en ai pas beaucoup parlé. Pas plus que ne fut évoqué ce qu'il disait de moi, de mon passé, du caractère illégal de nos actions. Pas plus non plus que le lien qu'il creusait avec la ville, certains lieux visités ayant été des centres de torture, par exemple, ou d'autres liés à mon histoire familiale. Ça me paraissait trop intime.

En 2017, Gregory m'apprend que la thèse va être remaniée pour devenir un livre qui paraîtra à l'inauguration de l'exposition qui sera consacrée à son travail. Embarquée dans l'accompagnement éditorial de cet ouvrage[7], j'en rédige la préface, participe à la réflexion autour du contenu de l'exposition et nous produisons une œuvre commune. La vidéo, intitulée *Archives*[8], donne de la visibilité à ces fameux objets endormis depuis trois ans pour certains, cinq pour d'autres. Transposés et réunis pour la première fois dans un espace brut, dont les couleurs neutres et la luminosité conviennent à l'opération, ils sont présentés au regard d'une caméra. Nous les redécouvrons, les commentons ou sommes incapables de nous en souvenir. Nous mélangeons les contenus provenant d'une vingtaine de lieux pendant six heures de temps, étalons les divers matériaux au sol, les uns à côté des autres. Au même niveau, leur histoire, leur passé, leur charge émotionnelle. Ils se fondent, racontent une histoire et une géographie commune et disloquée.

Arrivés plus au moins regroupés selon leur lieu d'origine supposé (dans ces maisons, nombreux sont ceux qui passent et laissent des traces), assemblés, ils repartent ensuite unis davantage par des liens thématiques. Ils retrouvent l'anonymat des sacs noirs ou des tiroirs, mais leurs images passeront en boucle, en moyenne 36 fois la même journée, 216 fois la même semaine et donc 2 592 fois tout au long de l'exposition. Si cette performance filmée a reçu un bel accueil et a provoqué de nombreuses discussions et résurgence de souvenirs, elle a dérouté certains visiteurs qui ont eu du mal à comprendre pourquoi nous jouions et manipulions des « choses bonnes pour la poubelle ». On s'interrogeait « pourquoi nous mettions des ordures à l'écran ? ».

7 Gregory Buchakjian, Valérie Cachard (ed.), *Habitats abandonnés : une histoire de Beyrouth*, Beyrouth, Kaph Books, 2018.

8 *Archive*, est une intervention de Gregory Buchakjian et Valérie Cachard, production, réalisation et montage : Malek Hosni, musique : Sary Moussa, durée : 10 minutes.

Livre HS3 IR.indb 162 20/10/2021 18:31:00

Le Liban a connu une grave crise des ordures, en 2015, après la fermeture de la plus grande décharge du pays. Pendant deux ans, les manifestations se sont multipliées, prenant la rue d'assaut et dénonçant un État corrompu et incompétent. La rue est devenue par intermittence une décharge à ciel ouvert, les trottoirs déjà peu nombreux impossibles à emprunter.

À partir de ficelles, débris et restes, Robert Filliou fabriquait des œuvres temporaires et nomades. Il disait que l'art, « c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art » et il cultivait l'art de la promenade, qu'il considérerait comme une forme artistique :

> Elle ne sait pas à l'avance ce qu'elle va être. Elle est l'affaire de tous. C'est une forme d'art pauvre et sans technique, qui ne demande aucun investissement, ne coûte rien, ne bâtit pas de pièces durables et se situe, dans le partage, hors du circuit habituel. C'est aussi l'art de la conversation. Les surréalistes, les situationnistes ont été familiers de ce genre de pratiques : rendez-vous, visite, ballade, hasard, dérive[9].

Notre vidéo est teintée de nos promenades que nous appelions aussi parfois « visites » quand nous ciblions un bâtiment déjà visité et que nous souhaitions revoir. Elle contient aussi en filigrane nos histoires individuelles et les parcours que nous avions tracés en ville avant de débuter ce projet.

Mon lien à la ville a commencé tard, autour de 17 ans, quand ma famille a décidé d'y emménager. Avant, je la regardais de loin. J'y dormais par intermittence, chez mes grand-mères, ou chez une amie de classe qui vivait dans un appartement haut de plafond, au sol recouvert d'une moquette bleu gris et dont les rideaux sentaient le tabac froid. L'immeuble a été démoli il y a quelques années. Cela a duré plusieurs mois avant que tout ne devienne qu'un tas de gravats. Dans la chambre du premier étage, qui avait vue sur la rue principale, nous avions lu le contenu de nos journaux intimes et passé des coups de fils dont l'objectif était uniquement d'entendre une jeune voix masculine décrocher à l'autre bout, répéter quelques « allo », avant de raccrocher. Le temps de faire battre nos cœurs et de nous offrir un mot à disséquer une nuit entière. Mon amie m'a raconté que le jour où ils ont vidé la maison – dans laquelle son père était né et elle aussi – ils ont ouvert un balcon bloqué par une commode, depuis une dizaine d'années. Dehors, il y avait une paire de pantoufles et, sous ou derrière le coffre dans la chambre des parents, une paire de ciseaux tombée là il y a plus de cinquante ans. Avant de partir, ils ont arraché la moquette et ils ont découvert, pour la première fois, à quoi ressemblaient les dalles. Ils en ont même pris. Comme pour concrétiser ce qui allait advenir des ces murs qu'ils connaissaient si bien. Je ne me souviens pas de ce qu'ils ont fait de la paire de pantoufles et des ciseaux.

Mon lien avec l'espace public a commencé autour de la période de déménagement, tout comme la déambulation dans la rue à des heures de plus en plus tardives, les peurs urbaines,

9 Pierre Tilman, *Robert Filliou nationalité poète*, Dijon, Les presses du réel, 2007.

Livre HS3 IR.indb 163 20/10/2021 18:31:00

mais aussi des après-midis entiers passés dans le jardin de Sioufi ou sur la pelouse du Centre culturel français (qu'aucun mur n'entourait) à refaire le monde avec les amis.

Quand j'ai commencé à écrire, tout comme quand j'ai eu à réaliser mes premiers travaux de recherche, Beyrouth s'est imposée. Au-delà de la pratique sensorielle, j'avais besoin de lire et de comprendre son histoire, qu'aucun programme scolaire ne m'avait appris. Ma note de recherche en Lettres françaises portait sur les éditoriaux de Georges Naccache et mon mémoire (2002), réalisé dans le cadre d'un DESS de journalisme francophone, s'intéressait à l'image de Beyrouth dans les documentaires et fictions, après 1990. Toutes les nouvelles et pièces, que j'ai rédigées, tournent autour d'elle et pointent du doigt les dysfonctionnements ou cherchent à redonner voix aux oubliés ou aux marginaux.

Si j'ai tenu aux cotés de Gregory, sans savoir où il allait et où il m'entrainait, c'est à cause de ces voix qui résonnent en moi et de la manière dont cette ville, et moi, nous nous sommes adoptées à petits pas. C'est pour cela aussi qu'il m'était impossible de laisser à la merci des chiens errants, ou des démolisseurs, des documents qui me racontaient des vies. Est-ce que nous les avons volés ou empruntés ? Nous les avons déplacés et sortis de leur contexte. Nous les avons mis en lumière.

Notre idée, comme nous le signalons à la fin de la vidéo, serait de les restituer à leurs propriétaires. J'aimerais pouvoir rendre les correspondances à ceux qui les ont écrites ou reçues. J'ai une affection particulière pour ce type d'écrit qui est clairement relié à un espace-temps défini et qui permet souvent le mélange du banal et de l'extraordinaire.

En 2009, avec un groupe d'adolescents avec qui je travaillais, nous avons occupé les bureaux de la poste libanaise du centre-ville un après-midi, pour y lire et interpréter des lettres écrites par des particuliers ou des auteurs célèbres à la ville. Une autre fois, en 2010, nous nous sommes installés au parc des pins pour y dire les textes de Mattei Visniec, *Lettres aux arbres et aux nuages*. Ce que j'ai préféré, lors de ces expériences brèves et intenses, ce sont les moments précédant la représentation : la répétition et la préparation ; les jours d'ouverture dans lesquels les gens défilaient : clients quotidiens ou nouveaux venus, tous curieux de ce qui se tramait d'inhabituel. Durant ces moments, il y a des brèches de possibles qui s'installent entre ces personnes, qui ont souvent peu de culture artistique, et l'art qu'ils reconnaissent tout à coup, comme quelque chose de pas si éloigné, de pas si difficile à appréhender. Souvent, ils viennent le jour J et, parfois, c'est pour eux une première fois.

En 2018, j'ai présenté au Musée national une lecture déambulatoire[10] de textes rédigés à partir des objets exposés au musée. Cette promenade en musique a fait venir des gens qui ne connaissaient pas le lieu et a donné la liberté aux visiteurs de nous suivre ou de se promener,

10 [https://www.lorientlejour.com/article/1136374/valerie-cachard-je-revais-dimaginer-un-spectacle-au-coeur-de-ce-lieu-magique.html], (consulté le 16 juin 2019).

Livre HS3 IR.indb 164 20/10/2021 18:31:00

selon leurs envies, tout en étant à l'écoute de notre proposition artistique. Les textes rédigés en ateliers d'écriture[11] ont donné vie et voix aux sculptures, aux masques… ont brodé des histoires au cœur desquelles sont apparus Paposylène ou le sarcophage aux amours ivres… Les objets à partir desquels nous sommes partis, et vers lesquels nous sommes revenus, vivent aujourd'hui dans une belle lumière jaunâtre, entourés d'un périmètre de sécurité et magnifiquement mis en valeur chacun seul et tous ensemble. Certains ont été découverts sous des décombres, après la guerre. D'autres, qui étaient présents au musée avant la guerre, ont été coulés dans du béton et cachés dans des caves qui furent inondées de peur du pillage.

Qu'ont en commun ces objets datant de la préhistoire, de l'époque mamelouke et ceux trouvés dans les maisons abandonnées ? Au niveau de la valeur archéologique sans doute peu de choses, au niveau de la valeur narrative beaucoup de points communs. Pour ma part, ils m'ont tous mené à une pratique autre du musée. J'ai clos l'exposition de Gregory avec une performance pour un seul spectateur *La Table des Confidences* qui a eu lieu dans différents recoins du musée Sursock et qui se basait sur l'expérience vécue avec l'artiste, entre 2010 et 2017.

Ces expériences ont retravaillé le regard que je portais sur ces lieux et élargi ma généalogie humaine et artistique. Le musée National, fermé entre 1975 et 1997, est, de par son vécu, un symbole de résistance, de renaissance et surtout de liberté de la parole. Une grande partie des manifestations estudiantines ou civiles, auxquelles j'ai pris part, débutèrent ou se terminèrent sur ses marches.

Le musée Sursock, gratuit et ouvert à tous, est niché dans une bâtisse intimidante, aux styles vénitien et ottoman. Il raconte l'histoire d'un seul individu, Nicolas Sursock, qui fit don[12] de sa villa à la ville. Cet homme généreux avait comme ambition ultime la démocratisation de la culture. Ce musée[13] est financé grâce aux taxes prélevées sur les permis de construire, souvent octroyés pour des parcelles sur lesquelles s'élevaient des maisons abandonnées.

Les musées sont des lieux propices à la rêverie, au piétinement et à la marche. En cela, ils ressemblent aux villes. Ils proposent un parcours que nous avons le droit de déconstruire. Nous pouvons parfois y aller pour une seule œuvre. Ce sont des lieux qui calment nos corps, tout en nous agitant intérieurement, car ils sont comme une colonne vertébrale historique. Les villes, elles, nous agitent tout en nous calmant intérieurement.

J'aime fréquenter les villes et les musées, les musées dans les villes, les villes dans les musées et les villes-musées. Beyrouth recoupe toutes ces configurations pour qui a le temps de la regarder vraiment. Les constructeurs immobiliers ont épargné certains coins et quand on emprunte une ancienne impasse, devenue rue, on peut voir, par exemple, sous un immeuble

11 Georgia Makhlouf (direction), Valérie Cachard (dramaturgie), Hassan Zahreddine (illustrations), *Les voix du musée*, recueil collectif, Beyrouth, 2018. (Tapuscrit, publication privée).

12 « Sous la forme d'un *wakf*, c'est-à-dire une "donation" faite à perpétuité pour une œuvre d'utilité publique.» Ouvert en 1961, il ferme pour des travaux de réaménagement, entre 2007 et 2015, et propose aujourd'hui la collection familiale et des expositions temporaires. Source : [https://www.lecommercedulevant.com/article/25365-les-ambitions-du-muse-sursock] *Les ambitions du musée Sursock*, auteur M. R., 1er octobre 2015.

13 « Cette rénovation-extension a été entièrement financée grâce aux fonds que le musée a thésaurisés sur les subsides que lui verse la municipalité chaque année. La ville de Beyrouth prélève en effet, depuis 1967, une surtaxe de 5 % sur les permis de construire qu'elle reverse ensuite au musée ». Source : [https://www.lecommercedulevant.com/article/25365-les-ambitions-du-muse-sursock].

Livre HS3 IR.indb 165 20/10/2021 18:31:00

rutilant neuf – duquel s'échappe des notes de piano – un bassin de la période romaine (1er siècle après Jésus Christ) de 310 cm de diamètre et de 130 cm de profondeur. Il est recouvert d'une structure en plexiglas sur laquelle se reflètent les étages de l'immeuble de la parcelle ASH 1317. Debout et devant, face à ce bassin composé de blocs de pierres et dont les parois sont recouvertes d'un enduit de chaux, de micro-gravier et de sable argileux, je m'interroge sur le fond des choses. Quelqu'un a laissé tomber un emballage de chocolat, roulé en boule, qui gît sur les pourtours du bassin. Je ne vois plus que lui.

Dans un pays sclérosé par les pouvoirs partisans et religieux, il est difficile de se construire une identité citoyenne, de considérer soi, la rue, les trottoirs, les arbres, les bassins millénaires. Chacun s'accapare et occupe, comme il l'entend, l'espace commun. Nous avons considéré que ces maisons de particuliers, qui ne semblaient plus appartenir à personne, étaient nôtres pendant quelques années. Et nous n'étions pas les seuls à le penser.

Quelle est la place que j'ai envie d'occuper dans le monde dans lequel j'évolue ?

Comme je me mobilise face à ce que je considère injuste, grave, portant atteinte à la spécificité de ma ville, donc quelque part de mon être : je me mets en marche obnubilée par le désir d'ordonner, le désir aussi de créer un apaisement, de ne faire qu'un avec la ville pour pouvoir vivre au mieux avec elle.

En vingt ans, je l'ai vu changer, imperceptiblement, puis violemment, je l'ai vu se doter de caméras de surveillance, d'hommes habillés en civil, avec des armes visibles dans la poche arrière, et le droit et la possibilité de m'arrêter pour me demander ce que je fais dans la rue. Je l'ai vue se remodeler, étouffer, puer. L'odeur de la ville raconte, au fur et à mesure des années, sa putréfaction et ses organes internes. Ville innervée de conduits et d'égouts mal gérés. J'ai essayé de la quitter, mais j'y suis revenue, sans cesse, comme tant d'autres. Ça en devient cliché.

Dans un colloque organisé par Akram Zaatari et Clément Chéroux, à Ashkal Alwan, en 2012, et intitulé *History of the Last Things Before the Last : Art as Writing History*, Gregory a pris des notes qu'il m'a fait parvenir. Pour conclure ce témoignage, je reprendrai les mots de Hanane Hajj Ali, femme de théâtre et artiviste : « Beyrouth est le déchet du projet des grandes puissances. Le déchet du colonialisme. Le déchet des multi-guerres. Le déchet de l'architecture et des notions mutantes de l'architecture. »

Beyrouth est comme un déchet. Beyrouth est comme un objet trouvé. J'ai souvent souhaité qu'on la répare comme on répare les céramiques japonaises brisées[14].

14 Selon la méthode du *Kintsugi*, née à la fin du xv^{e} siècle qui prend en compte le passé de l'objet, son histoire et donc les accidents éventuels qu'il a pu connaitre, la casse d'une céramique ne signifie pas sa fin ou sa mise au rebut, mais un renouveau. Source : wikipedia.

Livre HS3 IR.indb 166 20/10/2021 18:31:00

Le cèdre et l'acier

Un combat pour la mémoire des pierres et des hommes

Valérie Vincent

J'ai habité pendant 10 ans dans un immeuble traditionnel au cœur de Beyrouth.

S'il est vrai qu'au Liban la corruption met le pays au bord du gouffre, que sa capitale est épuisante, tant le bruit et la désorganisation y règnent en maîtres, j'y ai pourtant trouvé un havre de paix. Entourée de voisins, devenus au fil du temps ma famille libanaise, j'étais heureuse. Je vivais là au rythme des cours de mon école de théâtre, des répétitions de mes spectacles et de la préparation de mes films. Je vivais aussi au rythme des « sobhiés[1] », des repas auxquels j'étais régulièrement invitée à tous les étages, au rythme des petites boîtes remplies de plats délicieux, sucrés ou salés, qui m'étaient livrés régulièrement par des voisines attentionnées et ravies de me faire découvrir leur savoir-faire culinaire. Réveillée le matin par les rires des enfants qui jouaient dans l'escalier et souvent bercée le soir par une « téta[2] » qui chantait sur un des paliers…

Parce que c'est avec ce genre de vie qu'on se forge des souvenirs, qui rendent plus humains et plus solidaires, j'ai voulu en témoigner dans un film. J'ai donc commencé à filmer des scènes du quotidien pour montrer combien il est bon de vivre dans ces petits immeubles qui font, ou faisaient, le charme de Beyrouth. Et puis, un matin, tout a basculé. J'ai découvert comment on peut être malmené par la cupidité et la négation des valeurs essentielles. J'ai découvert comment une propriétaire peut décider de nier l'évidence, face au danger auquel elle expose ses locataires en refusant d'entretenir son bien immobilier. J'ai découvert le déni d'une large partie de la population libanaise face à la disparition de son patrimoine mémoriel. Pourtant dans ce film, à la violence qui est faite au patrimoine architectural libanais et aux valeurs en général, j'ai répondu par la tendresse.

Les enfants libanais peuvent parfaitement survivre si on les prive régulièrement d'eau, d'électricité, d'espaces verts et d'une certaine qualité de vie, car les enfants sont résilients. Mais arrivés à l'âge adulte, auront-ils envie de changer les choses dans leur pays s'ils n'y trouvent pas de souvenirs, de références, de modèles, sur lesquels fonder cette ambition ? Non, ils iront faire leur vie ailleurs, ils donneront leurs forces vives à d'autres nations, plus accueillantes, plus respectueuses de l'avenir auquel ils ont droit. La fuite a déjà commencé et rares sont ceux qui veulent rester au pays. Que deviendra alors le Liban, si tout le monde l'abandonne ?

1 Conversations libanaises du matin, autour du café, durant lesquelles ont refait le monde.

2 Grand-mère en libanais.

Livre HS3 IR.indb 167 20/10/2021 18:31:00

En détruisant les pierres, on détruit le lien social, celui qui fait qu'un peuple est solidaire et fort, et peut décider un jour de prendre le pouvoir pour se construire un avenir sur son propre territoire. Savant et triste calcul, en passe de gagner la partie. Le constat est terrifiant :

> Jour après jour, Beyrouth n'est plus Beyrouth. Elle a perdu son cachet, ses habitants originels, ses maisons traditionnelles, ses petits métiers, ses artisans, mais surtout, son Histoire[3].

Avec *Le Cèdre et l'Acier*[4], j'aurais tenté de participer à la sauvegarde de ce qui reste du Liban que j'aime. Et si, comme le prédisent certains, tout vient à disparaitre ou presque, si les crimes contre l'histoire du Liban perdurent, si les ruelles des quartiers de Beyrouth ne tremblent plus de la *dabké*[5] pour les mariages, si les cages d'escaliers n'embaument plus les *maamouls*[6], s'il n'y a plus de barbecues sur chaque palier le dimanche, si les paniers ne s'envolent plus d'étage en étage au bout d'une corde, si « Beyrouth ne veut donner aucun avenir à son passé[7] » et que les Libanais perdent tout à fait la mémoire, j'aurais au moins capturé un peu de ce qui faisait la beauté du pays du Cèdre, pour les générations futures.

Car le problème n'est pas seulement de perdre des pierres, c'est de perdre la mémoire du savoir-faire et du savoir-vivre. Et si *Le Cèdre et l'Acier* est une longue histoire, c'est d'abord celle des habitants d'un immeuble traditionnel à Beyrouth, la mienne et celle de mes voisins. Une sorte de grande famille composée de gens unis par un lien puissant, le lien social. Ce film, c'est avant tout l'histoire d'un style de vie qui disparait peu à peu. C'est l'histoire d'une ville qui se meurt.

J'ai essayé de mettre le doigt, ou plutôt la caméra, sur ce que nous sommes en train de perdre irrévocablement. Ici, tous les jours, on détruit les traces de l'Histoire des Libanais. On détruit les pierres, les édifices centenaires, parfois même millénaires, qui portent en eux la mémoire de tout un peuple. Du coup, on détruit aussi le lien social. Et tout ça, pour le profit de promoteurs immobiliers, qui nous imposent un avenir de béton et d'acier.

> Le développement immobilier à Beyrouth a fait notamment disparaitre 90 % des sites archéologiques de la capitale [...]. Il est inutile de préciser que le fait de défendre farouchement son patrimoine ne s'oppose absolument pas à la notion de développement. La Culture, dont le patrimoine fait partie, est une ressource notable du développement durable sur le plan économique, social et environnemental, et constitue une composante de l'essor humain, permettant d'assurer la croissance économique du Liban[8].

Sauver les pierres, c'est sauver l'Histoire, et sauver l'Histoire, c'est donner une chance à l'avenir d'être meilleur. Bien sûr, la lutte ne commence pas avec ce film, mais, en le réalisant, je souhaitais avant tout qu'il devienne, un argument, un outil supplémentaire dans cette lutte pour le devoir de mémoire. Mon souhait a commencé à se réaliser quand, le 28 avril 2018, le Département d'éducation de l'Université de Balamand, en partenariat avec l'Institut français du Liban, en a organisé une projection sur son campus, suivie d'une discussion à

3 *Libanews*, 14 mai 2012.

4 Le DVD *Le Cèdre et l'Acier* est disponible par correspondance sur le site internet des éditions L'Harmattan. [https://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=video&no=3704].

5 Danse traditionnelle libanaise.

6 Biscuits traditionnels libanais fabriqués pour les fêtes de Pâques.

7 *Courrier international*, 4 janvier 2013.

8 Lettre ouverte pour la protection du patrimoine au Liban - Marie-Josée Rizkallah 2012.

Livre HS3 IR.indb 168 20/10/2021 18:31:00

trois voix entre Nadine Panayot Haroun, directrice du Département d'archéologie et de muséologie, Aïda Soufi, enseignante au Département d'Education et moi-même[9].

Le film, quant à lui, n'est pas un documentaire d'investigation, avec images d'archives, entretiens d'experts. C'est un recueil d'instants, de tranches de vie et de signes précurseurs d'un drame annoncé. C'est une plaidoirie poétique qui s'appuie sur le réel et le quotidien. C'est ce qu'on appelle de nos jours : un film de réalité. Et, cette réalité, n'est pas irréversible, du moins pas complètement, pour peu que les dirigeants de ce pays finissent par entendre la population et les associations de protection du patrimoine. Protagoniste de ce film, Pascale Ingea, présidente de l'Association pour la protection du patrimoine libanais (APPL), a lancé un cri d'alarme déchirant, en 2012, dans lequel elle a accusé les politiciens, je cite « de participer activement à la défiguration de notre pays, à la perte de notre mémoire collective, de tous nos repères sociaux, affectifs, culturels, artistiques, nationaux et humains ».

Que diront les Libanais à leurs enfants ? que le pouvoir était corrompu ? qu'ils n'ont pas su élever leur voix ? Qu'ils ont laissé faire parce qu'ils ployaient sous le poids du désespoir de voir leur pays n'être plus que l'ombre de lui-même ?

En définitive, un des protagonistes du film, habitant de l'immeuble dont il est question, a définitivement quitté les lieux. C'est peut-être celui qui était le plus attaché à ce style de vie simple. Celui qui en était le plus représentatif, un homme intelligent et généreux. Une autre protagoniste, moi, a été contrainte de partir vivre loin de ceux qu'elle aime, pour cause de délabrement de son lieu de vie et de son lieu de travail. Et d'autres, tous des enfants, ne remettront plus jamais les pieds dans cet édifice qui revêtait une importance si particulière pour eux et qui leur aurait fait de si beaux souvenirs, si on ne l'avait pas abandonné à son triste sort.

L'âme de ce lieu est en train de disparaitre tout doucement, inexorablement.

Ce film aurait pu commencer simplement par ces mots : Il était une fois, des libanais qui voulaient continuer à vivre ensemble et transmettre un patrimoine, un style de vie à leurs enfants.

Le Cèdre et l'Acier est lauréat de la Scam à Paris, sélectionné au Lebanese Film Festival de Sydney et au festival Europe-Orient de Tanger, il a également été présenté au prestigieux Maxxi de Rome en janvier 2018.

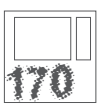
Valérie Vincent est réalisatrice et metteuse en scène, directrice de l'association Langages & Expressions[10] et directrice de la mission artistique et culturelle de Kfar Sama[11].

9 À cette occasion, nous avons réalisé un dossier pédagogique traitant de la notion du patrimoine et de l'importance de sa sauvegarde en s'appuyant sur des séquences du film. Il a servi de principal sujet de cette discussion. Ce dossier pédagogique, adressé aux documentalistes, coordinateurs et enseignants... a contribué à sensibiliser des milliers de jeunes libanais à la protection du patrimoine de leur pays.

10 Fondée à l'initiative de Valérie Vincent en 2005 et reconnue par l'État libanais en 2011, l'association à but non lucratif Langages & Expressions promeut la francophonie et tisse des liens artistiques entre le Liban et la France. Elle organise des événements culturels, produit des spectacles vivants, édite des livres interactifs d'adaptations théâtrales ou de pièces de théâtre inédites d'auteurs libanais francophones. Depuis peu, elle s'implique ponctuellement dans la production audiovisuelle. En 2018, elle prend la direction de la programmation artistique et culturelle d'un site « Kfar Sama », notamment doté d'un théâtre de plus de 2000 places dans la région de Jbeil (Liban). L&E reverse régulièrement une partie de ses recettes à des associations caritatives libanaises comme AFMM, L'AFEL, la SFB, l'IRAP.

11 Kfar Sama est un site de plus de trois hectares, situé sur les hauteurs de Jbeil, dans le village de Mechmech (Liban), à cinq minutes du célèbre lieu de pèlerinage de Mar Charbel. Ses missions sont spirituelle, culturelle et sociale. Jusqu'alors Kfar Sama a développé sa mission spirituelle en accueillant notamment des séminaires et des retraites. Sa mission culturelle s'est manifestée par l'accueil ponctuel de spectacles de théâtre et de concerts d'envergure. Kfar Sama tend à développer sa mission sociale (accueil de personnes en difficulté et orphelins), grâce notamment au développement de sa mission artistique et culturelle, récemment confiée à Langages & Expressions.

Livre HS3 IR.indb 169 20/10/2021 18:31:00


170

Le patrimoine oral palestinien
Entre transmission et créativité

Khaled El Naanaa

Je suis Khaled El-Naanaa, réfugié palestinien au Liban, bien que je sois né à Beyrouth, ainsi que mes enfants et mon père avant moi. Trois générations de réfugiés dont aucune n'aurait été dénommée ainsi s'il n'y avait pas eu l'occupation israélienne de la Palestine. Je suis conteur, ma compagne est l'histoire que j'élabore, et je témoigne dans les lignes qui suivent de mon humble expérience qui consiste à préserver le précieux patrimoine de mon pays.

1 Un contexte de spoliation et d'exil

Pour commencer, peut-être est-il nécessaire de poser les cadres historiques appropriés. En 1948, mon pays, la Palestine, a été occupé et ses habitants ont été exilés aux quatre coins de la terre. Les pays voisins, le Liban, la Syrie, la Jordanie et l'Égypte ont néanmoins accueilli la plus grande part de réfugiés. Parmi les milliers de Palestiniens dispersés : mon grand-père, que le destin a conduit dans ce Liban qui avait été précédemment la patrie de sa mère.

Je ne vais pas parler des difficultés rencontrées dans cet exil forcé à travers le monde, sans Droit au retour[1]. Mon attention se portera plus particulièrement sur la situation libanaise. Pays dans lequel les Palestiniens ont vécu dans des camps disséminés à travers ses diverses régions, dans lesquels ils ont fondé leurs propres communautés et y ont transmis leurs traditions, leurs coutumes et leurs modes de vie. Il ne s'agira pas davantage, ici, d'entrer dans la controverse politique ou les conflits qui ont accompagné la guerre civile libanaise parce que ce n'est pas l'essence de mon propos, aujourd'hui. Mon intérêt concernera plutôt la manière dont les Palestiniens ont œuvré, au Liban, à la protection de leurs patrimoines et de leur civilisation, en dépit des tentatives répétées de l'entité sioniste de les effacer ou de se les attribuer afin de consacrer son allégation : « Une terre sans peuple pour un peuple sans terre[2]. » Ils l'ont fait en participant à de nombreuses expositions et conférences internationales pour affirmer leur droit au pays et le fait que leur peuple ait une longue histoire et une culture distinctive.

1 Résolution 194 de l'ONU (11 décembre 1948), que l'État d'Israël refuse de respecter.

2 Expression popularisée par Israël Zwangil, mais due à Lord Shaftesbury, est censée embrasser l'esprit du sionisme (note des éditeurs).

Livre HS3 IR.indb 171 20/10/2021 18:31:00

2 Un combat pour développer une culture en danger

L'Organisation de Libération de la Palestine (OLP), dans ses combats, a toujours accordé une grande attention aux aspects culturels. Elle a envoyé de jeunes cadres recevoir une formation sur divers aspects artistiques (musique, poésie, photographie...) et a participé à des événements culturels locaux et internationaux. Avec le départ de l'OLP du Liban en 1982, il fut nécessaire de trouver des alternatives pour porter la bannière du patrimoine et de la culture. Les associations non gouvernementales commencèrent à être fondées et à se mettre en réseau avec les associations et les organisations internationales afin d'être aidées financièrement et techniquement. Ces associations, en dépit des réserves que l'on peut avoir à ce sujet, ont réussi à créer une situation positive dans le milieu palestinien. Elles ont joué un rôle distinctif et efficace en rassemblant des cadres jeunes et créatifs et en soutenant la diffusion de la culture dans les camps.

Aujourd'hui, le patrimoine, de manière générale, semble traverser une période difficile face à la mondialisation et à l'énorme marée technologique. L'héritage culturel palestinien, lui, connaît une situation encore plus difficile, car c'est un patrimoine qui, bien qu'il soit heureusement préservé dans le cœur de ses fils, est loin de sa patrie. Les Palestiniens ont porté leur héritage oral partout où ils se trouvaient. Ils l'ont transmis de génération en génération. Face à toutes les difficultés et à tous les défis que les Palestiniens ont dû surmonter, il était nécessaire de le rassembler et de le transcrire pour qu'il demeure un patrimoine vivant qu'il puisse être préservé. De nombreuses initiatives ont ainsi été prises par des institutions locales et internationales, notamment la collecte de contes populaires palestiniens, de coutumes et de traditions, de spécificités culinaires ou vestimentaires, etc... Et de nombreux ouvrages traitant de ces sujets ont été publiés.

3 La tradition du *Hakawati*

Le *hakawati*, cette tradition populaire de conteur autrefois prépondérante dans la région, et qui est sur le point de s'éteindre, n'était-ce l'existence de quelques initiatives de-ci ou de-là. Le *hakawati*-conteur est une personnalité particulièrement efficiente dans le domaine du patrimoine : il est celui qui peut porter le patrimoine et le transmettre d'une génération à l'autre. Sa forte influence sur les auditeurs a été suffisamment efficace pour transmettre de nombreuses figures, épopées et légendes aux générations successives.

Cette tradition, malgré sa grande importance, est exposée, comme les autres arts, aux grands défis de notre temps, notamment à la prolifération technologique et en particulier celles des médias sociaux. À l'heure où le temps d'écran supplante les modes

Livre HS3 IR.indb 172 20/10/2021 18:31:00

de communication plus incarnés, que le temps d'attention devant n'importe quelles productions des arts vivants (théâtre, musique, conte...) s'amenuise, il semble que nombre d'entre nous, alors qu'il était habitué aux réunions familiales qui réunissaient les enfants autour des grands-parents pour écouter leurs histoires en hiver et durant leur temps libre, se sont habitués à un mode d'écoute rapide. Le public semble moins prêt à consacrer deux heures à l'écoute d'une chanson, d'un concert ou des nombreuses aventures d'*Antar* ou de *Zeer Salem* contées par un *hakawati*. Dans ce contexte, la transmission des contes sous des formes traditionnelles risque de faire perdre au *hakawati* un plus grand public encore. D'où le choix de « moderniser » ses contes afin qu'ils soient adaptés aux exigences de l'époque, sans cependant porter atteinte à leur essence et à leur rôle. De surcroit, le conte, dans la mesure où celui qui le raconte entre en interaction avec les différents publics auxquels il s'adresse, demande à ce que le conteur puisse s'imprégner de l'expérience vécue au quotidien. D'autant que les Palestiniens sont un peuple qui compte beaucoup sur l'oralité. Toutes les traditions et les habitudes des Palestiniens se sont transmises de bouche à oreille et le conteur a pu les intégrer dans des histoires qui révèlent les valeurs sociétales comme la famille, le rôle de la femme, la société et la façon de vivre avant l'occupation israélienne de la Palestine en 1948.

Pour les Palestiniens, l'existence du *hakawati* est donc très importante car il est le détenteur du patrimoine qu'il maintient vivant et transmet aux nouvelles générations, tout comme il est un ambassadeur qui propage ses histoires à travers le monde, ces histoires qui décrivent un style de vie, perpétuent la tradition populaire tout en lui donnant la possibilité de prendre son envol pour atteindre tous les coins de la terre.

3 Défendre le patrimoine oral en tant que *hakawati*

Au Liban, il y a treize camps officiels palestiniens, en plus de nombreux regroupements informels. Ces zones souffrent de grandes difficultés à différents niveaux (économique, social, sanitaire ...). Le réfugié palestinien type s'assure en priorité de sa subsistance. Ce qui n'a rien d'évident puisqu'il lui est interdit de pratiquer des dizaines d'emplois, sans compter le fait que sa société d'accueil libanaise n'accepte pas toujours facilement de lui accorder un emploi. Toutefois, les associations, tout comme les initiatives culturelles individuelles, font tout leur possible pour que ces zones déshéritées et marginalisées fassent partie de leur agenda culturel.

En tant que *hakawati*, il m'a été donné de travailler avec plusieurs organismes locaux et internationaux pour organiser, planifier et mettre en œuvre des activités qui valorisent ce patrimoine oral. Nous avons voulu faire revivre les contes populaires palestiniens, parce

Livre HS3 IR.indb 173 20/10/2021 18:31:00

que nous croyons que le conte ne meurt pas, qu'il vit dans la conscience du peuple, et que ce dernier a le devoir de le valoriser et de le perpétuer.

À titre d'exemples, nous citerons notamment quelques expériences marquantes comme *Les contes revisités ou régénérés* (avec le soutien de l'association Abdul Mohsen Al Qattan) ; la visite des bibliothèques publiques (avec le soutien de l'association Ta'awon-Entraide) ; le Printemps de Jannana (avec le soutien de l'association Al Jana) ; de multiples ateliers du conte (avec le soutien de l'association de l'UNICEF ou d'associations locales diverses).

Histoire(s) de voisinage, par exemple, est un projet éducatif et social qui a été élaboré avec des jeunes du quartier beyrouthin de Tarik El Jdidé. Le choix du quartier s'explique du fait qu'il regroupe des Libanais, des Palestiniens et des Syriens qui n'entretiennent guère de relations entre eux. Il était donc nécessaire de trouver un projet qui aide ces jeunes d'origines différentes à développer leur créativité en travaillant ensemble et en s'adaptant les uns aux autres : ce fut le projet *Histoire(s) de voisinage*[3]. Le premier type d'activités eut pour but de développer l'esprit de créativité chez les participants, tout en raffermissant le lien social entre eux. Après des réunions préparatoires avec les chefs du projet, les jeunes parcoururent les différents secteurs du quartier de Tarik el Jdidé. Ils prirent des photographies et eurent plusieurs échanges avec les habitants, recueillant de multiples histoires, traditionnelles ou non.

Après un tour de table où chacun a raconté ses « découvertes », les photographies de gens du quartier, des boutiques et des objets prises par les jeunes participants furent réparties en plusieurs séries. Nous divisâmes également les jeunes en groupes tout en tenant compte de leur diversité d'origine. Et c'est ainsi que les participants commencèrent à élaborer des histoires inspirées des photographies redistribuées à chacun des groupes. Nous découvrîmes l'histoire d'Abou Mohammad, ce mécanicien qui aide les pauvres secrètement, ou celle de Nouha, médecin qui a falsifié ses diplômes et assassiné son mari, etc. À la fin de cette première étape, une grande exposition fut organisée. Elle comprenait des photographies et des histoires, ainsi que des enregistrements sonores réalisés par les jeunes qui avaient raconté ces histoires. Le deuxième type d'activité fut lancé avec les mêmes jeunes à partir d'une formation intensive d'une semaine qui comprenait des exercices de consolidation d'équipe et d'acceptation de l'autre. Les participants apprirent également à faire face au public, à avoir confiance en eux, à contrôler leur respiration et le débit de leur voix. Ensuite, les chefs de projet passèrent à la deuxième étape qui consistait à mettre en commun les contes des régions d'origine des participants et à les retravailler en les « modernisant » pour les rendre plus accessibles au public d'aujourd'hui. Enfin, une soirée de contes racontés par les jeunes couronna le projet.

Et l'histoire continue… constitue un autre exemple de projets liés au conte. Il a été mené en coopération avec l'UNRWA[4] et soutenu par l'Union européenne. Il a consisté à travailler avec des élèves libanais, palestiniens et syriens du lycée Galilée, dans la banlieue sud de

3 L'ensemble des activités comprises dans ce projet a reçu le soutien de l'Association des Makassed, l'Association Initiatives pour la paix et le PNUD (Programme des Nations unies pour le développement, UNDP en anglais).

4 Il s'agit de l'Office de secours et de travaux des Nations unies pour les réfugiés de Palestine dans le Proche-Orient *L'UNRWA* (en anglais United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Near East) a pour but de répondre aux besoins des réfugiés palestiniens en matière de santé, d'éducation, et de services sociaux. Il a été créé (par la résolution 302 de l'ONU) suite à la première guerre israélo-arabe et à la création de l'État d'Israël en Palestine en 1948, qui ont généré un exode massif des populations palestiniennes vers les pays voisins.

Livre HS3 IR.indb 174 20/10/2021 18:31:00

Beyrouth, avec, pour objectifs principaux : de revitaliser le patrimoine oral, de former à l'art du conte *Hakawati*, de préparer un spectacle de conte.



Les participants, lors d'une répétition du spectacle *Et l'histoire continue…* © Khaled el Naanaa

Tout comme pour *Histoire(s) de voisinage*, le groupe d'élèves suivit une formation préliminaire à l'art du conte. Cette formation se déroula durant quatre mois, à raison d'une séance par semaine hors temps scolaire. Et les exercices ciblèrent le développement de l'imagination et de la créativité des jeunes, ainsi que le développement de la confiance en soi face à un public. Puis, furent travaillés les expressions faciales, les mouvements du corps, les intonations de la voix.

Au cours de la dernière étape, un spectacle fut présenté durant lequel chaque participant se transformait en *hakawati*. Ce projet fut l'une des graines que nous avons plantées dans l'espoir que les jeunes conteurs perpétueront la tradition du conte populaire.

Notons qu'à travers des activités ludiques, les élèves découvrirent ou redécouvrirent les contes de leur région, et en particulier la tradition des contes palestiniens (la majorité des élèves était d'origine palestinienne) qui constituent un patrimoine important dans la construction identitaire. Le Héros, dans la plupart de ces contes, est un pauvre (pêcheur, bûcheron, paysan..) qui lutte contre l'injustice incarnée par un Sultan, un génie ou encore un ogre. La magie intervient dans ces contes, bouleversant les situations et transformant le pauvre en riche ou le héros faible en personnage capable de triompher du dragon ou de tout autre personnage malfaisant. Un des contes les plus connus est « Noss Nseiss »

Livre HS3 IR.indb 175 20/10/2021 18:31:00

(qui signifie : la moitié d'un garçon). On s'y moque de lui à cause de son handicap, mais il est audacieux, courageux et il sauve le village de l'ogresse méchante. Bref, il gagne malgré toutes les difficultés qui sont les siennes. Au niveau de l'imaginaire, ces contes sont, pour des enfants qui vivent dans des camps, porteurs d'un espoir de changement radical de situation. Et si certains récits se passent dans des lieux féériques (châteaux ou contrées lointaines), d'autres se déroulent dans des villages, sur une plage ou à côté d'un puits, dans des espaces ruraux qui ressuscitent les souvenirs de paysages familiers, pour un auditoire en situation d'exil.

Contes revisités ou régénérés (« Tales reborn ») est encore un autre exemple de projet directement lié à notre soif de patrimoine et de contes. Comme nous l'avons mentionné plus haut, beaucoup de contes populaires palestiniens ont été recueillis par de nombreuses personnes, associations et institutions palestiniennes spécialisées comme l'Institut des études palestiniennes. Le livre le plus célèbre dans ce domaine est *Oh dis, l'oiseau* édité par le Centre arabe des arts populaires qui enregistra par ailleurs les récits (image et son) tels que les racontaient les personnes âgées dans les camps de réfugiés. Et comme ces histoires soigneusement recueillies et préservées comportent de nombreuses expressions ou des idées qui ne sont pas adaptées aux enfants, nous avons travaillé à modifier ces histoires et à les reformuler en fonction de l'âge et du besoin des enfants, sans pour autant toucher à leur contenu de base. De plus, nous avons voulu que le conte populaire palestinien soit un élément qui touche tous les enfants du monde. Initialement, le projet fut ainsi mis en œuvre au Liban, en partenariat avec la fondation Abdul Mohsen Al-Qattan et le fonds Prince Klaus, qui ont financé le projet. Nous fûmes en mesure durant six mois, de produire un spectacle complet pour des enfants à partir de l'âge de six ans. Ce spectacle fut présenté dans plusieurs régions, villes, villages et camps de réfugiés palestiniens au Liban, devant un public de différentes nationalités : libanaise, palestinienne, syrienne et d'autres nationalités arabes. Nous eûmes, par la suite, l'occasion de nous rendre dans d'autres pays dans le cadre du festival *Tales of* en Jordanie, pour le salon international du livre de Sharjah aux Émirats arabes unis ou encore au festival du patrimoine en Algérie, ainsi qu'en France et en Belgique.

4 Le conte, une histoire en écho à l'Histoire

Nous avons aussi voulu transmettre aux auditeurs l'histoire vécue par les réfugiés d'une manière différente et innovante. L'un de nos spectacles commence ainsi :

> Il était une fois un jeune homme nommé Ahmed, qui vivait en paix et en sécurité dans sa petite maison entourée de champs qu'il avait plantés et dont la récolte subvenait à ses besoins. Ahmed était un jeune homme qui aimait la vie, il honorait l'invité et son cœur ne connaissait ni la haine ni la colère.

Livre HS3 IR.indb 176 20/10/2021 18:31:01

Un jour, on frappa à la porte de la maison d'Ahmed. Et lorsqu'il ouvrit, il trouva trois personnes en larmes qui lui dirent : "Ahmed, nous avons faim, bien faim." Ahmed les accueillit et leur donna à manger. Les trois étrangers restèrent dans sa maison, et Ahmed offrit à ses hôtes sa table et son toit. Il les honora en toute chose. Car ce n'était pas dans les habitudes d'Ahmed de négliger les nécessiteux ou les étrangers, il les accueillait, et s'acquittait dignement de son devoir d'hôte.

Ahmed demeura dans cette situation pendant plusieurs jours jusqu'à épuisement de toutes ses ressources en nourriture, et il ne congédia pas les étrangers de sa maison. Ahmed s'excusa auprès de ses invités de devoir les quitter pour aller au marché acheter des provisions, puis il partit au marché où il acheta différentes sortes de légumes et de fruits. Quand il revint à la maison, il trouva la porte fermée à double tour ! Il fut très surpris car il l'avait laissée ouverte. Il frappa à la porte et entendit ses invités crier d'une seule voix :

– "Que veux-tu ?" Ahmed répondit : "je veux rentrer chez moi !"

– "Chez toi ? À partir d'aujourd'hui tu n'as plus de maison. Ici, c'est notre maison. Va-t'en loin d'ici sinon tu ne seras pas content de ce qui va t'arriver !"

Ahmed fut très attristé : "Je vous ai accueillis, nourris et aidés. Qu'êtes-vous en train de faire ?" Les trois étrangers rouèrent Ahmed de coups et le chassèrent bien loin de sa propre terre. Ils le menacèrent du pire s'il revenait une seconde fois.

Ahmed partit à la recherche d'un moyen de récupérer sa maison et sa terre, car c'était là qu'il était né et avait grandi, et ce lieu était cher à son cœur.

Ce récit s'inspire de l'histoire de mon grand-père Ahmed, un Palestinien qui a été expulsé de son pays. Je le raconte au début du spectacle, en essayant de transmettre l'histoire de l'occupation de la Palestine d'une manière simple et adaptée à l'esprit des enfants de tous les pays, en tenant compte des différences de civilisations et de cultures. Mon grand-père répétait toujours la même phrase : « Qu'ils prennent tout ce qui reste de ma vie, mais qu'ils me laissent revenir mourir et être enterré à Jaffa [où il est né et a passé son enfance]. »

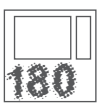
Mais il est mort à Beyrouth, dans la diaspora, à des centaines de kilomètres du seul endroit qu'il a aimé. Cette histoire n'est donc pas morte. Par le conte, elle est plantée et pousse dans le cœur de ces enfants qui, à leur tour, les transmettront à leurs enfants. À notre tour, nous les avions gardées en mémoire, nous avions porté le drapeau et nous avions poursuivi le chemin. Nous avions transmis à nos propres enfants l'amour de la Palestine et le rêve du retour. Ce qui signifie que nous n'avons pas oublié et n'oublierons jamais notre cause et notre terre, et que le fait de mourir en terre d'exil ne signifie pas que la patrie soit perdue, mais que chaque mort enjoint à ses héritiers de réaliser sa volonté : retourner aux origines, revenir à la maison, revenir au pays.

Livre HS3 IR.indb 177 20/10/2021 18:31:01

Livre HS3 IR.indb 178 20/10/2021 18:31:01

Lire envers et contre tout

Livre HS3 IR.indb 179 20/10/2021 18:31:01


180

Bibliothèques publiques et Bibliothèque nationale entre initiative privée et pouvoirs public

Quelle politique culturelle au Liban ?

Maud Stephan-Hachem

Si la politique culturelle est aujourd'hui conçue sous forme d'une gouvernance et d'une interaction entre des institutions publiques et des acteurs culturels[1], plus qu'elle ne l'est sous l'aspect d'un ensemble de dispositions, de lois et de régulations prises par les pouvoirs publics, elle demeure cependant guidée par des objectifs et de grandes orientations que définissent ces pouvoirs publics en matière de participation de la société civile[2].

Il est courant au Liban de souligner le dynamisme de la société civile en matière culturelle, mais qu'en est-il du rôle et des responsabilités de l'État dans ce domaine ?

La politique culturelle libanaise serait plutôt une sorte de « laisser-faire » comme le précise Nadia von Malhzhan[3]. En effet, à cause de la pluralité religieuse, la politique de l'État est de laisser l'initiative éducative, et, par extension, culturelle, à la société civile, le plus souvent représentée par les communautés. Celles-ci ne mènent pas nécessairement des actions concertées, elles auraient plutôt tendance à adopter des optiques parcellaires, quand elles ne sont pas antagonistes.

La société civile est non seulement à l'origine de presque toutes les manifestations culturelles, mais elle créé, gère et soutient de nombreuses institutions culturelles. Ce laisser-faire a favorisé une dispersion des efforts et des énergies, plutôt qu'il n'a encouragé une véritable diversité culturelle qui enrichirait chacune des composantes de la société. Ainsi, les institutions chargées de la mémoire et du patrimoine culturel, soutenues par des instances communautaires, associatives, privées ou internationales, plus souvent que par des instances publiques nationales, ne s'inscrivent pas dans une vision globale impulsée par un État qui s'évertuerait à les rendre complémentaires. Dans un tel contexte, les difficultés auxquelles font face le développement des bibliothèques publiques et la finalisation du projet de la Bibliothèque nationale, viennent illustrer une atomisation au détriment d'un développement culturel cohérent au bénéfice de tous les citoyens.

1 « À la différence du gouvernement qui s'adresse à des individus et à des institutions, la gouvernance est un système de régulations qui vise des interactions. Le rapport gouvernants/gouvernés est remplacé par l'interaction d'acteurs individuels et institutionnels qui ont en partage la responsabilité du bien commun, et dont le jeu démocratique est garanti par les autorités publiques, sous le contrôle de tous les acteurs ». Patrice Meyer-Bisch, *La notion de gouvernance culturelle*, Strasbourg, Conseil de l'Europe, 2002, p. 4.

2 Firmin, Andrew, « Impliquer la société civile dans la gouvernance de la culture », in Unesco, *Repenser les politiques culturelles, Rapport mondial* 2018, p. 87.

3 Nadia von Maltzahn, « What Cultural Policies ? Explicit and Implicit Cultural Policies in Lebanon », *Middle East – Topics & Arguments*, n° 7, 2017, p. 76. Cf. [http://meta-journal.net/article/view/5088], (consulté le 5/2/2018).

Livre HS3 IR.indb 181 20/10/2021 18:31:01

1 Dispersion des institutions chargées de la mémoire

Les statistiques suivantes font état de l'existant en matière de bibliothèques patrimoniales, d'archives et de musées. Elles se fondent sur un travail de recherche[4] qui a permis d'identifier 161 institutions se préoccupant de mémoire : 96 musées, 41 bibliothèques à fonds patrimonial, et 24 institutions d'archives. Le quart de ces institutions dépend directement des communautés (fig. 1).

4 Ghada Dimashq, *Qita' al LAM fi lubnan : takamul al 'amal bayna mu'assasat hufth zakirat al watan...* [Le secteur LAM au Liban : complémentarité entre les institutions de conservation de la mémoire nationale, entre réalité et application], Mémoire de master, Université Libanaise, 2017.

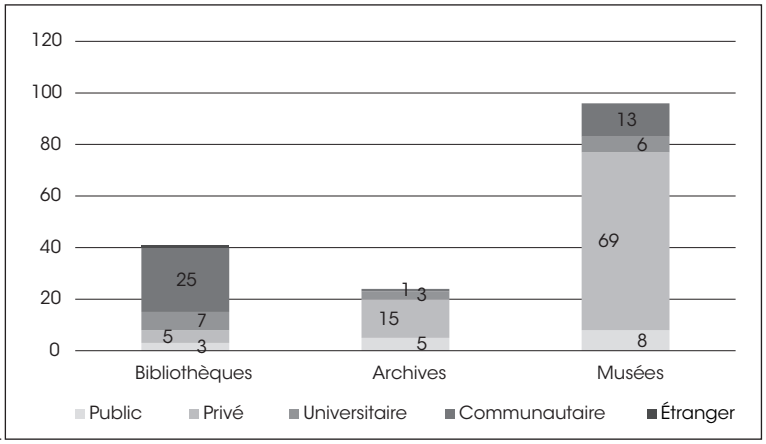


Figure 1 : Répartition des institutions entre secteur public et privé. Crédit : Dimashq, 2017

Répartition des institutions de la mémoire

	Bibliothèques	Archives	Musées
publiques/publics	3	5	8
privé(e)s	5	15	69
universitaires	7	3	6
communautaires	25	1	13
étrangères	1		
	41	24	96

Crédit : G. Dimashq

On a, de plus, pu remarquer que le contenu religieux domine dans les collections de 24 bibliothèques, ainsi que dans 12 musées.

Livre HS3 IR.indb 182 20/10/2021 18:31:01

Ces institutions sont réparties de manière inégale sur le territoire : ainsi, le Mont Liban regroupe 67 institutions de la mémoire (bibliothèques, archives et musées), soit 42 % d'institutions, alors que 12 % se situent au Liban sud et autant dans la Bekaa.

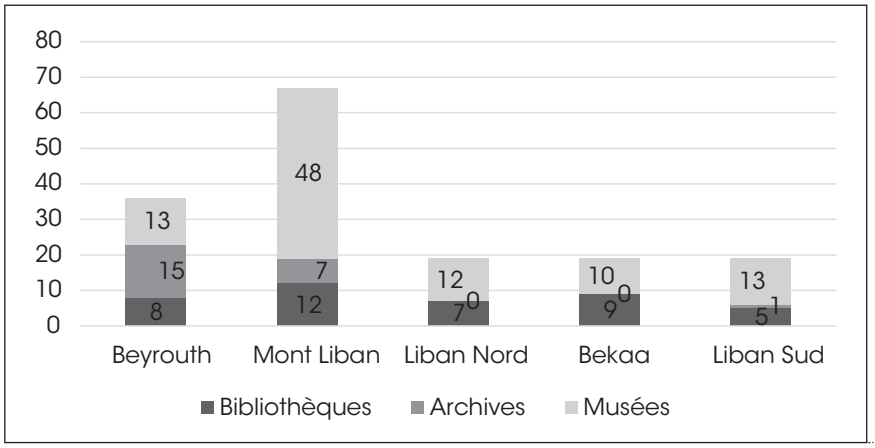


Figure 2 : Répartition géographique des institutions. Crédit : Dimashq, 2017

Nombreuses sont les municipalités qui ont pris des dispositions pour mettre en valeur la mémoire de leur localité : statues dans les espaces publics, noms de personnalités culturelles locales donnés aux places, évènements et festivals culturels, création de bibliothèques publiques. Toutes ces initiatives émanent, certes, de volontés de développement, mais elles sont éparpillées et fragmentaires. Elles dépendent de circonstances fortuites, de l'intérêt individuel. Elles ne s'inscrivent ni dans la continuité ni dans une stratégie ou, du moins, eu égard à des objectifs généraux clairement définis.

2 Les Bibliothèques Publiques : avancées et défis

Principal outil pour l'accès et le partage des connaissances, les bibliothèques publiques assurent la circulation des œuvres du patrimoine mondial, elles mettent en valeur les expressions culturelles des diverses composantes de la société libanaise et « favorisent la mixité des générations et des publics dans un lieu convivial[5] ». Elles pourraient être les instruments privilégiés d'une politique culturelle qui viserait à produire des valeurs communes dans une société aussi fragmentée que la nôtre.

Il y a eu, certes, de grandes avancées sur le plan des bibliothèques publiques au Liban. Mais elles ne proviennent pas tant d'une volonté de l'État que d'initiatives externes à l'État. Ainsi le Projet des centres de lecture et d'animation culturelle qui a pour origine une offre de l'Agence de la

5 Vera Saboya et Vera Schroeder, « Un laboratoire de la vie : la bibliothèque-parc de l'État de Rio de Janeiro », *Bibliothèque(s)* 78, mars 2015, p. 26. Disponible sur [docplayer.fr/18343482-Bibliotheque-s-bresil-78-mars-2015.html], (consulté le 5/2/2018).

Livre HS3 IR.indb 183 20/10/2021 18:31:01

francophonie. Les bibliothèques publiques dans les régions se sont ensuite développées sur cette lancée, grâce à un financement français. Si ces projets ont bénéficié de l'adhésion d'un ministre, ils n'émanaient pas d'une politique plus générale qui aurait engagé l'ensemble du gouvernement. Leur développement est resté tributaire des politiques de coopération d'instances étrangères, leur pérennité dépend de l'intérêt que peuvent y trouver les autorités locales.

La répartition des centres de lecture et d'animation culturelle a tenté de couvrir équitablement l'ensemble des différentes régions du pays. Leur implantation faisait appel à la collaboration des municipalités, à l'implication des publics locaux et devait fonctionner en réseau afin de répartir les ressources et les activités culturelles de manière harmonieuse. Ils auraient pu constituer des relais importants pour la diffusion de valeurs communes, pour un développement culturel équilibré. L'absence d'une structure œuvrant, au sein du ministère de la Culture, en fonction d'orientations générales et disposant d'un organigramme et de postes définis, ainsi que d'un budget dédié, n'a pas permis au projet de se développer ni au réseau de fonctionner. Chaque bibliothèque dépend aujourd'hui, tant pour les principes qui la régissent, que pour ses collections, les services qu'elle offre, les ressources humaines et matérielles dont elle dispose, etc. de l'intérêt que peuvent lui porter les autorités locales. C'est pourquoi certaines périclitent, d'autres perdurent grâce à la résistance des bibliothécaires, mais ne peuvent se développer sans un soutien engagé des autorités.

À Beyrouth, l'engagement d'une association, Assabil[6], a abouti à la création des trois bibliothèques publiques de la capitale, et l'implication progressive de la municipalité leur a conféré le statut de bibliothèques municipales. Mais, chaque année, l'existence même de ces bibliothèques est confrontée à l'éventuel non renouvellement de la Convention qui lie l'association à la Municipalité. Ce partenariat entre la société civile et les autorités locales, fruit de l'engagement d'Assabil en sa faveur, nécessite pour perdurer, un combat quotidien pour convaincre, à chaque nouveau mandat municipal, les nouveaux élus. Il faut aussi déployer beaucoup d'efforts pour trouver des fonds auprès de donateurs privés et d'institutions étrangères afin de compléter les budgets et d'animer ces espaces. Beaucoup de temps et d'énergie sont ainsi dépensés, qui auraient pu être mieux investis dans la création et le développement d'autres structures semblables et servir une population plus étendue.

3 Le long combat pour la Bibliothèque nationale

L'histoire de la Bibliothèque nationale montre là encore que l'initiative est individuelle, puisque l'État libanais ne semble pas vraiment concerné par le développement d'une telle institution. C'est Philippe de Tarrazi qui en a fait son projet personnel et qui, par un acte notarié, a en quelque sorte « forcé la main à l'État[7] ».

6 [www.assabil.com].

7 Maud Stephan-Hachem « La Bibliothèque nationale du Liban : entre les aléas de l'histoire et l'acharnement de quelques-uns », *Bulletin des bibliothèques de France (BBF),* nº 1, 2005, p. 48. En ligne : [https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2005-01-0048-012 ISSN 1292-8399].

Livre HS3 IR.indb 184 20/10/2021 18:31:02

Entre 1921 et 1939, les collections furent enrichies grâce à des dons obtenus suite à ses voyages et ses relations[8]. Mais Philippe de Tarrazi témoignera plus tard de toutes les difficultés tant financières qu'administratives qui entravèrent la gestion de la bibliothèque, dues, entre autres, au désintérêt des responsables politiques[9].

Entre 1940 et 1975, la Bibliothèque nationale fut, selon certains témoignages, mais aussi eu égard à ce qu'indiquent les registres de prêts et les cartes de lecteurs retrouvés dans les archives de la bibliothèque, un lieu très fréquenté par les étudiants et les intellectuels. Plus tard, des missions d'expertise de l'UNESCO firent néanmoins état de la désorganisation des collections[10]. La guerre civile, qui débuta en 1975, fit rage autour de la bibliothèque. Cependant, durant quatre longues années, aucune décision ne fut prise pour mettre les collections à l'abri. Elles ne seront mises en caisses qu'en 1979[11], sans catalogage ni inventaire, et entreposées dans un dépôt qui deviendra vite insalubre. Après 1990, la guerre terminée, des intellectuels se mobilisèrent pour la Bibliothèque nationale, des rapports furent rédigés à la demande du nouveau ministre de la Culture. La France puis l'UNESCO envoyèrent des missions d'expertise[12], un plaidoyer fut publié[13]. Finalement, il fallut l'initiative d'un conseiller du ministre de la Culture pour que le projet de réhabilitation de la Bibliothèque nationale soit lancé en 1999, mais aussi les efforts d'une association « La fondation pour la Bibliothèque nationale » pour qu'un atelier de réhabilitation soit mis à la disposition du projet.

L'historique même de ce projet de réhabilitation, ou de renaissance, selon l'appellation qui lui fut attribuée durant ces longues dernières années, démontre l'absence de plan à long terme, la dépendance vis-à-vis des subventions étrangères et donc de politiques culturelles étrangères[14]. Il faut attendre des financements européens pour lancer les travaux sur les collections et des financements du Qatar pour restaurer le futur bâtiment. Sans l'entêtement de certains responsables du projet, le travail n'aurait pas perduré. Le projet, qui devait aboutir en 3 à 4 années, a finalement nécessité 19 ans. Pose de la première pierre, lancement des travaux de restauration du bâtiment, inauguration d'une exposition, se succédèrent, mais la véritable inauguration de la nouvelle bibliothèque se fait toujours attendre ! Car sa mise en place, avec un organigramme et le budget de gestion nécessaire, est tributaire d'une volonté vacillante de l'État. Elle dépend plus de négociations politiques que de la prise en compte par les pouvoirs publics du besoin de la population pour un espace d'information, de culture et de patrimoine.

Lorsque l'on suit le devenir du projet de réhabilitation de la Bibliothèque nationale, qui a commencé en 1999 et se poursuit encore aujourd'hui, on peut témoigner du combat quotidien du responsable du projet pour obtenir chaque année les budgets, assurer la logistique, constituer et assurer la continuité d'une équipe pour le travail sur les collections. On peut aussi témoigner du courage et de l'implication de l'équipe de bibliothécaires et

8 Philippe de Tarrazi, *Ta'sis dar al kutub al kubra* [La fondation de la Grande bibliothèque], Damas, Imprimerie du Patriarcat orthodoxe, 1923, p. 5-6. Ainsi que, Philippe de Tarrazi, *Khaza'in al kutub al 'arabiyyah fi al khafiqayn* [les bibliothèques arabes en Orient et en Occident], Beyrouth, ministère de l'Éducation nationale, 1947, p. 1106-1108.

9 *Ibid.*, p. 1173-1175, 1195-1196.

10 E. J. Lombart, Liban : *Évaluation et développement des bibliothèques*, Paris, Unesco, 1965, p. 4.

11 Certains rapports donnent même la date de 1983.

12 Dominique Arrot et Georges Perrin, *La Bibliothèque nationale du Liban : état des lieux et perspectives*. Paris, ministère de la Culture et de la Francophonie, 1994. Voir également, Georges Perrin, « Pour une renaissance de la Bibliothèque nationale du Liban ». *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)* 6, 1999, p. 68-71.

13 Jean Pierre Fattal, *Plaidoyer pour une bibliothèque nationale du Liban, ébauche de la cite culturelle*, Beyrouth, Association des antiquaires et collectionneurs du Liban, 1998.

14 C'est, entre autres, ce que souligne le rapport déjà mentionné de Nadia von Maltzahn.

Livre HS3 IR.indb 185 20/10/2021 18:31:02

de restaurateurs qui travaillent dans l'ombre depuis 12 ans dans des conditions difficiles : la précarité du statut, l'inadéquation et l'insalubrité de l'environnement, le manque de ressources humaines et matérielles nécessaires.

Il s'agit d'inventorier, de nettoyer, de trier, de désherber, de classer, de cataloguer et de restaurer au besoin des collections non seulement héritées de l'ancienne bibliothèque, mais augmentées de volumineux et divers dons, ainsi que de la production éditoriale actuelle. Dans les conditions actuelles, ce travail requiert dévouement et engagement des membres de son équipe qui le livre au nom d'un combat citoyen : regrouper et présenter au public la production intellectuelle du pays et de la région, les traces de ce qui s'écrivait et s'écrit encore aujourd'hui, de ce qui se lisait et se lit, dans toute sa diversité, dans toutes ses contradictions, qu'il s'agisse de tensions, de discours pacificateurs ou belliqueux, d'utopies, ou, au contraire, du simple vécu. Le fond comprend tout autant les œuvres des écrivains les plus connus, que les traces du quotidien dans la presse, ou encore les romans à quatre sous aux couvertures accrocheuses qui témoignent des pratiques de lecture d'une époque aujourd'hui révolue.

4 Espoirs et risques

Tous ces efforts seraient-ils vains ? l'expérience nous a démontré que l'État ne peut pas faire marche arrière lorsqu'un projet d'importance nationale fonctionne.

En effet, à force de persévérance, la Bibliothèque nationale a été dotée d'un bâtiment rénové, une loi qui institue l'Établissement Public, le dote d'un budget pour la réhabilitation des collections qui sont renouvelées chaque année. Le travail des responsables du projet a permis la constitution d'une équipe hautement professionnelle, la mise en valeur des collections et l'obtention de collections nouvelles sous forme de dons. Enfin, les textes fondateurs de la Bibliothèque nationale qui en définissent les missions, les fonctions, l'organigramme, les profils de postes et les flux de fonctionnement ont été adoptés. À l'heure où nous écrivons, le déménagement des collections dans les nouveaux locaux est en cours.

Par ailleurs, là où des bibliothèques publiques se sont créées, les municipalités ne peuvent plus les fermer, et la présence de telles bibliothèques dans les régions a promu auprès de la population l'idée d'un droit, pour tous, à l'accès à l'information et à la lecture.

Cependant lorsqu'une politique culturelle se fonde uniquement sur l'initiative privée, sans le relais des pouvoirs publics, le risque est grand de voir, comme dans certains cas, une personnalisation excessive de la paternité du projet qui finit par le vider de son sens

Livre HS3 IR.indb 186 20/10/2021 18:31:02

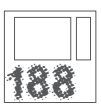
premier. La confusion entre espace public et espace privé restreint l'initiative culturelle à un petit groupe d'initiés, les activités culturelles deviennent de simples prétextes mondains. Le développement des institutions est ainsi soumis au bon vouloir des bailleurs de fonds privés, ainsi que de programmes de développement étrangers, donc de politiques d'influence de pays amis.

Par ailleurs, dans un pays aussi divisé politiquement que le Liban, et dans une société aussi cloisonnée, qui garantira l'accès de tous sans distinction de classe, d'origine culturelle, de langue, de religion, au contenu de ces espaces ? Lorsque l'initiative et l'identité d'une institution est marquée politiquement, socialement, ou confessionnellement, elle opère telle une frontière invisible et scinde le public potentiel en *nous* et *eux*.

Enfin, la mémoire se trouve fragmentée. L'écriture d'une histoire officielle, consensuelle qui pourrait opérer comme base d'une identité collective s'est avérée être une tâche quasi impossible au Liban car il n'existe aucun récit national qui inclut le vécu des différents groupes qui constituent la société libanaise, ainsi que les mémoires respectives des évènements fondateurs. Aucun lieu ne permet aux citoyens libanais de dialoguer avec sérénité, de regrouper et de confronter tous ces fragments de mémoire, toutes ces histoires diverses et contradictoires en récits qui s'interpellent, se répondent, se confrontent même, mais se reconnaissent les uns les autres.

Face aux initiatives des institutions communautaires, qui ne font vont que renforcer la désintégration, il est bon qu'à travers certaines institutions, la société civile joue un rôle car elle est capable de dépasser les divisions communautaires, religieuses ou partisanes, et de se faire une médiation possible entre les diverses composantes de la société. Mais, c'est dans un partenariat entre la société civile et l'État que de véritables espaces publics pourraient être des espaces de rencontre et de médiation. En effet, l'engagement de l'État peut assurer la pérennité de ces espaces. Il peut être le garant que ces espaces seront accessibles à toutes les composantes de la société, qu'elles pourront s'y rencontrer et s'y reconnaitre à travers leurs expressions culturelles. C'est dans de tels espaces qui appartiennent à tous, tels que ceux de la Bibliothèque nationale ou des bibliothèques publiques, que les œuvres seront mises en relation les unes avec les autres, qu'elles seront confrontées avec d'autres, et, par-là, acquerront un sens qui ira au-delà de leur singularité, et c'est dans ces espaces de médiation que les fragments des mémoires plurielles entreront en dialogue.

Livre HS3 IR.indb 187 20/10/2021 18:31:02


188

La Caravane culturelle itinérante

Médiation culturelle dans l'espace public

Jocelyne Lassalle

1 Quand les livres prennent la route !

Si avant 1975, date qui marque le commencement de la guerre au Liban, quelques timides initiatives en matière de lecture publique avaient été initiées par certaines municipalités, il faudra attendre plusieurs années, après la fin du conflit en 1990, pour voir émerger de nouvelles structures. Mises en place par le ministère de la Culture, les municipalités mais surtout par une implication massive d'associations de la société civile, celles-ci tendent à répondre à une finalité essentielle et immédiate : la mise en contact du public avec le livre.

2 Les offres de lecture publique au Liban

Il existe au Liban différents lieux de lecture publique, au niveau d'équipement très variable, permettant ainsi un maillage culturel du territoire dont l'armature est constituée par les bibliothèques municipales, les huit médiathèques des différents Instituts Français du Liban[1], les CLAC et les structures emblématiques d'ASSABIL, très largement représentées dans le pays.

La première bibliothèque publique de Beyrouth a été ouverte dans le quartier de Bachoura en 1997 par l'association ASSABIL (Les amis de la Bibliothèque publique) en partenariat avec la municipalité de Beyrouth, en tenant à appliquer, au sortir de la guerre, un principe de laïcité et de gratuité. Forte de ce succès, ASSABIL ouvre par la suite deux autres bibliothèques publiques à Geitawi et à Monot. Actuellement, le réseau ASSABIL comporte 25 bibliothèques réparties sur tout le Liban.

Les bibliothèques publiques ont très largement atteint leur objectif en devenant des lieux de culture et de rencontre privilégiés, ce que constatait dès 2008, la présidente d'ASSABIL, Michèle Wardé-Fawaz[2] :

1 Beyrouth, Saida, Deir el Qamar, Tripoli, Jounieh, Zahlé, Baalbek et Nabatiyeh.

2 Michèle Wardé-Fawaz est actuellement vice-présidente d'ASSABIL. Maud Stephan en est la présidente.

Livre HS3 IR.indb 189 20/10/2021 18:31:02

> Bien que de nombreuses personnes habitant à Beyrouth ne soient pas familières avec le concept de « bibliothèque publique », notre expérience a montré qu'une fois les bibliothèques établies, elles deviennent des espaces publics vibrants et animés pour les résidents (notamment les enfants) des quartiers avoisinants ainsi que pour les étudiants. (Ghandour Hert, 2008).

À partir de 2001, le ministère de la Culture met en place, avec le soutien de l'Agence intergouvernementale de la francophonie (AIF), un réseau de 45 Centres de lecture et d'animation culturelle CLAC.

> À la fois bibliothèques publiques et lieux de convivialité, les Centres de lecture et d'animation culturelle implantés essentiellement dans les zones rurales et périurbaines favorisent le désenclavement des communautés bénéficiaires. (Organisation internationale de la francophonie)

Très impliquées dans l'accueil des élèves scolarisés dans des établissements qui ne possèdent pas de BCD et de CDI, les bibliothèques d'ASSABIL et les CLAC proposent de nombreuses activités : heure du conte, ateliers d'écriture et d'arts plastiques, rencontres avec des auteurs, ciné-club, écoute musicale, utilisation de postes informatiques et connexion au réseau internet… Elles répondent ainsi pleinement à leur fonction de démocratisation de la culture.

3 La bibliothèque, espace d'accueil et de dialogue

Si la vocation première des bibliothèques publiques libanaises reste l'accès à la lecture et à la culture, elles se veulent également facteur essentiel de cohésion sociale, en érigeant la laïcité en principe premier, tendant ainsi à lutter culturellement contre un sentiment de communautarisme toujours très présent au Liban.

Ce rôle cohésif majeur a été particulièrement marquant lors de la guerre de l'été 2006 avec Israël[3]. Les bibliothèques situées dans des régions plus sures, ont largement ouvert leurs portes aux très nombreuses personnes déplacées.

Nawal Traboulsy, une des fondatrices d'ASSABIL revient ainsi sur l'accueil des réfugiés :

> Nous avons ouvert et nos cœurs et nos bibliothèques aux victimes du conflit, pour dire qu'une autre voie est possible, avec nos différences, que le dialogue est possible et que la vie ensemble est possible. Nous sommes ensemble pour travailler autour d'un même projet qui concerne le développement de notre pays. […]. C'est en lisant, en nous informant, en rencontrant les autres et en dialoguant dans les espaces ouverts que sont les bibliothèques publiques que nous pouvons apprendre à nous connaître, à nous développer et à vivre ensemble. (Appel de bibliothécaires, 2006)

3 « [Les bombardements] ont atteint quatre bibliothèques publiques qui représentaient le seul équipement culturel et tout simplement le seul espace public dont disposait une population démunie et traditionnellement marginalisée. Ces centres faisaient un excellent travail de promotion de la lecture-plaisir et venaient aussi en appui aux écoles en l'absence de bibliothèques scolaires. Ils étaient un lieu de participation culturelle, d'ouverture sur le monde et d'apprentissage de la diversité culturelle » (Hachem, 2006).

Livre HS3 IR.indb 190 20/10/2021 18:31:02

Pendant l'été 2006, ASSABIL et les CLAC ont ainsi organisé de nombreuses activités pour les enfants, que ce soit au sein même des bibliothèques mais également à l'extérieur, dans les bâtiments, principalement des écoles, qui accueillaient les réfugiés. De cette nouvelle proposition d'activités « hors les murs », en dehors des structures de la bibliothèque, germera l'idée d'une mise en circulation d'un bibliobus.

4 Les *kotobus* : à la rencontre des lecteurs

En 2008, ASSABIL met en place un concept, jusque-là inconnu au Liban, le bibliobus, renommé *kotobus* – *kotob* signifie « livres » en arabe. Il est défini ainsi :

> Il s'agit d'une bibliothèque mobile dont les établissements scolaires publics et les associations qui œuvrent en faveur des populations marginalisées constituent le principal champ d'action. Le *Kotobus* offre la possibilité aux écoliers du secteur public d'emprunter des livres. Ses animateurs leur proposent également une série d'activités : marionnettes, lecture d'histoires, travaux manuels et artistiques, rencontres avec des auteur(e)s et des illustrateurs/trices. Depuis 2012, l'équipe du *Kotobus* se charge d'organiser des clubs de débats et de discussions dans les lycées publics de Beyrouth et de sa banlieue. Selon ses promoteurs, « le fond est constitué d'un ensemble riche et varié d'ouvrages, de périodiques et de jeux éducatifs et ce, dans les trois langues, arabe, française et anglaise. (*Kotobus*)

Les fonds de livres et les frais de maintenance du *kotobus* sont subventionnés par le ministère de la Culture, le Fonds canadien, l'Ambassade de France, la fondation Anna Lindh, l'Open Society Institute et Première Urgence.

D'autres bibliobus circulent au Liban. Mis en service en 2017, le *kotobus* du Goethe Institut, subventionné par le ministère allemand des Affaires étrangères, propose livres et jeux et travaille en étroite collaboration avec ASSABIL. Il circule dans les régions les plus déshérités du Liban et dans les camps de réfugiés (Goethe Institut). Quant aux enfants du Chouf, ils bénéficient aujourd'hui du bibliobus de l'Institut français de Deir el Kamar.

Au nord du Liban, circule également le *kotobus* du Club Sport et Culture d'Hermel[4]. Sa mise en place est la résultante d'un projet de partenariat entre le COBIAC[5], la ville de Septèmes-les-Vallons (Bouches du Rhône), la ville d'Hermel et avec le soutien de l'Union européenne.

On constate ainsi que la mise en place d'une politique de lecture publique ne peut se faire au Liban sans l'aide financière de nombreuses institutions étatiques et associatives étrangères.

4 Ouvert en 1997 sous le nom d'Association culturelle d'Hermel, cette structure prend le nom de Centre Sport et Culture en 2015. Les activités proposées sont diversifiées : théâtre en français et en arabe, débats, campagnes écologiques, jeu d'échecs, spectacles de marionnettes, de cirque, de musique..., ainsi que les tournées du kotobus dans les écoles et les villages périphériques d'Hermel. Le club propose également des activités sportives : football, basket et tennis de table.

5 Le COBIAC (Collectif de bibliothécaires et d'intervenants en action culturelle). Situé à Aix-en-Provence, il s'engage en faveur du développement de la lecture et des bibliothèques en France et à l'international.

Livre HS3 IR.indb 191 20/10/2021 18:31:02

Pour illustrer ce propos, nous nous arrêterons sur une importante manifestation culturelle itinérante proposée aux enfants.

5 Le Festival culturel itinérant du livre de jeunesse

Instauré en 2007 par La Maison du livre[6] et la librairie El Bourj[7], afin de toucher un public d'enfants très éloigné, voire exclus de toute proposition culturelle, le Festival itinérant du livre de jeunesse parcourait pendant l'été, cinq différentes régions libanaises. C'est une contribution du FSP[8] qui a permis à ce projet de se concrétiser.

Au cours d'une « escale » de quatre jours, une expo-vente présentait les nouveautés en littérature pour la jeunesse ainsi que les productions du pays invité à cette occasion, comme la Jordanie (2007) et la Palestine (2009). De nombreuses animations étaient également proposées : rencontre avec des auteurs, des illustrateurs, des conteurs, lectures, jeux, ateliers, spectacles de marionnettes… Pour beaucoup d'enfants, il s'agissait d'une véritable découverte.

Ismail Chahine[9], qui fait partie de cette aventure depuis sa création, précise que la mise en place d'un tel projet ne pouvait se faire sans une forte implication des municipalités et des bibliothèques publiques existantes dans les régions traversées par le Festival. Au demeurant, il s'agit pour lui d'un critère essentiel dans la sélection des villes choisies pour les cinq stations. La situation socio-économique est également largement prise en compte. Les villes défavorisées et géographiquement isolées étaient prioritairement choisies. Du nord au sud du Liban, le Festival s'est ainsi arrêté à Hermel, Halba, Bint Jbeil, Jib Jennine, Hasbaya, Amioun, Baalbeck…

Depuis sa création, cette ambitieuse manifestation culturelle n'a cessé d'évoluer. Ainsi, depuis 2012, le Festival itinérant se termine par un camp où se retrouvent, pendant quelques jours et en pleine nature dans le Hermel, une trentaine d'adolescents, garçons et filles âgés de 10 à 15 ans venant de différentes régions, permettant ainsi les échanges, ce qui implicitement au Liban, se comprend comme une recherche d'une meilleure connaissance de « l'autre » dans toute sa diversité, essentiellement confessionnelle. Ils y rencontrent des auteurs, des illustrateurs et participent à des ateliers d'écriture, de dessin…

Interrompu entre 2013 et 2015, en regard d'une situation politique très instable (guerre en Syrie, attentats au Liban), le Festival a également perdu en 2016, les structures à l'origine de sa création, la Maison du livre et de la Librairie *El Bourj* ayant malheureusement fermé leurs portes.

6 La Maison du Livre a été ouverte en 2002, par les libraires Nadim Tarazi et Michel Choueiri. Cette structure travaillait à la promotion d'une littérature de jeunesse libanaise de qualité. Elle organisait des débats, des rencontres ainsi que de nombreuses formations destinées aux professionnels du livre. Elle a cessé, depuis 2016, toute activité.

7 Située au centre-ville de Beyrouth, la librairie El Bourj était dirigée par Michel Chouéri. Proposant une sélection de livres de qualité et donnant une part très importante à la littérature de jeunesse, El Bourj a malheureusement fermé en 2016.

8 « Le Fonds de solidarité prioritaire (FSP) est l'instrument du ministère français des Affaires étrangères et du Développement international (MAEDI) de financement de ses interventions bilatérales au titre de l'aide publique au développement sous forme d'aide-projets. » (France diplomatie, 2014). Mis en place au Liban en 2005, le FSP a soutenu pendant quelques années, la politique du livre et de la lecture, a permis la création de bibliothèques et le renforcement du réseau existant, tout en encourageant l'édition de jeunesse au Liban.

9 Ismail Chahine est enseignant de français, fondateur de la première bibliothèque associative d'Hermel et responsable du Centre Sport et Culture d'Hermel.

Livre HS3 IR.indb 192 20/10/2021 18:31:02

En été 2018, le Festival s'est transformé en une Caravane culturelle itinérante. Ce nouveau projet s'inscrit dans la continuité des actions engagées avec le COBIAC qui, depuis plusieurs années, a mis en place un partenariat important avec le Club Sport et Culture de la ville de Hermel, dont la finalité première reste l'accès à la lecture.

6 D'une rive à l'autre de la Méditerranée : l'efficacité du partenariat

C'est avec beaucoup d'enthousiasme que Marie Hélène Bastianelli, trésorière du COBIAC mais qui également connait bien le Liban[10], s'est impliquée dans ce partenariat. Elle rappelle les nombreuses initiatives qui se sont concrétisées : un *kotobus* pour les quartiers et villages éloignés du centre de Hermel, une bibliothèque scolaire dans une école maternelle et primaire, mais aussi des manifestations culturelles comme le Festival du conte arabophone, un festival du livre...

En 2018, la mise en place de la Caravane Culturelle Itinérante est qualifiée par Marie-Hélène Bastianelli comme « un temps fort dans le partenariat. » Ismail Chahine en est le coordinateur au Liban et le COBIAC, en France. Il s'agit véritablement d'un projet commun où toutes les décisions sont prises en totale concertation. Il vise, entre autres, à « mettre en place des propositions durables avec des artistes et d'autres partenaires associatifs ou institutionnels, en favorisant la circulation et la présence d'artistes et d'écrivains dans des zones éloignées de l'offre culturelle habituelle » (*Cobiac*).

Marie Hélène Bastianelli résume ainsi l'édition 2018 de La Caravane :

> Dans chaque ville, des enfants, des jeunes et des parents ont pu participer à des ateliers pour découvrir et approfondir une pratique artistique ou littéraire : écriture, conte, théâtre, musique, photographie, marionnettes, cirque, vidéo... et assister à des spectacles de qualité. Une exposition de livres a également été organisée[11] ainsi qu'un temps de découverte des productions des ateliers. Des rencontres festives avec les artistes, les auteurs et les animateurs des ateliers ont été organisées.

La Caravane s'est terminée à Tanayel par un camp de quatre jours proposés à des jeunes venus de cinq différentes villes du Liban.

Les spectacles et les ateliers présentés à chaque étape de La Caravane sont animés par des professionnels de la culture ou du spectacle et des associations comme Collectif Kahraba, Cirquenciel, Les amis des marionnettes, Khayal. Des animateurs, formés par le COBIAC ou le Club d'Hermel, accompagnent les participants.

10 Mme Bastianelli a été en poste au Liban de 2005 à 2009 comme assistante technique du projet FSP Lecture publique et édition jeunesse au ministère de la Culture libanais.

11 Dans les précédentes éditions du Festival, Michel Chouéri assurait le prêt des livres pour l'exposition. Depuis la fermeture de la librairie El Burj, aucun libraire libanais n'a voulu participé à l'évènement. Le COBIAC a donc acheté les livres qui ont été ensuite offerts à la bibliothèque du Club Sport et Culture d'Hermel.

Livre HS3 IR.indb 193 20/10/2021 18:31:02

La Caravane met ainsi en place un partenariat inter-associatif très important. Ismail Chahine et Marie Hélène Bastianelli tiennent à souligner l'engagement des institutions et associations qui participent au financement de ce projet. La Caravane a été soutenue en 2018 par le ministère libanais de la Culture, les municipalités de Hermel, Baalbek et Septèmes-les-Vallons, Aix-en-Provence, la fondation BNP Paribas, la Ligue de l'enseignement 13 et Animateurs sans Frontières.

Sur le terrain, les auteurs, illustrateurs, conteurs, animateurs... offrent avec une grande générosité leur expérience et leur temps, faisant de la Caravane une grande manifestation collective.

Le passage de la Caravane soulève un immense enthousiasme dans chacune des villes étapes. Et pas uniquement dans les régions isolées du Liban. En effet, en 2018, la Caravane, après s'être arrêtée à Hermel (21 au 24 août) et à Baalbek (25 et 26 août), a fait escale à Septèmes-Les-Vallons[12] (22 au 25 octobre). Quant à l'édition 2019, elle accueillait pour la première fois un groupe de jeunes de Septèmes-Les-Vallons qui a participé au camp qui se tenait dans la commune d'Hammana (Chouf). Les participants ont pu ainsi profiter des spectacles et des animations proposés à la Maison des artistes par le collectif Kahraba.

Ainsi, chemin faisant, d'une rive à l'autre de la Méditerranée, la Caravane va à la rencontre de tous les publics dans une volonté première d'« être ensemble » et de « faire ensemble ».

12 Cette nouvelle escale est la résultante de la coopération entre les villes de Septèmes-les-Vallons et de Hermel.

Ressources électroniques

ATSA, Prendre le temps d'une soupe
[https://www.atsa.qc.ca/prendre-le-temps-d-une-soupe#installation],
(consulté le 1er mai 2019)

ASSABIL, « Kotobus »
[http://www.assabil.com/fr/municipal.php?l=k]
(consulté le 15 avril 2019)

COBIAC, « Caravane culturelle artistique et littéraire (Liban-France) »
[http://cobiac.org/projet/caravane-culturelle-artistique-et-litteraire-liban-france/]
(consulté le 16 avril 2019)

Livre HS3 IR.indb 194 20/10/2021 18:31:02

France Diplomatie, 2014, « Évaluation de l'instrument fonds de solidarité prioritaire »
[https://www.diplomatie.gouv.fr/fr/photos-videos-publications-infographies/publications/enjeux-planetaires-cooperation-internationale/evaluations/evaluations-2014/article/evaluation-de-l-instrument-fonds]
(consulté le 2 mai 2019)

Maya Hert Ghandour (2008), « Assabil et les CLAC », *Libanvision*
[http://www.libanvision.com/bibliotheques-liban.htm]
(consulté le 17 avril 2019)

Goethe Institut Libanon, « Reviving the tradition on of storytelling in Lebanon »
[https://www.goethe.de/ins/lb/en/kul/mag/21173774.html]
(consulté le 3 mai 2019)

Imad Hachem, (2006), « Les dégâts dans les bibliothèques publiques », *Le blog Bibliban*,
[http://bibliban.over-blog.com/article-3689849.html]
(consulté le 15 mai 2019)

Libanvision, « Appel de bibliothécaires du Liban aux congressistes de l'IFLA réunis à Séoul du 20 au 24 août 2006 »
[http://www.libanvision.com/bibliotheques-liban.htm]
(consulté le 15 mai 2019)

Organisation Internationale de la Francophonie (OIF), « Dans la lecture publique »
[http://mediatheque.francophonie.org/-Dans-la-lecture-publique-.html]
(consulté le 30 avril 2019)

Livre HS3 IR.indb 195 20/10/2021 18:31:02

Livre HS3 IR.indb 196 20/10/2021 18:31:02

auteures et auteurs

Livre HS3 IR.indb 197 20/10/2021 18:31:02

Livre HS3 IR.indb 198 20/10/2021 18:31:02

Anne-Myriam ABDELHAK

Anne-Myriam Abdelhak est doctorante à l'Unité de Recherche Migrations et Société (URMIS), Université de Paris, Institut de Recherche pour le Développement. Sa recherche en anthropologie porte sur des formes contemporaines d'arts vivants de rue au Maroc et, plus spécifiquement, sur des pratiques d'acrobatie, cirque et danses urbaines mises en œuvre par des jeunes à Rabat et Casablanca. Elle s'interroge sur le sens de leur investissement dans la ville et sur les modèles de performance mis en œuvre, qui témoignent de circulations à différents niveaux, de même qu'un certain rapport au corps et aux identités. Elle a récemment publié «Citadinité, crise de l'urbanité et citoyenneté au regard de pratiques d'arts urbains» dans *Lectures du livre Désirs de Ville de Mohammed Naciri,* dossier coordonné par Lotfi Bouchentouf et Fadma Ait Mous, Rabat, Ribat Al Koutoub, 2021. En ligne sur [https://ribatalkoutoub.com/?p=3436].

Yannick BUTEL

Yannick Butel est critique, dramaturge, professeur des Universités en arts de la scène et esthétique à l'Université d'Aix-Marseille (LESA, UR 3274). Auteur pour différentes revues (*Alternatives théâtrales*, *Frictions*, *Théâtre Public*...) et associé au CNRS (*Les voies de la création théâtrale*, Claude Régy, 2008), il a publié *Essai sur la Présence au théâtre, l'effet de cerne I* (2001) et *Vous Comprenez Hamlet, l'effet de cerne II* (2004), *Regard Critique* (2009), *Gao Xingjian* : Théâtralités de l'apparition (2015), *Les Cahiers de la République* (2016) et, en collaboration avec Silvia Fernandes *Théâtres brésiliens, Manifestes, mises en scène, dispositifs* (2015), ainsi que *Antonio Araujo et le Teatro da Vertigem* (2016). Directeur de la série « Scènes », collection Arts, aux Presses Universitaires de Provence, il dirige la revue *Incertains Regards*. Il est co-fondateur de l'insensé-scenes.net. Au cinéma, il a réalisé les documentaires *Acteurs de cristal, Valérie Dréville* (2013), *La fabrique du spectateur* (2014), *Et je dois trouver ici le ciel pour devenir oiseau*, (2018). Ses recherches portent sur les arts de la scène contemporaine.

Valérie CACHARD

Enseignante, comédienne, auteure de récits, *Déviations et autres détours* - (Tamyras, 2016), de pièces de théâtre *-Matriochka ou l'art de s'évider*– (Antoine, 2015) ainsi que d'écrits accompagnant des travaux artistiques - *Nos âmes en chantier* avec Saïd Baalbaki et « Géographie du printemps » avec François Sargologo, Valérie Cachard est aussi comédienne. Parmi ses dernières créations *Histoire de la poule et de l'œuf*, un spectacle tout public présenté dans différentes régions du Liban depuis décembre 2018, *La Table des confidences*, une intervention interactive pour un seul spectateur proposé au Musée Sursock en février 2019 et *Habitats abandonnés, Archives*, une performance filmée réalisée avec Gregory Buchakjian et exposée au musée Sursock de Beyrouth (2018), l'Université de Californie (2019) et la Villa Empain à Bruxelles (2019). Lauréate du prix RFI-Théâtre en 2019 pour *Victoria K, Delphine Seyrig et moi ou la Petite Chaise jaune*, du Prix du Jeune Écrivain Francophone et du prix Etel Adnan Award for Women Playwrights, elle est depuis mai 2019 co-présidente de la Commission Internationale du Théâtre Francophone.

Simon Dubois

Simon Dubois est chercheur au département des études contemporaines de l'Institut français du Proche-Orient (Ifpo) à Amman. Ses recherches à l'intersection de la sociologie, l'anthropologie et les études littéraires portent sur les arts vivants contemporains au Moyen-Orient. Il a soutenu en 2019 sa thèse « De la marge au centre, de Syrie en exil. Itinéraires d'un jeune théâtre syrien » qui a reçu la mention spéciale du prix de thèse de l'IISMM en 2020. Core-member de l'ERC-DREAM (https://dream.hypotheses.org/), il a contribué à l'écriture de l'ouvrage *L'esprit de la révolte : archives et actualité des révolutions arabes* dirigé par Leyla Dakhli, Paris, Éditions du Seuil, 2020.

Livre HS3 IR.indb 199 20/10/2021 18:31:02

Khaled EL-NAANAA

Né à Beyrouth en 1982 d'une famille palestinienne qui a fui au Liban en 1948, Khaled Jamal al-Naanaa a poursuivi ses études jusqu'à l'Université où il est en instance de terminer son Master professionnel en Médiation culturelle à la Faculté des Lettres de l'Université Libanaise. Il a acquis une expérience théâtrale personnelle au Liban et en France. Et, en 2007, a commencé son aventure avec les contes populaires. Fasciné depuis son enfance par les contes, il a gardé certains d'entre eux dans sa mémoire et les a enrichis par sa lecture assidue de la littérature populaire et du folklore, et ses recherches sur le patrimoine palestinien, qu'il cherche à maintenir vivant et à transmettre aux nouvelles générations. Il a tissé au fil du temps des liens avec des institutions culturelles locales et internationales et a participé à plusieurs colloques et activités culturelles au Liban et à l'étranger, tels que le Festival international du conte et du monodrame au Liban, le Festival des Contes VII et VIII en Jordanie, le Salon international du livre de Sharjah aux Émirats arabes unis, la Conférence internationale de la langue française en Belgique, le Festival du Patrimoine en Algérie...

Liliane GHOSN-SWEYDANE

Liliane Ghosn- Sweydane est Professeur de littérature française et francophone à la Faculté des Lettres de l'Université Libanaise, membre de la Commission supérieure pour la Réforme des programmes de l'Université Libanaise depuis 2005, et fondatrice du Master professionnel en médiation culturelle dont elle a été responsable depuis sa création en 2012 jusqu'en 2017.
Ses recherches portent essentiellement sur la littérature francophone et la littérature française à partir de de la seconde moitié du XX^{e} siècle, ainsi que sur les problématiques de la culture (démocratisation, médiation, etc.). Elle a participé dans ce cadre à de nombreux colloques au Liban et à l'étranger et a organisé de nombreux séminaires en rapport avec ses axes de recherche. Liliane Ghosn-Sweydane est l'auteur de nombreuses études sur des romanciers contemporains (Agota Kristof, Antoine Volodine, Philippe Claudel, François Bon, etc.) et sur des auteurs francophones (Kateb Yacine, Rachid Boudjedra, Georges Schéhadé, Charif Majdalani, etc.). Elle prépare actuellement une étude sur les pratiques culturelles des étudiants de l'Université Libanaise.

Célia HASSANI

Célia Hassani est doctorante à Aix-Marseille Université (IREMAM – LESA) et axe son travail sur le rôle et la mobilisation d'intermédiaires de l'art pour le développement des politiques culturelles au Liban. Rattachée à l'Orient Institut Beirut (OIB) de septembre 2019 à mars 2020, elle a réalisé une étude sur les mécanismes de financement public de la culture au Liban, en partenariat avec l'ONG al-Mawred al-Thaqāfī. Elle travaille également en tant que consultante dans le domaine du renforcement des capacités auprès d'acteurs culturels de la région MENA (Moyen-Orient et Afrique du Nord). Ses récents travaux de recherche portent sur les questions de l'art dans l'espace public beyrouthin dans le contexte libanais de la révolution d'octobre 2019, aux Bristol University Press. Parmi ses publications : Celia Hassani, "Le financement public de la culture au Liban : Comprendre le système institutionnel et ses mécanismes." In *Insights into Cultural Policies in Lebanon*, edited by Hanane Hajj Ali and Nadia von Maltzahn, Beyrouth, Orient-Institut Beirut, 2021.

Jocelyne LASSALLE

Jocelyne Lassalle est professeure à l'Université Libanaise (section 1 et 2, Département de Langue et Littérature françaises). Elle enseigne en Licence, la civilisation française et en Master professionnel en médiation culturelle, la littérature de jeunesse et la médiation autour du livre.
Également documentaliste en milieu scolaire, elle s'est toujours intéressée à la littérature de jeunesse, jusqu'à en faire son domaine de recherche, en intégrant le laboratoire « Textes et Cultures » de l'école doctorale de l'Université d'Artois (Arras, France). Elle est titulaire d'un doctorat de l'Université

Livre HS3 IR.indb 200 20/10/2021 18:31:03

d'Artois (Arras, France), portant sur « La quête identitaire de l'enfant libanais par la lecture de romans de littérature de jeunesse français et francophones ». Ses travaux ont porté sur la réception de la littérature de jeunesse française et francophone par les enfants libanais. Elle a, sur ce sujet, publié plusieurs articles en France et au Liban.

Arnaud MAÏSETTI

Arnaud Maïsetti est maître de conférences en arts de la scène à l'Université d'Aix-Marseille (LESA, UR 3274). Ses travaux portent sur les écritures théâtrales contemporaines et l'enjeu politique et lyrique de leur inscription dans l'Histoire. Il est l'auteur d'une biographie de Bernard-Marie Koltès parue aux éditions de Minuit en 2018. Dramaturge pour la compagnie de théâtre La Controverse, il est aussi auteur.

Ricardo MBARKHO

Né en 1974, à Beyrouth, Ricardo Mbarkho est artiste, chercheur et enseignant à l'Université de Balamand-Académie Libanaise des Beaux-Arts à Beyrouth. Il explore la mutation des industries culturelles en industries créatives et questionne l'espace sociopolitique libanais à travers de multiples œuvres qui présentent une lecture alternative du pouvoir. Son travail s'inscrit comme un regard critique sur les dispositifs de contrôle. Auteur de plusieurs publications, il a notamment publié « Trauma Stimulated Art, or the Embodiment of Affect in Lebanon : An Allegory », dans *Traumatic Affect*, Cambridge Scholars Publishers (2013) et « On New Media and Creativity in the Lebanese Setting, 2008-2011 », paru dans *The MIT Press* (2011) ainsi que « L'interdépendance dialectique entre création artistique médiatique et industries culturelles », dans le journal *Fann wa imarah*, Issue n°6, Institut des Beaux-Arts – Université Libanaise (2016).

Mona MERHI

Mona Merhi est une écrivaine, productrice dans différents domaines de Médias, d'art et de culture. Titulaire d'un diplôme d'études supérieures en théâtre, elle prépare un Master en médiation culturelle à l'Université Libanaise. Elle a publié deux livres, *Festin Sous-Marin/ Tabula rasa* (2006, pièces de théâtre) *et Hors Service* (2009, nouvelles et flip book), et a travaillé comme productrice-associée et exécutive dans des projets cinématographiques et télévisuels.
En 2009, elle fonde et gère Sahbeh Readership Initiative, une initiative culturelle à but non lucratif visant à créer l'amour de la lecture des livres parmi différents groupes cibles. Elle reçoit la bourse Ashoka pour les entrepreneurs sociaux en 2012. Elle est impliquée dans la gestion/ consultation/ coordination de projets culturels et collabore avec plusieurs organisations artistiques (Masrah Ensemble, Collectif Kahraba, Action for hope etc.), notamment des institutions qui s'intéressent aux politiques et stratégies culturelles (Al-Mawred, Ettijahat, IFA, etc.). Elle écrit sur le théâtre dans plusieurs quotidiens et Magazines libanais et régionaux *(*AL-Akhbar, Assafir, Al-Araby Al Jadeed, Howlround *etc.),* et a coproduit et co-adapté en arabe August : *Osage County*, pièce américaine de Tracey Letts. En septembre 2017, elle monte à Berlin *Hot Grilled Marshmallows and Icecubes : 15 ways to brand a Tragedy,* une performance textuelle interactive.

Catherine MILLER

Catherine Miller est sociolinguiste, directrice de recherche au CNRS affectée à l'IREMAM, Aix-en-Provence. Spécialisée en sociolinguistique arabisante, elle a effectué de nombreux travaux de recherche au Soudan, en Égypte et au Maroc. Après avoir travaillé sur le contact de langue, la sociolinguistique urbaine et l'histoire sociale de la langue arabe, elle s'intéresse depuis une quinzaine d'année aux productions

Livre HS3 IR.indb 201 20/10/2021 18:31:03

médiatiques, artistiques et culturelles du monde arabe. La liste de ses publications est disponible sur [https://iremam.cnrs.fr/spip.php?article388].

Abdo NAWAR

Réalisateur, curateur et enseignant, directeur de SHAMS, Abdo Nawar est actif sur la scène artistique au Liban depuis 1982. Il a mis en scène plusieurs pièces et a réalisé plusieurs documentaires et courts métrages. Il a administré Danse Cité à Montréal (Canada) de 1990 à 1999. Depuis 2001, en plus des activités artistiques en audiovisuel et théâtre, il a fondé ICARE, dédiée aux arts audiovisuels et au multimédia à Beyrouth. En parallèle, il dirige l'association SHAMS.
Chargé de cours dans plusieurs universités libanaises (ALBA, NDU, IBA...), il est depuis 2014, cadre enseignant à l'Institut des Beaux-arts de l'Université Libanaise. En 2018, il a obtenu son doctorat à Aix-Marseille Université.
Depuis 2007 il codirige, avec Claudine Dussollier, RAMI, une plateforme d'expérimentation et de diffusion qui anime des échanges internationaux autour de la création contemporaine et des outils numériques et du multimédia. Il est à l'initiative des rencontres Averroès au Liban, les *Multaka Ibd Rùchd,* lancées en 2012.

Maud STEPHAN-HACHEM

Professeure des sciences de l'information, retraitée de l'Université Libanaise. Titulaire d'un doctorat en sciences humaines option éducation, USJ, 1988 et d'un diplôme post universitaire de spécialiste de l'information scientifique (1976).
Elle a suivi le projet de renaissance de la Bibliothèque nationale du Liban depuis 1999, à titre de chef de projet puis de conseillère scientifique. Conseillère du ministre de la Culture pour les bibliothèques de 2000 à 2003, elle était responsable de l'implantation du réseau de Centres de lecture et d'animation culturelle et du développement du réseau des bibliothèques publiques.
Elle est membre de l'association Assabil, les amis des bibliothèques publiques et actuellement sa présidente. Elle a publié des livres et de nombreux articles et contributions sur l'édition du livre au Liban, les bibliothèques et centres d'information du Liban, les pratiques de lecture des jeunes, les pratiques informationnelles et l'accès à l'information.

Gilles SUZANNE

Gilles Suzanne (https://orcid.org/0000-0001-8433-8276) est enseignant-chercheur en esthétique et sciences des arts, responsable de formations en médiation culturelle des arts au sein d'Aix-Marseille Université. Ses recherches, au sein du Laboratoire d'études en sciences des arts (AMU-UR 3274) s'interrogent sur les conditions et les limites de l'expérience sensible. Elles s'intéressent aux théories et aux pratiques de la médiation culturelle des arts, aux scènes artistiques sur le pourtour sud de la Méditerranée et aux poésies expérimentales. Il a publié de nombreux articles et rapports de recherches sur ses sujets et leur a consacrés différents ouvrages, personnels et collectifs, ainsi que des numéros de revues. Entre autres, *À fond de cale. Un siècle de jazz* (Wild project, 2012) ; *La Poésie à Outrance. À propos de la poésie élémentaire de Julien (*Les Presses du Réel, 2015) ; *La cinquième feuille. Aux sources de l'écrire et du dire* (Les Presses du Réel, 2020) ; *La médiation de la CSTI* (OCIM, 2017). Il est, par ailleurs, chercheur associé à l'IMEC, responsable au fonds Julien Blaine.

Valérie VINCENT

Valérie Vincent réalise son premier court-métrage en 1995 mais c'est à partir de 2000 qu'elle réalise régulièrement des films documentaires. Elle est d'abord élève comédienne d'un conservatoire national en France d'où elle en sort avec un prix d'excellence à l'unanimité du jury. Elle est ensuite reçue au célèbre Cours Florent à Paris, puis joue dans de nombreux spectacles. Après avoir créé sa compagnie théâtrale, produit et mis en scène une dizaine de pièces à Paris et en région parisienne, elle devient directrice artistique d'une compagnie nationale subventionnée par le ministère français

Livre HS3 IR.indb 202 20/10/2021 18:31:03

de la Culture. En 2000, désireuse de passer à la réalisation audiovisuelle, elle crée sa société de production, suit une formation à l'INA puis produit et réalise des films documentaires dont un l'amène au Liban, où elle décide de s'installer en 2004. Elle y crée notamment une école de théâtre francophone et une troupe de comédiens au cœur de Beyrouth, tout en continuant la mise en scène théâtrale ainsi que la réalisation audiovisuelle comme artiste indépendante. *Le Cèdre et l'Acier* est son film le plus personnel.

Nadia VON MALTZAHN

Nadia von Maltzahn est chercheure à l'Orient-Institut Beirut (OIB), où elle dirige le projet LAWHA (https://lawha.hypotheses.org/) soutenue par l'ERC. Elle est titulaire d'un doctorat en *Modern Middle Eastern Studies* du St Antony's College d'Oxford. Nadia est l'auteure de *The Syria-Iran Axis: Cultural Diplomacy and International Relations in the Middle East* (Londres, IB Tauris, 2013/2015), et des ouvrages dirigés comme *The Art Salon in the Arab Region: Politics of Taste Making*, avec Monique Bellan (Beyrouth : Orient-Institut Beirut, 2018). Son travail sur les pratiques culturelles au Liban et au Moyen-Orient a été publié dans des revues comme *Comparative Studies of South Asia*, *Africa and the Middle East*, *Quaderni storici*, *Manazir, Middle East Topics & Arguments* et le *Middle East Journal of Culture and Communication*. Ses intérêts de recherche comprennent les politiques culturelles, les pratiques artistiques et la circulation du savoir. LAWHA parle des forces qui ont façonné l'émergence d'un champ professionnel de l'art au Liban depuis 1943. Ce projet fait suite à ses recherches sur les politiques culturelles au Liban.

Marion SLITINE

Marion Slitine a réalisé une thèse d'anthropologie à l'EHESS, intitulée « La Palestine en créations. La fabrique de l'art contemporain, des territoires occupés aux scènes mondialisées », qui explorait la question des circulations et des engagements artistiques dans un contexte de colonisation et de globalisation. Après deux années d'enseignement à l'EHESS comme ATER, où elle a notamment mis en place le séminaire « Anthropologie de l'art contemporain en révolutions au Proche-Orient », elle oriente ses recherches postdoctorales sur les liens entre pratiques artistiques, espace public et nouvelles formes du politique dans le monde arabe. Mené dans le cadre d'un contrat postdoctoral EHESS/Mucem, ce projet comparatif s'intéresse au « faire art » dans l'espace public, dans plusieurs villes de Palestine, du Liban, et du Maroc et à la manière dont les pratiques artistiques reformulent les « lieux du politique » dans un contexte de mobilisations contestataires.

Elie YAZBEK

Elie Yazbek a publié plusieurs ouvrages sur le cinéma dont *Science fiction and religion* (dir), *Le super-héros à l'écran* (dir), *Regards sur le cinéma libanais (1990-2010)* et *Idéologie et montage dans le cinéma américain contemporain…*, ainsi que plusieurs articles dans des revues internationales.
Il a publié également des pièces de théâtre, *Orage d'été* et *Les autres enfants de Dieu*. Il a réalisé plusieurs documentaires et court-métrages.
Il est actuellement directeur de l'École doctorale Science de l'homme et de la société (EDSHS) à l'Université Saint-Joseph de Beyrouth, après avoir dirigé l'Institut d'études scéniques, audiovisuelles et cinématographiques (IESAV) entre 2011 et 2020, où il enseigne.
Il est le secrétaire général de la fondation Liban-Cinéma, dont la mission est le soutien à la production et à la diffusion du cinéma libanais.

Livre HS3 IR.indb 203 20/10/2021 18:31:03

Livre HS3 IR.indb 204 20/10/2021 18:31:03

Remerciements

Il
faudrait trouver
un mot pour désigner
ce qui lie une communauté
de chercheurs, d'artistes, de
personnes de part et d'autre
de la Méditerranée qui
ne les sépare plus, mais
les unit et se fait
passage.

Trouver
un mot pour dire
« l'énergie pour faire »,
« la force pour dépasser les
obstacles », « le souhait de continuer
encore et toujours ».
Un mot qui réfléchisse l'hospitalité, l'amitié, les
rires, les conversations enjouées et les promenades
nocturnes, ainsi que les dialogues et les échanges
engagés.
Trouver ainsi un mot qui désigne le champ des forces
qui s'exercent dans les rencontres et, avant, dans les
projets qui naissent et demandent à aboutir.
Il n'existe certainement pas ce mot qui
condenserait toutes ces sensations.
Alors il faut se résigner à cheminer, et c'est
peut-être là, dans le cheminement,
que nous sommes au plus près
du mot qui manque.

À Roula Zoubiane (UL-FLSH) et la fondation Macharef, à Liliane Sweydane (UL-FLSH), à Abdo Nawar (UL-Faculté des beaux-arts et d'architecture), à Badia Mazboudi (UL, FLSH) et aux autres ; au président d'AMU Éric Berton, à l'Ufr Allsh, au Lesa, à l'Iremam, à l'Université franco-allemande, aux services des relations internationales du Liban, de France, d'Allemagne, aux Presses universitaires de Provence… à ceux qui œuvrent anonymement et qu'il est impossible de nommer ici, ces remerciements pour dire la nécessité et l'importance de ces temps de cheminement où la recherche comme la formation se croisent et s'augmentent.

Livre HS3 IR.indb 205 20/10/2021 18:31:03

Livre HS3 IR.indb 206 20/10/2021 18:31:03

Déjà parus

les numéros de la revue

chaque numéro est accompagné d'une pièce audiophonique, réalisée avec les étudiants de la section arts de la scène de l'université d'Aix-Marseille, sur CD inclus dans la revue

1 Écriture contemporaine et dispositif – 2011
CD *Une nuit arabe* de Roland Schimmelpfennig, L'Arche, 2002

2 Figures du désordre sur la scène contemporaine – 2012
CD « À bouche que veux-tu », à partir de fragments de *Mort à crédit* de Louis-Ferdinand Céline, Gallimard, 1936, avec un prologue de Marie-José Mondzain

3 Le verbalisme : langage théâtral et déconstruction – 2013
CD *L'Espace furieux* (extraits) de Valère Novarina, P.O.L, 1996

4 La plasticité du vide espace scénique, espace poétique – 2014
CD Fragments du *Livre de l'intranquillité* de Fernando Pessoa, 1982

HS[1] Le théâtre pense, certes, mais quoi, comment et où ? – 2015

5 *Penser, c'est faire des épaisseurs…* Deleuze – 2015
CD *À la recherche du remps perdu* (fragments) de Marcel Proust, 1913

6 La disparition – 2016
En supplément : textes, fragments et inédits de Didier-Georges Gabily
CD *Sham's et les poissons du désert*, de Amira-Géhanne Khalfallah, éditions La Marelle, 2015

7 Connexion/déconnexion – 2017
En supplément : Introd'@ction à la Performance, textes inédits de Julien Blaine, 2016
CD *Délivre-toi de mes désirs* de María Velasco, Actualités Éditions
CD *Et parfaitement inutile* de Julien Blaine

HS[2] Pratiques de la voix sur scène – 2018
De l'apprentissage à la performance vocale
Des extraits vidéos d'ateliers de pratique vocale proposés par Kristin Linklater et Jorge Parente sont consultables en ligne : [**vimeo.com/album/5013749**]

8 Du trans : avenir ou impasse – 2018
CD Mise en voix du recueil de D' de Kabal « Chants Barbares » texte publié aux éditions L'Œil du Souffleur, 2010

9 Arts et perspectives révolutionnaires – 2019
CD *Événements,* pièce de Didier Georges Gabily publiée aux éditions Actes Sud (2009)

10 Formes transitoires... Ou l'intempestif covid et l'interregnum – 2021
CD Mise en voix des *Endettés*, pièce de Mathilde Soulheban (inédite)

Livre HS3 IR.indb 207 20/10/2021 18:31:03

édition et vente

Presses Universitaires de Provence
Maison de la Recherche
29, av. R.-Schuman, 13621 Aix-en-Provence cedex 1
Tél. : 33 (0)04 13 55 31 92
pup@univ-amu.fr

diffusion AFPU Diffusion/Distribution SODIS
Prix d'un numéro +15 €
Frais d'expédition + 3 € en France et Union européenne
+ 5 € hors Union européenne

conception graphique couverture & maquette,
mise en page J.-B. Cholbi
imprimé en France
sur les presses de SEPEC – Peronnas – France

dépôt légal 4e trimestre 2021 – ISBN 979-1-03200-345-9 – ISSN 2116-0619

Livre HS3 IR.indb 208 20/10/2021 18:31:03